

la

literaria

estafeta

15 FEBRERO 1970

NUM. 438

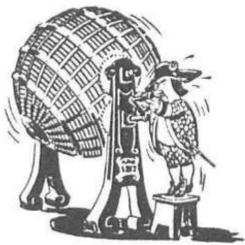
15 PTAS.



EL MAR EN LA PINTURA IMPRESIONISTA

escribe: JOSE CAMON AZNAR

Lotería de las Artes y de las Letras



**DEBEN (DE)
HABER
COBRADO**

Suma anterior:

577.000

100.000

Don Antonio F. Molina, premio «Ciudad de Palma» de novela.

30.000

Don Bartolomé Fiol, premio de poesía en mallorquín «Ciudad de Palma».

Don Marcelino García Velasco, premio de poesía castellana «Ciudad de Palma».

20.000

Don Luis González Santos, premio «Ciudad de San Sebastián» de cuentos.

10.000

Don Angel García Ronda, segundo premio de cuentos «Ciudad de San Sebastián».

2.500

Don Ramón Arróspide, tercer premio de cuentos «Ciudad de San Sebastián».

Suma y sigue:

769.000

legio Mayor Universitario Chamínade. Los trabajos no premiados podrán ser retirados de la Secretaría del Mayor al mes de haber emitido su fallo el jurado, previa presentación del recibo de Correos. Se adjudicarán tres premios, dotados con 2.000, 1.500 y 1.000 pesetas, respectivamente, y tres accésit de 500 pesetas cada uno. Asimismo todos los autores premiados recibirán un certificado acreditativo de tal premio. La participación en el Certamen supone la aceptación de las bases y el fallo del jurado, que se considerará inapelable.

IV PREMIOS «CIUDAD DE OLOT»

★ Con objeto de premiar unos trabajos inéditos y de diversas tendencias o estilos literarios, se convocan estos premios, que se registrarán por las siguientes bases:

1. Premios:

a) II Premio «Luis Casademont» (IX Premio Excmo. Ayuntamiento). Pueden optar al mismo las obras remitidas en forma de cuento o narración en prosa, con extensión superior a los treinta folios e inferior a los ciento.

El premio «Luis Casademont» está dotado por el Excmo. Ayuntamiento de Olot con 50.000 pesetas. Será otorgado a la obra que el Jurado considere mejor entre las presentadas.

b) XI Premio «Olot-Misión».

Se concederá a la obra que, sin ganar el anterior premio, pertenezca a autor local—se entienden por tales los nacidos en Olot o comarca y todos los que tengan su residencia en esta ciudad o comarca—y quede mejor clasificada en el curso de las votaciones que el jurado llevará a cabo a fin de hallar un ganador para el premio «Luis Casademont». Está dotado con 10.000 pesetas por el semanario «Olot-Misión».

(Pasa a la pág. 38.)

PUEDEN JUGAR



CONCURSO LITERARIO «ALGECIRAS: HISTORIA Y TRADICION DE LA CIUDAD DE LA BELLA BAHIA»

★ Con motivo del 626 aniversario de la Reconquista de esta ciudad por el Rey Alfonso XI, el Excmo. Ayuntamiento de la Muy Ilustre y Muy Patriota Ciudad de Algeciras, convoca un concurso literario, de ámbito nacional, con arreglo a las siguientes

BASES:

1.ª Tema: Un artículo literario que exalte los valores históricos, artísticos, turísticos, etc., de la Ciudad de Algeciras.

2.ª Concursantes: Todos los escritores españoles.

3.ª Extensión de los trabajos: Máximo: cinco folios mecanografiados a doble espacio por una sola cara. Mínimo: tres folios con iguales características.

4.ª Publicación: Los trabajos han de ser publicados en un periódico diario nacional antes del día 8 de marzo de 1970.

5.ª Presentación y plazo de entrega: Los trabajos mecanografiados y en triplicado, junto con un ejemplar del periódico donde hayan sido publicados, serán entregados en el Ayuntamiento de Algeciras, donde se admitirán hasta las doce horas del día 18 de marzo de 1970. El sobre que los contenga ostentará la siguiente inscripción: «Comisión de Festejos del Excmo. Ayuntamiento de Algeciras para el concurso "Algeciras: Historia y Tradición de la Ciudad de la Bella Bahía"». En el interior del sobre figurará, en una cuartilla, el nombre, domicilio y residencia del autor, así como el título del trabajo.

6.ª Premios: Se establecen tres premios, el primero, de cincuenta mil pesetas (50.000); el segundo, de veinticinco mil pesetas (25.000), y el tercero, de diez mil pesetas (10.000).

7.ª Jurado: Por la Comisión de Festejos del Excmo. Ayuntamiento será designado el Jurado entre destacadas personalidades de las letras españolas.

8.ª Entrega de premios: La entrega de premios tendrá lugar el domingo 29 de marzo en un acto público, que se anunciará previamente dentro de los programados por el Ayuntamiento en conmemoración de la reconquista de la ciudad. Los autores premiados asistirán personalmente salvo causa de fuerza mayor.

9.ª Destino de los trabajos: El Ayuntamiento quedará propietario de los trabajos premiados y hará de ellos el uso que estime pertinente. Los trabajos no premiados podrán recogerse en la Secretaría del Ayuntamiento en los diez días siguientes a la finalización del concurso.

10. Los premios podrán declararse desiertos si así lo estimase el Jurado.

11. El hecho de tomar parte en el concurso supone la total aceptación de estas bases.

12. Cualquier caso no previsto en las presentes bases será resuelto por el Jurado de acuerdo con su criterio.

III CERTAMEN UNIVERSITARIO DE POESIA

★ El aula de poesía «Hermanos Machado», del C. M. U. Chamínade, convoca el III Certamen de Poesía para autores universitarios, con arreglo a las siguientes bases: Podrán tomar parte en él todos los estudiantes que lo deseen. Las composiciones presentadas deberán ser originales e inéditas. Caso de presentarse en alguna lengua regional española, adjuntar copia en castellano. Las composiciones se presentarán mecanografiadas, a doble espacio. Se entregarán tres copias tamaño folio de las mismas. Existe libertad absoluta en cuanto a la forma y el tema de las obras presentadas. Cada autor sólo podrá optar a los premios con una o varias composiciones poéticas incluidas bajo el mismo lema y los títulos de las composiciones figurarán en un sobre cerrado, que llevará en su interior el nombre, estudios, teléfono y domicilio del autor.

Los originales se remitirán por correo certificado, dirigidos a:

«Aula de Poesía Hermanos Machado, III Certamen Universitario.»

Secretaría del Colegio Mayor Chamínade, paseo de Juan XXIII, 9. Madrid-3.

Siendo el plazo de presentación de los trabajos hasta el 28 de febrero de 1970.

Los premios serán otorgados mediante votación de un jurado nombrado oportunamente por el «Aula de Poesía Hermanos Machado». El fallo del jurado y la composición del mismo se harán públicos el 7 de marzo de 1970.

Los autores premiados se comprometen, si son del distrito universitario de Madrid, a leer sus poemas en una sesión del aula, que oportunamente se determinará. Si no fueren de este distrito se intentará llegar a un acuerdo sobre el particular.

El Aula conservará las composiciones premiadas, que podrá usar y difundir. Los autores conservarán todos los derechos que la ley de Propiedad intelectual reconoce. Asimismo, las composiciones premiadas serán publicadas en el número correspondiente al tercer trimestre del año en curso, de «A.U.» (apuntes universitarios), revista del Co-

CONVOCATORIA DEL III PREMIO DE POESIA «VIZCAYA» DEL ATENEO DE BILBAO

★ Pueden optar a dicho premio poetas de cualquier nacionalidad, con libros escritos en castellano. El tema es libre, así como la métrica y forma de contenido. Cada poeta puede presentar un solo original. Se excluyen de participación los poetas que fueron premiados en anterior convocatoria.

Se considera un premio en exclusiva, por lo que quedaria anulado premio y accésit si hubieran participado en otro concurso.

Los trabajos han de ser rigurosamente inéditos en libro.

Los libros que se presentan tendrán una extensión aproximada de 1.000 versos, esto es, unas cien páginas de texto.

Los originales se presentarán por triplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, en papel de cualquier extensión.

En los originales deberá hacerse constancia del nombre y domicilio del autor.

La dotación del III Premio de Poesía «Vizcaya» del Ateneo de Bilbao consistirá en un primer premio de 15.000 pesetas en metálico y la edición del libro premiado. Asimismo se concederán dos accésit a los libros que obtengan el segundo y tercer premio, sin dotación económica, pero con la edición de ambos libros, de la misma tirada que la del primer premio. Los tres libros serán editados a expensas del Ateneo de Bilbao.

El plazo de admisión de originales será a partir del mes de febrero en que se convoca el premio y finalizará el 30 de abril de 1970, fallándose el mismo el día 31 de mayo de dicho año.

Los originales deberán ser remitidos al Ateneo de Bilbao, calle Colón de Larreátegui, 4, Bilbao-I, haciendo constar en el sobre «Para el III Premio de Poesía Vizcaya del Ateneo de Bilbao».

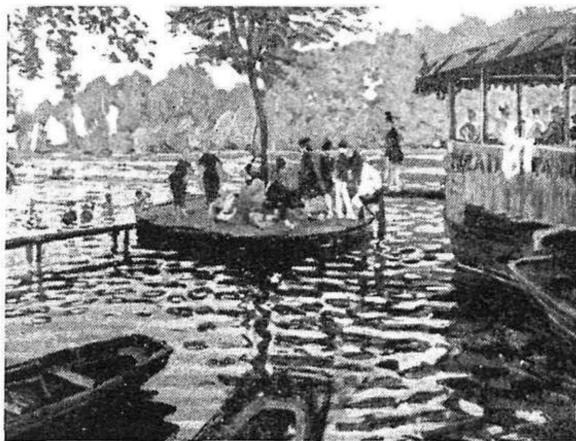
No se hará mención del jurado hasta el momento del fallo.

No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para la retirada de los originales presentados y no premiados caducará el día 1 de julio de 1970, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho y se procederá a la destrucción de los mismos.

Se aceptan por los señores concursantes la totalidad de estas bases y el fallo del jurado, no habiendo, por parte de ellos, posibilidad de reclamación legal al desarrollo y decisión de dicho premio.

El premio no podrá declararse desierto.

sumario



EL MAR Y LA PINTURA IMPRESIONISTA

Camón Aznar, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Madrid y uno de los conocedores más profundos y sugestivos de las letras españolas contemporáneas en materia de arte, inicia el presente número con un valioso ensayo sobre el tema enunciado. Lo ilustramos con reproducciones de algunos cuadros de los pintores impresionistas que nuestro ilustre colaborador menciona. (Págs. 4 a 6.)



LUIS JIMENEZ MARTOS

Nuestros lectores saben bien la capacidad analítica de Luis Jiménez Martos en el enjuiciamiento de los libros de poesía de otros, pero acaso no tanto su propia personalidad poética, que recientemente ha sido distinguida con el Premio Nacional «José Antonio Primo de Rivera». Para equilibrar el conocimiento entre el crítico y el poeta—o el poeta y el crítico, que el orden de los factores sí altera la personalidad—, Antonio Hernández lo trae a nuestra sección «El escritor, al día», en entrevista complementada con foto familiar, ficha biobibliográfica y muestra de la poesía de Jiménez Martos. (Págs. 12 y 13.)

Historias de Hoy



Y Recuerdos de Ayer

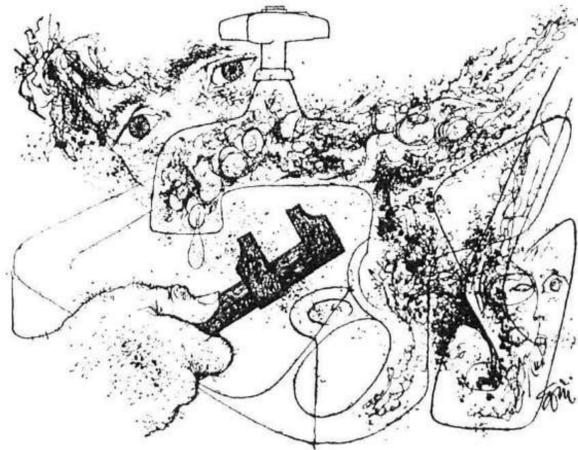
DIAZ CAÑABATE

Inaugura una nueva sección en este número el escritor Antonio Díaz Cañabate, cuyo peculiarísimo y garboso estilo resultará sin duda familiar a los lectores de LA ESTAFETA. La sección del autor de *Historia de una taberna* e *Historia de una tertulia* se titula «Historias de hoy y recuerdos de ayer», y a buen seguro ha de contribuir a elevar a categoría el anecdotario de la vida española y de nuestras letras. (Página 14.)



EL HUMOR ESPAÑOL

Al alimón, Rafael Flórez y Luis Quesada han organizado en los salones del Club Urbis una exposición antológica sobre *El humor español de ahora y de siempre* y un orientador ciclo de conferencias sobre el mismo tema. De todo ello da noticia el reportaje de Jesús Torre Franco, convenientemente ilustrado. (Páginas 18 a 20.)



CONCURSOS «LA ESTAFETA»

Los originales seleccionados hoy para los concursos de la Revista son los cuentos *Las once y pico en punto*, de Jesús Royo, y *El mismo pan*, de Eduardo Mendicuti, ilustrados, respectivamente, por Lorenzo Goñi y Ríos, y los poemas *De nuestro antiguo corazón...*, de Antonio Hernández, y *Vasos comunicantes*, de Ana María Iza. (Págs. 21 a 25.)

PORTADA: Foto de Shee Yoon Nam («Fotografía Internacional 1969»).

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

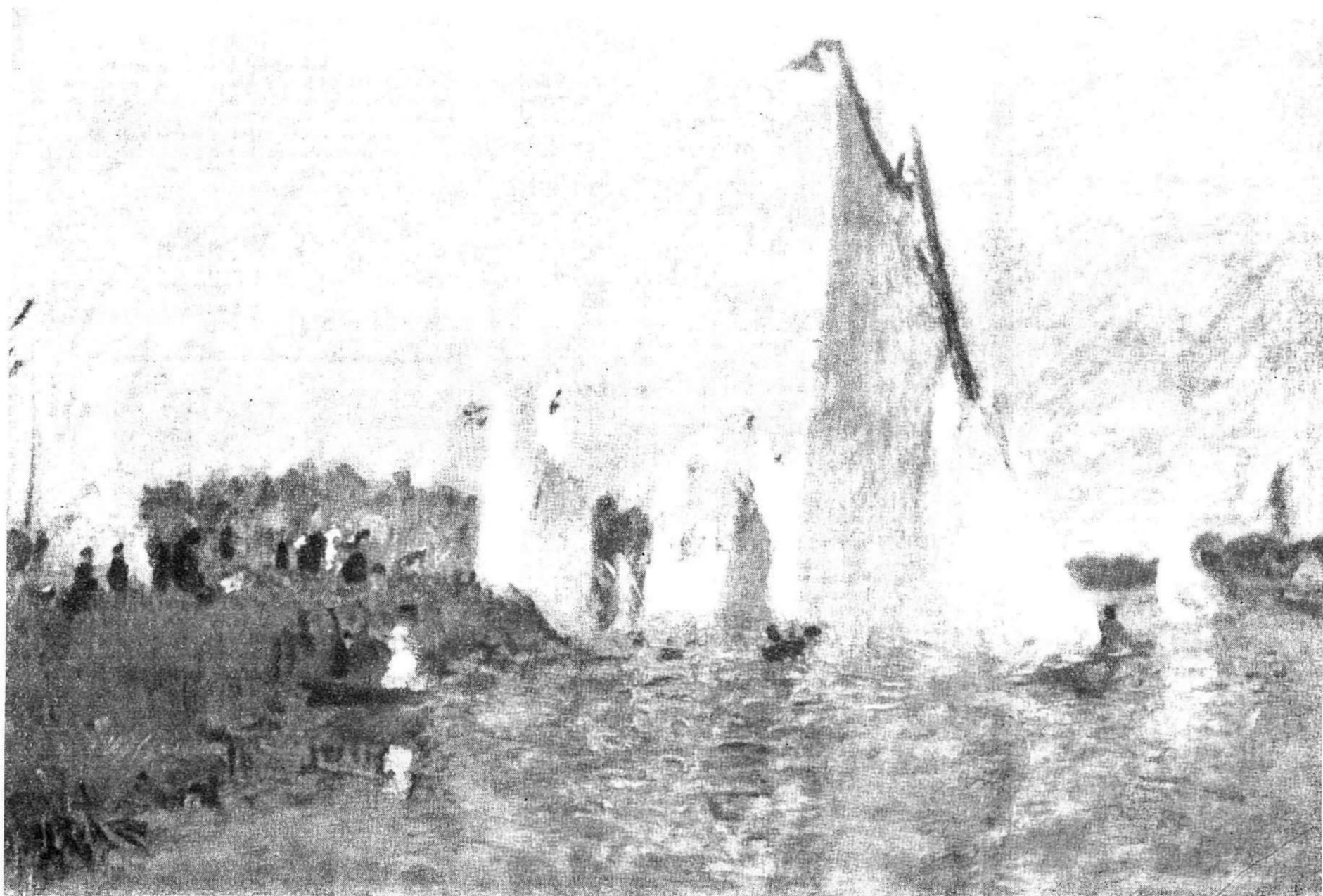
la
estafeta
literaria

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)

Impreso en el BOE. Madrid

Depósito legal: M 615/1968

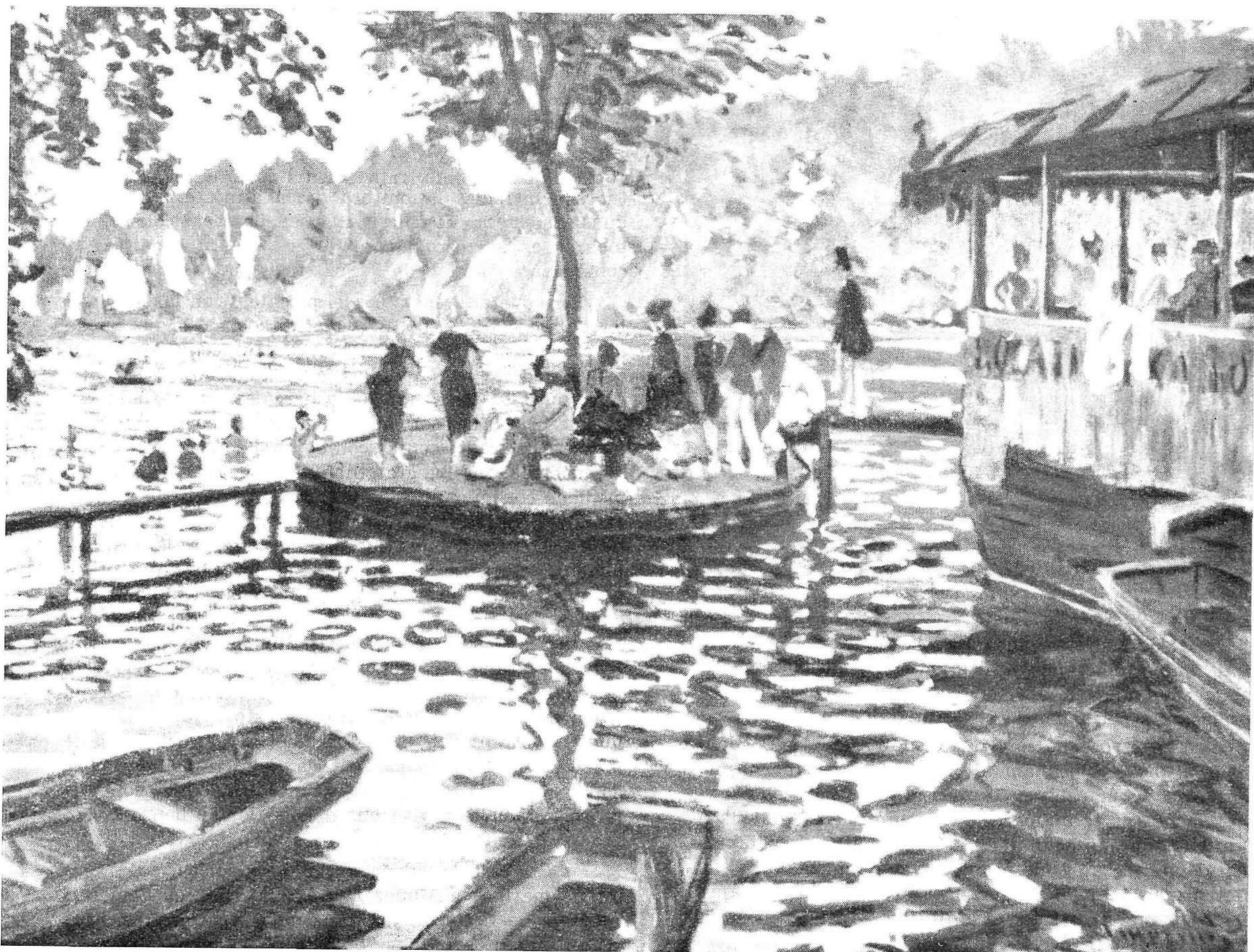


Renoir: «Regatas en Argenteuil»

EL MAR EN LA

CON esa facilona pedagogía de seccionar la historia en épocas y culturas distintas no podemos separar el movimiento impresionista del romántico. Ciertamente que en él se dan supuestos que han de permitir una evolución que arrastre el sistema de abstracciones hasta nuestros días.

Pero en sus orígenes, y sobre todo en nuestro país, este movimiento impresionista es absolutamente inseparable del romántico. Porque en él entra otro infinito de acento también romántico. En el puro romanticismo existía el infinito espacial que con los horizontes sin fin ensanchaba el cuadro y permitía que en él cupieran los horizontes marinos. Esta ansiedad espacial es la que ha creado el paisaje romántico. Pero tras él, y de una manera fatal y hasta enlazado con esa magnitud, viene otro infinito, que, por eso mismo, es de calificación romántica: el de la luz. Con la luz entra el Impresionismo como el personaje principal del cuadro y cuyos brillos móviles cohesionan todas las formas. El tiempo se halla ahora subordinado al transcurrir de la luz, cada uno de cuyos cambios origina modificaciones sustanciales en las estructuras de las formas. Esta sustitución del espacio por el tiempo ha originado una de las más grandes revoluciones



Monet: «La grenouillère»

PINTURA IMPRESIONISTA

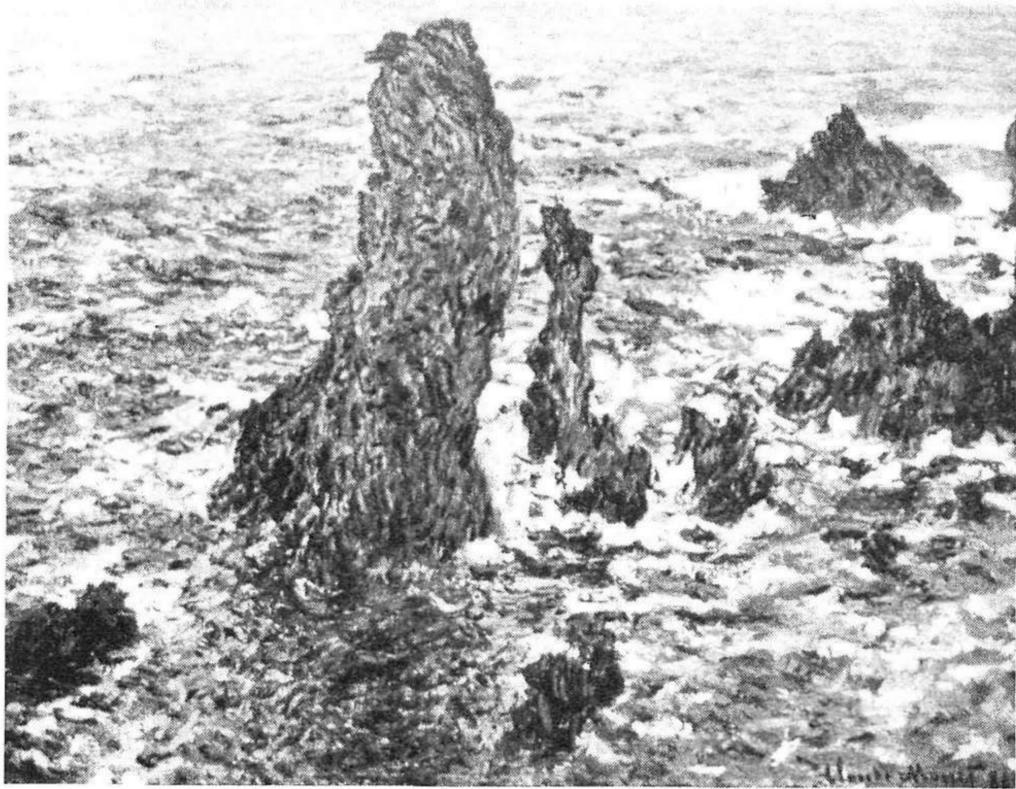
Por JOSE CAMON AZNAR

ciones pictóricas. Y ello está en función del cambio de mentalidad metafísica cuando con Bergson se ve el tiempo, no como una sucesión de instantes autónomos, sino como una continuidad sin posibles fisuras. Hasta ahora el arte inmovilizaba momentos que quedaban detenidos en la haz del lienzo. Desde ahora cada pincelada arrastra consigo una transición, un instante móvil que previene el futuro. Quizá aún, sin proponérselo el filósofo, la definición más concreta de un cuadro impresionista la tenemos en esta frase de Bergson: «la forma no es más que una instantánea tomada sobre una transición».

Y aquí tenemos una de las posibilidades hasta ahora más fundamentales para la posible reproducción del elemento marino. Si observamos las pinturas de marinas desde los holandeses hasta el romanticismo veremos que el mar se ha fragmentado en olas con movimientos y luces, casi podemos decir que autónomas. Pero con el impresionismo todos los elementos se cohesionan e integran en la misma onda luminica. Su estructura es indivisible porque la pasta pictórica está modelada por la luz.

En los cuadros impresionistas, lo mismo en los de marinas que en los tierra firme, toda la composición está vista como la superficie de un agua, toda temblo-

rosa, destelleante y unida en un bloque de luz. El espacio es ahora una expresión de la temporalidad. Y ésta una forma de la presencia de la luz. No hay que decir que unido a esta fluencia y dinamismo de la luz va también el curso de la conciencia que se puede así expresar con más soltura en estos cuadros. El tiempo solar y el de la conciencia pueden ir unidos. Es natural que en esta pintura, cuya esencia es el transcurrir, sea el agua el elemento principal y el que más ame esta escuela. Y casi podemos decir que el verdadero marinismo moderno se inicia con Monet. Este movimiento impresionista se halla dentro de una concepción heracliteana de la naturaleza. Todo pasa. Todo bulle y palpita en un transcurrir incesante. Y, naturalmente, el símbolo de esta concurrencia es el agua. Podemos decir que esta escuela ha brotado no solamente junto al Sena, sino sobre el mismo río. Allí vivieron en barcas, percibiendo el temblor de agua y de la luz, pintores como Monet y Renoir. Y su cuadro de *Etretat*, sus vistas de la isla de la Croise, en Ruen, son la aparición más franca de visiones marítimas, cierto que, emulsionadas con la luz y siendo el agua el pretexto para sus vibraciones. Pero por primera vez aquí está tembloroso su movimiento, su potente dinamismo y, sobre todo, la impresión de perenne inquietud de este elemento.



Monet: «Rocas en Belle-Ile»

Ya desde ahora la pintura de la ola no puede ser lineal, sino con su movimiento unido y disuelto en la inmensidad marina. En todo este grupo es capital su formación y permanencia en Normandía.

Otro maestro que hay que incluir aquí es Eugenio Boudin, que habilísimamente ha conseguido darnos la sensación de mar libre. Y precisamente por contraste. Unos primeros términos de veraneantes en Trouville y Deauville, que no ocultan, sino que acentúan, la impresión de grandeza desmesurada del mar inmediato. A ello contribuyen también los grandes, los inmensos celajes, que sugieren una vastedad infinita. Es esta atmósfera acuosa, tan típica de los impresionistas, la que nos permite sentir la palpitación del mar, aunque éste no figure en el lienzo. Y no hay que decir que esta palpitación se advierte con todo su rumor de destellos en los cuadros divisionistas como en los de Signac.

Pero vengamos a nuestro país. Y con ligeras alusiones marinas en Regoyos, que tienen más bien un valor anecdótico—como la vista de la playa de San Sebastián con la Reina madre—, nos encontramos con que este impresionismo marino tiene su principal radicación en la escuela levantina. Ciertamente también que con unos antecedentes no sólo franceses, sino españoles, pues aquí el Im-

pressionismo es en el aspecto técnico más radical y anterior al francés. Cuenta con los gloriosos antecedentes de Velázquez y de Goya. Pero nuestro impresionismo con su furia de pincelada suelta capta, más que matices lumínicos, el movimiento en sus giros más violentos y el carácter. Tal ocurre, por ejemplo, con Lucas.

El Impresionismo francés tenía como una de sus virtudes principales la pintura de la atmósfera. Pero de unas atmósferas neblinosas, densas, donde el color rinde toda su eficacia cromática. No era demasiado difícil el consignar el palpito de la luz en ese medio ambiental.

¡Pero qué diferencia con el paisaje y con las marinas levantinas! Aquí todo es crudo, directo. Y la luz puede devorar el color. Nos encontramos, pues, con Sorolla, tan desconocido al hablar de los impresionismos. Y hay que decir que Sorolla es un genio hercúleo que afronta ese choque brutal del sol con el agua, para cuya traslación pictórica no podía contar con el menudo divisionismo de la pincelada. Sorolla, gran dibujante, maneja las grandes medidas con anchuras de espacios y figuras de normal grandeza. Sorolla consigue en sus cuadros de mar, no la atmósfera con luces que pasan, sino el reflejo consolidado como medallas de oro. Sus manchas de sol no tiemblan como en los impresionistas típicos, sino que quedan fúlgidas y sustantivas. No hay vagas atmósferas, sino claridades deslumbradoras. Una inmensa vitalidad le hace pintar las aguas, los niños desnudos, el cielo azul, todo ello de una manera radiante y firme. Con Sorolla entra en el arte el Mediterráneo. Esto es un fenómeno muy importante en la historia del arte. Pues con este mar entra el sol reflejado en las aguas resplandecientes con macizos destellos. Pero todo ello, además, con una pincelada suelta y viva que deja a flor de lienzo la potencia dinámica de las olas.

En esta escuela valenciana hay que colocar como pintor de marinas a Muñoz Degrain, al cual, ciertamente, no se le ha hecho la justicia debida a su gran técnica. Es un pintor cuyo gusto, quizá excesivamente abarrochado, perjudique a la estimación integral de su obra. Su fantasía en el color es de gran aliento. Los toques sueltos de Muñoz Degrain parecen un amontonamiento de piedras preciosas. En sus grandes cuadros del Museo de Valencia tengo la impresión de que cuando pinta el mar ninguno lo hace con la viveza, el golpe seguro y suelto de sus brillos y la audacia cromática de Muñoz Degrain. Yo le definiría como un orfebre wagneriano. Ama los grandes espectáculos de la naturaleza y sus visiones alpinas, sus grandes ocasos y su mar con olas centelleantes están en el mismo clima estético.



Regoyos

LEONOR IZQUIERDO DE MACHADO

Por RAMON DE GARCIASOL



EL bueno y aun mejor Antonio Machado —incluso los que no le quisieron le reclamaban para sí— se casó en Soria a últimos de julio de 1909 con Leonor Izquierdo Cuevas. La niña soriana tenía dieciséis años recién cumplidos, don Antonio casi treinta y cuatro, diferencia análoga a la de Cervantes y doña Catalina Palacios de Salazar y Vozmediano, la hidalga de Esquivias. El 1 de agosto de 1912 —el mismo año jubilar de *Campos de Castilla*—, moría Leonor en la *cabeza de Extremadura*. Los tres años de matrimonio —visto y no visto: ¿verdad, sueño?— fueron para la niña soriana como un cuento. Para don Antonio Machado —el Machado de la crueldad inocente de los niños: *ya conocéis mi torpe aliño indumentario*—, su cumplida felicidad en la tierra:

*mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario,*

se confiesa en el famoso autorretrato. Repárese en que dice, por entonces: *la flecha*, en singular.

Por fortuna para él, Antonio Machado vivió siempre a la sombra de una madre excepcional. Recordemos cómo le había sostenido su madre antes del Paraíso de Leonor y cómo vuelve la amparadora a cobijarle incluso hasta la muerte en tierras extrañas, acogedoras en la catástrofe. No olvidaremos que la madre, la anciana y solitaria madre —doña Ana Ruiz—, le sobrevivió lo suficiente para no pasar a la otra vida con el temor de que el gran don Antonio —el hijo, para ella, el desvalido— no supiese cubrirse bien con las últimas ropas, con la tierra de la sepultura, y se despertase con frío, destapado y rosiendo en la noche eterna. «¿Duermes, Antonio?», preguntaría la madre. Y como no tuviese respuesta, tranquila por haberle dejado con buen sueño, también se echó ella a descansar para siempre.

En una carta fechada en Colliure, «Pyr. Or. Hotel Bognol-Quintana» —febrero de 1939, sin día—, dirigida a don Tomás Navarro Tomás por José Machado, el pintor, muerto en México, se lee: «A los veinticuatro días de llegar a este pueblo ocurrió la desgracia. El 28 de enero llegamos y el 22 de febrero moría» [se refiere a don Antonio Machado]. Antes había dicho de doña Ana, la madre maravillosa: «Supongo le habrán llegado a usted noticias de la muerte de mi pobre madre, que a los tres días después acompañaba a su hijo bajo la misma tierra del pequeño cementerio de este pueblo.»

Ahora recemos con versos viejos de tiempo, eternamente nuevos de emoción:

*Y volver a sentir en nuestra mano
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre... Y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva.*

(«Renacimiento», de *Sotaduras,
galerías y otros poemas*, 1937.)

(Otra mujer insigne, también de nombre Ana —Girón de Rebollo—, ejemplar esposa de Boscán, por amor a su marido muerto y como homenaje a la divina amistad, salvó para el gozo y gratitud de los siglos la poesía de Garcilaso.)

En 1917 escribía Machado en la nota autobiográfica a sus *Páginas escogidas*, como un bendito llovido de melancolía: «En 1907 obtuve cátedra de lengua francesa, que profesé durante cinco años en Soria. Allí me casé; allí murió mi esposa, cuyo recuerdo me acompaña siempre. Me trasladé a Baeza, donde hoy resido.» Podría haber dicho, con verdad: «Huí de Soria porque los fantasmas y recidivas me hubiesen enloquecido.»

¿No creyó don Antonio alguna vez que *todo aquello* había sido un sueño de cruelísimo despertar? ¿Qué razón se le ofrecía —no era reli-

gioso practicante de ningún credo positivo— para justificar la muerte de su mujer, su nueva y más dolorida soledad, ya con el recuerdo sangriento de recordar en la infelicidad? ¿Cómo no se consumió en el encarnizado aislamiento con sus memorias, con las fieras devoradoras, con un escepticismo que le pondría miel en el corazón y una careta de carnaval en el rostro? «¿Por qué yo?», se diría, despreciando su obra —«mis bien amados versos»—, que no pudo saborear, que hubiese dado, incluida la mano con que la escribió, por la vida de Leonor. «¿Por qué yo?», sigue y seguirá preguntando perpetuamente un hombre ante un cadáver.

En el prólogo a *Campos de Castilla* —*Páginas escogidas*— insistía en lo dicho en la nota autobiográfica: «Cinco años en tierras de Soria, hoy para mí sagrada —allí me casé; allí perdí a mi esposa, a quien adoraba...» Aquí el dolor es más efusivo, aunque continente, como era normal en él, nada enfático, con el noble comportamiento del que desprecia casi todo o se queda con lo casi nada esencial. En esto es menos romántico que Unamuno: en la famosa «obscuridad del yo». Pero Unamuno tampoco se exhibe: se toma a sí, lo más inmediato y conocido que tiene, y se ofrenda como *anima vilis* de laboratorio, haciendo «notomía de sus entrañas», como dijo sobrecogedoramente el Miguel de los Migueles. Es verdad, asimismo, que en don Antonio se comienza el giro hacia la *nostriudad* de la poesía española de la posguerra civil de 1936-1939. Es igualmente cierto que podía dolerse más don Miguel, porque necesitaba más fe que Machado, quien llegó a concluir que el hombre es criatura de azar antes que escultor de sí mismo. Don Antonio era de mayor dubitación. Quizá sea necesario parar mientes en esto más que en el individualismo de la época. Y mejor aún: no perder nunca de

vista la diversa complejidad de unos hombres de otros, sin demérito para ninguno.

¿Quién no daría toda su torre de viento y palabras por la felicidad de cuantos le rodean, quienes normalmente no están para penas, melancolías y versos, atezados por realidades inaplazables, aunque pasajeras? ¿Sería, por otra parte, don Antonio Machado quien es sin sus versos? ¿Hubiese logrado ser un milagro para Leonor sólo como hombre común? Se nos quiere por lo supremo que tenemos, que de sólo es nuestra rémora, lo que nos impide la igualdad; nos individualiza, pero nos aísla. Don Antonio —y por *soleares*, para que a la guitarra y a voz herida parezca arte la sangre— se arrancó este suspiro:

*Y la moza que yo quiero,
¡ay!, preferirá casarse
con un mocito barbero.*

(Y existió mocito barbero, poseedor de un don inasequible ya al poeta: la mocedad, la solar afinidad de los años.)

Machado —que sepamos— cantó a Leonor después de muerta, de perdida. Mas con amargura demasiado serena para no resultar desesperada, con dolor que llega a enfrentarse con el mismo Dios, negándose a la resignación:

*Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.*

(Campos de Castilla, 1912.)

Del poema que no se arredra ante nada —*Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía*—, rebelión de la criatura contra el creador, a don Antonio se le anña la voz para decir, desde Baeza, en romance frío en la forma y sangrante en los penetrales del verso, titubeo entre la realidad y el recuerdo, «confusa la historia / y clara la pena»:

*Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules
una mañana serena.*

*Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.
¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!...
Vive, esperanza, ¡quién sabe
lo que se traga la tierra!*

(Campos de Castilla, 1912.)

Luego vería así, ya sin sueño, desesperación o miedo, asordado en soledad, el momento del tránsito de la niña soriana:

*Una noche de verano
—estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
—ni siquiera me miró—,
con unos dedos muy finos
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!*

(Poesías completas, 1912.)

¡Qué grito impresionante —«llevo en el pecho un león», dijo en un poema de otros días— ese humilde y terrible aullido: «¿Qué has hecho?»!



Después de los poemas CXXV, CXXVI y CXXVII de *Poesías completas* ordenadas por Antonio Machado en vida —edición de 1936, el año de la guerra civil—, quien tuvo «patria donde corre el Duero», el que manda a Palacio subir «al alto Espino donde está su tierra», el viajero solitario

*(¡Y alegría
de un viajar en compañía!
¡Y la unión
que ha roto la muerte un día!
¡Mano fría
que aprietas mi corazón!),*

echa siete llaves al sentimiento directo, coloca su duelo en su santuario y se dispone a dejarse roer de verdín de soledades, encharcado de melancolía. Aunque dijese luego en uno de los sonetos de *Nuevas canciones* (1917-1930):

*¿Empañé tu memoria? ¿Cuántas veces!
La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto nació
ya con cieno verdoso y turbias heces.*

*Y más si hubo tormenta en sus orillas,
y él arrastra el botín de la tormenta,
si en su cielo la nube cenicienta
se incendió de centellas amarillas.*

*Pero aunque fluya hacia la mar ignota,
es la vida también agua de fuente
que da claro venero, gota a gota,*

*o ruidoso penacho de torrente,
bajo el azul, sobre la piedra brota.
Y allí suena tu nombre ¡eternamente!*

Sí, estuvo Guiomar, amor no tan claro ni tan turbio —con su invención y su realidad—, no felicidad manantial y a la luz del día. No juzgamos, por más que creamos entrever y hasta nos suenan en el corazón palabras que no debe saber la pluma. (¿La necesidad de compañía es amor? ¿Lo es dejarse querer? ¿La admiración

es amor, aunque llegue al sacrificio?) No inculpamos a don Antonio ni a Guiomar —siempre nos faltan datos para hacerlo sin error, de ahí que cueste tantísimo trabajo afirmar—. Es muy fácil pedir encima heroísmo a la santidad ajena o ver a Beatriz y dejarla pasar para lamentarse en hermosos versos de hombre mal cumplido. Si nadie conoce bastante de sí para estar en claridad y sosiego, menos se atreverá a medir al prójimo, aunque haya que hacerlo: resulta más humano errar limpiamente que apollarse en perplejidades. Cuando hablamos de Guiomar no decimos amor turbio, sino ilegal para un orden jurídico positivo —suponiendo que sea lo que parece o se conjetura—. Tampoco sabemos lo que hubo de amistad o de pasión —¿por quién de los dos—, aunque nos sueñe al fondo aquel ritmo juguetón de «porque una diosa y su amante / huyen juntos, jadeante / les sigue la luna llena». O aquel soneto del archivo de Manuel Machado, poeta importante, aunque de menos osatura moral o carácter que Antonio:

*Perdón, Madonna del Pilar, si llego
al par que nuestro amado florentino,
con una mata de serrano espliego,
con una rosa de silvestre espino.*

*¿Qué otra flor para ti de tu poeta
si no es la flor de la melancolía?
Aquí, donde los huesos del planeta
pule el sol, hiela el viento, diosa mía,*

*¡con qué divino acento
me llega a mi rincón de sombra y frío
tu nombre, al acercarme el tibio aliento
de otoño el hondo resonar del río!
Adiós: cerrada mi ventana, siento
junto a mí un corazón... ¿Oyes el mío?*

¿Sería absurdo pensar en Segovia tras apurar el soneto, en los cerros de Zamarramala, en los

Los escritores alemanes rectifican: vuelta a lo rural

Por CARMEN NONELL

huesos de la Mujer Muerta y del Acueducto epónimo, en el rumor del Eresma—hacia donde daba el balcón de don Antonio—, en octubre, en la fiesta del Pilar—caliente, caliente: de la Virgen no, de persona sí—, en el envío de los versos del florentino Dante? ¿No es demasiada realidad para mera invención poética? Y el hecho le corrobora otro soneto perfecto de un momento nada propicio a lirismos eróticos y casos particulares: la guerra civil española, que don Antonio vivió desgarradamente y hasta las raíces (como que murió de ella tras pasados los Pirineos). Oigamos:

*De mar a mar entre los dos la guerra,
más honda que la mar. En mi parterre,
miro a la mar que el horizonte cierra.
Tú, asomada, Guiomar, a un Finisterre,*

*miras hacia otra mar, la mar de España
que Camoens cantara tenebrosa.
Acaso a ti mi ausencia te acompaña.
A mí me duele tu recuerdo, diosa.*

*La guerra dio al amor el tajo fuerte.
Y en la total angustia de la muerte,
con la sombra infecunda de tu llama*

*y la soñada miel de amor tardío,
y la flor imposible de la rama
que ha sentido del hacha el corte frío.*

El poeta contempla el mar Mediterráneo—estaba en Rocafort, Valencia—, en la pavorosa soledad de la guerra—más si es civil—, *solo, triste, cansado, pensativo y viejo*, con mayor pesadumbre al recordar, magnificada, a la diosa—¿realidad, sueño?—en un finisterre gallego o lusitano, frente al *mare tenebrosus*, el Atlántico que cantara el gran poeta de *Os Lusíadas*.

¿Qué hubo de verdad en este amor, nada literario—presumimos—, a más de lo supponible o de los cabos que pueda atar la lógica en una congerie de alusiones aún sin clave final? ¿Tenemos derecho—¿podemos impedirnoslo?—a levantar una punta del misterio? Guardemos—mientras quien puede, si es que puede alguien, calle—un silencio en el que tanto entra el dolor que nos produce ver al poeta admirado sin el aire respirable y serenador que le deseábamos. ¿Hay escrito algo de felices? ¿Son la soledad y la tristeza la cara oculta del genio? Cuanto más vivimos menos sabemos algo consolador.

Antonio Machado tuvo, breve como el milagro de la primavera soriana, un amor fundamental, cimentador hasta dar en Colliure soñando con España enredada en sus vivencias personales. «Yo he sido», podría haber dicho al mal. Y quien es un momento, sigue siéndolo por los siglos de los siglos. El, Antonio Machado, el poeta y el hombre, dijo que sí a la vida, aunque una voluntad más alta se hiciese contra la suya. ¿Siguió soñando a Leonor en Guiomar? ¿Tendríamos honestamente que poner entre interrogantes los versos a Guiomar «a la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena»? ¿No quieren decir en lo más hondo que se fantasea sobre la realidad suscitadora del sueño?

*Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventó el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás.*

¿Es que no existió y sigue existiendo Dulcinea? ¿Es que no existió y sigue existiendo Guiomar? En caso extremo, nos quedamos con el verso machadiano y su perfume:

A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.

Los escritores alemanes han decidido hacer una revisión a fondo de muchos problemas que les atañen muy de cerca, independientemente del más serio: el de la asociación.

Ahora nos referimos sólo al de la temática y la difusión, no sólo de sus obras, sino también de sus nombres, eso que según la moda nueva se llama promocionar, estableciendo a la vez un diálogo directo con el público lector, lo que si es interesante para éste, no lo es menos para el escritor, que tiene así amplias posibilidades de experiencias en su contacto con el público más heterogéneo.

Los escritores de Alemania, contagiados, como todos sus colegas del mundo, del temor al anatema que al parecer pesa sobre los temas rurales, habían desatendido éstos por completo, buscando sus fuentes de inspiración en las grandes y pequeñas ciudades y en las no menos grandes y pequeñas sociedades de todas clases: industriales, comerciales, profesionales, aristocracia, «dolce vita», sin olvidar el no menos manido tema social.

Esta situación no podía menos que inquietar a la masa rural culta que inútilmente hubiera esperado que una pluma famosa se ocupara de sus problemas, y así intentaron lanzar un toque de atención hacia aquéllos, patrocinado por la Hermandad de Campesinos de Alemania, que instituyó dos premios de 10.000 y 5.000 marcos, respectivamente, para las dos mejores obras literarias; novela, cuentos, poesía, guiones cinematográficos, obras de teatro, etc., con el tema obligatorio del campo y sus hombres.

Pero lo más interesante es que, para facilitar el trabajo a los posibles concursantes, que en la mayoría de los casos desconocían el ambiente y el tema mismo, los organizadores invitaron a los que lo solicitaran, ofreciéndoles toda clase de facilidades sobre el terreno y el medio que deseaban estudiar.

Es cierto que tal experiencia no es

aventurado suponer que en España hubiera sido excesivamente arriesgada, porque si la invitación no cabe duda de que habría sido un éxito, el resultado positivo de ella no parece tan seguro.

Igualar y aun superar la cifra de solicitantes seguramente es muy fácil; sin embargo me parece muy difícil alcanzar luego la tercera parte de las cifras que allí se han conseguido con más de 160 participantes, de los cuales han respondido con igual cifra de originales repartidos entre las diversas modalidades con predominio de novelas, cuentos y poemas. Por cierto que el primer premio lo ha obtenido una novelista: Ruth Rehmar.

El resultado ha sorprendido hasta a los mismos organizadores. Pero también a los concursantes, que han redescubierto así un tema lleno de posibilidades, tan y a veces más interesantes que aquellos otros que hasta ahora parecían los únicos posibles. Y este redescubrimiento ha llevado a los escritores alemanes a una sincera revisión de su temática que no puede ser exclusiva y encasillada.

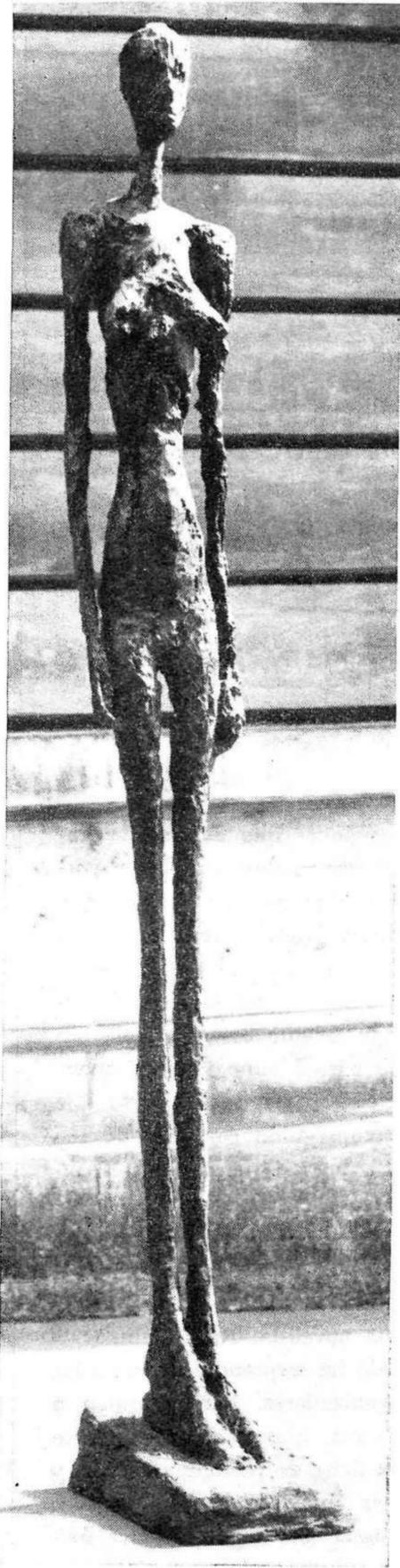
Otro aspecto de la preocupación de los literatos de Alemania por la promoción de obras y nombres son los recitales, lecturas y coloquios públicos en lugares más o menos populares.

Playas de moda, balnearios, centros de reunión de alta montaña, etc., organizan veladas literarias en las que autores jóvenes alternan con los consagrados. Estas reuniones despiertan gran interés entre el público, interés que se traduce en un afán por conocer la obra del autor al que han escuchado las primicias o con el que han conversado como con un invitado asequible e interesante en una reunión de amigos.

Esta preocupación literaria en un país como Alemania en el que la máxima categoría social corresponde a catedráticos y profesores, es lógico que se nos aparezca aquí como una nostálgica fantasía más inabordable que la misma Luna.

ACTUALIDAD DE CHAGALL, GIACOMETTI, Y OTROS PINTORES

Por M.^a FORTUNATA PRIETO BARRAL



Giacometti: «Femme debout»



Chagall: «L'arc en ciel du village»

SE amplían las atribuciones y actividades de la comisión encargada de celebrar los centenarios y conmemoraciones—cosa que los franceses saben cuidar con tacto, eficacia y mesura, por lo general—. Sin embargo, hay un aniversario que no ha tenido todo el brillo merecido: el de André Gide. Por cumplirse el centenario de su nacimiento en fecha muy próxima a la terminación del año que ha acabado, se esperaba que los actos conmemorativos comenzarían en 1970, como va a ser el caso de Matisse, por ejemplo, y éste hubiera podido ser en cuanto a la literatura, el «año Gide», igual que 1968 fue el «año Claudel», a quien no se regatearon honores y festejos. Pero... también hay sus injusticias post mortis, aquel no conformista que fue el escritor protestante y pederasta declarado sigue inquietando a los buenos espíritus. Se han hecho algunas encuestas y emisiones, de carácter particular, sobre si la literatura de Gide sigue o no teniendo la vigencia que tuvo hace treinta años, pero ça c'est une autre affaire, es sabido que el tiempo y las circunstancias imprimen a toda obra, a todo autor, altibajos capri-

chosos que no siempre están en relación directa con los valores propios. Los honores oficiales se limitan, hasta ahora, a la colocación de una placa en la casa donde murió, a un par de «tablas redondas» en la televisión y a un proyecto, aún un poco vago, de exposición de manuscritos y objetos. Pero ha causado extrañeza que la Biblioteca Nacional no haya hecho la habitual gran exposición que acostumbra en estos casos, y que André Malraux no hubiera dejado previsto, cuando todavía estaba en el Gobierno, un programa de actos en memoria de aquel que fue uno de sus grandes amigos.

En cambio, varios artistas plásticos están en el cuadro de honor de la actualidad, con exposiciones retrospectivas muy importantes, con o sin centenario. Después de cuatro meses de afluencia extraordinaria, acaba de clausurarse la consagrada a Giacometti en l'Orangerie, que recogió una colección impresionante de esculturas, dibujos y pinturas. El gran artista, que fue siempre bastante retraído y enigmático, ha ganado una popularidad que nunca buscó ni deseó; su mundo se reducía al pueblecito suizo donde nació (Stampa, en el

cantón de Grisons), que anualmente seguía visitando por ver a su madre ancianita, al destartado taller de Montparnasse, donde se instaló hacia 1930, a un par de bistrotos cochambrosos del barrio; su universo emocional parecía restringido, el círculo familiar y los modelos que le sirvieron de pretexto para reflejar en su obra la angustiada búsqueda de comunicación humana, se reducen a contadas personas: su madre, el hermano Diego, la fiel Annete, el amigo Yvain..., seres fraternos que posaron horas y horas a lo largo de muchos años, no en virtud de sus formas plásticas, sino porque representaban un sentimiento, y se convirtieron en aquellas cabecitas pequeñas, abocetadas, pero llenas de vida intensa, aquellos hombres que marchan, aquellas figuras longuiformes, obras sencillas de modelado y aparentemente sin problemas estéticos, pero dotadas de una tremenda tensión, estudios mil veces comenzados y, a menudo, inacabados, donde aquel «clocard superior»—como llamaba Jean Genet a Giacometti—interrogaba al fondo del alma.

Es curioso comprobar que muchos escritores ilustres se sintieron

atraídos por el extraño escultor, tal vez intrigados por su enigma como persona y como artista. Además del citado Genet, escribieron sobre Giacometti Aragón, Sartre, Michel Leiris, Francis Ponge, Jacques Dupin, entre otros, siempre con ternura, invariablemente con admiración, a veces con sorpresa ante un caso de «angustia del vivir y del crear» que ningún éxito ni triunfo reconocido conseguía aminorar. (En los últimos años de su vida, Giacometti exponía regularmente en la Galería Maeght, de prestigio mundial, y en 1962 le fue otorgado el gran premio en la Bienal de Venecia). El gran público, sin embargo, conocía poco a Giacometti, y casi puede decirse que sus pinturas eran obra confidencial para iniciados, mientras que los pintores, en general, consideran que son todavía más interesantes que la escultura, no obstante la economía de medios en un estilo que parece sólo boceto, proyecto. Esta gran exposición oficial ha venido a consagrar, y, lo que es más importante, a hacer conocer en toda su amplitud, a uno de los artistas más indiscutiblemente profundos de la época.

El caso Chagall es más bien lo

contrario. No se sabe muy bien qué es lo que ahora se conmemora, se habló de sus ochenta años, aunque en realidad ha cumplido ya ochenta y dos, lo cierto es que estamos en plena «chagallitis», por la que hay que pasar forzosamente, como no nos hemos librado nadie de la famosa gripe de Hong-Kong (el vocablo no es mío, me ha hecho gracia en la pluma de un colega, y prueba bien que aquí, cuando se pasan un poco de esa raya de buena medida que antes encomiábamos, resulta cosa chocante). En efecto, el Estado francés no ha regateado medios para este homenaje: se han inaugurado para la ocasión las nuevas galerías de ex-

del Arte, amén de sus otras muchas cualidades. Chagall, no; Chagall no es un genio, ni es ni ha sido nunca un gran pintor, por muy encantador que sea el personaje y por simpáticos que nos sean sus ingredientes de poesía, lirismo, inocencia, ensoñación, colorido, etc. No trato de minimizar los valores de su pintura, que son hartos conocidos, sino simplemente de apuntar una realidad fácilmente comprobable.

Al contrario de Giacometti, Chagall es muy popular, a causa tal vez de su peculiar iconografía. Frank Elgar, crítico de muy reconocida seriedad, dice a propósito de este fenómeno que la notoriedad del simpático ruso se debe a que,

precursor y visionario inspirado de los grandes virajes que había de sufrir el Arte después del cubismo. En su Diario—precioso libro que contiene grandes enseñanzas—puede leerse algo así: «Nadie podrá captarme bien en este mundo, pues yo resido tanto entre los muertos como entre los que aún están por nacer...» (cito de memoria), y es frase premonitoria que bien puede aplicarse también ahora, después de muerto. Sus largas meditaciones sobre el Arte, su refinado sentido de la estética, su exacerbada sensibilidad, unido todo ello a una profunda inteligencia, hace de la obra de Klee una especie de pre-antología inspirada de esas corrientes que

en las posibles consecuencias futuras. Ejemplo tal vez único de artista que, habiendo dibujado constantemente, habiendo meditado y teorizado largamente sobre la historia del Arte, ejerciendo un magisterio importante en el Bauhaus y otras escuelas, llegó a esta verdad soberana: «Nada es capaz de reemplazar a la intuición.»

Casi toda la obra de Paul Klee, ya sea pintura, dibujo o «collage», es de pequeño formato, se diría que siempre había rehusado llamar la atención, que la percepción profunda del sentimiento obligaba a una contemplación también intimista. La inspiración un tanto oriental de algunas épocas (consecuencia de



Giacometti: «Figurins dans l'atelier»



Chagall: «Les jeux du cirque»

posiciones del Grand Palais, transformado, por fin, en verdadero local destinado a exhibir obras de arte, y se han gastado sumas fabulosas para hacer venir del extranjero todo lo que se ha juzgado más representativo de museos y colecciones privadas, y para instalar convenientemente hasta las reconstituciones de las vidrieras que Chagall hizo para la catedral de Metz. Total: 205 cuadros y dibujos, 26 esculturas, cerca de 100 cerámicas, otras tantas maquetas de decoración mural y teatral, tres grandes tapicerías... Una enormidad. Y paralelamente, varias galerías particulares exponen también cuadros de Chagall, y litografías de Chagall, y la Biblia en imágenes por Chagall, y diversas ediciones del libro Mi vida, escrito e ilustrado por Chagall. En fin, la «chagallitis».

Verdaderamente, cabe preguntarse a qué viene todo esto, sólo comparable a la fabulosa retrospectiva de Picasso, en 1966, al cumplir ochenta y cinco años. Pero en aquel caso sí se explicaba plenamente; sólo la formidable (empleo la palabra en todo su sentido de excesible y temible) inventiva y la maestría asombrosa del malagueño genial se bastan para llenar este medio siglo

«dentro de la general ignorancia de las calidades de una obra de arte, la gente se deja seducir por todo ese arsenal bíblico, esa pseudo-poesía, ese aspecto maravilloso de pacotilla, todo eso que el diablo de hombre sabe utilizar con virtuosismo..., camuflado con astucia que confina en el genio sus insuficiencias o sus negligencias. Y también por esa humildad demostrativa que no es, en su caso, más que orgullo». Sin ir tan lejos, la opinión general es que esta exposición desmesurada demuestra, precisamente, que las obras de la primera época eran mucho más importantes (cierto primitivismo «naïf», un lirismo en estado de pureza, cuando empezó a pintar en su Vitebsk natal, luego el choque con el cubismo al instalarse en Francia), y es de lamentar el exceso de producción, casi serial, de la última década, donde todos esos elementos archiconocidos que constituyen la temática chagalliana proliferan hasta la hartura.

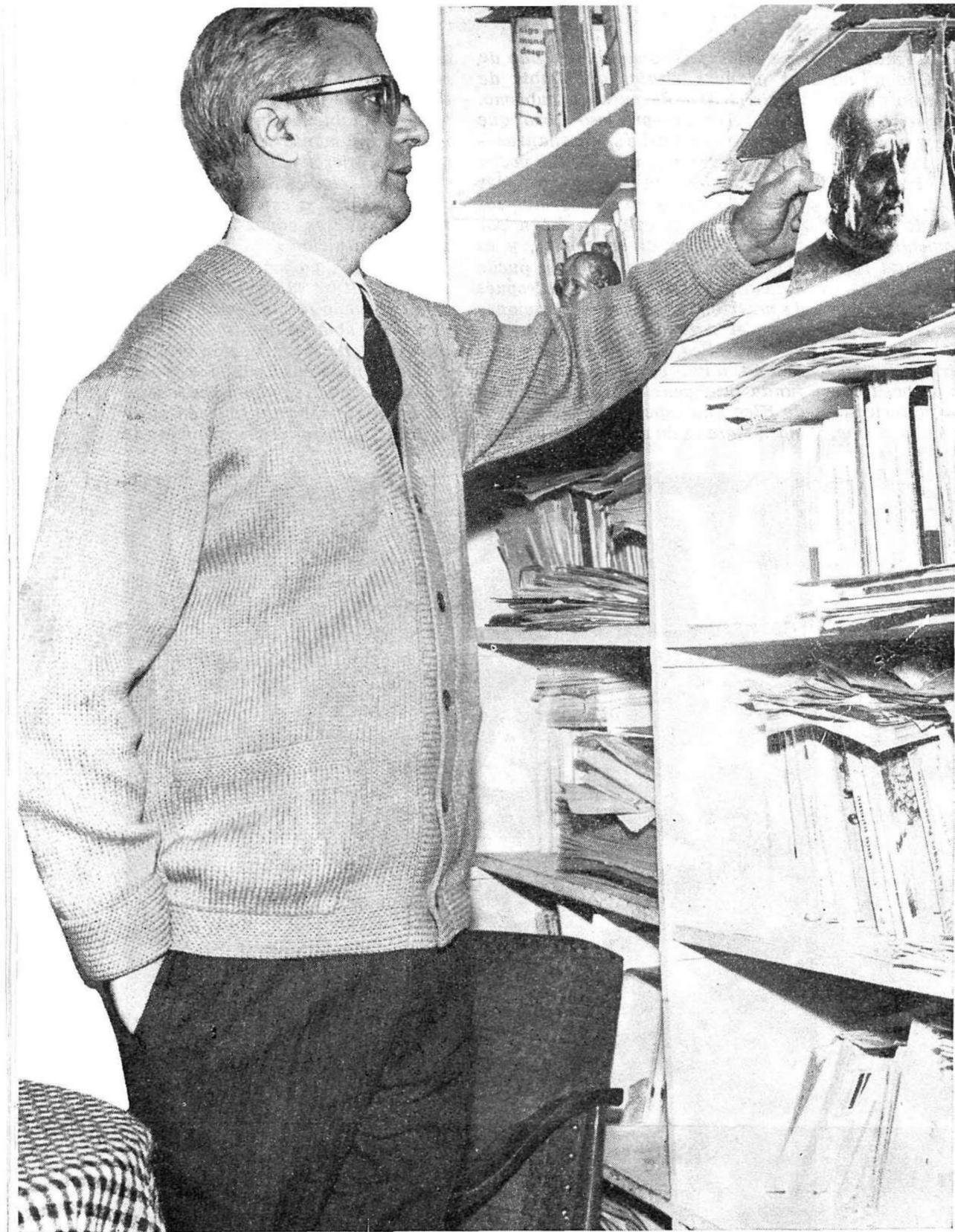
Al mismo tiempo tenemos también en el Museo de Arte Moderno la gran retrospectiva de Paul Klee, que se echaba de menos, pues desde una pequeña muestra en 1948 no se había celebrado en París una exposición importante del que fue

se dicen ahora nuevas y contestatorias. Los pop, op y otros movimientos jóvenes, el constructivismo geométrico, la abstracción poética y hasta el Arte bruto, están presentes en esa exposición que parece una cuidada selección de todo lo mejor que se hace ahora por el mundo. Recorriendo las salas del Museo de Arte Moderno podemos hoy reflexionar sobre la mayoría de los postulados estéticos, recibimos aun sin darnos cuenta una estupefanda lección panorámica, y casi nos sorprendemos cuando caemos en la cuenta, de pronto, que en realidad es obra de un solo artista. Claro que se trata de una de las naturalezas más ricas que jamás hubo en Arte, con ese trasfondo un poco atormentado de muchos intelectuales en la Alemania de antes de la Gran Guerra, y dotado al mismo tiempo de una rara sensibilidad para captar la belleza íntima de las cosas, hasta en las imágenes oníricas, hasta en los grafismos fortuitos de los muros, de las nubes, de los troncos. Incluso los dibujos que parecen un poco pueriles, las manchas eminentemente decorativas o la aparente intención humorística tiene una hondura, misteriosa a veces, que se revela precisamente

sus viajes a Túnez en 1914 y a Egipto en 1928) no despliega sus fastos en grandes telas brillantes, sino que se recrea en el arabesco refinado, en la emoción de un detalle, en el preciosismo de unos tonos. Su observación de la naturaleza como juego de líneas, planos, volúmenes, espacios—posibilidad infinita de la abstracción, en suma—, se cristaliza en síntesis de paisajes, en microcosmos de génesis infinitesimal.

Esta exposición es tanto más notoria cuanto que Klee no formó nunca parte de la escuela de París, ni tuvo grandes vinculaciones con este ambiente. Por ser Suiza el lugar de su nacimiento y también donde murió, los suizos le reivindicaban legítimamente; por su formación alemana y los años que allí vivió, se le asimila a las corrientes germánicas; en cualquier caso, no hay coyuntura posible para situarle en esta escuela de París, que tan ávidamente acoge a todas las nacionalidades.

Ahora se prepara ya el gran homenaje a Matisse, para celebrar el centenario de su nacimiento (con un poco de retraso, es verdad, ya que se cumplió a finales del año pasado). Decididamente, estamos en plena pasión conmemorativa.



BIOBIBLIOGRAFIA

Nació en Córdoba en 1926.

Licenciado en Derecho por la Facultad de Granada.

Intervino en la fundación y dirección de «Arkángel» y «Veleta».

Ha publicado ensayo, artículos, poemas, crítica y reportaje.

Realiza la crítica de poesía en LA ESTAFETA LITERARIA.

Lleva las antologías anuales de Aguilar.

Es director de la colección Adonais.

Técnico editorial.

Casado con Pilar Guerrero Fernández. Cuatro hijos.

BIBLIOGRAFIA

Historia de Juan Opositor (Novela. Cuadernos Arkángel. Córdoba, 1956).

Nuevos poetas españoles (Antología. Agora. Madrid, 1961).

Poetas del Sur (Antología. Alcaraván. Arcos de la Frontera, 1963).

Por distinta luz (Poesía. La Muestra. Sevilla, 1963).

Leyendas andaluzas (Leyendas. Aguilar Ediciones. Madrid, 1964).

A Nova Poesía Española (Antología y estudio. Rumo. Lisboa, 1964).

Tientos (Prosa poética. Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1969).

Encuentro con Ulises (Poesía. Colección Adonais. Madrid, 1969. Premio Nacional de Poesía 1969).

EL ESCRITOR, AL DIA

LUIS JIMÉNEZ MARTOS

Premio Nacional de Poesía 1969

Por ANTONIO HERNANDEZ

HABIA llamado con cautela y casi susto a aquella puerta entreabierta, de pino, pintada de marrón, marcada en su vacío por un rayo de luz. Detrás, había una mesa metálica, e inclinado sobre ella, un hombre de pelo blanco que, a rachas, se tornaba rubio al reflejo de los últimos rayos de sol. Hizo subir un poco la cabeza y observé la frente un poco rugosa, en cuya base una ceja emergía. Al mirarme, por encima de las gafas,

sus pupilas quedaron seccionadas por el centro como el sol por la línea del horizonte en el atardecer. A continuación, una nariz correcta, que descansaba sobre el labio superior, un tanto levantado, por donde aparecían dos pequeños dientes graciosos dándole al personaje una cierta apariencia traviesa.

Mi primer encuentro con Ulises Jiménez Martos, allá por el año 1965, fue todo lo literario que había imaginado en la provincia. A

él ya le enviábamos nuestra mecanografiada *Liza*, de heroico parto e inmediata muerte, con la esperanza juvenil de que algunos de nuestros poemas fueran seleccionados para una de sus antologías. No ocurrió así, pero tuvimos su respuesta animadora y eso fue suficiente. Después, con ocasión de la aparición de mi primer libro en la colección Adonais, fui a su despacho para corregir algo del *currículum*, que en las pruebas me había

otorgado un *trabajo en asuntos mercantiles*, nada más ajeno a mi predisposición. Luis, naturalmente, accedió a que pusiera lo que yo quería y por primera vez tomé contacto con lo que yo consideraba desde mi barbilampiñez poética un santón. Yo recuerdo cómo Jiménez Martos, no tan barroco como todo lo cordobés, me decía con voz apresurada e infeliz:

—No sabes cuánto daría por estar en casa. Tú aún estás a tiempo.

Y volvía a perorar sobre los poemas de su antología, mezclándolos con sus principios madrileños.

—Yo viví al principio en una casa particular de la calle Altamirano, la calle del poeta Luis Rosales. Como me costaba muy cara la habitación, le pedí al dueño otra cosa más económica. Y me metió en la misma cocina. Tenía que esperar que terminasen de lavar los platos para acostarme. La casa estaba llena de santos de aquellos que se pintaban con añil...

Luis y yo, con algún añadido a veces incómodo, cuando salíamos, *los martes de Montesinos*, del Instituto de Cultura Hispánica e íbamos de camino al Quinto Toro, dábamos paseos por el barrio de Argüelles. En la primavera era más contenta la charla, como si el jolgorio universitario, el olor a azahar, la tarde apacible y aquella sospecha de pájaros, hicieran más completos los comentarios, siempre poéticos. Yo lo escuchaba con atención y deferencia visible, un poco porque me gustaba oír su anecdotario inmenso y un poco porque en mi subconsciente vibraba el deseo de ascender de accésit a Premio Adonais. Algo también juvenil, casi a punto de lo vulgarmente llamado peloteo, que si con el tiempo se borró, colaboró a estrecharme y conocer más a Luis Jiménez Martos, quien por entonces ya me aclaraba su vocación creadora. Quien pensase que se iba a quedar en mero viñador de la poesía se equivocaba, no porque el virus poético contagie, sino porque ya era poeta antes de empezar a recopilar poemas ajenos. Ahora, ha pasado de marchante a productor, de monaguillo a oficiante.

—Sí, al acólito le ha llegado la hora de decir misa.

Una misa solemne aunque heterodoxa, heterogénea en la forma, personal a fuerza de diversa.

—Hay quienes creen que el estilo consiste en copiarse continuamente a sí mismos. No, no. El estilo se prueba afrontando todas las formas. Lo demás es escribir, casi siempre, con falsilla y aburrir mucho al prójimo.

Una vez me invitó a comer calamares y pinchitos morunos en una tasca. Le dije, de broma, que tenía que pagárselo con una cena y él me retó: «Juégate una cena conmigo a que no gano el Nacional.» Ahora me debe la cena. Son testigos su mujer y el joven poeta argentino de la *escuela de Venecia* Marcos Ricardo Barnatán. No es que él estuviera seguro de ganar la apuesta. En estos casos se arriesga con la esperanza de perder poco por ganar mucho. Y el Nacional—diez mil duros y *la gloria*—fue para él. Y, naturalmente, el premio cayó mal a algunos, como va siendo costumbre desde que existen los premios... y aun antes.

—Es una ley de exclusividad española que no concibe y no aguanta lo de ser cocinero y fraile. A casi todo el mundo, además, le cuesta mucho trabajo perder.

En los alrededores de su casa—barrio de Moratalaz—hay un rumor sabatino andaluz. Alguien ha dicho que Moratalaz es la novena provincia andaluza. Luis, que ha salido a recogerme, lleva un periódico, en la mano, donde le hacen una entrevista. «Mira—le dice a su mujer—, hay una cosa que no es cierta.» Y lee: «nos quedamos mirando largamente una minifalda»... Pilar se ríe. Luis se suelta un poco la corbata y, Pilar, su encantadora mujer, me ofrece cosas de beber y pinchar. Hace once años que están casados y se nota la felicidad. Ella le llama dulcemente la atención cuando Luis me pone un disco suyo de esos que graban por mil pesetas en la calle Galileo para que los nuevos ricos que vienen a Madrid puedan dejar su voz a los nietos. Pilar me dice que cuando eran novios fueron despojados de su *banco del amor* por un señor mayor que resultó ser Somerset Maugham.

—Siempre, cuando yo iba a Granada a ver a Pilar, nos sentábamos

en aquel banco. Un día estaba ocupado por un señor de pelo canoso y aspecto cansino. Yo me dije: «Vaya, lo que hacía falta.» Aquel señor era Somerset Maugham. Le pedí fuego, por verlo de cerca, y me sorprendió con un carpetovetónico mechero, de esos que usan los campesinos andaluces, los *pop* de Serrano y algunos chicos de la Universidad.

Estamos en el despacho de Luis. En las paredes, tres diplomas. Ningún póster de esos que abundan en las casas *snoob*. En la estantería, ligados con los libros, juguetes de plástico de sus hijos Luis, Santiago, Pilar y David. Tiene aproximadamente, sin contar con los del despacho de Aguilar, unos dos mil libros. Luis, entre todo esto, se mueve como pez en el agua. Habla de un libro, e inmediatamente su mano se dispara hacia el lugar exacto.

—Mi vida tiene una acción limitada a mi familia, mi trabajo y algunos viajes anuales durante las vacaciones. No asisto a tertulias literarias, aunque me parece muy bien que otros vayan a ellas. En mi casa tengo a la poesía, como deseaba Juan Ramón Jiménez, y fuera de ella también.

El tono de voz al decir lo de las tertulias me ha hecho reír. Pero el nombre del maestro ha acallado inmediatamente mi risa.

—Luis, ¿qué es lo que más te hace reír y qué es lo que más admiras en este mundillo literario?

—Pues una de las cosas que más me hacen reír hoy es lo que yo llamo progresismo de consumo, progresismo por motivos comerciales. Se nota en algunos diarios. También me divierten mucho esas personas que, por ejemplo, rajan con-

tinuamente de los americanos, así en bloque, pero trabajan a su servicio y cobran, claro, en dólares. En España hay buenos ejemplos de esto que digo. Lo que me admira invariablemente son los seres capaces de ser consecuentes con sus ideas. Tengo por ellos un respeto profundo.

Juan de Mena, Góngora, el olivero Betis, la senectud en forma de su Córdoba cabal, le han dado aire de poderoso nostálgico. También el sentido crítico y el buen gusto—la elegancia—de no alterar la fonética cuando está en los estrados. Una sólida honradez cuando se trata de opinar sobre poesía y otros asuntos.

—A propósito de Góngora. Una vez, cuando estudiaba Bachillerato, me dieron como premio por un poema las obras completas de Góngora. El caso es que venía a Córdoba una vedette famosa de la época y las vendí por verla. Hubo después reconciliación con don Luis.

Luis Jiménez Martos habla y habla.

—He estimulado siempre como crítico y antólogo el nacimiento de una poesía joven, capaz de perder el respeto a los mayores. No quiero decir que haya que insultarlos. Bien, cualquier indicio renovador me llenaba de esperanza y me llena aún. Un solo poema de ese muchacho catalán llamado Gimferrer leído en la revista *Rocamador*, fue suficiente para llamarme la atención. Lo incluí en una de mis antologías anuales y lo comenté en el prólogo. No es la primera vez que doy mucho crédito a un poeta. He contribuido a que se hable de un grupo joven, pero creo que, por ahora, la propaganda está muy por

encima de los resultados. El refinamiento del lenguaje, como reacción a tanta pobreza anterior, no supone nada sin una experiencia vital que sostenga todo eso. Por otra parte, descubrir a estas alturas el modernismo y el surrealismo es algo así como darle chocolate al loro, aunque se trate de un chocolate de marca muy acreditada.

—El dividir tu atención—cuento, novela, ensayo, crítica, periodismo, poesía—¿puede restar posibilidades a tu capacidad poética?

—Concibo la literatura como un humanismo y, por tanto, me es precisa una diversificación, que podría alargarse pronto a la obra de teatro.

Luis Jiménez Martos es un hombre sencillo y amable, elemental en el buen sentido de la palabra. Creo que no podría vivir por fuera del cotarro, aunque tenga aspecto, a veces, de alcalde parejo y justiciero de pueblo en vías de desarrollo. Es católico y bastante romántico, aunque él se considere clásico. Sentencioso por cordobés. Apolítico, que es una forma hábil de ser político al margen. Extrovertido y brillante. Cuando se ríe se le ve la felicidad, el Premio Nacional y una Hucha de Plata recientemente conseguida. Cuando se calla y frunce el entrecejo, se le adivina estudiando el porqué de la envidia de los otros. Suele encontrarse en LA ESTAFETA, donde cuenta cosas y cosas, y por la Tertulia Hispanoamericana—que otros llaman Hispanoandaluza—. No fuma ni trasnocha y bebe lo justo para no emborracharse y lo necesario para seguir siendo andaluz, que es lo suyo. Colecciona bolígrafos. Tiene coche, aunque conduce su mujer, y cobra su sueldo en pesetas nuestras, como él dice.



*El ojo a veces se me vuelve mano;
la tierra a veces se me vuelve agua;
entre lo que oigo y lo que veo transitan
otras cosas que no son ver ni oír;
la duda a veces se me vuelve risa
(la risa como cántara del miedo);
puede que diga verde y sea amarillo,
pero ante el amor no me confundo nunca
ni ante los puntos cardinales: Sur.*

LUIS JIMENEZ MARTOS
(De «Encuentro con Ulises».)

Historias de Hoy



Y Recuerdos de Ayer

Por ANTONIO DIAZ-CAÑABATE

BRETON DE LOS HERREROS, NARCISO SERRA Y LA CALLE DE LA MONTERA

REALMENTE el caso de estos dos sujetos de los que voy a hablar no deja de ser raro. Nacieron Blas y Julián el mismo año, el 1896. En la misma calle madrileña, la del Pez. No se conocieron hasta que se matricularon en el preparatorio de Derecho de la Universidad Central, y desde entonces, 1912, su amistad ha permanecido inalterable. Los dos se hicieron abogados. Eran tiempos en que los abogados mangoneaban a su talento en la política. Los padres de estos amigos, que pronto se hicieron íntimos y han conservado el trato fraternal durante más de medio siglo sin interrupciones ni tibiezas, quisieron facilitar a sus hijos la posibilidad de medrar fuera de las actividades comerciales a las que ellos debieron lo estable y firme de su posición económica. Los hijos acataron los deseos paternos. Obtuvieron el título de licenciados en Derecho. No se beneficiaron de él. Prefirieron continuar los negocios mercantiles de sus progenitores. Una zapatería y un almacén de tejidos. Acertaron, porque carentes de ambiciones a la bambolla de los cargos oficiales, apegados a lo muelle y plácido de una vida oscura y rutinaria, exenta de vaivenes y altibajos, han vivido y viven felices, sujetos a gustos inalterables que han podido satisfacer sin merma de su tranquilidad. Estos gustos se inclinaban a dos vertientes. Por una corría el agua literaria, por la otra la del costumbrismo madrileño. Y aquí entra lo raro de estos dos individuos. Grandes lectores, agudos observadores, jamás sintieron la comezón de escribir. Sus comunes aficiones las desarrollaban en sus pláticas diarias. Nunca formaron parte de tertulias y cenáculos. Todos los días, a horas variables, ya diurnas o nocturnas, cuando el cuidado de sus establecimientos se lo permitía, reuníanse bien en un café o bien callejeando despaciosamente, comunicándose ideas, impresiones, comentarios.

Es una tarde invernal. El sol ha roto el cerco de las ceñudas nubes. Blas telefona a Julián proponiéndole aprovecharse de las calorías solares. «¿Te parece que nos encontremos donde siempre de aquí a media hora?». Donde siempre de esta clase de sus

citas era la que seguían llamando acera de Gobernación en la Puerta del Sol. Allí comparecieron puntuales. Nunca caminaban con rumbo fijo. Cruzaron la Puerta del Sol y tomaron por la calle de la Montera. Dice Blas:

—Hombre, me alegro de que hayamos tirado por aquí. Precisamente te traía la primera edición de mil ochocientos cincuenta y nueve de una comedia de Narciso Serra, *La calle de la Montera*, de la que hablamos hace poco y que me dijiste que no conocías. Lee ahora mismo la nota preliminar.

Julián leyó lo que sigue bajo la indicación de «Dos palabras»:

«Mi distinguido amigo el eminente literato y reputado escritor don Juan Eugenio Hartzenbusch, díjome una noche, hallándonos juntos en un palco del teatro de Jovellanos:

—Amigo Serra, ¿por qué no hace usted una comedia de la calle de la Montera?

—Porque no sé nada de esa calle, señor don Juan.

—Esa calle tomó su nombre de la mujer de un montero, muy hermosa, que vivió en ella; esto es lo único que yo sé...

—Pues basta y sobra, señor don Juan, porque yo me inventaré el resto.

—Pues Dios le ayude, señor don Narciso.

—Pues muchas gracias, señor don Juan.

No he consultado más datos, no he pedido más noticias a excepción de las palabras subrayadas; todo lo demás es puramente invención mía.»

—Ya verás cuando la leas—dijo Blas—. Verás que delicia de comedia. Yo creo a cierraos lo que asegura Serra. Ya hemos hablado otras veces de él ¡Qué tipo! De los que nos gustan a ti y a mí. De esos tipos a los que no se puede envidiar, y, sin embargo, te atraen y, si me apuras, hubiéramos querido ser como ellos.

—Para el carro. Te olvidas que Narciso Serra sólo vivió cuarenta y siete años, y de ellos, dieciséis se los pasó paralizado, sin poder moverse de un sillón. Ya sé que antes

se pegó la gran vida, si llamamos gran vida al desorden, a la francachela, a la imprevisión, al derroche del ingenio, del tiempo y del dinero...

—Para el carro tú ahora. No tienes en cuenta la época en que vivió. Nace en el mil ochocientos treinta y muere en el setenta y siete, por lo tanto toda su turbulenta juventud transcurre en pleno romanticismo, y tú y yo hemos estado conformes en que nacimos tarde y que hubiéramos querido nacer justamente por esos años treinta del siglo diecinueve. Yo desde luego te lo aseguro. Si nazco entonces no hubiera sido como soy; hubiera sido como Narciso Serra, si Dios me llega a dar su indiscutible talento...

—Malogrado.

—No opino así. ¿Se puede llamar malogrado a un poeta tan fácil, tan ingenioso, tan buen dominador del idioma, tan ricamente dotado de imaginación como lo prueba esta comedia que vas a leer y que, como otras tantas de las cuarenta y pico que escribió, entre las que se cuentan algunas verdaderamente notables, como *¡Don Tomás!*, *El loco de la guardilla*, *El amor y la Gaceta*, *La edad en la boca*, *Nadie se muere hasta que Dios no quiere*, que yo me acuerdo, resisten la comparación con las mejores de Bretón de los Herreros, y son superiores, por ejemplo, a las de Tomás Rodríguez Rubí, por citarte un autor en su época muy celebrado y que hoy se te cae de las manos? ¿Te olvidas además de esos dieciséis años en los que a pesar de que conservó su inteligencia libre de la parálisis, no pudo escribir precisamente cuando estaba en su madurez?

—Has citado a Bretón de los Herreros. Ahí tienes a un hombre, a un poeta, a un comediógrafo, al que yo envidio con toda mi alma. Contemporáneo fue de Narciso Serra y muy distinta su vida, metódica, ordenada, en cuanto pudo librarse de los azares de la milicia en la que ingresó por su orfandad de padre en los últimos tiempos de la guerra de la Independencia. No fue Bretón ningún cuitado cuando por estos años perdió un ojo en una reyerta tabernaria; pero, después, al dedicarse de lleno a las tareas literarias, sólo se aplicó al estudio, y gracias a sus esfuerzos, a su tesón, consiguió librarse de la influencia de Moratín y crear un teatro absolutamente original, el costumbrista de la clase media, que, según afirma Hartzenbusch en el prólogo a las obras de Bretón publicadas en mil ochocientos cincuenta, era el único teatro posible en su tiempo por lo que respecta a España. Bretón fue el renovador el creador de un teatro que se ha mantenido en pie casi hasta nuestros días. Narciso Serra no fue sino un seguidor suyo, si quieres el más aventajado, pero sin la fuerza de Bretón, a la que sin duda contribuyó mucho el dedicarse al trabajo asiduo con todo ahínco y voluntad... A propósito, mira, ahí en esa casa de esta calle de la Montera murió Bretón en mil ochocientos setenta y tres. Digo que será esa que lleva el número cuarenta y uno, porque la del cuarenta y tres que señalan sus biógrafos se ve que es más moderna y, en cambio, el cuarenta y uno tiene todo el aire decimonónico; seguramente la anterior fue derribada por este Madrid de nuestros pecados irrespetuosos con el pasado, y sería quizá la que habitó en sus últimos años Bretón. De todos modos, ¿por qué no habrá una lápida que lo recuerde?

—Porque nadie las mira ni les importa a nadie más que a ti y a mí y a cuatro chalados más que vamos quedando con cariño y respeto para con los recuerdos madrileños.

Los dos amigos volvieron a pegar la hebra sobre la vida y la obra de Narciso Serra. El espacio se me acaba y tengo que dar un gollete a su cháchara, pero Ramón Solís, director de LA ESTAFETA LITERARIA, quiere que colabore en su revista con una sección fija y, Dios mediante, la iré llenando con las historias de hoy y los recuerdos de ayer de esta pareja de amigos que conservan fresca la memoria del pasado y la atención vigilante del presente.

estafeta

NOTICIAS

CONFERENCIA DE CALVO HERNANDO

El escritor y periodista Manuel Calvo Hernando pronunció una conferencia sobre el tema Puerto Rico: setenta años después, dentro del VI Seminario de Cultura Puertorriqueña, celebrado en el Instituto de Cultura Hispánica.

LECTURAS POETICAS

Entre las últimas lecturas poéticas celebradas en Madrid deben destacarse las de Ramón Bello Bafión y Ramón de Garciasol, en el Aula del Ateneo, comentadas por Rodrigo Rubio y Juan José Cuadros, respectivamente, así como las celebradas en el Club Tiempo Libre, a cargo de Antonio Hernández y Eduardo Ruiz. Igualmente, en el Club Urbis ofrecieron una lectura conjunta Luis Jiménez Martos, Angel García López y Manuel Ríos Ruiz.

SAN SEBASTIAN: PRESENTACION DE UN LIBRO

El Ateneo Guipuzcoano presentó en el salón de actos de la Delegación del Ministerio de Información y Turismo de San Sebastián, en su sesión «El Libro del Mes», la obra *Cacereño*, original del narrador Raúl Guerra Garrido, que obtuvo el premio de cuentos de aquella capital en 1968.

HUGO LINDO Y EL NARRADOR SALARRUE

Sobre el tema «Salarrué, el narrador salvadoreño», pronunció una conferencia, en la sede de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles, el embajador de El Salvador en España, don Hugo Lindo, quien fue presentado por el marqués de Lozoya.



CUNQUEIRO, EN NEGURI

El escritor Alvaro Cunqueiro ha pronunciado una sugestiva y amenísima conferencia sobre Las estructuras del mundo mágico en Neguri (Vizcaya). El acto fue organizado por Leku-Eder, Escuela de Decoración y Dibujo Publicitario de aquella localidad.

JUICIOS CRITICOS A «TREINTA AÑOS DE NOVELA ESPAÑOLA» Y «ENCUENTRO CON ULISES», EN EL ATENEO DE MADRID

En el salón de actos del Ateneo de Madrid tuvo lugar el día 6 de febrero actual el juicio crítico del libro *Treinta años de novela española*, del que es autor nuestro compañero Antonio Iglesias Laguna, y por el que ha obtenido recientemente el premio nacional de literatura «Pardo Bazán».

Con José María Alonso Gamio, como presidente, constituían la mesa enjuiciadora Sabino Arnaiz, Jorge Cela Trulock, José Fradejas y Rodrigo Rubio. El numeroso público siguió atentamente el curso del debate abierto entre el autor y sus momentáneos jueces. Durante casi dos horas quedó de manifiesto la justicia del premio recaído en el meticuloso examen que Iglesias Laguna hace de nuestra novelística en su citado libro, a la vez que daba pruebas de su dominio de la materia al responder ce por be, pausada y meticulosamente, a los pocos reparos que se le hicieron respecto a la valoración dada a la obra de algunos novelistas. En un alarde de modestia, que en modo alguno se corresponde con la valía de su libro. Iglesias Laguna dijo que se daría por muy satisfecho si el diez por ciento de los novelistas examinados en su panorama pasan a la posteridad, dando a ésta un margen de cincuenta a cien años.

José Fradejas, catedrático de Literatura de la Universidad de Madrid, afirmó que vivíamos un esplendoroso momento para las letras españolas, y que, en lo referente a la novela, éste había sido muy serio y concienzudamente estudiado en *Treinta años de novela española*.

Varios días antes, el 30 de enero, también tuvo lugar un juicio crítico en el Ateneo madrileño, en torno al libro de poemas original de Luis Jiménez Martos, titulado *Encuentro con Ulises*, premiado con el Nacional de Poesía 1969. Formaron el tribunal Rafael Morales—como presidente—, Eladio Cabañero, Eusebio García Luengo, Manuel García-Viñó y Florencio Martínez Ruiz, quienes comentaron la obra. Para Cabañero en ella se dan cita todas las corrientes del momento, muy bien sopesadas y manejadas por el poeta, hasta el punto de haber logrado un poemario con unidad e interés, sin excentricidades ni esnobismos. García Luengo señaló el andalucismo del autor y la calma y serenidad de su poesía. En tercer lugar intervino Manuel García-Viñó, quien hizo constar, además de los aciertos expresivos que se hallan en *Encuentro con Ulises*, que existía cierto sentimiento dominado



Antonio Iglesias Laguna



Luis Jiménez Martos

por la razón a lo largo de todo el libro, así como una personal concepción del mundo, tanto en el plano histórico como en el sociológico. Florencio Martínez Ruiz advirtió en el libro de Jiménez Martos un contenido culto y refinado, e igualmente un positivo concepto de la libertad. Finalmente, Luis Jiménez Martos, que fue contestando y aclarando cuantas preguntas y opiniones se emitieron en el transcurso del acto, leyó dos poemas de su obra. Cerró la sesión Rafael Morales, haciendo un resumen de *Encuentro con Ulises* y de cuantos razonamientos habían sido expuestos por los críticos reunidos para juzgarlo.

«LOS MARTES DE LA EDITORA»

Una de las últimas sesiones de «Los Martes de la Editora Nacional» ha sido la presentación de la obra *Carta a los americanos*, de Luis Ruiz Hernández. Hizo la crítica José Luis Gómez Tello.

LA XXIX FERIA NACIONAL DEL LIBRO SE CELEBRARÁ EN MADRID DEL 27 DE MAYO AL 7 DE JUNIO Y SEGUIRÁ INSTALÁNDOSE EN EL RETIRO

La XXIX FERIA Nacional del Libro se celebrará en Madrid durante los días del 27 de mayo al 7 de junio, y tendrá su emplazamiento en el Parque del Retiro, en el mismo lugar que la celebrada en 1969.

Las instalaciones de esta FERIA serán las mismas que el pasado año, correspondiendo las casetas a dos módulos distintos, ambos con las mismas dimensiones de 3,60 metros de frente por 2,40 metros de fondo. Uno de los módulos está destinado a la venta y, por lo tanto, dispone de un mostrador y de las estanterías necesarias; el otro, cuya finalidad es la de exposición y recepción, tiene entrada destinada al público visitante.

La cuota de asistencia única para todos los feriantes será de 30.000 pesetas por cada módulo, debiendo señalar el feriante la clase y la cantidad de módulos que necesita; es decir, indicando si desea módulo de venta o de exposición.

Las inscripciones deberán acompañarse del pago del 25 por 100 de la cuota total correspondiente, debiendo ingresarse dicho importe en la cuenta corriente número 25.446 que a tal fin tiene abierta este Instituto en el Banco Hispano Americano, oficina principal de Madrid. La carta solicitando tomar parte en la FERIA deberá venir acompañada de un duplicado del justificante de haber ingresado en

dicho Banco el mencionado 25 por 100 de la cuota que a cada uno corresponda. Las solicitudes que no sean acompañadas de tal justificante no serán tenidas en cuenta.

El importe de referencia solamente será devuelto en el caso de que no fuera posible adjudicarle caseta al solicitante.

NUMERO LIMITADO

Dado que el número de casetas a instalar es limitado y constante el incremento del número de feriantes, el INLE, previo acuerdo de la Comisión Delegada de Ferias y Exposiciones, se reserva la facultad de adjudicar un máximo de tres módulos a aquellas firmas que soliciten un número mayor. En consecuencia, la adjudicación de hasta tres módulos se producirá en forma automática, y tan sólo en el caso de que existieran módulos sobrantes se procederá, mediante sorteo, a la adjudicación de otros módulos a las firmas que hayan solicitado un número superior.

Los editores no podrán solicitar más de una caseta o conjunto de casetas por cada firma comercial, debiendo exhibir en la misma tan sólo las obras de su propio fondo o las de sus administrados, siempre que sean con carácter de exclusiva y debiendo en este caso comunicar previamente al INLE cuáles son éstos.

El plazo de recepción de las inscripciones en este Instituto finalizará el día 31 de enero, a las 14 horas.

Una vez adjudicadas las casetas se enviará a los interesados la hoja de inscripción definitiva, acompañada del reglamento de la Feria.

SORTEO DE CASETAS

El sorteo de las casetas se efectuará el día 10 de febrero de 1970, al objeto de que tanto los editores como los libreros dispongan de tiempo suficiente para organizar su propaganda.

El importe total de la cuota a satisfacer deberá obrar en poder del INLE antes del 9 de febrero, pues los editores o libreros que no hayan cumplido este requisito perderán el 25 por 100 de la cuota abonada en el momento de su inscripción, y, naturalmente, no tomarán parte en el sorteo, decayendo su derecho a figurar en la Feria.

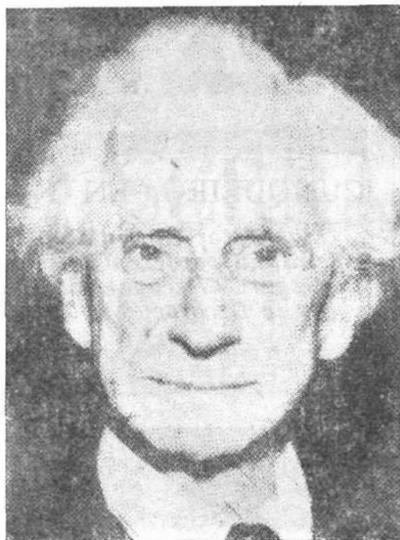
El INLE invita muy especialmente a todos los posibles participantes en la Feria Nacional del Libro a que expongan cuantas sugerencias e iniciativas consideren adecuadas en orden al mejor éxito del certamen. Tales sugerencias o iniciativas deberán ser remitidas por escrito antes del día 15 de febrero de 1970.

EXPOSICION ANTOLOGICA DEL PINTOR ORTEGA MUÑOZ



ECUADOR: EXPOSICION DEL LIBRO ESPAÑOL

En el Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica ha sido inaugurada la Exposición Itinerante del Libro Español. En la fotografía, el ministro de Relaciones del Ecuador, don Rogelio Valdivieso, felicita al embajador de España, conde de Urquijo, con tal motivo.



EL DIA 3 MURIO BERTRAND RUSSELL

En Penrhydeudraeth (Gales) murió el pasado día 3 el filósofo Bertrand Russell, a los noventa y ocho años de edad. Bertrand Russell estaba considerado como el filósofo más competente con los problemas que

envuelven al hombre de nuestro tiempo. En 1950 obtuvo el Premio Nobel de Literatura. Entre sus obras, que han alcanzado difusión universal, pueden destacarse *Análisis del espíritu*, *Análisis de la materia*, *Autobiografía*, *Los caminos de la libertad*, *Ciencia, filosofía y política*, *El conocimiento humano*, *Crimenes de guerra en el Vietnam*, *Elogio de la ociosidad y otros ensayos*, *Ensayos de un escéptico*, *La evolución de mi pensamiento filosófico*, *Fundamentos de filosofía*, *La guerra nuclear ante el sentido común*, *Ideales políticos*, *El impacto de la ciencia en la sociedad*, *Introducción a la filosofía matemática*, *Investigación sobre el significado y la verdad*, *Libertad y organización*, *Misticismo y lógica y otros ensayos*, *Pesadillas de personas eminentes y otras historias*, *Realidad y ficción*, *La sabiduría de Occidente*, *Satán en los suburbios*. *¿Tiene el hombre futuro?*, *Victoria sin armas*, *Vieja y nueva moral sexual*, etc. Con su muerte la literatura filosófica de nuestro tiempo pierde uno de sus más ciertos valores.

RAUL CHAVARRI: «LAS MANOS EN LA PINTURA»

El crítico Raúl Chavarrí desarrolló en el Club Tiempo Libre una interesante charla sobre el tema *Las manos en la pintura*, dentro del ciclo de actividades culturales del citado centro.

CONFERENCIA DE ENRIQUE LABORDE EN LONDRES

El escritor y periodista Enrique Laborde ha pronunciado una conferencia en el Instituto de España en Londres sobre el tema «Ramón Gómez de la Serna: las siete vidas y la segunda muerte».

GUILLERMO DIAZ-PLAJA, EN EL CICLO A GALDOS

El Club Pueblo está llevando a cabo un interesante ciclo de conferencias en homenaje a Benito Pérez Galdós. La última de las sesiones celebradas estuvo a cargo del académico Guillermo Díaz-Plaja, quien disertó sobre el tema «Galdós y la literatura», poniendo de manifiesto su profundo conocimiento de la obra del gran escritor español.

carta de Barcelona

CAPITULO I



Joan Sales: «Inerta gloria»



Rafael Guillén: «Los vientos»

CUANDO escribo estas líneas, enero ultima su cuenta que, es la verdad, cuenta menos de lo que la tradición pretende hacernos creer. Al menos así es para los escritores galardonados con los premios Ciudad de Barcelona que convoca el ayuntamiento de la ciudad. Pasemos lista a los galardones en lo que aquí nos importa: las letras.

PREMIOS Y OTRAS NOTICIAS DE LA VIDA Y LA MUERTE

Por JULIO MANEGAT

Premio Novela: Joan Sales por su obra **Incerta gloria**; premio de Teatro: se declara desierto; premio de Teatro Infantil: Luis Coquard por su obra **Juguem tot fent teatre**; Poesía Castellana: Rafael Guillén por su libro **Los vientos**; Poesía Catalana: reverendo José Serra por su libro **Les veus unànimes**; Ensayo: Leandro Amigó por su libro **Presències i evocacions**; Periodismo: a Joaquín Coca por sus artículos barceloneses.

Los galardones son muchos más: investigación, tesis doctorales, cine, fotografía, etc.

Incerta gloria, cuyo hermoso título nace del verso de Shakespeare **The uncertain glory of an april day**, es una gran novela de la guerra española. De la guerra como fondo implacable de la aventura humana, de la grandeza y la miseria de la aventura humana que alcanza un punto máximo de soledad, de libertad dentro de la soledad. Es la guerra, desde los primeros días, en un equilibrado contrapunto, hasta las postreras y agónicas jornadas en la España republicana. Pero lo que importa, aunque aquí haya algo así como el canto épico de la derrota, es la valoración trascendente que de la condición humana y del sufrimiento hace Joan Sales, este novelista que parece dejar en **Incerta gloria** su testamento de hombre y de escritor.

La novela se publicó simultáneamente en catalán y en castellano, en el índice de Club del Novelista y de Editorial Planeta, respectivamente. Es una novela-río, un caudal importante para la narrativa hispánica de nuestros días.

ADIÓS AL HISTORIADOR DON RAMÓN DE ABADAL

ES importante el hombre que la cultura española acaba de perder: don Ramón de Abadal y Vinyals. Don Ramón de Abadal es, porque su obra perdura y perdurará, uno de los más sólidos valores de la investigación histórica en Cataluña. Nació en la ciudad de

Vich en 1888, el año en el que Barcelona se abrió al mundo en su primera gran exposición internacional. Era miembro de las más importantes instituciones culturales catalanas. Así la Real Academia de Buenas Letras, Institut d'Estudis Catalans, y miembros así también de la Real Academia de la Historia radicada en Madrid, Asociación Española de Ciencias Históricas, etc.

Se formó bajo la tutela del inolvidable Antonio Rubió Lluch y se doctoró en Madrid. Posteriormente siguió numerosos cursos de especialización en universidades extranjeras. A don Ramón de Abadal se deben numerosísimos e importantes trabajos, muy especialmente los orientados hacia la investigación carolingia. Sería inútil pretender aquí desvelar, a quien la desconozca, la figura y la obra de don Ramón de Abadal y Vinyals. Pero ahí, en el más riguroso paisaje de la cultura, está el fruto ingente de su vida, de su vocación de trabajo, de su personalidad de investigador.

LIBROS TUNECINOS EN BARCELONA

UNA bonita exposición la de libros tunecinos que ha sido organizada aquí por el Ministerio de Asuntos Culturales de Túnez y el ayuntamiento barcelonés. En el certamen, que se exhibe en el Salón de las Crónicas del ayuntamiento, se ofrecen a la curiosidad de los visitantes centenares de obras que discurren por caminos que van de la política a la poesía. Es, en resumen, una muestra del actual desarrollo cultural en Túnez.

LAS CRISIS SEIX-BARRAL

AHORA se dice que una comisión integrada por tres personas que merecen la total confianza de ambas partes en desacuerdo, mediará en el problema planteado en el seno de la Editorial Seix-Barral. De momento, y mientras duren estas conversaciones, y para

no perjudicar la marcha de la editorial, Carlos Barral seguirá al frente de la dirección.

Por otra parte, se convoca, por Carlos Barral y un buen grupo de escritores, un homenaje privado a Rosa Regás y Rafael Soriano, los dos altos empleados de la editora que cesaron, en el inicio de la crisis, en sus funciones.

De momento, pues, las cosas siguen sin aclararse del todo.

LA ALEGRÍA DE UN TEATRO SIN TEATRO

EN la llamada Cova del Drac, el punto neurálgico de la sofisticada Tuset-Street, se vienen programando una serie de espectáculos teatrales que poseen una gran originalidad, al menos en lo que a nuestro país se refiere. Es el enlace entre el número de music-hall y el teatro. Será el llamado «teatro de cabaret», aunque de cabaret no tenga nada la Cova del Drac, la Cueva del Dragón.

Ahora nos trae un chorro de alegría, con un poquito de acíbar en ella, el espectáculo titulado **Varietats-2**, cuyo texto, en su mayor parte, es de María Aurelia Capmany, pero en el que también tiene buena presencia la palabra

del poeta Jaume Vidal Alcover. El espectáculo está dirigido por José Manuel Codina.

Varietats-2 nos sitúa en el umbral de un tiempo futuro: en el año 5490. Tres personajes, magníficamente encarnados por Carmen Sansa, José Torrents y Federico Roda, se preguntan cómo era el hombre del siglo XX. Tras esta pregunta, ya todo es una cadena divertida, vital, irónica, crítica, en la que se enlazan, deformados por la caricatura, por la ironía, por la parodia, por la burla, algunas de las más sobresalientes características de nuestros tiempos, con muchos de sus prejuicios, frivolidades, frustraciones y hasta imbecilidades de nuestro tiempo. Canciones, danza, pantomima, cabriola, nos sitúan divertidamente en la puerta de la sátira, de la crítica, de la mordaz meditación. Me parece un estupendo, jovial y vitalísimo espectáculo.

Quería hablarles hoy de una obra interesante que se acaba de estrenar aquí: **La noche de los asesinos**, del joven escritor cubano José Triana, pero pienso que esta carta se alargaría en demasía y que, por otra parte, no es posible despachar esta muestra del «teatro de la crueldad» con unas breves palabras. Quede para mi próxima carta.



«Varietats-2», en la Cova del Drac

EL HUMOR ESPAÑOL DE AHORA Y DE SIEMPRE

UN HOMENAJE DE PALABRA Y
OBRA A LOS ESCRITORES Y ARTISTAS
QUE VIENEN CULTIVANDO LA RISA
Y LA SONRISA

Por JESUS TORRE FRANCO

En Madrid se acaba de rendir un homenaje a la importancia del humor en sus vertientes de la literatura, el periodismo y el arte. Homenaje y exaltación de lo que ha podido y todavía puede el humorismo. Pocas veces como ésta se ha querido reconocer con claridad y afirmación esa importancia y, sin embargo, las mejores horas de nuestra felicidad quedan constituidas por la brevedad de aquellos instantes que hemos reído o sonreído. Ello se lo debemos a los artistas del hu-

mor, a los creadores de cada respectivo estilo de gracia.

Y estos, condensadamente, desde el aglutinador de tantas cosas de nuestra geografía que es la capital de España, son los que han recibido el testimonio de un homenaje público y festejado como ha sido la recientemente clausurada exposición antológica denominada **El humor español de ahora y de siempre**, en los salones de exhibición y conferencias del Club Urbis.

Empecemos reseñando la crónica periodístico-literaria del acontecimiento como un haz simbólico de los mejores dibujantes humoristas que desde la prensa española del último decenio del siglo XIX hasta nuestros días, han venido—y vienen—ofreciendo la expresión cómica de cada tiempo.

«El humor muestra el doble de toda cosa, la grotesca sombra de los seres con tricornio y lo serio de las sombras grotescas.»

Este detalle del altar mayor de la exposición antológica que se acaba de ofrecer en Madrid, y en homenaje a los dibujantes y escritores del género, figura como «anónimo original de Ramón Gómez de la Serna, siglo XX». Así se pone a prueba la capacidad discutida de que en nuestro país lo cómico puede a lo humorístico, de que somos un país de risa, pero no de sonrisa.

Quizá por esto fue colocado, en el frontispicio de esta exposición, una frase que decía: «Detesto el humor como profesión. La gente tiene un concepto mostrenco del humor. Y no advierten que humor es Baroja y Cela.» Esto lo firmaba un maestro de dibujantes humoristas como Antonio Mingote.

Tomamos buena nota el día de la apertura, cuando su promotor—Rafael Flórez junto con Luis Quesada—procedió a la lectura de unas palabras de Camilo José Cela y que decían así: «¿Que qué puede el humorismo? Si viene lastrado de talento—Cervantes, Quevedo, Mark Twain, Chesterton y tantos más—, puede mucho. Si, por el contrario, viene condicionado por la fórmula, por la receta, ni puede ni vale nada. El humor puede ser, ¡ya lo creo!, un ingrediente de primerísima calidad en el contexto de la obra literaria, debidamente arropado entre los demás elementos que la constituyen: el amor, la crudeza, la ternura, la pasión violentísima, la poesía, todos ellos envueltos, pero certeramente colocados cada uno en su oportuno lugar.»

Y más y más palabras en torno y a fondo de la convocatoria-homenaje que a los escritores y



Gutiérrez, el popular jefe del Negociado de Incobrables de la Dirección General de Cuentas Atrasadas. Personaje creado por Ricardo García, K-HITO.



«La llegada de la Primavera», de Mingote



El ángulo fotográfico del humor en la cámara de Alfonso

a los dibujantes humorísticos se les acaba de rendir, ofreciendo a la par todo un ciclo de conferencias.

CONTRA LA NEURASTENIA Y LA HIPOCONDRIA

Hablamos, pues, con el dúo de organizadores que hicieron posible tan difícil recopilación de originales. Y a dúo nos contestó el espíritu solidario de Rafael Flórez y Luis Quesada, que de una manera simbólica, esquemáticamente, quisieron reunir la importancia que tiene dentro del arte el dibujo de humor. Pasaron a ampliarnos que es una constante lucha que avanza a paso lento en nuestro país esta de hacer comprender a unos y a otros que el dibujo de humor reúne unas cualidades y calidades imprescindibles que muchas veces requieren mayor sutileza —desde la idea hasta su realización o plasmación— que las consideradas obras de arte del pintor, del grabador o del escultor.

— Pocos defensores y exaltadores ha tenido en España, pues, el dibujo humorístico. Y el más señero en lo que va de siglo ha sido el ilustre escritor y crítico de Arte que fue José Francés.

Ha sido propósito tanto de Rafael Flórez como de Luis Quesada el hacer constar a través de **LA ESTAFETA LITERARIA**, que a José Francés se debe la creación y propulsión de lo que pronto constituirían los célebres Salones de Humoristas, fundados en una tienda de pianos de la plaza de Santa Ana el año

1914, a semejanza de lo que se venía haciendo por aquellos años en París.

— Hemos querido hacer actual, como plena exaltación, el lema de un maestro de dibujantes humoristas españoles, Ricardo García «K-HITO», que él utilizaba en la época de los años veinte en su revista semanal **Gu-tiérrez**, y que decía así: «¡Contra la neurastenia! ¡Contra la hipocondria!»

Y mirando detenidamente, obras, objetos y demás detalles ilustradores de esta exposición del Club Urbis, bien podemos afirmar que se trataba de una plena exaltación pocas veces

abordada con tanto empeño y sutileza contra la neurastenia y la hipocondria, como decía el antañón lema «kaitesco».

UN APRETADO Y SUSTANCIOSO CICLO DE CONFERENCIAS

No sólo las paredes han hablado. Para caminar por una mejor interpretación a través del tiempo y del espacio que separa tantas cosas y a tantas personas o generaciones, se hacía imprescindible adobar la «convención» antológica del humor que presentó el Club Urbis con un ciclo de conferencias. Lo que resultó

apretado y sustancioso y, por tanto, nada insistente en las variaciones sobre un mismo tema. Inaugurado este ciclo por el profesor Julio Caro Baroja, continuó con las intervenciones en días sucesivos del escritor y crítico de Arte de **ABC**, Antonio Manuel Campoy, del maestro actual de dibujantes de humor, Enrique Herreros, de los periodistas y escritores Angel Lázaro y Juan Antonio Cabezas, y como colofón al acto de clausura una última conferencia a cargo de uno de los organizadores como es el escritor y periodista Rafael Flórez.

Se matizó, pues, al máximo de las posibilidades estudiosas, biográficas y anecdóticas. De tal manera que se perfilaban conceptos definidores como el analizado en torno a que quedan en la prensa, tras la moderna incorporación de la información eminentemente gráfica de la fotografía, la sonrisa bienhumorada del dibujante que glosa un tema de actualidad, con la cual intenta corregir nuestras malas costumbres, áticamente unas veces, avinagradamente otras, casi siempre con chispa, comprensión y tolerancia, que es, en definitiva, en lo que consiste el buen humor.

Así, el escritor y crítico Antonio Manuel Campoy matizaría perfectamente que el buen humor no se proyecta ahora ya en los periódicos como una versión zumbona del costumbrismo, sino que es una especie de abstracción gráfica de un tema palpitante, cierto que todavía fingido sobre elementos realistas, como podemos ver en Mingote, en Máximo, en Mena, Gila, Herreros, Tono...



Dibujo con que Tono obtuvo la "Paleta Agromán" 1969

Todos los escritores que intervinieron en el citado ciclo ilustrador, ellos esta vez con sus palabras sobre los dibujos, hablaron de los treinta dibujantes que integraban el concierto de rasgos, colores y demás calidades artísticas al servicio del buen humor.

Incluso se llegó a decir que Sancha, Sileno, Tovar, Bagaría, Bartolozzi, Bon, Garrido, Echea, Fresno, K-HITO, Penagos, Robledano, López Rubio, Marín, Antequera Azpiri, Aristo-Téllez, Sirio, Zamora y Xaudaró, entre otros, aunque hicieran su obra en los comienzos del siglo XX, son típicos representantes del género decimonónico, edad de oro de esta clase de ilustración. Y que Gila, Galindo, Herreros, Mena, Sama, Sirio, Ugalde, Tilu, Tono, Uribarri, Usa y Mingote son, en mayor medida, dibujantes de nuestro tiempo, más en la intención que en el estilo, pues éste, la mayoría de las veces, viene a ser como una prolongación de los del XIX, ya que de hecho fue **La Codorniz** la que innovó entre nosotros el género.

En suma, dando dimensión al más reciente magisterio que significó la llamada «generación precursora del humor actual» —tema de la conferencia de clausura—, culminaría la visión y revisión antológica de disertaciones sobre los humoristas de ahora y de siempre.

HACIA UNA BIENAL HISPANOAMERICANA DE LOS HUMORISTAS

Hasta el pintor Solana ha estado presente no sólo como representante del denominado «humorismo negro», sino porque



Tipos del Madrid de 1890, una de las creaciones artísticas del dibujo de humor que hicieron famoso en diarios y revistas a Ramón Cilla.

expuso en el primero y luego en varios de los mencionados Salones de Humoristas llevado de la mano de José Francés.

Pero no se ha quedado esta realización, que se ha ofrecido en el madrileño Club Urbis desde el día 14 de enero hasta el 12 de febrero, como una exhibición del pasado y presente del humorismo español, sino que ello va a desembocar en una tarea continuada que se han propuesto Rafael Flórez y Luis Quesada y que culminará en una Bienal Hispanoamericana de los Humoristas. Ya ampliaremos noticias más adelante.

Acabamos, pues, de asistir a toda una exaltación de la risa y la sonrisa con el encanto aglutinador de la plástica. La sociedad española aparece en estos maestros del dibujo humorístico sin trampa ni cartón. Y como bien se ha apuntado en una de las conferencias críticas: cierta-

mente que, a veces, una humorada gráfica tiene más hondura que el documento literal más certero, pues lo que el dibujante capta —con la apariencia externa— es el espíritu, y por eso tan agudo el fotógrafo-artista Alfonso, cuando, enloqueciendo su cámara, roba a sus modelos el más recatado perfil espiritual. Perfecto análisis de una presencia de arte con la galanura de la risa y la sonrisa.

Y para dar una idea al lector de **LA ESTAFETA LITERARIA** que no pudo gozar con la plenitud de nuestros maestros de varias generaciones y con la incisiva palabra de quienes analizaron arte y tiempo en todos sus aspectos de relación, valgan, a manera de muestrario, las ilustraciones que completan esta crónica a caballo de lo literario y de lo artístico, como correspondía hacer a semejante antología.

Dibujo de humor de Manuel Tovar

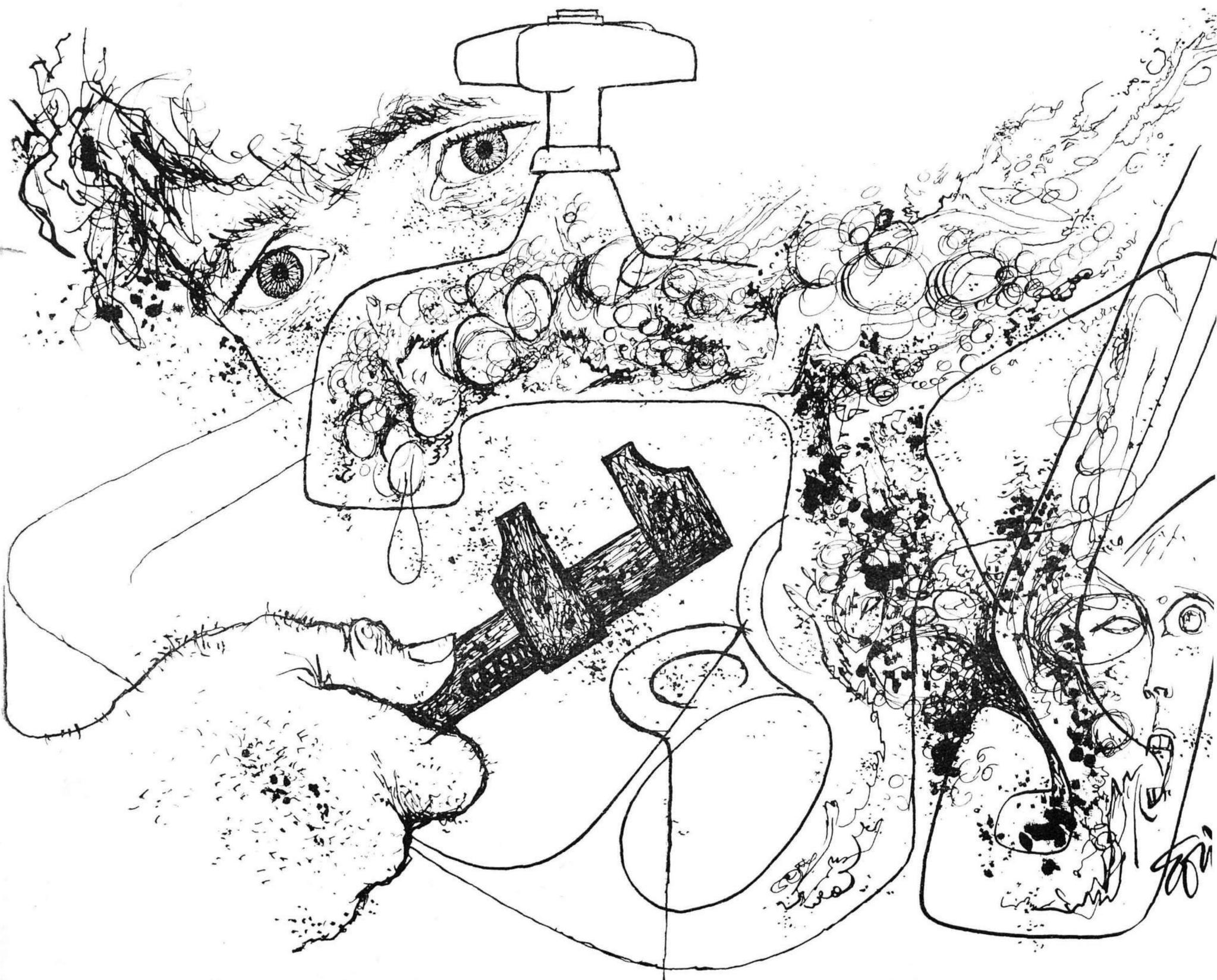
CAZADORES



—¡Señor marqués, aquí tiene usted la docena de conejos que ha matado!
—¿Cómo una docena? ¡Si no he tirado más que diez tiros!
—¡Ah! Creí que había usted tirado doce.



El cocodrilo de aquel maestro del humor político que se llamó Bagaría, de las manos cuidadosas de Luis Quesada, Rafael Flórez y el fotógrafo Alfonso



las once y pico en punto

Por JESUS ROYO

FERNANDO miró su reloj: las once y pico. Cogió su maleta de herramientas. Silbaba. Recordó otra vez la calle, el número y el piso. Era cerca, iría andando.

Aún silbaba cuando llamó al timbre:

—Soy el fontanero. Me llamaron ustedes para arreglarles ese grifo...

Fernando tenía tres o cuatro respuestas catalogadas. Raramente le contestaban algo diferente a esas tres o cuatro. Una era:

—«¡Oh, qué lástima! Desde que lo llamamos, el grifo lo arregló mi hijo, en un permiso de la 'mili'. Pero no se vaya: ahora no nos funciona el termo, y la fregadera no sume apenas. Ya se

sabe: estos pisos prefabricados... Pero ¿por qué se queda en la puerta?...»

La segunda, lacónica:

—«La señora no está en casa, y me tiene prohibido...»

Por último:

—«¡Oh, precisamente ahora que iba a salir fuera! Pero mire: no sabe lo que me alegra que por fin haya venido. ¡Estaba ya tan harta! El lavabo está al fondo, a la derecha. Está un poco desordenado, pero ¡ha venido en tan mal momento!...»

Esta vez (también silbaba, pero por dentro), el recibimiento fue diferente:

—¡Ah!, pase usted, está en su casa.

Fernando pasó. La señora cerró la puerta suavemente.

—Ya le dije a mi marido: «No llames al fontanero, no hace falta.» A mí me gusta oír el agua que gotea, ¿sabe? Me gusta, cuando friego los platos, hacerla salpicar de mil maneras, distribuirla en el espacio e inventar fuentes, nubes, masas, cuerpos, cataratas, ríos.

Era todo muy extraño. Sin duda, en la cara de Fernando se debía pintar una mueca inédita. No podía decir que estaba violento, ni nervioso, ni tampoco completamente a gusto. Tuvo ganas de mirarse a un espejo para reconocerse a sí mismo, y presentarse: «Fernando, ése también eres tú. Salúdate, hombre.»

—Conozco todas las aguas, adivino su personalidad según su humor, sus estados de ánimo; sobre todo, según las rayas de sus manos. Están las aguas ásperas, las aguas cansadas, las aguas preñadas, con su barriga llena de óxido. Las aguas peludas del salitre de las paredes. Las aguas de luto, cavernosas, de las cañerías por dentro... Las aguas bizcas de los vasos, que agrandan el peciolo de la rosa recién cortada, sangrante. Las aguas solemnes de las tormentas, y las tímidas del sirimiri. La humedad es la sombra del agua. Las cloacas son los arrabales del país del agua, donde viven las aguas vergonzosas, que en los recodos de los tubos dejan sus hijos naturales...

En este instante, Fernando rió. Y su risa no fue como siempre: era la alegría de la huerta cuando la lluvia guapa le hace cosquillas.

Nunca hasta entonces había sabido decirlo. Pero sí: desde muchacho, desde aprendiz, ya lo había intuido: el agua era un ser vivo. Empezaba embrión, y tenía el olor de leche agria del embarazo. Nació menuda, y todas las aguas estallaban en champañas. Niña, brincaba y cantaba; y sus ojuelos eran claros, y sus vestidos eran gasas. Adolescente, podía vérsela jugar al escondite, menstruar avergonzada y redondear sus formas. Era novia en la nieve, cuando venía, callada, al espeso silencio del tálamo. Madre sí, embarazada, sus cabellos eran verdes, y sus ojos, de profundos y empañados, no miraban sino adentro. Y, a veces, el agua se moría, cubierta de arrugas (Fernando la había visto agonizar, los dedos yertos, en los charcos de su barrio).

Fernando aún reía. Y la señora no se atrevió a preguntarle por qué: no hacía falta. Era una extraña armonía la que había en toda aquella situación. La señora también hubiera reído: sólo que hubiera roto un equilibrio, no le importaba cuál.

Cuando calló Fernando, la señora sonrió. Y su sonrisa era la de la primera burbuja, cuando el agua está a punto de hervir.

Fernando cerró la llave de paso. Se dirigió al cuarto de baño por un pasillo empapelado: algas. Abrió su maleta: alicates, estopa, cueros, soplete, estaño, grifos nuevos, pequeños trozos de tubo de plomo, trapos pringosos, tenazas, destornilladores, pinzas, una linterna.

Al abrir el grifo notó el agua agolpada detrás de la rosca, como los párvulos detrás de la puerta, con prisa por salir al patio, a recreo. Desenroscó un poco más: una gota le trepó por el brazo y se le quedó allí, prendida entre los pelos, feliz de haber burlado el desagüe. Desenroscó del todo: salió un borbotón de agua (si hubiese sido sangre, en las personas, hubiera indicado la muerte). Después, sólo hilillos tristes, y al final, lágrimas destiladas.

Enfocó la linterna dentro del tubo: ausentes, pequeñas luciérnagas brillaban y se perdían a lo lejos, como los faroles de una calle larga. Se oía áspero: cardenillo. Y se oía... ¡qué sé yo!, el rugido del mar, un concierto de campanas, el temporal de aplausos de un teatro vacío...

Ya había puesto un cuero nuevo. Aplicó estopa a la rosca. Se dispuso a enroscar el grifo. Tuvo que hacerlo rápido: las luciérnagas de agua, todas ojos, le imploraban un minuto más de luz. Enroscaba: oía del otro lado las quejas que dan los muertos cuando se les tapa con cemento rápido la losa del nicho.

—Ya está, dijo en voz alta, seguro de que la señora estaba detrás, oyéndole.

La miró. Leyó: «No, aún no está.» Algo quedaba insatisfecho. En los tubos sólo quedaba agua viuda, jardines sin niños.

Abrió la llave de paso: ¿qué agua niña llegaría primero a la puerta de los grifos, cuál saltaría primero hacia la luz, cuál reiría mejor sobre el esmalte blanco de los lavabos?

—Ahora sí: ya está.

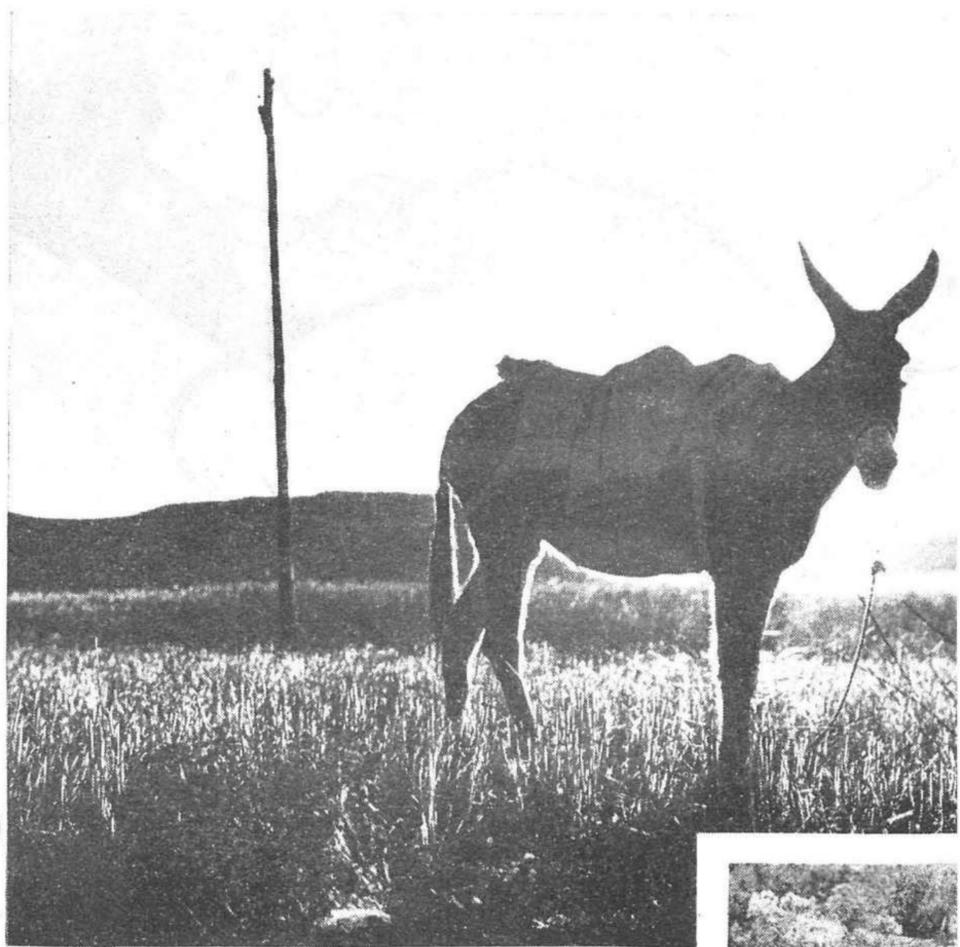
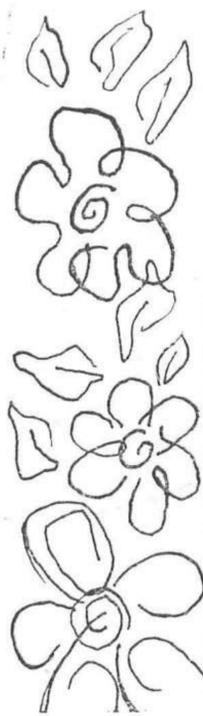
Colocó sus herramientas en la maleta. Silbaba (lo pedía no sé qué armonía).

—Adiós.

—Adiós.

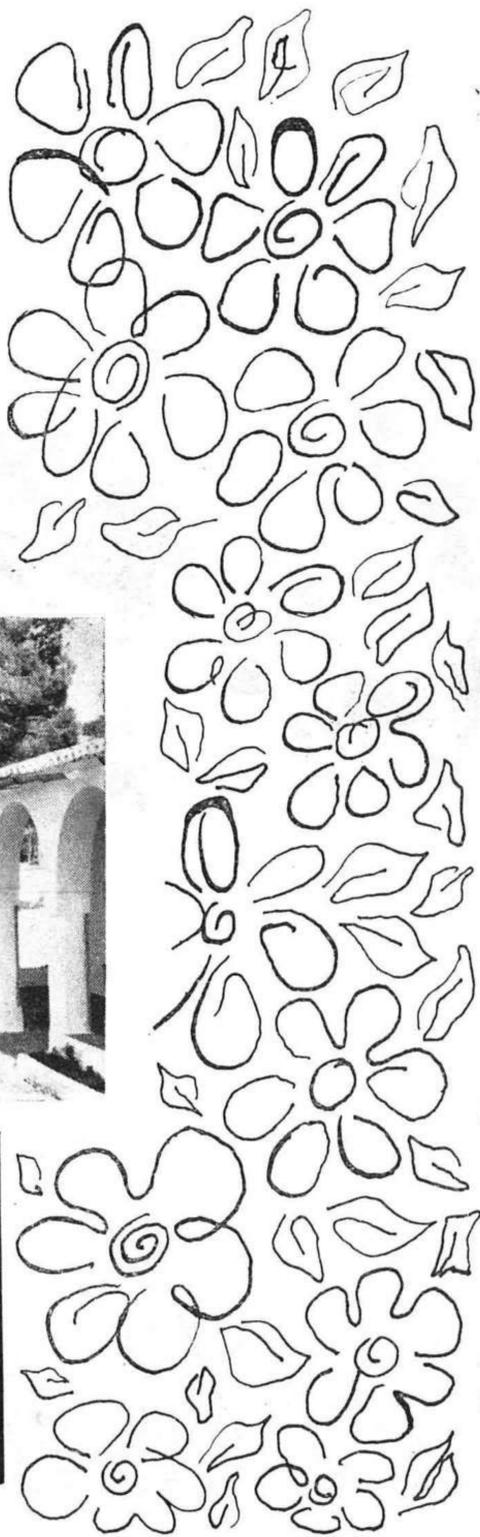
Llegó a su casa. Miró su reloj: las once y pico. Paró de silbar.

EL MISMO



PAN

Por EDUARDO MENDICUTI



YA eres viejo. Ya comes con ambas manos empuñadas sobre la ternura. Ya necesitas comer no para vivir, sino para saberte vivo. Ya lo que más temes es la posibilidad de morir de hambre. Por eso quieres exprimir el pan. Para no alimentarte tan sólo de recuerdos, de sombras, de apariciones. Por eso necesitas masticar despacio, digerir despacio. Por eso te ves en la obligación de aprovechar las horas de la noche recordando. No puedes luchar contra eso, ya no puedes luchar contra casi nada. Recordando los luminosos días de Moguer. Los días ásperos de Moguer. Tu carne y tu dolor de entonces. Las tardes en el puerto, viendo envejecer el mar. Como si los recuerdos pudieran espantar las necesidades del organismo, satisfacer las tristes necesidades del estómago. Entre la esperanza y la desesperanza de poder acudir a ellos si el sustento te faltase. En la espera y la desesperación de poder o no poder masticarlos a racimos, como se debe masticar la uva, a puñados. En la incógnita de sentir el zumo rebosándote la boca y permitiéndote otro día más. No duermes. Te mantienes en vela y a la escucha de la noche. En tu cama prestada, enmisericordiada, de pobreza mal digerida. Hay un piloto rojo encendido en la habitación. Siempre hay encendido un piloto rojo. Siempre reconforta. Oyes cómo rugen el mar, cómo rugen el viento, cómo todo el asilo amenaza ruina. El techo de la nave central. Medio techo de la nave central ya se ha derrumbado. Es un edificio viejo, podrido. No te deja dormir. No duermes. Tal vez agonizas. Agonizas plácidamente mientras persigues recuerdos y anécdotas perdidas. Mientras temes rebullir un poco entre las sábanas. Mientras los demás duermen sin el menor pudor, sin el menor temor, sin la menor esperanza. De un momento a otro volverá la hermana de guardia. Te harás el dormido. Creerá que estás dormido, que duermes como todos. Recorrerá la nave un par de veces. Silenciosa y rezadora, susurradora, acariciadora. Arreglará las ropas de alguna cama, comprobará alguna ventana, se lamentará dulcemente del viento y quizá vuelva a pensar en ti. Pero tú duermes. Has aprendido muy bien a dormir cuando estás despierto. Y la hermana se volverá de nuevo a la capilla o a su celda. Todo está en orden. Todo. Aunque cualquiera de vosotros pueda estar muerto. No sería la primera vez. Tú mismo puedes estar muerto. A lo mejor no velas. A lo mejor no alimentas tu insomnio como todas las noches, sino que estás muerto. Y te sorprendes donde nunca habías imaginado. Donde nunca habías esperado sorprenderte una vez exhalado el último suspiro. Muy lejos del cielo y del infierno. Infinitamente lejos de la menor emoción. Insípido, como la carne de un pescado blanco cocido sólo con agua. Estarás muerto. Deberías comprobarlo. Deberías acecharte, espiarte la respiración o el navegar de la sangre por las venas. Deberías rebullir un poco entre las sábanas aun arriesgándote a turbar el sueño de los demás. Porque tal vez ese viento y ese mar que oyes no sean los de todas las noches, los de la esperanza y la desesperanza, los de ese flujo y reflujo que te amordazaba el sueño hasta ayer mismo. Tal vez ese viento y ese mar que rugen sean los únicos que puedan darte ahora mismo la verdadera medida de tu existencia.

Tu existencia no es Platero. Platero dejó de ser tu existencia la misma noche que lo mataste. Ahora no es más que tu insomnio. Ahora no es más que esta pesadilla que se ha salido del sueño para impedirte, que te atormenta las horas de la noche mientras los demás duermen y el viento rugen y el asilo se desmorona poco a poco. ¿Recuerdas?: Platero era gris y sucio y como esquinado, como si en los ojos le navegara una mala intención aún sin definir. Todavía sin definir cuando ya está muerto. Tú lo mataste aquella noche. Una noche que no aciertas a recordar. Muy distinta a esta otra que tampoco puedes comprender. Esta noche la cama es prestada y apesta a misericordia, pero está limpia de sangre. Fue una noche que ahora

no recuerdas, que nunca lograr recordar. Fue mucho tiempo después de morir Platero, de que el animal reventara ya sin el poeta. El poeta murió antes. Al menos para ti. Desde que lo leíste por primera vez. ¿Recuerdas?: pequeño, peludo, suave, todo de algodón. A medida que lo ibas leyendo sentías cómo se te rajaba el alma, cómo se derrumbaba todo tu tinglado de pequeñas chapuzas sentimentales que a ti te servía para ir viviendo. Leías y recordabas. Leías y se iban amontonando sobre las páginas los recuerdos hasta que ya no te dejaron ver sino tu inmensa soledad. Tú fuiste joven y ya no lo eras. Ya tenías que limitarte a mantener el tipo, a disimular a fuerza de elegancia. Tú guardabas en alguna de tus maletas, o tal vez en el alma, otros apuntes sobre Platero. Era el mismo pan en una boca distinta, con una saliva de otra clase. Platero era triste, orgulloso, reculón, sombrío. Parecía como si aquellos ojos afilados quisieran comerse el mundo. Alguna vez lo viste con el poeta y el poeta lo llamaba Platero. Tú le hubieras querido poner Vulcano. Pero Vulcano no es Platero, no lo fue nunca, nunca lo será. Platero no dejó de ser platero siquiera cuando lo mataste, aquella noche, aquel invierno, aquel infierno enmascarado. Pero Vulcano dejó de ser Vulcano desde las primeras líneas, desde la primera frase de la obra, desde que Platero empezó a ser para ti, también para ti y en contra tuya, pequeño, peludo, suave, tan blanco por fuera que parece, que parecía, que parecerá siempre, de algodón. De algodón ensangrentado. Desde aquella noche. Aquella noche tú lo teñiste de sangre. Le clavaste una hoz en el vientre. Primero una hoz y luego una guadaña. Todavía. Sigues viendo la hoz y la guadaña. Sigues viendo, sabiendo, la sangre que crece y merma por Platero. Por la noche. Platero es el viento y el mar y las ruinas del asilo y los rezos acolchonados de la hermana de guardia. Platero dejó de ser tu existencia la misma noche que lo mataste. Platero dejó de ser tu existencia, pero sigue siendo tu pecado, tu culpa de cada noche. Tus rosas. Rosas, rosas, más rosas. Rosas llenas de sangre, rosas como sangre, rosas de la sangre. La sangre creciendo y mermando por todo el vientre de Platero desde la misma noche que lo mataste.

No recuerdas. Ni la fecha, ni el tiempo ni nada de lo que era entonces de tu vida. No recuerdas lo que había sido de tu vida hasta matar a Platero ni desde entonces. Sólo recuerdas su muerte y el peso de su cuerpo sobre tu cuerpo al desplomarse sobre ti. Aquella lucha sorda con el cadáver. Aquel cadáver que se convertía intermitentemente en algodón, en rosas, en la voz del poeta reclamando por las calles de Moguer. La voz se agrandaba y se encogía. La voz crecía, crece, ha crecido, se ha metido en el viento, en el mar, en los cimientos mismos de este asilo que te acoge. Temerán por ti. Dicen que te asusta el mar y el viento, dicen que es como si te mordieran el corazón. Se lo dicen los demás unos a otros. A lo mejor hay alguno accechándote, a lo mejor alguno no puede conciliar el sueño hasta que tú no rompas. Y tú aún no sabes si ya empiezas a sentir ese temporal en el corazón, esa última rabia de la sangre, de los nervios, de la memoria. Hierves. Eres viejo pero hierves. Tienes que romper de un momento a otro. Ha vuelto a enfurecerse el viento, ha vuelto a enfurecerse el mar, la noche ha vuelto a enfurecerse una vez más desde que se tragó la voz agigantada del poeta reclamando a su estúpido burro por las calles de Moguer. Pero Platero no podrá acudir nunca porque tú lo has matado. Tú lo mataste. Y la almohada se llenó de sangre. La sangre hinchó tu almohada. Empieza a hincharla también esta noche. Otra vez esta noche. Siempre que el mar y el viento se enfurecen. Siempre que el poeta grita más fuerte de lo acostumbrado. Y entonces tendrán que venir. Vendrá la hermana de guardia. Vendrán el enfermero de guardia y el médico de guardia. Y el asilo, el hospital, el manicomio entero volverán a estar pendientes de ti. Habrá gritos esta noche. Tiene que haber gritos. Tendrán que gritar hasta las piedras si fuera necesario.

No recuerdas sino el cadáver de Platero y una tibia imagen de Vulcano de cuando ambos erais jóvenes y os repartiais las orillas de Moguer, las gaviotas de Moguer, aquel mar lejano y cercano al mismo tiempo, aquel cielo que se podía tragar con sólo abrir la boca. Vulcano era estrecho, desangelado, sucio, pero tenía los ojos agresivos. Platero era pequeño, peludo, suave, tan blanco por fuera que parecía todo de algodón. El poeta lo llamaba Platero y tú hubieras querido llamarlo Vulcano. Pero el poeta era más fuerte, más rico, más famoso, más áspero y se impuso. Todo el mundo aceptó a Platero. Mientras no lo supiste, para ti pudo seguir siendo Vulcano. Pero desde aquellas primeras líneas del libro Vulcano reventó como una traca y en su lugar se erigió Platero, tan blanco como el algodón y tan dulce. Trotando como un estúpido afeminado. Trotando desde entonces de un modo inverosímil. Al compás del mar y el viento. Con la rabia cancerándole su garganta de asno literario. Como un cariñoso mariquita repentinamente enfurecido. Hay que morir. Nada más morir se adueñó del viento y del mar. Y este asilo, este hospital, este manicomio, está sobre la costa. Ruge el mundo entero. Ruge Platero después de haberse comido vivo a su Vulcano. Porque también eso lo recuerdas. Aunque no recuerdes si estabas dormido o despierto. Seguramente dormido. Necesariamente despierto. Vulcano estaba muerto y Platero estaba vivo y lo despedazaba, lo desgarraba como una dentadura extraña y variable. Blanca como todo su cuerpo. Dura como toda su sangre. Afilada como su corazón. Endurecida como el mar y el viento y la dolorosa voz de su poeta. Era tuyo, te pertenecía, tenías derecho a disfrutarlo, a proclamarlo. Pero el poeta era más fuerte, más rico, más famoso. Y se impuso. Y empezó entonces a llover dinero sobre Platero y el maldito burro se tragaba todos los billetes, absolutamente todos los billetes que llovían. Tú querías alcanzar alguno. Tú pedías que te pagaran, que te indemnizaran. Tú quieres que te paguen, que también a ti te compren los recuerdos. Otra vez llueve. Otra vez ruge el mar dentro de la lluvia. Y Platero se traga el mar y se deja tragar por el viento. Y la lluvia está ya la última de todas.

La lluvia te gustaba. Siempre te gustó la lluvia. La necesitas. Es preciso que esta noche llueva. Tal vez esté lloviendo. Pero sólo oyes el mar y el viento, y la voz del poeta reclamando a su estúpido burro afeminado. Sólo se escuchan las ruinas del asilo. Gritan. Ya están gritando las piedras. Ya es hora de que también tú grites. Cuando grites vendrán. Es preciso que vengan. No te importa que vengan. Los necesitas. Y por eso debes gritar. Eres viejo pero puedes gritar, sabes gritar como un endemoniado. El mar y el viento están ya demasiado cerca. Está demasiado cerca Platero y tú lo has llamado. Simpre lo llamas en noches como ésta. Desde la noche que lo mataste. Una noche que ahora no puedes recordar. le clavaste en el vientre una guadaña. Todavía trae la guadaña clavada en el vientre y una hoz le sale por los ojos. Le clavaste una hoz y luego una guadaña. Y ahora viene. Una vez más. Con el mar y el viento. Ahora es cuando tienes que gritar. Aunque todo el asilo se te eche encima. Necesitas gritar. Tienes que defenderte y no conoces otra forma. Tienes que defenderte. Ellos son más fuertes, más ricos, más famosos. Tú eres viejo. Estás solo. Estas despierto. Debes gritar. Gritarás porque has gritado muchas veces. O porque es tu única salvación. O porque todos gritan. Porque no puedes dejar de gritar. Es más fuerte que tú. Porque los gritos te muerden ya la garganta, te la comen, te la pudren. Los gritos y el mar y el viento y las ruinas. Gritan. Hierven. Hierve el mar, hierve el viento, hierve Platero que ha vuelto a resucitar. Dirán que te asustan el mar y el viento. Dirán que te muerden el corazón. Dirán que estás loco. Pero tú tienes que gritar y ya estás gritando. Ya gritas. Ya estás gritando más fuerte que el mar y el viento y la lluvia y los recuerdos y las ruinas. Más fuerte. Ya estás gritando más fuerte que el poeta.

DE NUESTRO ANTIGUO CORAZON...

Y ahora somos, aquí, lejana sombra de nuestro antiguo corazón. No la cosecha de aquel sentir, no amor, o la alegría prolongada. Simplemente la pena de descubrir al tiempo como cruel alacrán. Si yo, acaso, te dijera que ya no te amo, si acaso en este instante mi corazón contara su tristeza por no poder amarte, no sabrías por qué. Todo está igual. Ilesa la blancura del pueblo. Igual el río en su avance de luz por estas tierras. Igual la paz del campo. Soñadora, sobre mi hombro ajeno, tu cabeza. Igual tu corazón. En esta tarde yo me pregunto qué ocurrió. Y ni huella que justifique mi fracaso encuentro por esta soledad. Ya nada tiembla como cuando mi pecho era un hervor invadido de fe, como una alberca invadida por niños. Que saltaba mi corazón, igual que una maceta por la flor, al pensarte mi vida, al pensarte mi única razón. Fuera mejor no haber venido, recordarte, desde mi lejanía, como eras con tus libros de texto, colegiala romántica y muy dulce, polonesa de mi concierto solo por las calles. Así como inventaste la pureza. Pero ha sido volver y destrozarse lo que me mantenía. Ya no es bella la historia y siento miedo de decirte que todo se acabó. Como la huerta sin agua, como el aire sin pulmones, como la claridad sin ojos que la vean, estoy cerca de ti y siento frío. Solo está tu recuerdo en la alameda.

ANTONIO HERNANDEZ



ESCRITORES «CAMP»

LA joven y bella ensayista norteamericana, Susan Sontag, en su penetrante ensayo sobre el camp o lo camp (pronunciar quemp), ensayo documentadísimo, define esta palabra y esta sensibilidad nueva como el dramatismo frustrado o la sublimidad frustrada. Es camp, en el arte, en la política, en la vida, aquello que aspira a trágico o a sublime y se queda en el camino; nos hace sonreír. Lo camp de hoy viene a ser lo cursi español de toda la vida. Uno pensaba escribir un artículo sobre los camp y lo cursi y sus sutiles relaciones, pero, después de mucho pensarlo, he llegado a la conclusión de que son la misma cosa. Camp es una lámpara rococó, un sillón «tú y yo», un cuadro romántico o modernista malo. Completamente camp fue la primera guerra mundial, la europea o Grand Guerre, vista desde hoy.

Lo que diferencia al camp de lo cursi es que lo cursi era una frustración y lo camp es una delectación, una ironía. Digamos que camp es la sensibilidad que permite gozar irónica y deliberadamente de lo cursi. Cursi es la cosa y camp es la sensibilidad, la mirada que se deleita en la cosa. Lo cursi es la esencia de la cosa. Lo camp es su percepción, para ponernos filosóficos y zubirianos. Pues bien, ¿quiénes son hoy nuestros escritores camp? Hay varios, pero no hablaremos aquí de ellos, porque esta es una revista que guarda las formas. Vayamos a los muertos, que ya de por sí, por el hecho de estar muertos, son siempre un poco camp. (¿Hay algo más camp que unas pompas fúnebres a la española?)

Así, frente al Quijote auténtico, es camp el «Quijote» apócrifo, por excesivo y rebuscado, lejos de la elegante sencillez de Cervantes. En el Romanticismo, frente a Bécquer, lírico puro, romántico esencial, aunque tardío, es camp Eulogio Florentino Sanz. El propio Cervantes, nada camp en la prosa, lo es en el verso e incluso en el teatro, por excesiva y recargadamente sublimista, triunfalista y dramático. Frente al ruralismo austero y esencial de Antonio Machado, se quedan completamente camp las patillas y las doloras de Campoamor, los aldeanismos de Gabriel y Galán y de Chamizo. Ante la vena poderosa de Rubén Darío, su verbo y su versos amplios, grandiosos, es camp el modernismo provinciano de Salvador Rueda. Etcétera. ¿Va quedando claro qué cosa sea lo camp en nuestra literatura? Sería deleitoso hacer una antología de prosa y verso camp en España, y a eso tiende un poco, quizá, irónicamente, la antología del modernismo que ha hecho Pedro Gimferrer. (Detrás de Gimferrer y de toda la escuela veneciana hay una sensibilidad camp muy moderna e irónica que se deleita con la percepción de las galas de la

abuelita. Nuestra escuela veneciana de poesía haría las delicias de Susan Sontag, estudiosa del camp en el arte.)

El criterio camp, aparte el divertimento, puede servirnos para distinguir una vez más «las voces de los ecos». Enfrentado con el esteticismo depurado de Juan Ramón Jiménez, suena completamente a camp don Francisco Villaespesa con su villaespesismo. Vamos viendo que cada monstruo sagrado de nuestra cultura tiene su contrafigura camp dentro de la época, porque lo auténtico produce siempre un reflejo o espejismo de falsedad en otra alma que se supone gemela.

No es camp el teatro mágico de Valle-Inclán, pero lo son completamente, a mi parecer, Los intereses creados, con su estilo liricoide e ingenioso. No es camp el Romancero gitano, mas lo son todos los lorquistas o lorquianos que vinieron después y todavía coleán, con sus lunas de tablado y sus gitanos verdelila. Nunca es camp lo original, lo nuevo, lo auténtico, por complicado o ambicioso que se presente. Es camp la imitación, el pastiche, el sublimismo de segunda mano. Hay un arte, una literatura que se presta más fácilmente que otra a generar un derivado camp. De Machado es difícil que emane una poesía camp. Sus imitadores pueden ser mediocres, prosaicos, simplista. Pero lo camp es otra cosa. Federico García Lorca, en cambio, poeta alto si los hay, podía fácilmente generar una poesía camp, como así fue, porque la complicación de elementos que maneja, en lenguaje, imaginería y personajes, se presta a una apoteosis facilona de acumulación lamentable de efectismos, a una sublimidad y un exotismo frustrados que son exactamente los contenidos del camp.

No es camp la prosa modernista de Gabriel Miró, pero lo es en alto grado la del americano Vargas Vila. Como es camp, en pintura, una parte de Dalí frente al buen Dalí surrealista. Salvador Dalí ha hecho el camp de sí mismo, aparte de que tiene muchos seguidores camp entre los ilustradores de todo el mundo. Espronceda es un poeta que también hizo a veces el camp de su propia personalidad. En cuanto un escritor se descuida, se pasa, exagera sus efectos o sus defectos, puede convertirse en el camp de sí mismo. En nuestras letras actuales tenemos hermosos ejemplos. Pedro Gimferrer, poeta tan joven, que vuelve con una percepción y sensibilidad extraordinarias, irónicas, sobre los reinos de la cursilería deliberadamente, ha engendrado ya un movimiento poético que en algunos libros se cuaja plenamente en camp. Porque lo camp sin la ironía, sin la perspectiva, sin el distanciamiento cínico, se queda desnudamente, lamentablemente, en lo cursi de toda la vida.

VASOS

COMUNICANTES

*Hay gente
que no quisiera ver muerta.
Y hay muertos que quisiera ver vivos.
Me encantaría
encontrar en el centro a Pancho Villa,
dar la mano a Dick Turpin,
hablar sobre el mal tiempo
con Simbad El Marino.
Me gustaría
asistir a un recital de Nazim Hikmet,
César Vallejo,
Walt Whitman,
Emily,
Alfonsina.
Ofrecer un cigarrillo a Rumiñahui.
Sentarme en una banca con Bolívar.
Quisiera ver a mi perro
levantarse de su muerte a latigazos
y sobre todo,
quisiera verme yo misma
con mi vestido azul
resucitando.*

ANA MARIA IZA

TEATRO Y OPERA



Giancarlo Menotti



Menotti, con Ionesco, en el Festival de Spoleto

al teatro Ethel Barrymore, de Broadway. Esto significa saltar de las 280 localidades de una sesión del Brander Mathews Hall de la Universidad a las 1.064 del Barrymore, en el que se representó durante varios meses. Los temas de ambas óperas y su realización dramática contribuyeron como elementos básicos en la permanencia en cartel.

En *El teléfono*, Menotti utiliza el invento de Bell desde un punto de vista humorístico y crítico. Ben está enamorado de Lucy, y va a visitarla a su casa con el propósito de decirsele. Las continuas llamadas telefónicas, en las que Lucy se extiende en largas conversaciones, le impiden hablar con ella. Buscando una solución al problema, la encuentra por analogía. Se marcha y llama por teléfono, rompiendo así la costumbre. Lucy le corresponde afirmativamente, y Ben, que tiene que salir de viaje, apunta con cuidado el número para proseguir su noviazgo por el mismo procedimiento.

Tanto la situación que se le plantea a Ben como las conversaciones intercaladas de Lucy, corresponden a la problemática de nuestra época, ya sea desde un punto de vista humorístico. Esto explica la sucesión de representaciones en Broadway, que habrían sido excesivas para el público tradicional de la ópera. *El teléfono* es un voluntarioso ejercicio de conciliación de los elementos que han de componer en equilibrio un teatro lírico. Salvando las distancias estilísticas, tiene algo de lo que Brech y Weill buscaron y encontraron en *La ópera de los tres peniques*.

Muy dentro del verismo italiano, en su concepción musical, se encuentra *La médium*, aunque no en su argumento.

La médium Madame Flora—ayudada por su hija, Mónica, y su enamorado, el sordomudo Toby—engaña a sus clientes. El negocio, basado en el fraude, se desenvuelve con éxito económico. Un día, en medio de una sesión de espiritismo, Madame Flora siente que una mano le oprime la garganta. Llena de terror, confiesa sus trucos. Los clientes se niegan a creerla, se agarran al mundo ilusorio que se les ha venido ofreciendo. Para buscar una explicación, Toby es acusado de intento de homicidio, y, tras pegarle duramente, le despierta. El muchacho regresa a la casa por su amor a Mónica. Madame Flora despierta de un sopor alcohólico y ve moverse una cortina. Aterrorizada, dispara con una pistola, y mata al muchacho.

La médium representa el afán especulativo, inseguro y supersticioso, que contrasta con el amor ingenuo de Mónica y Toby. La evasión de la realidad está en los clientes, que ven desmoronarse su mundo de escape. Todo se desprende de la acción, porque, fuera del convencionalismo del diálogo contado, Menotti se atiene a una concepción realista, sugiriendo el mensaje al espectador. Hay un palpitar angustioso, en el que se funden las motivaciones de cada uno de los personajes. Pero es un palpitar sordo, de explosiones controladas, que culminan en el disparo.

La proximidad de la nueva temporada de ópera de Madrid nos sugiere el viejo tema del aspecto «teatro», y cómo en el Festival del pasado año *El cónsul*, de Menotti, tuvo, al margen del éxito personal de los intérpretes, toda la fuerza de un espectáculo dramático, que merece la pena considerar.

En el proceso dramático de la obra de Giancarlo Menotti encontramos un curioso antecedente a sus once años. El niño Menotti concibe y realiza su primera ópera, *La muerte de Pierrot*. Esta prematura inclinación sería muy tenida en cuenta por un psicólogo. Para nosotros también es muy significativa, y la sumamos a otro hecho coincidente de gran importancia. No importa ahora conocer aquel libreto ni su música, que, si se conservan, habrían de mostrar la inexperiencia y, eso sí, la buena voluntad. Lo esencial es su existencia. Pero, como decimos, hay algo más. Si su madre es la encargada de introducirle en el mundo de los sonidos, el teatro acude por propia iniciativa. Pasados unos años, va a ser éste su medio expresivo preferido.

Con estos elementos como punto de partida es fácil explicarse cuál va a ser su constante preocupación. Desde su ángulo escénico se plantea la problemática de la ópera como espectáculo dramático. Se había llegado a toda clase de abusos en el convencionalismo

teatral; la exhibición de las posibilidades de la voz supeditaban los argumentos y su desarrollo dramático, y, en ocasiones, hasta la misma orquesta.

Menotti—como antes habían hecho otros—estudia los nuevos cauces de acuerdo con las circunstancias de su momento. Su resultado coincide con casos anteriores: decide escribir sus libretos.

Musicalmente va a seguir cultivando, con un lenguaje más actualizado, el verismo italiano. La voz—en el reparto musical—supedita a la orquesta, pero en lo escénico persigue lo contemporáneo, tanto en sus argumentos como en los desarrollos. Abandonó Italia a los diecisiete años para integrarse a la vida norteamericana; mas el poso musical de su primera época ha sido decisivo hasta el momento.

Otros medios comunicativos, como la radio y la televisión, entraron a formar parte de su concepto dramático, y han configurado sus procedimientos. Por otra parte, la amplitud de las audiencias ha colaborado con su preocupación inicial en el logro de concepciones escénicas que arrebataban en parte a la música su tradicional papel de protagonista.

Un ejemplo claro lo encontramos en *El teléfono*. Tras su estreno en 1946, en el teatro de la Universidad de Columbia, de Nueva York, pasó—formando programa con *La médium*—

En el reflejo de los acontecimientos que conmueven al mundo político, Menotti busca las situaciones para otras dos óperas: *El cónsul* y *María Golovin*.

El cónsul desmenuza las dolorosas gestiones para obtener el permiso de salida en uno de esos países que tienen cerradas sus fronteras. El antedespacho del cónsul y la casa donde se oculta un perseguido son los escenarios del drama. Por el primero desfilan diversos tipos, que parecen sacados de una crónica periodística. Desde la madre anciana, que, al margen de nuevos conceptos burocráticos, se encuentra incapacitada para rellenar los numerosos impresos exigidos, hasta el malabarista, que es forzado a dar pruebas concretas de su personalidad, y ejecuta diversos juegos circenses.

El ambiente de la casa del perseguido recuerda mucho la situación del drama *El diario de Ana Frank*. Una trampilla que conduce al escondite está cubierta con una alfombra. Está en una posición no justificada, y podría despertar sospechas en un registro. Para evitarlo, la cuna del niño sirve de pretexto. Los contrastes dramáticos van desde la angustia de los registros al humor desgarrado del malabarista.

Para cumplir con un nuevo encargo de la cadena de televisión National Broadcasting Company, Menotti acude a otro tema sobre un fondo político: *María Golovin*. Esta ópera se estrenó para cinco representaciones en el teatro Martin Beck, de Nueva York, en 1958, pasando después a las pantallas de televisión.

Unos años después de la segunda guerra mundial llega un refugiado político a la villa de María Golovin, cerca de la frontera. Los países envueltos, aunque no se mencionan, se identifican fácilmente con dos de la Europa central.

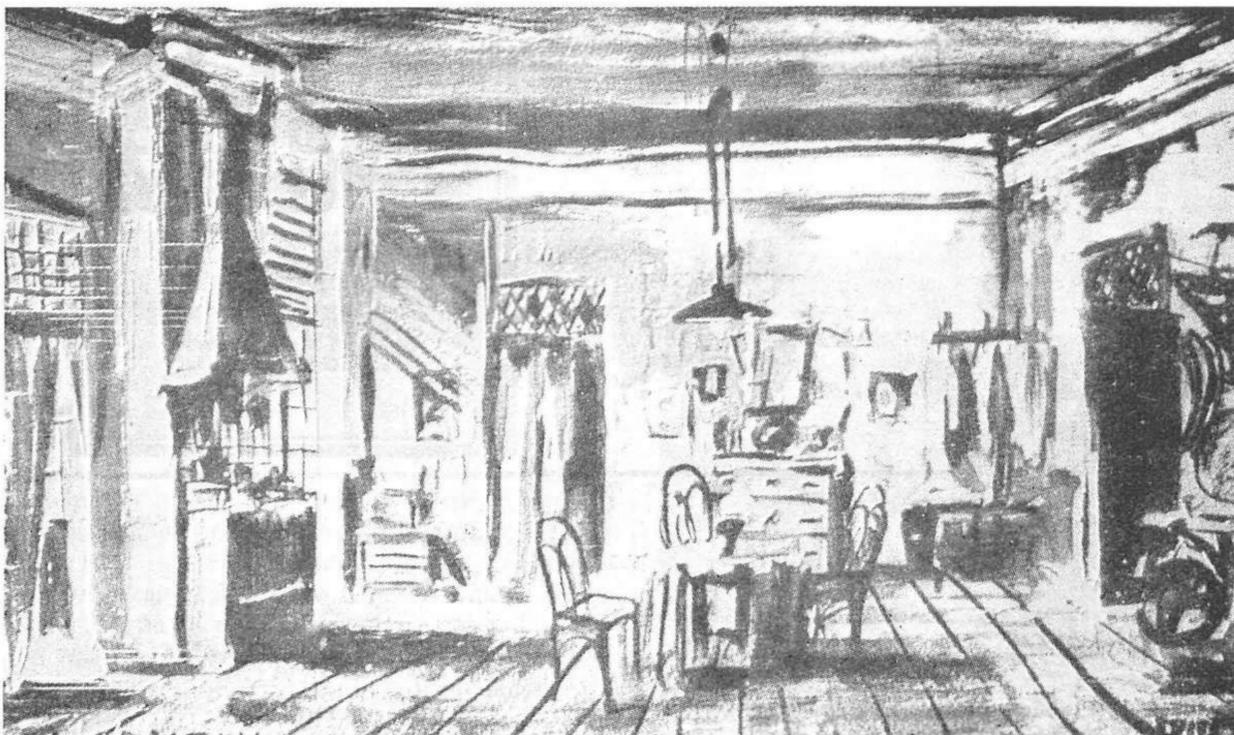
El primer encargo de la cadena de la NBC fue más concreto. Se trataba de una ópera para las Navidades. Menotti se planteó su problema dramático más inmediato: la exigencia de encontrar un tema universal ante la diversidad de religiones de los Estados Unidos. Como él mismo cuenta, se aceptó y rechazó, sucesivamente, varias ideas, hasta concebir su ópera más representada en el mundo entero: *Amahl and the Night Visitors*, cuya traducción literal al castellano—*Amahl y los visitantes nocturnos*—no expresa claramente la idea, que sería: *Amahl y los Reyes Magos*. La ternura y, una vez más, el humor son los elementos del drama.

Amahl, un pastorcillo cojo, vive con su madre en una casita del camino. Los Reyes Magos les piden asilo por una noche. La pobreza despierta la codicia de la madre ante las joyas que llevan los visitantes, y la decide a coger algunas. El hecho es descubierto, y, aunque la madre las devuelve, se marchan ofendidos. A la mañana siguiente, Amahl despierta para comprobar con tristeza que los Reyes no le han dejado regalo alguno. Comprende que la conducta de la madre ha sido la causa inmediata. En su desilusión, no advierte, hasta pasado un momento, que no cojea. Salta entonces de alegría ante el regalo más maravilloso que podía haber recibido.

Amahl es una ópera entrañable, un delicioso cuento dramático, que, al margen de su música—por curiosa coincidencia, una de las mejores y más frescas partituras de Menotti—, podría ser representada como tal en un teatro de verso.

Esta misma línea de preocupación dramática la encontramos en las otras óperas de Menotti. Desde su primera salida seria, con el estreno en 1937 del humor de *Amelia va al baile*, a *El santo de la calle Bleecker*, de finales de 1954, pasando por un encargo de la radio, *La doncella vieja y el ladrón* (retransmitida por primera vez en 1939) y por su visión de la tragedia clásica en *El dios de la isla* (Metropolitan Opera House, 1942).

Los personajes de Menotti son seres concretos y, a la vez, arquetipos en sus situaciones. Viven sus problemas, no con la impunidad de la aceptación previa como parte de un convencionalismo, sino auténticamente por encima de ese convencionalismo y de los *ad libitum* dramáticos que informan la generalidad de las óperas. El refugiado en *María Golovin*, en lugar de perderse en romanzas que distorsionan la acción y la hacen ingenua a fuerza de abusar del pacto operístico, tiene su pis-



Escenario de «El cónsul»

tola pronta, dispuesta, porque su juego de refugiado político así lo exige, y en la eventualidad de su juego está comprometida su vida. Así es el lamento de Amahl, cuando aún no ha tomado conciencia del «regalo», y su arrebato emocional al sentirlo.

En la valoración de Giancarlo Menotti ha habido diversas gradaciones. Hay quienes lo sitúan—con gran propiedad—en una efectiva prolongación modernizada del verismo italiano, pero también se ha llegado a negarle, en líneas generales, muchas de las cualidades que posee. En estos últimos, el espejismo de un éxito que rebasa el ambiente operístico ha influido en un sentido negativo, porque

siguen aferrados a la idea de una ópera cuya música supedite todo el conjunto.

La primera es la única posición con fundamento. Al éxito han contribuido de forma directa la temática y el desarrollo dramático. Al ver sus óperas, nos hemos planteado siempre las mismas preguntas. ¿Qué pasaría si Menotti se decidiera a una experiencia puramente teatral, sin música? ¿Por qué no lo intenta? Y, por otra parte, también sería una aventura con muchas posibilidades de éxito el estreno de una de sus óperas en una versión adaptada, sin música. No nos sorprendería si lo viéramos un día anunciado en un teatro.

VII FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID

Se van perfilando los programas del próximo Festival de la Opera de Madrid, que por séptima vez compensará, ya sea en parte, la prolongada falta de un local apropiado con una temporada continuada. Las fechas, en esta ocasión, se extenderán entre el mes de abril y el mes de junio y, como en años anteriores, tendrá como escenario el del teatro de la Zarzuela.

La contratación definitiva del «ballet» no se ha cumplido aún y también falta por definir uno de los títulos de la programación operística, pero ya podemos adelantar una buena parte de obras seleccionadas, directores e intérpretes.

Aunque no podemos darlo como definitivo seguiremos el orden previsto en principio y así nos encontramos con *Fidelio*, cuya dirección estará a cargo de Wilhelm Loibner, y en la que participarán Richard Van Vrooman, Margarita Kyriaki, Walter Kreppel, Ingrid Bjoner y Ernest Gutstein.

De Beethoven pasamos a Wagner, con *Lohengrin*, dirigida por Oscar Danon y con la intervención de Walter Kreppel, Ernest Gutstein, Raimund Grumbach, Rita Gorr e Ingrid Bjoner. La *Gioconda* será dirigida por Fausto Cleva e interpretada por Angeles Gulin, Bianca M. Casoni, Ruggero Raimondi, Mirna Pecile, Plásido Domingo y Corneil Macneal. En *La Bohème*, dirigida por Nino Sanzogno, intervendrán Mirella Freni, Luciano Pavarotti, María Orán, Giuseppe Taddei, Raffaele Arie y Nino Carta.

Una excelente novedad será la reposición de *Falstaff*, con la orquesta a cargo de Nino Sanzogno y con la participación de De Palma, Giuseppe Taddei, Mario Guggia, Giovanni Foiani, Mirna Pecile, María Chiara, Adriana Lazzarini, Vicente Sardinero y Luigi Alva.

María Orán intervendrá de nuevo en *La Sonámbula*, con Nino Carta, Renata Scoto, Carmen Sinovas, Umberto Grilli, Ramón Regidor y Raffaele Arie, bajo la batuta de Carlo Franci.

El programa incluye reposiciones de interés, con lo que sigue la línea de los anteriores en cuanto a servir a la vez de compensación de una verdadera temporada y de presentar una variedad en las obras seleccionadas. Y junto a los títulos citados, el interés de la novedad se concentra en el estreno de la tragifonía *María Sabina*, con libro de Camilo José Cela y música de Leonardo Balada. Completará este programa *La Púrpura de la Rosa*, libreto de Calderón de la Barca y música de Torrejón de Velasco, bajo la dirección de Alberto Blancafort y con la intervención de Carmen Sinovas, Isabel Rivas, Caridad Casao, Teresa del Castillo, Carmen Zabala, Julián Molina, Vicente Sardinero, Ramón Regidor, Tomás Cabrera, Luis Villarejo y Julio Catania.

En resumen, una excelente perspectiva, que es de esperar sea recibida con entusiasmo por numerosos aficionados a la ópera, que confían ansiosos en que Madrid acabe por tener un teatro para el género.

PEDRO GONZALEZ, después del «cosmoarte»

Por CARLOS AREAN



EL *cosmoarte* de Pedro González tenía en 1969 un quinquenio de vida. El momento cumbre del mismo lo había representado la exposición que presentó muy a principios de 1968 por iniciativa de José Romero Escassi, en las salas de la Dirección General de Bellas Artes. En 1969, realizó una nueva muestra, igualmente importante, en las salas del Ateneo madrileño. Habían pasado casi dos años desde la fecha anterior. El *cosmoarte* no había muerto, porque ningún artista importante renuncia por entero a ninguna de sus etapas. Lo que sí había sucedido es que la investigación anterior se había convertido en una cosa diferente. Se trataba de pequeños matices, de escasas innovaciones, que podían pasar incluso inadvertidas, pero que muy poco a poco, cuando habíamos contemplado con detención gran número de cuadros, nos hacían comprender que el mundo que el artista deseaba expresar era ya muy otro que el del quinquenio precedente.

La factura seguía siendo tenue, con pinceladas anchas, que podían desparramarse y abrirse intensificando así la vibración del conjunto de cada superficie. El color era igualmente tenue, con preferencia por las sinfonías en grises inacabables, pero no faltaba nunca el toque azul, el amarillo o el rojo, que más que arremolinar una superficie, lograban estructurarla en virtud de un ritmo para el que el toque intenso hacía el oficio de centro ordenador. Incluso había también (recuerdo del quinquenio cosmoartístico) estructuras palpitantes, metidas dentro de una forma envolvente y que podrían hacernos pensar así en el astronauta comprimido en la centrifugadora.

Tras tanta similitud es posible percibir la diferencia real. Pedro González comprendió que la anécdota de la conquista del espacio no puede ser relacionable en pintura con la que a través de infinitas fotografías acapara tantas páginas en los diarios o se asoma en panorama siempre cambiante, a la televisión o al cine.

No se trataba ya para Pedro González de contar cómo era la aventura espacial. Para ello nos ofrecían la investigación, la técnica y el relato periodístico multitud de precisiones, detalles y aclaraciones. A lo más que el arte podía llegar en ese camino era a crear una pintura o una escultura condicionada, pero no reproductiva. El nuevo objetivo era intentar «traducir» la tensión de una situación, la diafanidad de unas perspectivas, el asombro ante una pérdida de los pequeños detalles y ofrecer una visión conjunta en la que se diesen cita multitud de esperanzas.

Pedro González tenía que penetrar dentro de sí mismo y convertirse en espectador y en objeto al mismo tiempo. Su asombro tenía que significarse en su obra. A partir de entonces ya no pretendería pintar los espacios

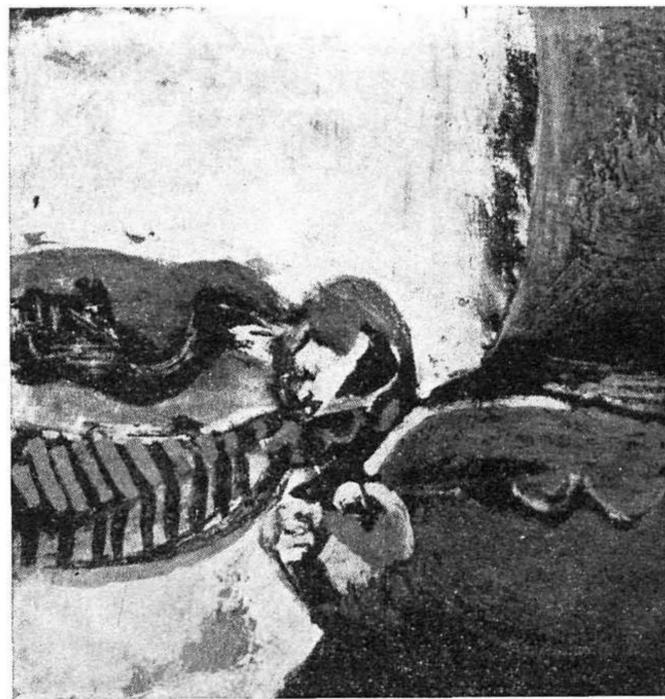
exteriores o un cosmonauta imaginario atravesándolos, sino la repercusión, la huella mucho más compleja que la existencia de la aventura espacial había dejado en su ensoñación de un hombre de carne y hueso, perdido en una isla atlántica en este momento crucial de nuestro quehacer y nuestro acontecer.

Lo que ahora realiza Pedro González se hunde con su ambivalencia dentro de las más lejanas raíces de la tradición española. Nos ofrece una pintura muy clásica en su factura y muy barroca en el equilibrio de sus formas. Lo clásico consiste en que su manera refinada, culta y sabia de aplicar el pigmento, puede ser tan normativa para nuestra época como pudo serla la de los grandes venecianos para el siglo xvi. El barroquismo se asoma a la inestabilidad de sus formas en gestación. Se trata de equilibrios que parecen próximos siempre a derrumbarse, pero que tienen dentro de su aparente falta de delimitación la posibilidad de mantenerse en virtud de sus tensiones internas. Cuando una forma de Pedro González se comprime, concentra sobre ella la atención y sirve de ordenadora de las restantes dentro de una estructura posiblemente rotativa. Todo el campo cromático aparece atravesado así por un juego de tensiones, en el que abundan los ritmos espirales. El espectador tiene la impresión de que todo podría estallar en un instante o de que podría haberse organizado de otra manera, tal como en las aventuras de nuestro siglo caben múltiples caminos en el momento de premeditarlas y uno sólo en el de su realización.

¿Por qué esta pintura realizada por un extraordinario colorista, demostrará tan frecuentemente una enorme desconfianza hacia el co-

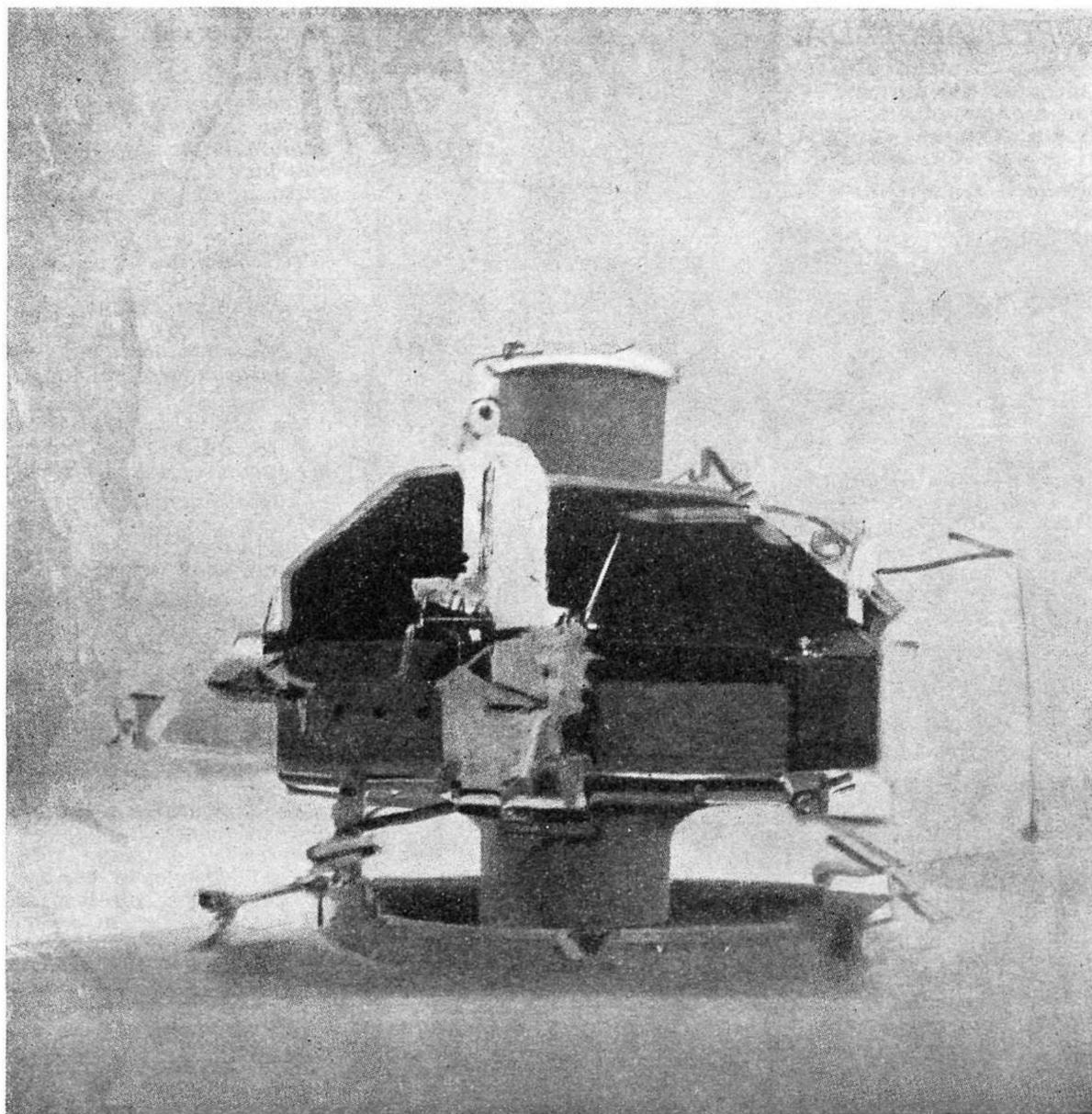
lor? Pienso que puede sucederle a Pedro González algo parecido a lo que le acontecía a Picasso en la época del cubismo hermético. Nuestro compatriota estaba inventando una estructura de la forma, en la que el color formaba indisolublemente parte de la misma, pero con la necesidad subsecuente de ser lo suficientemente discreto para que no nos distrajese de la contemplación del nuevo equilibrio de su pirámide o de su triángulo plano. Pedro González ensaya caminos opuestos, pero se enfrenta con la misma necesidad. Sus formas delicuescentes se ordenan mediante tensiones y ritmos y utilizan por tanto el color que más íntimamente las revaloriza: el que no pueda distraer al espectador de la curvatura de la mancha. El único toque intenso antes aludido que palpita en alguno de estos lienzos, tiene por misión servir de llamada. Se trata de una obra de máxima economía expresiva que en su enemistad hacia todo derroche se nos muestra una vez más auténtica hija de nuestro siglo.

Espero que en su nueva singladura reelabore Pedro González su vieja experiencia espacialista. Los grandes pintores se adentran aparentemente en direcciones nuevas, pero acaban por ser siempre fieles a sí mismos y por integrar en cada aventura inédita la herencia de las que ya han vivido. Ese momento se halla en ciernes, pero el futuro no puede ser descrito con anterioridad. Espero, no obstante, que en la nueva síntesis los grandes espacios se abran ilimitadamente y floten en ellos espirales vivas que arremolinen la materia en los lugares exactos para que un nuevo serialismo invisible se nos pueda convertir en marcha fluyente, configurada más allá de la pura especulación matemática.



ANTONIO LORENZO,

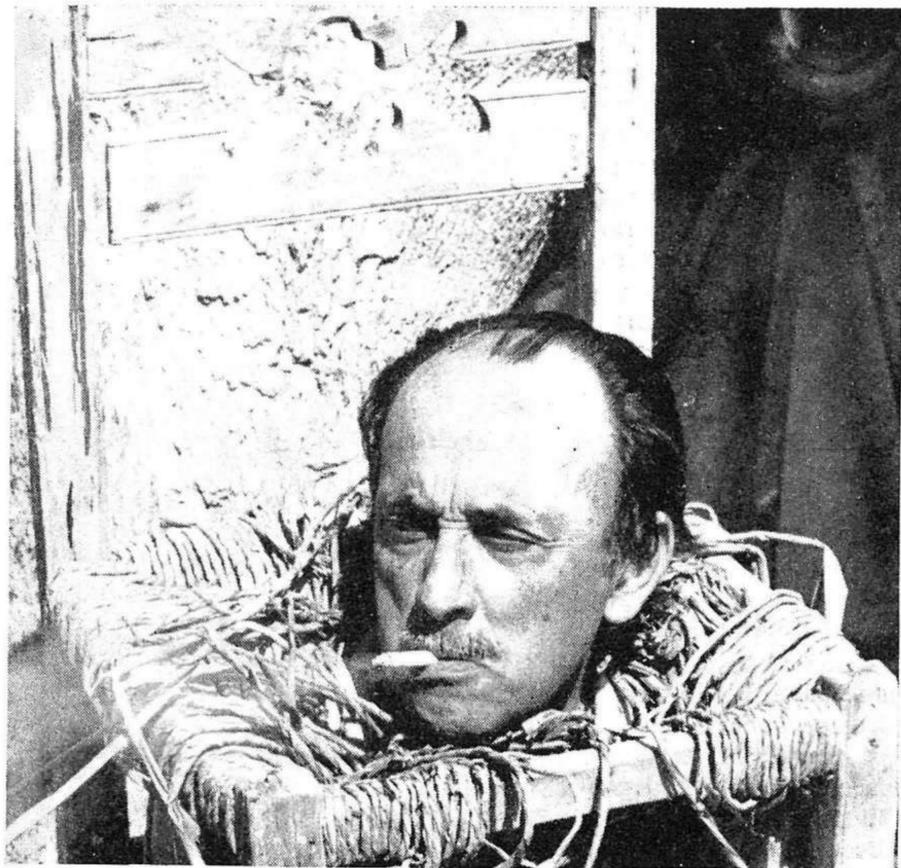
*en las Galerías Kreisler
de Nueva York y Madrid*



A lo largo de los últimos ocho meses, he podido presenciar dos reveladoras exposiciones del pintor madrileño Antonio Lorenzo. Una en abril del 69, en la galería que Edward Kreisler ha abierto no ha mucho en la Madison Avenue de Nueva York, y la otra en su galería de igual nombre de Madrid. Aunque los cuadros de ambas exposiciones eran diferentes, pertenecían todos ellos a un mismo tipo de voluntad de expresión. Antonio Lorenzo usa única y exclusivamente el formato cuadrado, y creo que es el único pintor actual que desde hace varios años no acepta ningún otro. Ello le plantea una exigencia de composición mucho más contrapesada, hasta el punto de que si en algunos cuadros no hubiese objetos del mundo exterior, éstos podrían contemplarse en cualquiera de sus cuatro posiciones posibles.

La nueva materia de Antonio Lorenzo es tenue, pero movilizada por algún toque muy ágil que condensa la atención en alguna zona clave. El mundo que inventa con esta materia y con sus armonías cromáticas en sordina, pero muy variadas, es mitad espacialista y mitad lírico. Manchas de base ilimitada, con posible alusión a cielos más transparentes que nubosos, se pierden en los cuatro lados del soporte, prolongando así el mundo espiritual de la tela hacia más allá de ella misma. En esos cielos flotan objetos fantásticos, con alusiones no demasiado marcadas a la era espacial y a algo que podríamos denominar la poetización de la técnica. Es un mundo suyo, un mundo sin concomitancias con el de ningún otro artista y en el cual demuestra Antonio Lorenzo, con procedimientos estrictamente plásticos, su deseo de evadirse de las realidades hirientes y reposarse en otro mundo más armonioso y sereno que el de la repetida realidad cotidiana.

C. A.



DE COMO JESUS DE PERCEVAL INVENTO EL SOL EN ALMERIA

Por **LUIS LOPEZ ANGLADA**



YA se sabe lo que le ocurre a los mortales que se atreven a arrebatarse el fuego a los dioses. Jesús de Perceval lo hizo en Almería y se quedó sordo. Fue condenado a las cadenas del silencio.

Lo curioso es que este extraño Prometeo había ido a buscar el sol al sitio en que nadie podía sospechar que estuviera: en el fondo del mar. Primero había indagado la manera en que los primitivos almerienses —los indalos— habían conseguido pasarse la luz de una a otra mano, convirtiendo el rayo de sol en comba mágica. Luego, según nos explicó Antonio Manuel Campoy, se hizo zahori para buscarlo bajo la tierra, escondido en las luminosas estatuas y en las ardientes alfarerías, y, por fin, se decidió a hundirse en el agua porque sabía que allí hay un sol distinto, cambiante, estremecedor, casi vivo, casi estrella. Y no le importó que le reventaran los timpanos.

Antes de inventar el sol, Jesús de Perceval tuvo que inventarse a sí mismo. Se recluyó en su estudio de Almería, y allí, a medias bonzo y a enteras angélico, se dedicó a componer la figura precisa, de la misma manera que Alonso Quijano, antes de aventurarse a las desventuras, ató la celada, abrazó la adarga y enderezó su nombre y apellido.

Jesús de Perceval, iluminado, profético, empezó a pintar cuadros que no se parecían a nada, paisajes que nunca habían existido, hombres y mujeres que se le iban ocurriendo. Luego puso sus lienzos al aire y le dijo a Almería: «Hala, ahora a parecerse.» Y, desde entonces, el paisaje de Almería empezó a copiar lo que hizo el artista, las colinas se transfiguraron, los cardos y las pitas empezaron a vibrar, cabras y caballos triscaron y corrieron por las tierras y el sol, el único, el imposible de repetir, el sol percevaliano, el sol indaliano, empezó a iluminar la tierra, y desde entonces puede decirse aquello de que «España es diferente».

Por eso, antiguamente, la gente no se fijaba en Almería y había escritores que no hablaban bien de ella, con gran disgusto y escándalo de los buenos almerienses. Pero cuando Perceval se vino a Madrid y explicó cómo iba a ser ya para siempre su tierra y lo que tenían que ver los ojos de los buenos turistas, todo cambió. Y ya es posible hasta hacer locuras para bañarse en Almería.

El ojo aguileño de Eugenio d'Ors fue el primero en darse cuenta de lo que pasaba y lo pregonó a todos los vientos:

«¡Venid, venid, amigos de las artes, a presenciar este maravilloso acontecimiento, el nacer de una gloria!»

Y Gerardo Diego, que todo lo sabe, descubrió en seguida la técnica del nuevo Prometeo, que estaba pidiendo a gritos las cadenas:

«La pintura de Perceval es giratoria. El es el pintor que ha vuelto a inventar la rueda y el fuego y la natación submarina y la radiografía y la biología de los líquenes, los hongos y las sangres. Y los viajes subterráneos, lentísimos o célebres, de los tubérculos con sus raicillas en busca de luz, difundiendo como cabelleras femeninas, como fibras de palmas o vellos nunca tonsurados de cráneos de cocotero.»

Luego ocurrió aquello de «La degollación de los inocentes». Fue, ya lo saben nuestros lectores, en los tiempos de la I Bie-

nal Hispanoamericana. Todos los pintores de sangre ibérica se esforzaron en presentar lo mejor, lo más nuevo, lo perfectamente acabado de su obra. Y Jesús de Perceval, que con aquello de inventar el sol no estaba muy seguro de lo que se le pedía desde la tierra adentro, envió un cuadro de historia en el que se confundían alegremente versos y filósofos, marqueses y cabos de la Guardia Civil en desenfadada tertulia que encendió los furios naturales de la gente seria.

A Jesús de Perceval le hemos conocido en peregrinación gozosa por las tierras de España. El, muy antiguo y muy moderno, nos enseñó el procedimiento de acudir a misa con linterna, con objeto de ver en las

viejas catedrales el retablo que nunca habíamos podido ver y el cuadro que jamás habíamos podido entender de lo que se trataba.

Y luego, por el ámbito catedralicio de los grandes campos de Castilla, la linterna que se nos encendía era la de la sensibilidad asombrosa de su ojo de pintor capaz de señalarnos el vuelo de una codorniz por detrás de un robledo o el paso fugacísimo de un pez por el río.

El secreto de toda la pintura de Perceval no es otro que el de haber sabido que el pintor no debe ser el espectador de la naturaleza, sino su propio creador. Y el que contempla un cuadro de este curioso indaliano, cuando se da cuenta, está dentro de él, no contemplándolo,

sino viviéndolo, respirando su aire y pisoteando sus trochas. Pero hay que tener mucho cuidado con el sol.

Lo que verdaderamente le gusta a Perceval es crear hombres y mujeres. Seguramente —no lo sabemos cierto, pero lo sospechamos— la técnica que sigue es la elemental de fabricar una gran cantidad de ternura, pasión o desesperanza y cubrirla luego con apariencia humana. Y la ternura, la desilusión o el amor se le escapan a las gentes indalianas por los ojos y por las manos, por todo aquello cuyo movimiento se ha detenido por obra y gracia del artista. Y ese es todo el misterio que hay en esas miradas que nos miran y en esas cabezas de niños que no comprenden por qué nosotros les contemplamos tan encandilados.

Cuando Jesús de Perceval viene a Madrid, al café de los artistas o a los despachos del Ateneo, se le nota que no es gente «de aquí» ni de «ahora». Tartamudea al hablar, no oye, pasa de prisa por todo y casi siempre se marcha sin haber hecho lo que tenía que hacer. Por eso muchos no lo entienden. Entonces, Perceval nos envía fotos extravagantes que algunos critican y a otros les hacen mucha gracia, y hay quien asegura que con esas cosas imita a Dalí. Pero no es verdad. Lo que ocurre es que inventar todos los días el sol, crear mundos de belleza, dar a luz criaturas vivas plenas de pasión y humanidad desequilibran al más pintado y al mejor pintor, y si Jesús de Perceval se uniformaba de «raro» es, sencillamente, porque lo es, y lo más natural en un «raro» es hacer «rarezas» y apellidarse como un héroe de cantar de gesta y crear una escuela de pintores «distintos» que, además de pintar todos maravillosamente bien, aman y admiran entrañablemente al «maestro».

Antonio Manuel Campoy, que por paisano y experto en arte está llamado a ser el primer biógrafo de Perceval, anticipó un día la manera de vivir del pintor en unas pinceladas definitivas. Decía así:

«Se levanta temprano, se asoma a su huerto, y por el vuelo de las rojas palomas deduce qué le traerá el día. Se mete en su estudio, lee a su director espiritual llamado Homero, se come unas cuantas naranjas y se pone a pintar, y pintando se está dos horas, diez horas, hasta que Indalo le avisa y le anuncia la noche. Entonces sube a su torre de cal y canto, arma su catalejo y pregunta qué pasa al mar, a las brillantes estrellas. Es el último astrólogo, poeta hermético y pintor de criaturas no vistas.»

Todas estas cosas extrañan mucho a los ciudadanos normales que, como Platón, quisieran desterrar a los poetas de la ciudad como gentes poco recomendables. Y es que no se dan cuenta de que para mirar al sol cara a cara hay que convertirse en águila, y las águilas viven solas, en castillos roqueros, en puntas inaccesibles, con todo el cielo para volar y todo el mundo para ensanchar las alas.

Y un corazón especial que, poco a poco, va volcándose en lienzos y en lienzos y, de vez en cuando, se adelgaza en la figura de un hombre que, a través de los siglos y los siglos, se pasa un rayo de sol de mano a mano y se queda así, transfigurado, como saltándose a la comba el mundo y el destino.



ITINERARIO DE EXPOSICIONES

Por
ADOLFO CASTAÑO



Ripio Gironés

RIPIO GIRONÉS Y GARCÍA FERRANDO

Si Gironés es un expresionista. Un expresionista pasado por el cedazo abstracto, que no termina de asentar su color porque prefiere vibrarlo.

Gironés tiene condiciones de pintor, de artista. Sus personajes están. Los cuerpos se quedan en su pintura, permanecen en descanso, buscan una razón profunda que les incite a caminar.

García Ferrando sintetiza al máximo su visión del paisaje realista. Procura no caer en los extremos de la anécdota trivial, del detalle folclórico. Y así, su trabajo tiene dignidad, una cierta ingenuidad, una cierta sabiduría.

(Galería Círculo 2.)

CARMEN ZULUETA

La perfección formal de estas pinturas, coherente en todo con las ambiciones y la visión abstracta de las realidades de su realizadora, Carmen Zulueta, ha alcanzado, a nuestro entender, un punto máximo. A partir de ahora, tanto la espontaneidad como la imaginación de esta artista corren el riesgo de sumirse en una autocontemplación, cada vez de signo más oscuro, y, por lo tanto, carente de un contacto inmediato con la entidad dentro de la que se consuma el trabajo artístico: el público.

La obsesión por la esfera (una esfera, unas esferas de rica materia cuidadosamente calculada, medida y dispuesta sobre el soporte, veladas por un color que las hace resplandecer solas o confundirse con el tejido de los fondos) es una constante en cada una de sus obras.

Estas esferas unas veces significan el mundo personal, mundo que flota incomunicado, sin ningún nexo con las otras esferas. Otras, el contenido del signo alude directamente a acontecimientos cercanos, conquista de la Luna, presencia cercana de la Luna, una presencia todavía mis-

teriosa, aunque su misterio esté ya medio desvelado. Forma esférica, fondo de color continuo, nada más. Con estos elementos Carmen Zulueta nos resume toda la aventura y toda su consecuencia.

Carmen Zulueta modificará su estilo. Conservará, no obstante, su pulcritud y sentido refinado del color.

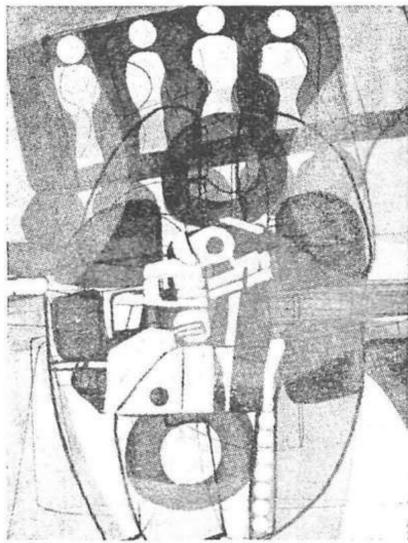
(Sala del Prado del Ateneo de Madrid.)

PALOMA MORCILLO Y HORTENSIA NUÑEZ LADEVEZE

Las pinturas de Paloma Morcillo son gratas, decorativas y están bien realizadas. Les falta una actitud esencialmente artística que las aleje de modos y modas del momento. Esa pregunta esencial que vendrá desde dentro si tiene que venir, merced a lo que se llama una vocación y nosotros calificamos de esfuerzo continuado en una misma dirección.

Las esculturas de Hortensia Núñez Ladeveze pugnan por conseguir una existencia, y a veces lo logran. Su volumen es grato. Las memorias que están contenidas en él no ocultan totalmente una característica personal que palpita en el fondo. Esperamos que se confirme con los hechos esta presencia.

(Galería Karma.)



ANTONIO ANDIVERO

Hay en esta pintura, en estos «collages» de Antonio Andivero, una preocupación por lo simultáneo, una ambición de síntesis más cerebral que nacida del contacto, del contraste de las formas reales, o de las formas imaginadas por su realizador.

A pesar de este condicionamiento que enfría lo que sucede sobre la superficie del plano pictórico, Andivero nos convence con su conocimiento, desde dentro, de los recursos, de la cocina del grabado del dibujo, del color.

(Galería Eurocasa.)



ALFREDO ALCÁIN

Los dibujos de Alfredo Alcáin resultan serios y hasta terribles, a pesar de la ironía que encierran.

Su lápiz ha copiado con una fidelidad estremecedora las formas, mejor, la topografía de los objetos. Incluso los rótulos de los escaparates están reproducidos en ellos con la caligrafía torpe que les corresponde, sin la cual no podrían estar ahí.

Toda esta teoría encierra, cobija, una actitud tierna por parte de su realizador. Alcáin reproduce con fidelidad, pero con una fidelidad que no excluye a la imaginación, y aquí es donde aparece su ironía, su ironía teñida de burla a veces, otras de crudo rechazo de las realidades mucho menos entrañables, menos asequibles, menos habitables, que están lejos de su descriptiva, de su palabra plástica.

Alfredo Alcáin es dueño de un estilo, tiene una dicción muy personal, dentro de la corriente neofigurativa actual, de alcance y calidad.

(Galería Egam.)

GALERIA *Kreiser*

MADRID-NUEVA YORK
Arte Español Contemporáneo

SOUTO

hasta el 25 de febrero

JOSE BARCELO

desde el 26 de febrero

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

GENARO LAHUERTA

La fidelidad se ha tenido siempre por una virtud. La sociedad ha cambiado muchas veces de piel. La fidelidad ha seguido siendo una virtud. Claro está que esta virtud, esta cualidad de virtud, se la daba un contexto histórico y las conveniencias de este contexto.

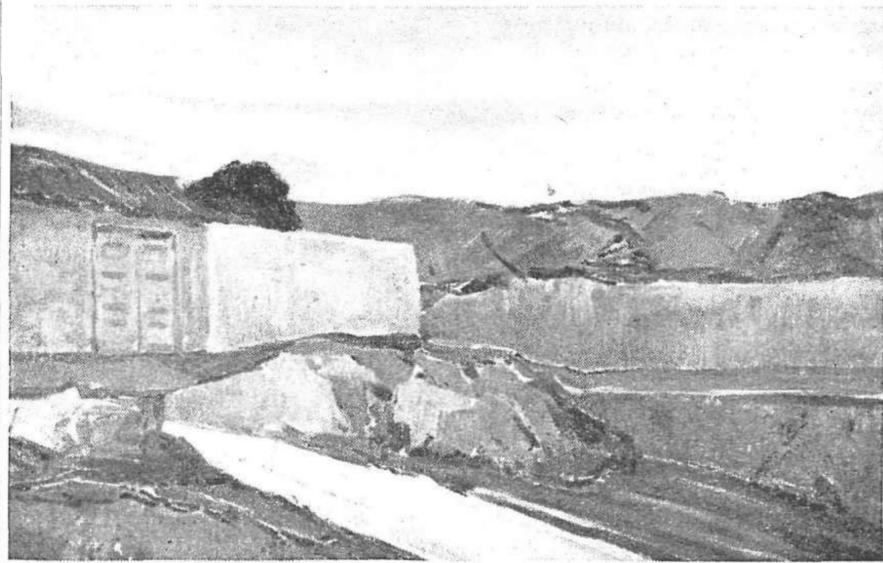
La fidelidad artística es exclusivista. Se refiere únicamente al individuo. Esta fidelidad puede estar de acuerdo o no con el medio, pero esta condición no es necesaria. De aquí la casi libertad de la que goza.

Por su fidelidad a la realidad del paisaje resulta que Genaro Lahuerta puede exponer ahora, este año, sin que nadie, bueno, sin que nada más que los recalitrantes, le califiquen de «pompier», y tuerzan el gesto, descontentos, ante su trabajo.

Genaro Lahuerta lo hace bien. Se preocupa del color; se encariña con los lugares; goza con lo que hace; capta un momento tanto del paisaje como de sí mismo, un momento que es vida.

No hay preocupaciones «metafísicas» en su pintura. Sí hay la metafísica de un hombre que ama la tierra y se complace en ello.

(Edaf, Sala de Arte.)



MILLARES

TREINTA y siete exposiciones personales, más cuatro páginas de letra diminuta que abarcan las colectivas, es el resumen del «currículum» de Manolo Millares.

Con todo este haber Millares puede ser considerado un clásico. Ya ha pasado a la historia del arte. Areán, Dorfles, etc., le citan como pintor de vanguardia, como representante destacado de la pintura matérica.

¿Qué dice al espectador de 1970 su pintura?

En primer lugar se le aparece como una tensión; una tensión de la superficie tradicional de la textura. Esta textura se arrebujá, se contrae, se tensa o se relaja, excediendo el plano del que surge.

En segundo lugar, los signos, referibles o no a los títulos que los califican, son agresivos; empujan hacia

el espectador su masa, se imponen, hay que mirarlos.

En tercer lugar, su cromatismo es tajante. Blanco y negro con unos toques de ocre.

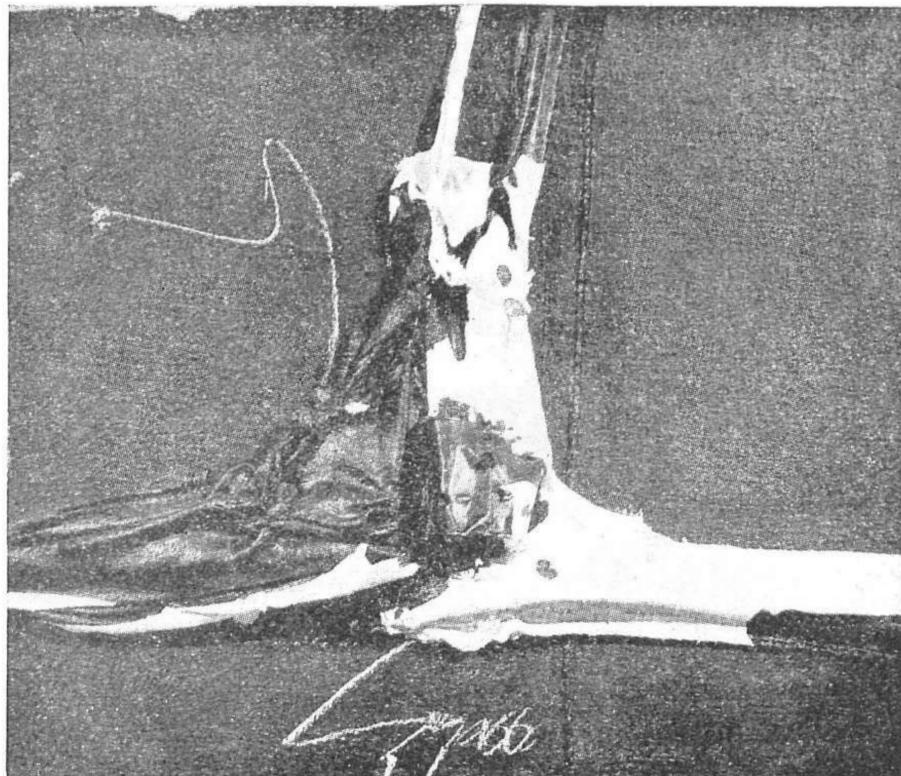
Todas estas peculiaridades se sirven de una técnica adecuada al fin, en la que se acumulan objetos, elementos diversos, que no disuenan en ningún momento.

Aparte de los signos propios de los que hemos hablado, aparecen también signos caligráficos relacionados con la tensión de superficie, que la descargan o que la afirman.

Al espectador de 1970 la pintura de Millares le interesa, la sigue con atención en su despliegue dramático.

Al espectador veterano le preocupa su evidente estatismo, la fatiga de las formas que podrían y deberían evolucionar de manera más evidente.

(Galería Juana Mordó.)





**el film de
la quincena**

Por **LUIS QUESADA**

ISADORA, de Karel Reisz

En el pasado Festival de Cannes, Inglaterra presentó con gran despliegue propagandístico esta película, de indudable atractivo para las grandes cadenas de distribución comercial del cine: superproducción en color y en pantalla gigante, relanzamiento de una estrella de conocido apellido, musa de la «generación airada» inglesa, tema que sonaba nostálgicamente en los oídos de muchedumbres maduras... *Isadora* es película con gancho para la taquilla; en Cannes sólo obtuvo el premio de interpretación para la protagonista Vanessa Redgrave... Estos dos extremos son bastante indicativos sobre el conjunto del film.

Su realizador, Karel Reisz, inglés, de origen checo, pertenece a lo que se dio en llamar *free cinema* inglés y «generación airada», en la que también se alinean John Osborne, Lindsay Anderson y otros escritores y directores de cine menos conocidos. Karel Reisz, autor de *We are the Lambeth boys*, *Saturday night*, *Sunday morning*, *Nighth must fall* y *Morgan*, descubre a través de estas películas una obsesión que viene a ser un poco el *leitmotiv* de todo el *free-cinema*: el comportamiento dentro de una sociedad masificada, exenta de piedad y de originalidad, de unos seres que luchan por emerger de estas aguas frías donde naufragan irremediamente los personalismos. El obrero de *Sábado noche*, *domingo por la mañana*, el pobre loco de *Morgan* son, a pesar de sus diferencias, dos seres singulares, individualísimos, que sirven a Reisz como contramodelos que oponer a una sociedad criticada ferozmente.

No es extraño, por tanto, que la excéntrica personalidad de la cé-

lebre bailarina americana Isadora Duncan haya atraído la atención del realizador como tema de película. Si todas las grandes figuras de la danza o del canto se han significado en mayor o menor medida por su original comportamiento frente a los moldes de vida particular y social, Isadora Duncan llevó a límites extremos su desprecio por las normas sociales e hizo del anticonformismo una regla de oro para su vida y, sobre todo, para su arte. Una subterránea línea temática e ideológica enlaza a Isadora con los anteriores personajes de Karel Reisz. La fastuosidad de algunos decorados, la brillantez del color, el refinamiento de algunas escenas de baile o de decadentes salones de la alta sociedad europea no deben engañarnos ni establecer una barrera de separación entre *Isadora* y la lobreguez ambiental de, por ejemplo, *Saturday*...

Pero ¿ha acertado Karel Reisz a darnos un retrato íntimo de Isadora? No lo creo. A pesar de la increíble interpretación de Vanessa Redgrave, el temperamento y las ideas, el trasfondo humano y las motivaciones de Isadora Duncan no aparecen, quedando para el espectador sólo la corteza de sus turbulencias vitales. Reisz ha utilizado para el guión las mismas *Memorias* dictadas por su personaje; pero ¿hay algo a veces más engañoso que una autobiografía?

Vemos una Isadora a medio camino entre la frivolidad y la hondura de su amor hacia la belleza; una Isadora apasionada por la vida, por el amor, por el goce de la carne, por la juventud y, sobre todo, por lo bello; una Isadora enfrentada sin miedo alguno con los convencionalismos, con la hipocresía. Quiere tener hijos de hombres

bellos, sin abdicar de su libertad por el matrimonio. Quiere perpetuarse a través de las niñas que mantiene en sus academias de danza. Quiere llevar a donde llega un mensaje de rebeldía ilusionada. Quiere, sobre todo, huir del sino trágico que la acompañará hasta el último segundo de su turbulenta existencia.

No atisbamos, por el contrario, las razones profundas de su comportamiento. ¿Era una frívola superficial? ¿Fue un alma noble transida de desdén hacia la falsedad de su entorno? Eso es lo que Karel Reisz ni siquiera esboza.

Tampoco ha sabido ahondar en el aspecto sobrecogedor del sino trágico de la bailarina: la muerte de sus hijos, ahogados en el Sena; el escándalo que la rodeó en su viaje a los Estados Unidos; su propia tremenda muerte, en fin.

Vanessa Redgrave es una admirable actriz que da siempre el tono exacto de su personaje continuamente caminando sobre una frontera imprecisa entre la alegría y el dolor, la tragedia y el triunfo, el amor puro hacia la belleza inefable y el goce inmediato de lo material. Aunque ha hecho un gigantesco esfuerzo para realizar también las escenas de danza, la suerte no le ha acompañado en este empeño, de forma que el espectador no puede aceptar como verosímiles los entusiasmos de las muchedumbres ante las pesadas contorsiones de Isadora-Vanessa. Hubiese sido acaso mucho más acertado doblar a la gran actriz trágica por una auténtica bailarina de talento.

Pero a pesar de sus irregularidades y fallos, *Isadora* constituye un apasionante retrato de una mujer singular y un brillante ejercicio cinematográfico.

BLAKE EDWARDS

Por CARLOS LOSADA



Nacido en Tulsa (Oklahoma) el 26 de julio de 1922, Blake Edwards tiene en su haber, como director, y a los cuarenta y siete años, quince películas, aparte de numerosas colaboraciones en radio y TV, guiones cinematográficos y otras labores diversas como director teatral y productor de cine.

Estudió en Los Angeles, diplomándose en la popular «Beverly High School». Su adolescencia transcurre en el mundo del espectáculo (su padre era director de producción), teniendo su primer contacto profesional con el cine, como actor, en 1944, en el film de Otto Preminger *In the meantine Darling*; después interpreta algunos papelitos hasta 1948, en que escribe el guión *Panhale (El imperio del crimen)*, que dirige Leslie Selander. Es a partir de esta fecha cuando conoce a Richard Quine, trabándose entre ambos una buena y fructífera amistad. Edwards escribe varios guiones, en colaboración con Quine, y otros casi en especial para el conocido Mickey Rooney. No es ésta la única actividad de Blake Edwards, también hace una eficiente labor teatral, que culmina con la obra *All Ashore*, que llevará al cine Richard Quine con Mickey Rooney de intérprete. Hasta estas fechas vemos a un Edwards preocupado por conocer la mecánica y los imponderables del mundo del cine y escribiendo una serie de guiones que le sirven admirablemente para ir conociendo el oficio, estructurar las secuencias y construir gags, que cada vez se harán más visuales y reposados, más sutiles y ligados a los objetos que se relacionan con las personas.

Esta etapa de guionista no le deja buen sabor de boca y da lugar a su célebre declaración: «En cierto momento de mi carrera me hice director de cine porque no quería ser guionista. Deseaba controlar una verdad dramática que conocía y que me interesaba, y para controlarla me hice director de cine.» Esta «verdad dramática» es, en parte, las relaciones de los actores entre sí, con el ambiente que les rodea y su proyección fuera de la pantalla. Podía también invocar que se debía al público, porque el público le interesaba en la medida que los films llegaban a él y por tanto, Edwards se planteaba el problema, como guionista primero, como director después, de hacerle comprender al público una serie de insinuaciones de ideas que le abriesen los ojos, al tiempo que le divertían, sobre el desafortunado mundo que les tocaba vivir. Antes que esto ocurriese, Edwards escribió para la radio series policíacas, que interpretaba Dick Powell, creando la serie «Richard Diamond»; y para la televisión las series de «Peter Gunn», en 1958, y la de «Mr. Luky» en 1960, siendo a partir de este año cuando su nombre como director cinematográfico, que ya tenía en su haber seis películas desiguales y parcialmente interesantes, comienza a cotizarse en los mercados internacionales.

A raíz de escribir el guión de *Mi hermana Elena*, que dirigió Quine (estamos en 1955), rueda con permiso de la Columbia, y como director, un guión suyo y de Quine: *Bring your smile along*, donde ya se pueden apreciar su facilidad para dirigir a los actores, su tendencia al plano secuencial y la buena construcción narrativa que el film poseía. Desde esta película utiliza el color, si bien rutinariamente, hasta *Operación Pacífico*, donde apuntan atisbos de originalidad. En 1961 rueda la que para muchos es su obra maestra: «*Desayuno con diamantes*», sin duda alguna su film más brillante y sofisticado, y hace el guión de *La misteriosa dama de negro*, que da lugar a un notable film de Richard Quine, y en donde se aprecia que el libreto cinematográfico es mucho más rico en sugerencias y en situaciones, que Quine no ha sabido aprovechar al máximo. Edwards debió sentirse muy desilusionado por el resultado obtenido con un guión originalmente repleto de grandes secuencias, de formidables gags y de un humor corrosivo que nos va a abrir el camino para un Edwards pesimista, que ya no confía en la ternura innata al ser humano y que, como consecuencia, es capaz de poner en solfa todo lo habido y por haber, todo lo creíble e increíble, como si quisiera demostrarnos la gran mentira que se esconde tras las apariencias sociales. La crítica comienza con *Chantaje* contra una mujer, de una técnica aguilisima y cautivadora, continúa con *Días de vino y rosas*, prodigio de dirección de actores, de excelente pulso cinematográfico, a pesar de ser un tanto infantil en el desarrollo de su temática, hasta concluir, de momento, con *El guateque*, dejando aparte esa película-homenaje que fue *La carrera del siglo*.

¿Qué es lo que pudo hacer cambiar el tono de Blake Edwards, esto es, pasar del romántico optimismo al sarcasmo escéptico? Para sus detractores, que son muchos, no hay tal cambio de tono porque, para ellos, el cine de Edwards nunca tuvo demasiada importancia, a pesar de reconocerle su «virtuosismo» para crear situaciones «filmicas» y su poderosa personalidad para dirigir a los actores. Acaso pequemos de suspicaces y no sepamos reconocer que jamás hubo,

conscientemente, ese tal «cambio de tono», sino que se trata de una ampliación de horizontes, de un ensanchamiento progresivo al ir enfrentándose con la vida, sus manifestaciones, al ir enfrentándose con el mundo del cine, con los magnates que dirigen la industria del celuloide y al tropezar, en su vida privada, con esos cambios de humor y esas intemperancias, ausencias y sutilezas, que le han ido alejando de Patricia Walter, y que le habrán hecho reconsiderar una serie de postulados fundamentales al verse ante el público, al conocer sus reacciones y, en una palabra, porque vivir es evolucionar, es ir ascendiendo etapas, o quemarlas, y encontrarse al final con que la soledad, el egoísmo y la hipocresía quieren constituir nuestros módulos de vida; Edwards pretende vencer, si venció o no se sabrá cuando el tiempo y el espacio hayan pasado sobre su obra, por medio de la brillante comedia, llena de vitalidad, de ideas, de sugerencias, de atractivos, cuyo broche significativo es *La pantera rosa*, y por un sentido del humor que va del absurdo al realismo más exasperante; ejemplo más notable, *El guateque*, pues a pesar de las posibilidades que se le brindaban para realizar un film grotesco, disparatado y acumulativo, se queda con la tangibilidad realista que busca los detalles primordiales y no se engolfa en delirios de planos machacones y aburridos del «party»; por el contrario, la medida, el control sobre actores, decorados, color y música, es eficiente en toda la película y las llamadas «exageraciones» o «salidas de tono» son débiles y de poca consistencia. Habrá otros que dirán sobre esta evolución: Cosas de la comercialidad. Si lo hacen así es porque no se han dado cuenta que uno de los fundamentos de Blake Edwards está precisamente en la honestidad con que presenta su mundo y sus postulados.

Y así hemos visto cómo un hombre vital hace cine que se le asemeja; cine de «cara al público», y que éste suele comprender al primer golpe de vista, aunque se le escapen sus insinuaciones. Edwards maneja el lenguaje cinematográfico en imágenes puras, de auténtico sabor filmico, recurriendo poquisimas veces al chiste «hablado», y que se apoya en la actuación de unos actores naturales y espontáneos (recuérdese a este respecto la canción «*Meglio Stasera*», de *La pantera rosa*, que canta, y vive, la encantadora y sensual Fran Jeffries); con un fondo musical pegadizo, armónico y sensible, debido a la eficacia y buen hacer de Henry Mancini, y de una utilización del color que presta más intención a la secuencia, el gag o el tema. Querámoslo o no, Edwards nos interesa, como mínimo, por la forma y fondo con que nos ha ofrecido unas ideas, un humor y una vitalidad que sin dejarnos perder la sonrisa nos llevan hacia un mayor conocimiento de nosotros mismos y del «imposible» y «absurdo» mundo en que vivimos.

filmografía

BRING YOUR SMILE ALONG (1955). (Venga tu sonrisa.) R.: Jonie Taps para Columbia.—G.: B. Edwards y R. Quine.—F.: Charles Leaton, junior.—I.: Frankie Laine, Keefe Brasalle Constance Towers.—Technicolor.

HE LAUGHED LAST (1956). (No estrenada en España.) P.: Jonie Taps para Columbia.—G.: B. Edwards y R. Quine.—F.: Henry Freulich.—I.: Frankie Laine, Lucy Marlow, Anthony Dexter, T. Long.—Technicolor.

MISTER CORY (1956). (El temible mister Cory.) P.: Robert Arthur para Universal.—G.: B. Edwards, de un cuento de

Leo Rosten.—F.: Russell Metty.—M.: Henry Mancini.—I.: Tony Curtis, Martha Hyer, Charles Bickford, Kathryn Grant.—Cinemascope, easmantcolor.

THIS HAPPY FEELING (1957). (La pícara edad.) Posiblemente, el peor Edwards. P.: Ross Hunter para Universal.—G.: B. Edwards, de una comedia de F. Hugh Herbert.—F.: Arthur E. Arling.—I.: Curt Jürgens, Debbie Reynolds, John Saxon, Alexis Smith, May Astor, Troy Donahue.—Cinemascope, easmantcolor.

THE PERFECT FURLOUGH (1958). (Vacaciones sin novia.) P. Robert Arthur para

Universal.—G.: Stanley Shapiro.—F.: Philip Lathrop.—I.: Tony Curtis, Janet Leigh, Linda Cristal.—Cinemascope, easmantcolor.

OPERATION PETTICOAT (1959). (Operación Pacifico.) P.: Robert Arthur para Universal.—G.: S. Shapiro y Maurice Richlin, de una novela de Paul King y Joseph Stone.—F.: Russell Harlam.—M.: David Rose.—I.: Gary Grant, Tony Curtis, Joan O'Brien, Dina Merrill, Gene Evans, Arthur O'Connell.—Technicolor.

HIGH TIME (1960). (No estrenada en España.) P.: Charles Brackett para Fox.—G.: Tom y Frank Waldmann, de un cuento de Garson Kanin.—F.: Elos Frederick.—M.: Henry Mancini.—I.: Bing Crosby, Fabian Tuesday Weld, Nicole Mayrey, Richard Beymer.—Cinemascope, De Luxe.

BREAKFAST AT TIFFANY'S (1961). (Desayuno con diamantes.) P.: R. Shrephard y M. Jurow para Paramount.—G.: George Axelrod, de la novela de Truman Capote.—F.: Franz Planer.—M.: Henry Mancini.—I.: Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Martin Balsam, Mickey Rooney.—Technicolor.

EXPERIMENT IN TERROR (1962). (Chantaje contra una mujer.) P.: B. Edwards para Columbia.—P. A.: Don Peters. G.: Milred y Gordon Gordon, de su propia novela.—F.: Philip Lathrop.—M.: Henry Mancini.—I.: Lee Remick, Gleen Ford, Stefanie Powers, Ross Martin.—Blanco y negro.

DAYS OF WINE AND ROSES (1962). (Días de vino y rosas.) P.: Martin Manules para Werner Bros.—G.: J. P. Milred.—F.: Philip Lathrop.—M.: Henry Mancini.—I.: Lee Remick, Jack Lemmon, Charles Brickford.—Blanco y negro.

THE PINK PANTER (1963). (La pantera rosa.) P.: Martin Jurow.—G.: M. Richlin.—F.: Philip Lathrop.—M.: Henry Mancini.—I.: Peter Sellers, Capucine, Claudia Cardinale, David Niven, Robert Wagner.—Cinemascope, technicolor.

A SHOT IN THE DARK (1964). (El nuevo caso del inspector Clouseau.) P.: B. Edwards.—G.: B. Edwards y William Blatty, sobre obras teatrales de Harry Kurnitz.—F.: Chris Challis.—M.: Henry Mancini.—I.: Peter Sellers, Elke Sommer, George Sanders, Herbert Lom, Tracy Reed.—Panavisión, technicolor.

THE GREAT RACE (1965). (La carrera del siglo.) P.: Warner Bros.—G.: B. Edwards y Arthur Ross, sobre una obra del último.—F.: Russell Harlam. M.: Henry Mancini.—I.: Tony Curtis, Natalie Wood, Jack Lemmon, Peter Falk, Arthur O'Connell.—Presentada en cinerama, technicolor.

HAT DIS YOU IN THE WARD DADDY? (1966). (¿Qué hiciste en la guerra, papi?) P.: Edwards - Mirish.—G.: W. Blatty, sobre un argumento de B. Edwards y M. Richlin. F.: Philip Lathrop.—M.: Henry Mancini.—I.: James Coburn, Dick Shaw, Sergio Fantoni, Giovanna Ralli, Aldo Ray.—Technicolor.

THE PARTY (1968). (El guateque.) P.: Edwards - Mirish para United Artists.—G.: Edwards, Tom y Frank Waldmann, sobre un argumento de B. Edwards.—F.: Lucien Ballard.—M.: Henry Mancini.—I.: Peter Sellers, Claudine Longet, Marge Champion.—Panavisión, De Luxe.

ARROGANCIA FISICA, TIROS, DATOS HISTORICOS EN CARICATURA



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

De vez en cuando se concentra la atención de ciertos espectadores curiosos sobre una película a la que se atribuyen determinados méritos y novedades. A menudo oigo que tal o cual película viene a renovar tal o cual género. Pero creo saber que cuando en el cine cuaja una modalidad o una manera de ver e interpretar resultan casi inmovibles. Pocas cosas hay tan rutinarias e inertes como estos modos cinematográficos. Nada tan tradicional y atávico, siendo reciente, como algunas mentalidades del cine.

Acudí a ver *Grupo salvaje*, a la que se habían prendido también notas renovadoras. No había visto ninguna otra película de este mañoso y diestro director, Sam Peckinpah, cuyas anteriores obras, por las noticias que tengo, no parecen distanciarse mucho de este *Grupo salvaje*.

Para mayor incentivo, había leído unas declaraciones del propio director en las que decía: «He hecho *Grupo salvaje* porque estaba encolerizado contra toda una mitología hollywoodense, contra una cierta manera de presentar a los criminales, contra el romanticismo de la violencia. Generalmente, los realizadores hacen trampa con la violencia que en la mayor parte de las películas es un juego.» Después añado que todos estamos fascinados por la violencia y que debemos tomar conciencia de esta fascinación para combatirla.

Y, bien al contrario de lo que dice el director de *Grupo salvaje*, me topé con el mismo juego de la violencia, la misma exaltación de ella, los mismos tipos, las mismas caras, iguales motivaciones, movimientos parejos, estilos semejantes a los de tantas otras películas, igualmente exaltadoras de la violencia física y gratuita. Es verdad que el dinamismo de la cámara es mayor, que las imágenes se superponen frenéticamente, que la velocidad de los tiros supera, si cabe, a la de otros muchos tiros que hemos visto y oído, que algunos rasgos de la pelea son más sangrientos, que las volteretas resultan más espectaculares y las explosiones más violentas; todo lo cual ya es difícil en el cine.

Pero la concepción es idéntica a la de docenas y centenares de películas anteriores. Ni siquiera supone ninguna novedad la intromisión de unos datos e imágenes de Méjico y de sus luchas revolucionarias. Claro que esto le presta mayor amplitud y complicación y—debe reconocerse—también mayor ambición argumental. Y ello sería muy loable si Méjico, sus gentes, sus tipos y sus caracteres no

estuviesen incorporados con la ligereza, la distancia, la ignorancia y el desprecio propios de casi todos los directores norteamericanos.

No importa que algunos datos y personajes sean históricos; o importa precisamente para apreciar hasta qué extremos se llega en las burdas caricaturas. Tampoco significa gran cosa que se respeten algunos elementos externos, si se abultan, o, mejor dicho, se adulteran gravemente sentimientos y actitudes y, en último término, el espíritu total de un tiempo y de un país determinados.

Atenerse a unos cuantos rasgos de la historia externa y anecdótica lo han hecho con frecuencia guionistas y directores. Pero asomarse con entendimiento y comprensión, ya que no con amor que sería excesivo y no es menester, a unos hechos y a unos caracteres lo consiguen poquísimos.

El de *Grupo salvaje*, con una cautela o astucia diplomática elemental, ennoblece en cierto modo a un joven bandido mejicano, perteneciente a la banda protagonista, injerto en guerrillero y patriota, haciéndole participar en desdichados episodios de celos vengativos, crimen pasional, sucesiva venganza del general feroz, etc. Lo más innoble y cruel, sin embargo, siempre queda de parte de los mejicanos colindantes.

Los bandidos, en cambio, siempre son arrojados y valientes y se dedican a pegar tiros, con la facilidad, alegría y deportivismo a que ya nos tienen acostumbrados de antiguo. Por lo demás, se trata, como digo, de la misma violencia mecánica y de alguna manera pueril, en la que la muerte no pasa de accidente insignificante.

Cuando, al principio, se entabla la primera batalla entre las dos bandas, la de ladrones de bancos y asaltantes de trenes y la de cobradores de recompensas, el pueblo queda lleno de cadáveres y lo mismo da que sean centenares o miles. Ni al mundo ni al espectador, ni al director le importa que haya cien cadáveres más o menos.

Por cierto que el director ha cuidado de que los componentes de la banda de cobradores de recompensas aparezcan con chafarrinones un poco más siniestros que los de la otra banda, diferencia sutil para significar que todavía hay clases entre los bandidos.

En cambio, los jefes de ambas bandas compiten en años maduros y serenos y en nobleza de expresión. Harían magnífico papel al frente de un orfelinato, de una institución docente e incluso presidiendo algún bondadoso tribunal. No se comprende que tengan que capitanear sendas bandas y, de uno de ellos, no se entiende que se haya fugado de la prisión, adonde de ningún modo quiere volver, prefiriendo su banda, ante la amenaza de denunciarle del constructor de ferrocarriles. El cual paga a los bandidos peores y perseguidores de aquellos otros que pueden considerarse más generosos. Aquí hay su poquito de demagogia, muy bien distribuida y no menos cautelosa que aquella otra.

Entre ambos jefes se da estimación y admiración recíprocas. Y parece ser que esta nota característica de enemigos que se respetan resulta de lo más agudo de la película.

Para terminar e insistiendo sobre el ambiente mejicano, las mujeres que aparecen, las borracheras y los generalitos no pueden ser más convencionales. No obstante, la escena en la que avanzan, a través del pueblo y de las gentes, los cuatro bandidos, determinados a salvar al compañero torturado por el cruelísimo general, constituye una estampa briosa, muy a tono con esa épica exaltadora de la gallardía física tan frecuente en cierto típico cine americano. Porque hablar del héroe antisocial sería ahora **excesivo**.

CAFE-TEATRO EN PEQUEÑAS DOSIS

PILAR DE MOLINA: Cita los jueves. *Café-teatro Lady Pepa*. Dirección: Pilar de Molina. Intérpretes: María Paz Yáñez, Mario Abad y Mariam Bru. Fecha de estreno: 10 de febrero de 1970.

Siguen las representaciones nocturnas de la obra de Concha Llorca *El viudo*—que ha superado ya su primer centenario—, pero simultaneadas ahora por las sesiones de tarde, también en *Lady Pepa*, en las que otros intérpretes han estrenado Cita los jueves, de Pilar de Molina.

Cita los jueves es una comedia basada en el equívoco—utilizado ya con mayor ahondamiento psicológico por Harold Pinter en *El amante*—del matrimonio que sólo disfrazándose encuentran el aliciente necesario para seguir ejerciendo con todas sus consecuencias.

Pudo quedarse en un mero juguete cómico, pero es más que eso, porque Pilar de Molina lo ha do-

tado de un diálogo actualísimo y desenfadado, a la vez que manifiesta una habilidad inusual en noveles para enriquecer su peripecia escénica con inesperados y, no obstante, verosímiles elementos de indudable novedad.

Bien dirigida la obra por su propia autora, los tres intérpretes realizan una impecable y entusiasta labor escénica.

Sigo pensando que las obras seleccionadas para café-teatro requieren una mayor participación de los espectadores, pero en tanto no sea posible esto, habrá que conformarse con lo que nos den. Y la minicomedia de Pilar de Molina no carece de aspectos positivos. Algo es algo...

GOYA, PINTOR BATURRO Y LIBERAL

ANTONIO BUERO VALLEJO: *El sueño de la razón*. Teatro Reina Victoria. Dirección escénica: José Osuna. Principales intérpretes: José Bódalo, María Asquerino, Antonio Puga, Paloma Lorena, Miguel Angel, Antonio Queipo y Ricardo Alpuente. Escenografía: Javier Artimaño. Diapositivas: Gyenes. Efectos de sonido: Syre. Luminotecnia: José Luis Rodríguez. Fecha de estreno: 6 de febrero de 1970.

En los veinte años cumplidos que van desde el estreno de *Historia de una escalera* a este de *El sueño de la razón*, Buero Vallejo ha escenificado, me parece, 17 obras. A ritmo de menos de obra por año, pero compensa parquedad con calidad media, y es que Buero sólo escribe cuando tiene algo que decir. En *El sueño de la razón*, el protagonista es de nuevo un pintor de renombre universal. Tras el «Velázquez» de *Las meninas*, este «Goya». Y escribo entrecuillados los nombres de ambos pintores porque en uno y otro caso lo que Buero ha trazado no es una semblanza históricamente fidedigna de los artistas, sino el tratamiento dramático—con amplio margen para la invención—de sus peripecias vita-

les que le resultaron más sugeridoras.

Tal reiteración en traer al teatro a maestros de la pintura posiblemente tenga su origen en la inicial vocación pictórica de Buero. Antes de la guerra cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes y aunque la contienda le obliga a interrumpir sus clases y ya no las reanuda, él siguió su primera vocación hasta que, en 1946, al filo de los treinta años, comienza a escribir teatro. Y, al igual que años antes le ocurriera a Alberti con la poesía, el arte escénico sustituye en Buero aquella tendencia inicial hacia la pintura. Si el poeta del Puerto de Santa María supo «la sorprendente, agónica, desvelada alegría / de buscar la Pintura y hallar la Poe-

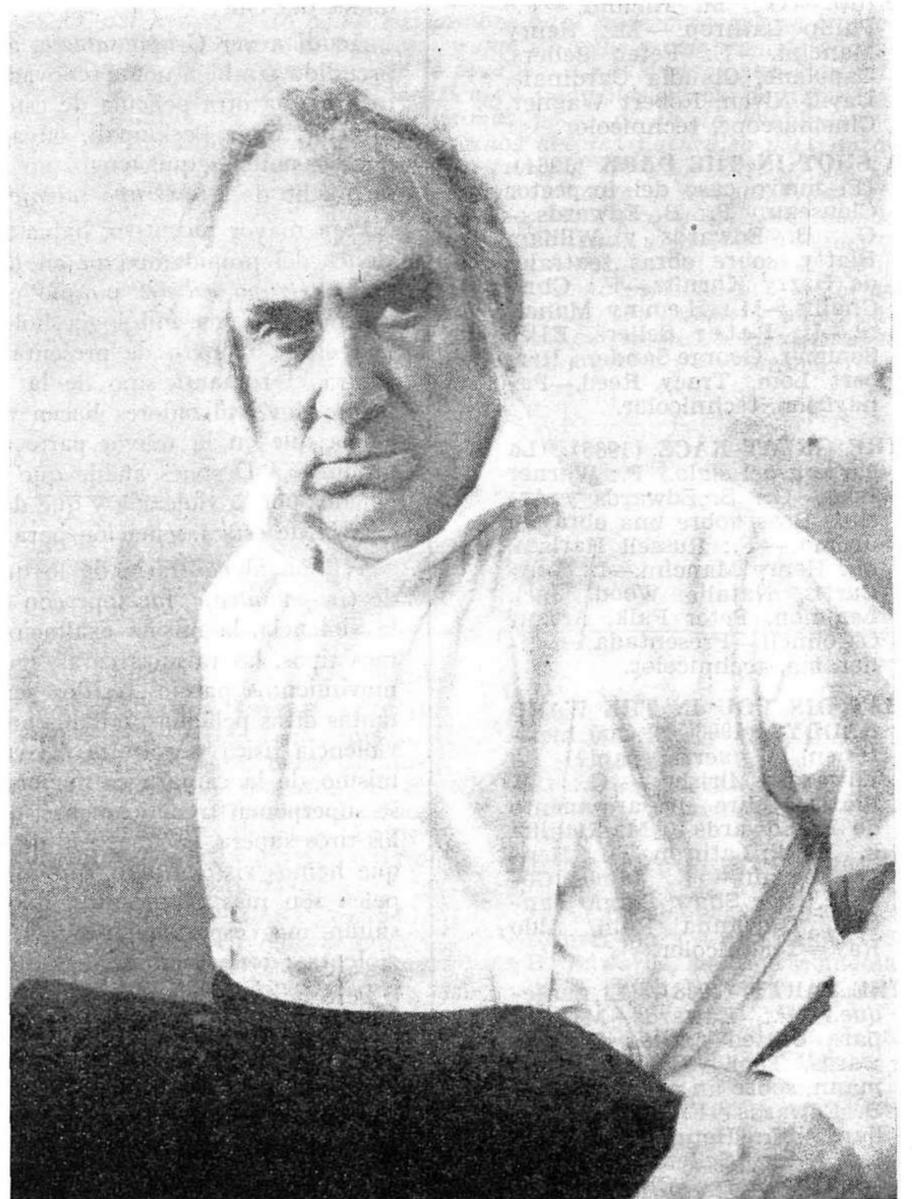
sia», Buero puede cantar también a los pinceles su «amor interrumpido», aunque de otro modo a como lo hiciera Alberti en su capital libro poético *A la Pintura*.

Pero el dramaturgo se muestra, tanto en *Las meninas* como ahora, más atento a la verdad creadora que a la verdad histórica; sabe bien que—Aristóteles lo dejó dicho en su *Poética*—«la tragedia es imitación no tanto de los hombres como de los hechos, y de la vida, y de la ventura y desventura... Es manifiesto asimismo que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido, probable o necesariamente». Este es el criterio que sigue Buero, tanto en *Las meninas* como en *El sueño de la razón* y en el que, a mi juicio, se produce con mucha mayor efectividad teatral en el caso de este «Goya» anciano e impulsivo, sordísimo y alucinado de esta pieza estrenada ahora en el Reina Victoria, con portentoso empleo de todos los elementos que la moderna técnica teatral pone a su alcance, al extremo de que *El sueño de la razón* puede calificarse como el primer espectáculo del llamado «teatro total» producido por un autor

español. Por este Buero que crea sin prisas y pausadamente y que, pese a cuanto de él se ha dicho, es político en tanto que hombre, y hombre de teatro, pero no se sirve del escenario para hacer politiquilla de tres al cuarto, sino para pregonar desde él, muy honestamente, sus más firmes convicciones.

Sitúa la acción de esta tragedia asainetada o trágico sainete del gigante cercado por pigmeos intelectuales, políticos, afectivos o gamberros en la Quinta del Sordo, calificada por Gaspar Gómez de la Serna en su libro *Goya y su España* como «muro de lamentaciones por una España imposible», en diciembre de 1823, y supone una recreación dramática—y lícita—de los «Desastres», «Disparates» y «Pinturas negras» de Goya, en el tiempo que el mencionado autor de *Goya y su España* ha designado como el del «proceso de la desesperanza», con el «Deseado» al fondo, como símbolo de cualquier absolutismo.

El público asiste a un pleno empleo de todos los valores plásticos, de tal manera que cada espectador es otro Goya y participa de su sordera y de sus alucinaciones—aquellas «vocecicas»—, plástica-



mente escenificadas mediante efectos sonoros, labios que modulan frases inaudibles y espléndidas diapositivas de Gyenes, en las que se reproducen las pinturas goyescas que a la acción dramática conviene: «Saturno devorando a su hijo», «La Leocadia», «Dos mujeres», «Lucha a garrotazos», etc. O en el aquelarre fantasmagórico en el que, con iluminación sicodélica, cobra vida el «Capricho» que da título a la obra. O en la escena sensacionalmente concebida y realizada de los cacareos y rebuznos de la amante y la nuera, contrapun-

teados por las carcajadas de Goya.

Buero traza con firmísima mano los rasgos esencialmente inconformistas de la personalidad de Goya, con una notable idealización en la que apenas cuenta su claudicación final. Y de nuevo utiliza una insuficiencia sensorial como testimonio escénico de primera calidad.

La escena de mayor lirismo es aquella que sigue a la más arriesgada: doña Leocadia, en un largo parlamento, intenta justificarse ante Goya. Y cuando concluye su

alegato, el pintor le dice algo así como: «Ignoro lo que has querido decirme, pero te comprendo.»

El sueño de la razón es obra de grandes dificultades para intérpretes y director escénico, en la que tanto como la palabra importan los silencios, el juego de luces y los efectos sonoros, factores todos al servicio del personaje y su circunstancia. Admirable la dirección escénica de José Osuna en su tarea coordinadora de tan varios elementos. De los intérpretes—todos bien—, es de justicia resaltar a José Bódalo y a María Asquerino, por

su entrega absoluta a cometidos de incontables escollos. La acción se vio interrumpida por constantes ovaciones en mutis, parlamentos, frases y hasta escenas mimadas.

A poca sensibilidad teatral que tengan los madrileños, es de esperar que la prolongada permanencia en cartel del drama de Buero compensará a cuantos participan en él de su denodado esfuerzo profesional para poner en pie un espectáculo tan de «teatro total». La del 6 de febrero fue una gran noche para la escena española.

AL PAÑO

HOMENAJE DE LA PEÑA VALENTIN A JUAN IGNACIO LUCA DE TENA

El mismo día 6 de este mes, en que alcanzaba sus primeras cien representaciones en el Infanta Isabel la comedia *Yo soy Brandel*, de Juan Ignacio Luca de Tena, la Peña Valentín ofreció un homenaje al autor, que suma este éxito al extraordinario conseguido por su pieza anterior *¿Quién soy yo?*, y que triunfa también en el Lara como adaptador de la comedia de Salacrou *Histoire de rire*, titulada en su versión española *Amores cruzados*.

Con el autor homenajeado ocuparon la presidencia la duquesa de Dúrcal y la marquesa de Luca de Tena; el director general de Cultura Popular y Espectáculos, señor Thomas de Carranza, que representaba al ministro de Información y Turismo; el director de la Real Academia Española, don Dámaso Alonso; don Manuel Fraga Iribarne, don José María Pemán; don Joaquín Calvo Sotelo y el presidente de la Peña, don José María de Cossío. También asistieron al acto Víctor Ruiz Iriarte, presidente de la Sociedad General de Autores de España; el marqués de Quintanar; Aurora Bautista, Conchita Montes y Nati Mistral; Josefina Carabias, Vicente Gállego, Gerardo Diego, Miguel Mihura, Antonio Buero Vallejo, Luis Calvo Sotelo, José López Rubio, Antonio Mingote, Arturo Serrano, el doctor Tena y don Alfonso Fierro, así como otros prestigiosos autores, intérpretes y críticos que junto a personalidades de la vida social madrileña, llenaban por completo el salón.

Hablaron, en elogio de la obra y la personalidad polifacética del marqués de Luca de Tena, Lorenzo López Sancho, crítico teatral de ABC; José López Rubio y Víctor Ruiz Iriarte; Dámaso Alonso, José María Pemán y José María de Cossío.

Félix Fernández inició el homenaje con la lectura de numerosas adhesiones.

«LOS LUNES DEL TEATRO ESPAÑOL»

El 9 de febrero, con una conferencia de Lorenzo López Sancho sobre Moratín, crepusculo del siglo XVIII, pro-

nunciada en el saloncillo del edificio de la plaza de Santa Ana, se inauguraron «Los lunes del teatro Español».

Presentó al conferenciante el subdirector general de Espectáculos, don Antolin de Santiago. Lorenzo López Sancho enmarcó la obra de Moratín en el tiempo para el que fue escrita, relacionándola agudamente con las varias tendencias estéticas por entonces imperantes, a la vez que señalaba lo artificioso de las clasificaciones, «pues los movimientos literarios—dijo—se influyen, se interponen, están íntimamente mezclados».

La disertación del crítico teatral de ABC supuso una cabal semblanza humana y dramática del gran renovador de nuestro teatro en los últimos años del siglo XVIII, del europeísta apasionado que moriría en París poco después de la muerte en Burdeos de Goya.

Cerró el acto el director general de Cultura Popular y Espectáculos, señor Thomas de Carranza, con un elogio del conferenciante y la declaración de que «Los lunes del teatro Español» quedaban inaugurados como un deseo de cooperación y de diálogo en torno a los temas y problemas del teatro.

HA MUERTO UN PAYASO



El día 3 de febrero, a los ochenta y dos años de edad—en el próximo marzo cumpliría los ochenta y tres—, ha muerto en Madrid José María Aragón, el genial payaso Pompoff. Poseía como pocos el secreto de la alegría y, desde la pista circense, se pasó la existencia transmitiendo tal secreto a varias generaciones. Pompoff, primero con su hermano Thedy y luego con Zampabollos—hijo de Thedy—, Nabuco-

donosorcito y Víctor—que lo son de Pompoff—, se constituyó en portador infatigable del más regocijante humor español a las mejores pistas circenses de muy distintas latitudes. Esta familia de payasos ha hecho reír a espectadores de Las Vegas y de Nueva York, de Bruselas y de París o Londres. Pero, sobre todo, al público de Madrid.

Sin embargo, José María Aragón no había nacido en España, sino en una población francesa, Lagny. Pero aquello no fue sino una circunstancia casual, muy propia de estos profesionales en constante trashumancia.

Hace algo más de dos años, Pompoff y Thedy actuaron en el circo de Price, junto con Zampabollos, Nabucodonosorcito y Víctor. En aquella oportunidad les fue impuesta a Pompoff y a su hermano la Medalla del Trabajo, en recompensa a muchos años dedicados a la tarea hermosa y continuada de procurar a los diversos públicos el don de la alegría. También estaba en posesión de insignia tan de pura cepa madrileña como es el «Garbazo de Plata» y el alcalde de la capital de España iba a dar su nombre a una calle madrileña. ¡Lástima que Pompoff no haya podido asistir a la inauguración—o al rebautismo—de esa calle! Pero es consolador saber que un día no lejano, los niños madrileños despararramarán su infantil alegría por una calle con nombre de uno de los más insignes payasos españoles.

Sus hijos y sobrino no pudieron asistir al entierro, porque cumplían contrato en Las Vegas y no encontraron pasajes para el avión que les permitiría llegar a tiempo. Así es el circo, en el que sólo el grosor de un cabello media entre la vida y la muerte, entre la carcajada y la tragedia.

Donde estará ya Pompoff tiene que haberse oído el eco de una alegre e inextinguible risa. Y ésa será su Paz.

PREMIOS DE TEATRO «EL ESPECTADOR Y LA CRÍTICA 1969»

Los premios de teatro «El Espectador y la Crítica 1969», instituidos por don Francisco Alvaro y patrocinados por la Asociación de la Prensa de Madrid, han sido concedidos en la forma siguiente:

Mejor obra de autor español estrenada en Madrid durante el año: *La casa de las chivas*, de Jaime Salom.

Mejor obra de autor extranjero estrenada en Madrid durante el año: *Rosas rojas para mí*, de Sean O'Casey.

Mejor dirección escénica: Adolfo Marsillach, por *Tartufo* y *Biografía*.

Mejor interpretación femenina: Irene Gutiérrez Caba, en *La hora de la fantasía*, de Anna Bonacci.

Mejor interpretación masculina: Manuel Dicenta, en *Testigo usted, testigo todos*, de Luigi Pirandello.

Mejor escenografía: Francisco Nieva, por las de *Tartufo* y *Biografía*.

Mejor programación durante el año por empresa comercial: Teatro Bellas Artes, de José Tamayo.

Mejor conjunto extranjero con actuación en Madrid durante el año: Centro Dramático Nacional de Caen.

El jurado de estos premios estuvo integrado por los críticos siguientes: don Juan Emilio Aragónés (LA ESTA-

FETA LITERARIA), don José María Claver (Ya), don Manuel Díez Crespo (El Alcázar), don Federico Galindo (Dígame), don Gabriel García Espina (Hoja del Lunes), don Elías Gómez Picazo (Madrid), don Pedro Lain Entralgo (Gaceta Ilustrada), don Lorenzo López Sancho (ABC), don Enrique Llovet (Informaciones), don Alfredo Marquerie (Pueblo), don José Monleón (Primer Acto), don Antonio Valencia (Marca) y don Francisco Alvaro (El Espectador).

La entrega de estos premios—medallas de oro y diplomas—se efectuará en un acto organizado por la entidad patrocinadora.

REPOSICION DE «EL SÍ DE LAS NIÑAS»

La compañía titular del teatro Español ha repuesto *El sí de las niñas*, de Moratín, estrenada en dicho teatro la temporada anterior.



TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA

Ha sido estrenado en el teatro Romeo de Murcia *Caprichos del dolor y de la risa*. Con dicha representación el Teatro Universitario de Murcia mereció el premio al mejor conjunto en el último Festival «Palma 69».

Caprichos... es un compendio de los estudios llevados a cabo por el grupo. Principalmente reflejados en la definición de una forma de expresión, españolísima, de nuestros grandes temas y autores. El espectáculo lo conforman tres piezas: *La cárcel de Sevilla*, anónimo atribuido a Cervantes; *Manolo*, de don Ramón de la Cruz, y *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán.

La investigación llevada a

cabo por el Teatro Universitario de Murcia ha hecho posible llegar a la consideración de los siguientes aspectos:

- El encuentro de nuestro teatro menor del Siglo de Oro con los gérmenes de una visión esperpéntica de una realidad que está apareciendo en las nuevas tendencias del teatro.
- El significado del alcance de lo popular en el arte dramático.

Caprichos..., por otro lado, refleja una visión del tema de la muerte a través de tres épocas distintas e importantes de nuestra sociedad. Visión que tiene de común un marcado acento irónico.

LOTERIA

Pueden jugar

(Viene de la pág. 2.)

c) V Premio de Poesía.

Este premio otorga 2.000 pesetas a la mejor poesía de verso y extensión libres que esté dedicada a las montañas que rodean Olot, ya sea de una manera general o bien referida a una montaña en particular.

d) IV Premio «José M.^a Mir Mas de Xexás».

Al mejor reportaje de tema libre que supere los diez folios. Se tendrá en cuenta a la hora del veredicto la información gráfica que se adjunte. El semanario «La Garrotxa» publicará dicho reportaje, al que dota con 8.000 pesetas.

e) IV Premio «Radio Olot».

Al mejor guión radiofónico de tema y extensión libres. Dotado con 3.000 pesetas.

f) III Premio de Teatro.

La Excm. Diputación Provincial concede un premio de 25.000 pesetas para una obra teatral de extensión y tema libre. La Comisión de los premios «Ciudad de Olot» se reserva el derecho de estreno de la misma antes de que sea publicada o estrenada en otra parte cualquiera.

g) III Premio «Guerau de Liost». Para un tema que verse sobre historia, arte o costumbres de Olot y su comarca, escrito en catalán, con una extensión mínima de diez fo-

lios y máxima de treinta. Dotado con 10.000 pesetas.

h) II Premio de Cuentos para Niños.

La Caja de Ahorros Provincial dona 15.000 pesetas al mejor cuento o conjunto de cuentos que se presente dedicado a los niños. Extensión, de diez a treinta folios.

i) II Premio «María Concepción Carreras».

A la mejor redacción de tema libre, presentada por menores de dieciséis años. Dotado con 1.000 pesetas, donadas por don Luis Armengol Prat.

j) Premio «Banca Catalana».

Podrán optar al mismo los trabajos presentados por jóvenes menores de diecisiete años que desarrollen el tema «La juventud y su problemática». El trabajo, que debe ser escrito en catalán, está dotado con 3.000 pesetas.

k) I Premio «Pau Estorch i Xiqués», «El Tamboriner del Fluvià». Dotado con 1.000 pesetas, para una narración humorística de tema libre, escrita en catalán.

Pueden concurrir a estos premios cuantas personas lo deseen.

3. Los trabajos, que serán necesariamente inéditos, deberán presentarse por triplicado y escritos a máquina a doble espacio, en hojas tamaño folio, a una sola cara; pueden enviarse indistintamente a las redacciones de los semanarios «Olot-Misión», paseo de Blay, 13, y «La Garrotxa», calle Hospicio, 9, Olot.

4. Serán desechadas por el jurado las obras ya presentadas a las anteriores ediciones de estos premios.

5. Los trabajos deberán ir sin firma, pero con lema que se repetirá en la parte exterior del sobre cerrado, dentro del que debe constar la dirección y nombre del concur-

sante. Los que opten al premio «Olot-Misión» deberán hacerlo constar también en el mencionado sobre.

6. Excepto en aquellos casos en que se especifica la lengua a usar, los trabajos pueden presentarse indistintamente en catalán o castellano.

7. El plazo de admisión finaliza el 25 de marzo de 1970. El fallo tendrá lugar el sábado 6 de junio de 1970, en el curso de la tradicional cena premio «Ciudad de Olot».

8. El jurado estará compuesto por don Baltasar Porcel, doña Josefina Vidal Badía, don Luis Armengol Prat, don Antonio Noguera Massa, don Miguel de Garganta, don Xavier Piera, don Francisco Gelada y don José María Much, que actuará de secretario sin voto.

9. Las obras podrán ser retiradas por todo el mes de julio, o bien reclamadas por correo, previa la inclusión del franqueo necesario.

10. Los premios podrán declararse desiertos, acumulándose el importe de los mismos al correspondiente premio de la siguiente convocatoria.

11. El fallo será inapelable, sobreentendiéndose que el concurrir a este certamen representa la aceptación de las presentes bases.

12. La semana anterior a la del fallo se publicarán en los semanarios y radio locales los lemas de las obras que pasen a la ronda final.

13. El reparto de premios a los escritores galardonados tendrá lugar el día 21 de junio, a las doce del mediodía, en el salón de actos del Excmo. Ayuntamiento.

Segundo: «Premio Sancho» dotado con 3.000 pesetas, a la poesía más inspirada. Tanto el tema como el metro serán libres. Además de los expresados premios podrán concederse cuantas menciones honoríficas se estimen necesarias.

2.^a Podrán tomar parte todos los escritores, españoles o extranjeros que lo deseen.

Los poemas habrán de ser inéditos y en castellano.

3.^a La presentación de los trabajos se hará por triplicado y en sobre cerrado, bajo lema, incluyendo una plica con el nombre y dirección del concursante.

4.^a No podrá presentarse más de dos poemas a cada premio y siempre en sobres distintos y con plicas diferentes.

Los señores concursantes harán constar en cada sobre el premio a que se destine el trabajo.

5.^a Si a juicio del jurado calificador, autoridad inapelable para la concesión de premios, no hubiera trabajos con méritos suficientes, cualquiera de ellos o ambos podrán

CONCURSO NACIONAL DE CARTELES TURISTICOS ENTRE TODOS LOS COLEGIOS DE ESPAÑA

★ Confeccionar un cartel turístico sobre algún aspecto de la provincia: monumental, paisajístico, folclórico, etc. Puente Cultural concede: Una estancia gratuita de ocho días en la Costa del Sol para 30 alumnos, viajes de ida y vuelta incluidos. Coincidirá con la Semana de Pascua. Una copa de mención honorífica.

El cartel deberá ser realizado por los alumnos del colegio, sin asesoramiento de otras personas.

Cada colegio puede participar con tres carteles como máximo.

El tamaño del cartel debe ser de 100 x 62 centímetros.

Los carteles deberán entregarse a Puente Cultural, Puerta del Sol, 14, antes del día 28 de febrero.

Puente Cultural seleccionará los dos mejores carteles que pasarán al concurso-exposición nacional que se celebrará en Madrid en Puente Cultural.

En el concurso-exposición nacional solamente participarán los carteles de todas las provincias de España que previamente hayan sido seleccionados.

Los carteles seleccionados para la exposición nacional pasarán a la propiedad de Puente Cultural.

La exposición nacional se inaugurará en el mes de marzo, en el día y lugar que oportunamente será anunciado por la prensa, radio y televisión. Un jurado calificador hará la proclamación nacional del primero y segundo premios. Este jurado estará formado por relevantes personalidades del mundo del arte y del turismo, pudiendo dejar desiertos los premios si lo estimara oportuno.

Los carteles podrán realizarse con rotuladores, temple, aguada, etc., y para su composición podrán utilizarse fotografías.

Cada cartel deberá ser designado con un título que deberá ser repetido en la parte exterior de un sobre cerrado, en cuyo interior estarán el nombre, apellidos, domicilio y colegio del concursante.

Cada concursante, al presentar su cartel, deberá entregar también el sobre cerrado que se menciona en la base anterior.

PREMIOS «LA MANCHA» DE TURISMO

★ La Comunidad Turística de La Mancha ha convocado los siguientes premios, por una cuantía de 100.000 pesetas cada uno.

Premio de turismo «La Mancha» 1970, para periodistas, colaboradores en diarios, semanarios gráficos y revistas de información general y escritores, nacionales y extranjeros, que hayan realizado una labor propagandística sobre La Mancha como zona de atracción de turismo a través de trabajos que hayan publicado en 1970, en España o en el extranjero.

Premio de turismo «La Mancha» 1970, para prensa nacional y extranjera de información general, al que podrán concurrir los diarios, semanarios y revistas, nacionales y extranjeros, de información general, que hayan realizado durante dicho año la mejor colección de trabajos sobre La Mancha desde el punto de vista turístico. Premio de turismo «La Mancha» 1970, para autores de reportajes gráficos sobre la región manchega, nacionales o extranjeros, que realicen una labor propagandística sobre La Mancha como zona de atracción turística a través de sus trabajos publicados durante 1970, en España o el extranjero.

Además se convocan cuatro premios de 200.000 pesetas cada uno, de embellecimiento y mejora de pueblos manchegos, destinados a aquellos Ayuntamientos que más se hayan distinguido en el embellecimiento y mejora de sus municipios durante los años 1967, 1968 y 1969. A estos últimos premios podrán concurrir los pueblos de la provincia de Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo.

V CERTAMEN POETICO PREMIO «DULCINEA»

BASES

★ 1.^a Se establecen dos premios: Primera: «Premio Dulcinea» dotado con 7.000 pesetas, al poema que mejor defina el alma manchega, hablando de sus mujeres, hombres, costumbres o paisajes.

reseña - reseña - reseña - reseña - reseña -



ha publicado en febrero de 1970 estudios acerca de:

- San Camilo, 1936
- Vittorini
- Bulgakov
- Espectáculos folklóricos
- Entrevista con Bardem
- Momento poético en Granada
- Chaplin y Keaton

LIBRERIAS EN DONDE PUEDE ADQUIRIR RESEÑA:

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

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

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

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

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

ZARAGOZA: Lib. Ars. San Jorge, 36. Lib. Gacela. Independencia, 9. Lib. Hesperia. Plaza de José Antonio, 10. Lib. Lepanto. Independencia, 18. Libros. Fuenclara, 2. Lib. Manantial. Plaza de la Seo, 6. Libros Pórtico. Costa, 4.

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

PALMA DE MALLORCA: Libros Ereso. Polaires, 1.

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

CADIZ: Lib. Mignon.

TARRAGONA: Lib. La Rambla.

Administración: Ediciones FAX. Zurbano, 80 - MADRID-3

Núm. suelto: 40 ptas. - Suscripción para 1970: 350 ptas.

RESEÑA aparecerá mensualmente a partir de enero de 1970

- reseña - reseña - reseña - reseña - reseña -

raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

JOSE FRANCÉS Madrid, 1883-Madrid, 1964



SEGUN les oí decir a sus fraternales amigos Andresito González-Blanco y Emiliano Ramírez Angel (se les llamaba en el Madrid literario «los tres mosqueteros»), José Francés y Sánchez-Herredero, cuando en 1907 empezó a darse a conocer como novelista importante, era un joven delgado, paliducho, con erguido tupé engomado y bigotes rubiales. Su peso no excedía de los cincuenta quilos. Y es que por aquellos años los sueldos de los dignísimos funcionarios de Correos—y Francés lo era, por oposición, y con setenta y cuatro pesetas nueve céntimos al mes—, no daban para echar carnes ni competir en lo suntuario con el señor duque de Tamames. Pero cuando yo inicié mi amistad con Pepe Francés, en 1920, empezaba a engordar y a presumir de vitola; porque su nombre se cotizaba a la alza en bolsa literaria, ya que a sus éxitos como novelista unía su celebridad como crítico de arte con ejercicio en el mejor semanario español, *La Esfera*, de Madrid, bajo el seudónimo de Silvio Lago (protagonista este Silvio Lago de la magnífica novela de la Pardo Bazán *La Quimera*).

Poquito a poquito, entre 1920 y 1936, Pepe Francés acabó por redondearse y lustrarse, exhibiendo chalecos claros, corbatas de plastrón, anillos y reloj de oro, lentes de pinza, botines haciendo juego con los chalecos y bigotes francamente enhiestos y donjuaninos. Que la fama, los honores oficiales y el bienestar económico, ya muy combinado con los recursos bancarios, son dosis infalibles de vitaminas. Pepe Francés, mimado y obsequiadísimo por los artistas más ilustres, fue convirtiendo su hogar en admirable museo a escala reducida, pero pletórico de obras exquisitas, que aquéllos le regalaban en compensación a los elogios que les prodigaba Pepe Francés en su revista o como miembro vitalicio de cuantos jurados eran formados para conceder los premios de las exposiciones nacionales, provinciales y locales en España. Acaso por saberle tan afamado, la Dirección General de Correos y Telégrafos le nombró—1940—bibliotecario perpetuo del Palacio de Comunicaciones, y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le eligió—1922—, por unanimidad, miembro numerario, y—1934—su secretario a perpetuidad.

Sus éxitos oficiales se multiplicaron: miembro correspondiente de la «Hispanic Society of America»; académico de la Real de San Carlos de Valencia, de la de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, del Liceo Artístico de Barcelona; socio de honor y medalla de honor de los Amigos de los Museos, y presidente de la Asociación de Pintores y Escultores y de la Unión de Dibujantes Españoles; oficial de la Legión de Honor y comendador de las Coronas de Italia y Bélgica, del Mérito Civil de España, etc., según se significa en las más solemnes esquelas mortuorias cuando falta espacio en las más amplias para la enumeración completa de las grandezas oficiales de las que fue titular el difunto.

Se comprende que de los que fueron jóvenes y alegres «tres mosqueteros» de las letras españolas en el primer tercio de este siglo sólo Pepe Francés alcanzase larga edad bien ayudado por las grandes dosis vitamínicas que la vida le fue inyectando. Andresito murió en 1924 y Emiliano en 1928. Y

los dos fallecieron sin prebendas, bandas, condecoraciones, ilustrísimas y excelentísimas, y tan enjutos de carnes como llegaron al palenque matritense de los campeonatos nacionales literarios, en los que resulta difícilísimo batir un récord siquiera por una décima de segundo... ¡Que tantos son los corredores dispuestos a echar los bofes por la boca! Pepe Francés, siempre con viento en popa y tensas las desplegadas velas, navegó seguro aun en los mares más procelosos hasta bien cumplidos los ochenta años.

En el fondo... gran persona Pepe Francés, con quien me unió franca y asidua amistad desde que en 1951 me dedicué, «sabidor, paciente y devoto», a reivindicar y sacar del injustísimo olvido donde yacían—los más de ellos en fosa común y sin lápida—los promocionistas de *El Cuento Semanal*. Pues aunque Pepe Francés, antes de 1907, ya había publicado dos novelitas—*Dos cegueras* y *Abrazo mortal* (1903)—y varios cuentos en diarios y revistas (Blanco y Negro le premió—1905—el titulado «Alma errante», y *El Liberal*—1906—el titulado «Ley de Amor» con un segundo premio, pues el primero se lo llevó Rafael de Leyda y los tercero y cuarto, respectivamente, nada menos que don Ramón del Valle-Inclán y nada más que don Pedro Mata), realmente hasta que no publicó en *El Cuento Semanal*, sus primeras novelas, su fama no empezó a enmacizarse. En efecto, desde 1907 y merced al crédito que le abrió su novelita *El alma viajera* (que años después engordaría hasta formar un libro de doscientas y tantas páginas), Pepe Francés escribió, incansable, novelas largas y cortas, cuentos, comedias—medianas—, ensayos y crónicas de arte, conferencias... Organizó él, incansable y eficientísimo, cuantas exposiciones artísticas se celebraron en Madrid durante más de cuarenta años. A Pepe Francés le afectó mucho que su tragedia *Judith*—ganadora del «Premio Nacional de Literatura»—, estilización de nobles simbolismos en una línea escénica maeterlinckiana, escrita con noble arquitectura y afortunada en frases líricas de mucho énfasis, no llegara a ser estrenada en el Teatro Español, de Madrid. Por lo cual, cuando en este máximo escenario se montaba alguna obra clásica, española o extranjera, Pepe Francés acudía al estreno con ánimo torvo para comprobar cómo su *Judith* no cedía a ninguna de ellas en aliento creador, y las excedía a todas (¡naturalmente, a todas las... adaptaciones!) en expresión trágica bien traducida a los actuales tiempos.

Pepe Francés murió a consecuencia de una larga y cruel enfermedad, y con el enorme dolor de no poder facturar para su destino eterno, en mil cajones descomunales, todos sus tesoros artísticos acumulados durante una existencia de laboriosidad y de magisterio crítico. Su entierro no alcanzó demasiado realce. Si él hubiera podido contemplarlo habría quedado profundamente dolido, irritado en seguida hasta el paroxismo. Porque al acto del sepelio faltaron representaciones oficiales de rango y artistas importantes a quienes amamantó Pepe Francés a pechos de sus elogios. Y porque los artículos necrológicos de prensa, radio y televisión pecaron de modestísimos y friolentos.

declararse desiertos, quedando facultados para conceder los «accesit» que estimasen procedentes.

6.^a Los trabajos serán dirigidos al Hogar Manchego (Delegación Cultural), calle Félix Pizcueta, 25, Valencia. El plazo de admisión terminará el día 10 de abril de 1970. El resultado del Certamen será dado a conocer por radio y prensa.

7.^a Será obligatoria la asistencia al acto de los autores galardonados, siendo considerada su ausencia, no justificada, como renuncia al premio.

8.^a Serán entregados los premios en brillante acto que se celebrará la noche del 23 de mayo de 1970, con motivo de la proclamación de la «Dulcinea y Corte de Honor».

9.^a Las poesías premiadas quedarán a disposición de la Delegación Cultural del Hogar Manchego por si ésta cree conveniente su publicación.

10. Los poemas no premiados podrán ser retirados en el plazo de un mes a partir de la fecha de celebración del Certamen.

CERTAMEN LITERARIO DE LA VILLA DE TORELLÓ

★ Un premio con cien mil pesetas para la mejor novela aportada al XVIII Certamen Literario de la Villa de Torelló ha sido convocado en dicha población.

Pueden participar en el concurso los escritores que presenten novelas originales e inéditas, escritas en lengua castellana. El concurso no podrá ser declarado desierto

ni distribuirse el premio entre dos o más concursantes. La admisión de originales se cierra el 31 de marzo próximo. Los originales concursantes se depositarán en las oficinas del Ayuntamiento de Torelló (Barcelona).

Se otorgará, además, un premio local reservado para autores del partido judicial de Vich, para el mejor trabajo, en tema libre, escrito en catalán o castellano, que estará dotado con 10.000 pesetas. El fallo del concurso será el 9 de mayo próximo.

EL IDIOMA NUESTRO DE CADA DÍA



DOS EXPRESIONES DEL 98

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

No es ocasión de repetir aquí lo que he expuesto ya en varios escritos míos y cotidianamente en mi cátedra, en torno a la denominación e interpretación histórica de la llamada «generación del 98» y el grupo de escritores novecentista que la siguió, pero sí recordar para lo que sigue sus puntos esenciales.

La «generación del 98» fue, naturalmente, la de toda España y no estuvo reducida a un grupo de intelectuales, como algunos creen, sin molestarse en hacer una nueva y documentada autocrítica de su afirmación.

Me voy a referir a una frase que se emplea de continuo sin saber su procedencia y a una metáfora que aún perdura en el lenguaje literario del Novecentos, con una melancólica y esperanzada belleza.

Sabido es que el primer duque de Maura, político de la época, aunque no de todos los tiempos, como en cambio lo fue su padre, el inmortal don Antonio Maura, llamó a su generación, a aquella generación, la «generación del Desastre», y que luego se le buscó el eufemismo de «generación del 98».

La auténtica, la de Ramiro de Maeztu, Angel Ganivet, Miguel de Unamuno, Joaquín Costa, Ramón y Cajal, Felipe Trigo, Macías Picavea, etcétera, en su mayoría desconocidos u olvidados, sin duda hubieran pensado, con su lúcida mente y su desinteresado amor a España, que le correspondía la primera designación, mejor

que la segunda en la que Azorín se empeñó y, en torno a él, el grupo del Novecentos—de actitud muy distinta—, pese a las protestas violentas de algunos; fenómeno «pro domo sua», que se ha repetido en nuestros días creando una inexistente «generación del 27», con algunos poetas desglosados de la auténtica histórica «generación del 36», para mezclarse con ellos tales o cuales cucos a quienes ni por su edad ni por su psicología y menos por su poesía, roída de todas partes, les corresponde estar entre aquellos... Pero basta.

Debemos recordar también qué extraños y turbios manejos hubo en designar **desastre** a aquel momento de nuestra historia—uno de tantos tristes de ella, pero no, por fortuna, el del hundimiento definitivo de la gran nación que trazó media historia del mundo—porque el **Desastre** verdadero no estuvo en los hechos gloriosos de los españoles en Cuba y Filipinas, sino en haber tolerado a aquellos miserables gobernantes de «izquierdas» y «derechas»—monstruosas limitaciones, que fueron desdichada herencia posterior—, que se turnaban en hundir el país y luego perduraron en los años siguientes—salvo alguna excepción, como Eduardo Dato o Pablo Iglesias—, provocando la falta de fe en España, del grupo novecentista, individualizados en absoluto, que ya desistieron de «regenerar» la nación, y comenzaron a burlarse de cómo estaba, buscando y hallando cada uno su propia misión salvadora.

Pero para el pueblo todo aquello, que percibía por intuición, más que por conocimiento, aunque con evidencia, vino a constituir el **Desastre**, por antonomasia, que se acuña en frases, hoy mismo en circulación; perdido ya su carácter comparativo en su semántica, aunque perdurable en su estructura y en su sentido superlativo. Helas aquí:

«¡Imagínate que entonces llegó su mujer y aquello fue el **Desastre!**»

«El **Desastre** fue cuando se preguntó a cada uno en qué había gastado la consignación.»

«Con él no se puede contar para nada: donde interviene es el **Desastre.**»

Conservo, como se ha visto, la verdadera ortografía de la palabra, con su alusión comparativa que debería emplearse, correctamente, y se ha perdido, por ignorarse su procedencia.

Porque estas frases, en castellano, sin su singular origen en el 98, deberían ir con la palabra **desastre** sin artículo, simplemente calificativa, como le corresponde normalmente; del latín **dis** y **astrum**, que significa, sin determinación semántica alguna, «desgracia grande, suceso infeliz y lamentable», como su equivalente en otros idiomas: **désastre**, en francés; **disaster**, en inglés, etc...

De esta forma normal también lo empleamos en castellano, en frases como éstas, o en las mismas antes citadas:

«Dando la clase disimulaba algo su ignorancia, pero en cuanto comenzó a perorar en la televisión, aquello fue **un desastre**, pues todo el mundo se dio cuenta de que no sabía nada.»

«Todo lo que pinta es **un desastre.**»

Es decir, que gracias al **Desastre**, por antonomasia, de la «generación del 98», la palabra tiene dos valores semánticos en castellano, a diferencia de los demás idiomas, aunque no recoja más que el normal el **Diccionario** oficial: primero el **Desastre**, por antonomasia, que mantiene la más cargada expresión de su semántica, que aún aparece con su sentido de superación de todos los desastres y **desastre**, que para mostrar sus matices semánticos extremos requiere, en vez del artículo determinativo la coloración adjetival.

Y el **Desastre** aún suavizó su dureza en una metáfora, imaginándose los de otros tiempos, como el gran poeta Manuel Machado en su **Museo**, aquel bellísimo soneto al retrato de la infanta María Teresa, pintado por Velázquez, en que aparecen estos versos:

«Italia, Flandes, Portugal... *Poniente sol de la gloria, el último destello en sus mejillas infantiles posa...*»

Y el no menos insigne poeta Eduardo Marquina, su coetáneo, halló el mismo metaforismo para titular uno de sus más populares poemas dramáticos, **En Flandes se ha puesto el sol...**

No es, pues, extraño que cuando Manuel Bueno titulara su magnífica novela, sobre la «generación del **Desastre**» con la misma metáfora cercana a aquella época, en que tiene mayor significado que en ninguna, **Poniente solar**.

Porque al fin, en aquel triste episodio, que luego ha servido para tantas interpretaciones innobles, el **Desastre** por antonomasia, no fue más que un **poniente solar** en nuestra historia que tuvo su amanecer auténtico en 1936, como el otro lo tuvo en 1808, aunque fuera tan efímero.

CINCO NOVELAS EN UNA

Dicen que los españoles somos un pueblo triste y trágico, macabro; que nos pirramos por la muerte y apenas gozamos de la vida, preocupados por el más allá. Somos una nación de agonistas que toma las cosas por la tremenda y se rompe la testa contra el muro del misterio por un quitame allá esas teologías. Pero nos faltan la preocupación metafísica al estilo germánico, el raciocinio cartesiano y el pragmatismo anglosajón. Somos todo extremos. O todo o nada. O nos salvamos o nos condenamos. El santo se condena por desconfiado y el burlador halla la gloria en la contrición del último minuto. Así, nada tiene de particular que estudiemos la muerte en sus aspectos más sórdidos, hasta para tomarla a broma. En consecuencia, hemos creado una literatura de ejecuciones y verdugos que no se la salta un gitano, sólo comparable a su equivalente en la plástica, desde la imaginería hasta Goya. Sólo en la literatura árabe existe algo parecido, pero en ésta el arte de dar mulé no pasa de procedimiento administrativo, sin implicaciones metafísicas. El arte de matar, con permiso de Daniel Sueiro, goza de gran predicamento entre nosotros. Inclusive lo hemos llevado al cine en «El verdugo», y al teatro, en «El verdugo de Sevilla».

El verdugo tiene buenos defensores en España (Quevedo, Ramón J. Sender) por ser, literariamente, muy utilizable. Contamos con verdugos, verdugillos, verdugados y verdugones, términos que abarcan la Justicia, la Botánica, la Moda y la Electricidad. Lo más grave y lo más frívolo, lo telúrico y lo etéreo. Antonio Machado canta al verdugo y lo canta asimismo Sender en «El verdugo afable»; el verdugo constituye figura conspicua en los cronistas de Indias y en los diarios del siglo XIX. El Ramiro Vallemediano, de Sender, acepta su puesto burocrático en un acto de suprema renuncia, hondamente cristiano, para expiar por cuenta ajena y dejar caer sobre su cabeza los pecados, el desprecio de la humanidad. En Baroja los verdugos son oficinistas aburridos, no tanto en Valle-Inclán; Mosén Millán es el verdugo involuntario de un campesino español; el verdugo de la película se hace cargo del garrote para que le den un piso.

A esta galería de ejecutores de sentencias capitales se incorpora hoy el de Carmen Kurtz, hijo de verdugo y funcionario consciente («Yo he suprimido más vidas que el peor de los criminales, pero me pagan por eso y soy libre. ¿Que por qué escogí la profesión?... Heredé el puesto de mi padre. Es un oficio... bien remunerado. Un mal oficio, quizá, pero seguro») (p. 14). Sólo que este aprietacuellos no es un hombre adusto, brutal, de novela de terror, sino un pobre diablo con un corazón de alcachofa. Su mujer le echa en cara su timidez. Es como aquel verdugo codornicesco que pedía perdón al condenado a la silla eléctrica porque, estando en época de restricciones, debía de electrocutarle con una vela. Un verdugo de pocas chichas, de pocos arrestos, a quien conocemos en la agonía, torturado por el recuerdo de aquellos a quien mató.

Como los muertos de este quitapenas gozan de buena salud, explican sus peripecias personales, los crímenes que les llevaron a hincar el pico. Y aquí falla la novela. El primer capítulo —la descripción de la agonía del matarrearos— está ejecutado (¡perdón!) con sobriedad e intensidad, de un modo reconcentrado y punzante que recuerda ciertos aguafuertes goyescos. La novela no puede tener comienzo más eficaz. Quizá no haya escrito Carmen Kurtz nada mejor en su vida. Ahora bien: ya en la página 26 se perca uno de que todo ello no pasa de preparación para presentar a los cinco ajusticiados: Mary Lambert, Don Gonzalo, Martín Miguel, Elena Ortiz e Ignacio Valero, que se aparecen al agonizante para endulzar su tránsito y matar el gusanillo de la conciencia. Y el ajusticiador, en un momento de lucidez, comprende haber dado el pasaporte a cinco inocentes: «No eran culpables. Habían matado, cierto, pero por encima de la justicia humana seguramente había otra justicia» (pág. 37). La novela deja de serlo para convertirse en cinco relatos independientes, cuyo hilo conductor —hilo de Ariadna o de la Parca— está en manos del ejecutante, del que toca el rigodón letal, o sea del verdugo. Llamar novela a lo que no lo es me parece admisible como recurso editorial (Wenceslao Fernández Flórez solía emplearlo), mas no corresponde a los hechos. Aquí no hay novela salvo en lo relativo a la idea matriz de Carmen Kurtz: la diferencia entre el mundo real y el aparental, entre las pruebas testificales y los móviles ocultos, entre las declaraciones a los jueces y las aclaraciones ante Dios. Falibilidad de la justicia humana. ¿Por qué fueron condenados cinco inocentes? Eso es lo que la novela narra en las cinco historias, a las que pone broche de oro, o hachones fúnebres, el óbito del verdugo.

La idea es valiente, si no nueva. Está generalmente bien desarrollada. La autora sabe crear el clima desde el primer momento. Su dilatado oficio de novelista se aprecia en la economía de medios con que trabaja. Mantiene la tensión sin recurrir a artificios. Hace convincentes a sus sombras. Crea una atmósfera de espectros que sólo alguna vez se tiñe de truculencia. Por ejemplo, cuando insiste en su misión autoimpuesta de debeladora de la burguesía. El lenguaje está más cuidado que en otras novelas suyas. En conjunto, un buen libro. A Carmen Kurtz no se la valora como merece. Aunque la prosa, correcta, adolezca a menudo de grisura, de carencia de matices; casi semeja prosa procesal. Está bien que el novelista se aleje del fuego fatuo del estilismo si no domina el estilo; pero ya no se me antoja tan bien que también, deliberadamente, se refugie en lo aséptico e incoloro. Esto equivale a seguir la línea de menor resistencia, supone infravalorar un idioma dotado de recursos expresivos enormes.

Las cinco historias tienen valor dispar. La primera cuenta el crimen de Mary Lambert: un asesinato a sangre fría en el acto —en el acto amoroso— para librar a Sara Riva, su amiga y protectora, de un individuo, Juan Soria, que la explota, así como a otras mujeres, sin perjuicio de mantener su cartel de buen padre de familia. Historia truculenta y no muy bien motivada —resulta difícil de creer la aquiescencia activa de la esposa de Juan—, mas con momentos felices y detalles de buena observación. Mary Lambert acepta la muerte a fin de no herir la sensibilidad de su amiga. ¿Cabe tanta renunciación en una mujer? ¿Qué le importaba a Sara conocer el carácter verdadero de su amante cuando ya estaba todo consumado, cuando la presunta «infidelidad» de Mary Lambert carecía de importancia? Carmen Kurtz idealiza a la mujer. El sacrificio de tragedia griega que nos ofrece podría admitirse como excepción. No obstante, ¿cuántas mujeres irían a la muerte, como Mary, para no turbar el sueño de una amiga? Habiendo un hombre, un amante, de por medio, muy pocas. Falta de verosimilitud que empaña una historia bien contada.

A lo falible de la justicia humana, a la irrealdad de lo real frente a la suprarrealidad de lo irreal, hemos de añadir la poca fe en el hombre de Carmen Kurtz. La tesis de casi todas estas novelas podría resumirse así: el hombre, valiente sinvergüenza; la mujer, qué ángel. Ni tanto ni tan calvo.

Advierto en «Entre dos oscuridades» la utilización de algún material autobiográfico, convenientemente desrealizado. La historia de Don Gonzalo, rocambolésca, afloja la tensión del volumen. Se salva porque la frustración —y el resentimiento consiguiente del dómene— están, además de fundamentados, matizados por esa exquisita intuición femenina que, para mí, constituye uno de los alicientes personales de Carmen Kurtz. Empero, el asesino resulta demasiado pérfido y canalla; los Reus, por el contrario, son angelicales. La tesis social de la autora alcanza aquí su expresión límite: el nuevo rico lleva en sí un sedimento vil, mientras que el rico viejo alberga en su alma un tesoro de bondad. Tesis simplista que desvirtúa la vida de Don Gonzalo y hace incongruentes sus crímenes, dignos de un doctor Petiot. Don Gonzalo, entre otros sistemas, utiliza el envenenamiento con almejas.

En la peripecia de Martín Miguel se remacha el clavo antimasculino. Aunque Martín Miguel sea más bien el producto de una sociedad negativa. Este relato me parece de lo mejor de «Entre dos oscuridades». Medio novela piscarésca, medio narración amorosa —la figura de Magda tiene esa sensibilidad dulce y extraña de muchas heroínas de Carmen Kurtz—, destaca por el poder de observación, la exactitud de los tipos y el ritmo sostenido. No hay baches ni altibajos. Tampoco, pese a sus malas artes, se hace dudoso, novelísticamente hablando, Román, el falso protector de Martín Miguel, cuyo crimen —involuntario al fin— pone un remate justo a su vida a salto de mata. Aquí, y en la historia de Ignacio Valero, está la novelista: la que cuida los detalles, la que profundiza en la psicología de sus héroes, aunque los examine de afuera adentro, no suplantándolos, sino queriéndolos comprender. No hay innovaciones técnicas, ni experimentalismo alguno, en su manera de novelar, pero, en cambio, mucha humanidad y mucho oficio.

Los avatares de Elena Ortiz convencen menos. Retorno al tópico de la maldad de los hombres y la bondad de las mujeres. Vuelta a la truculencia. La dulce Elena —«alta, esbelta, majestuosa»—, la Elena Ortiz que asiste impasible a su propia ejecución (pág. 178), ha matado a martillazos a su amante Augusto Guerra, luego de sacrificarse por él y a la postre verse engañada. Crimen pasional plausible, mas que deja en entredicho la tesis central de la novelista: la injusticia de la justicia humana. A no ser que, al apelar a la divina, se haga valer el haber amado mucho. Sin embargo, la historia está bien escrita, con fina gradación psicológica y tempo lento, poniendo de relieve las minucias de la vida cotidiana antes que los sucesos extraordinarios. Historia de la vida vulgar, la narradora la lleva con pulso firme, con suavidad y desencanto, hasta el fin. Y a la postre sus valores positivos (muchos) pesan más que los negativos (pocos).

Cambios de planos, introspección y amargura contenida, desoladora soledad, tiene la vida de Ignacio Valero, el asesino compasivo que mata a su esposa Herminia para que deje de sufrir. Impresiona el clima de hastío, de pérdida de ilusiones, de rutina sobrellevada con un asomo de piedad para con el otro, que rezuma esta triste recordación. El infierno de la otredad está expuesto con el arte de los verdaderos novelistas: la emoción y la sencillez.

El volumen acaba con la muerte del verdugo, recuperándose el nivel angustioso del primer capítulo. Novela larga —o cinco novelas cortas— que supone un paso adelante en la carrera literaria de Carmen Kurtz.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

CARMEN KURTZ
ENTRE DOS
OSCURIDADES



CARMEN KURTZ: «Entre dos oscuridades». Editorial Planeta. Barcelona, 1969. 285 págs. Ø13,5×19Ø.

OTRAS NOVELISTAS



MARÍA JOSÉ ESTRADA: *A quirófano abierto*. Editorial Pomaire. Barcelona, 1969; 320 págs., Ø12x19,5Ø.

Con esta novela, María José Estrada salta por tercera vez al ruedo literario. Anteriormente ha publicado otra novela, *Redes para una sirena*, y un libro de relatos. *A quirófano abierto* es un paso más en una carrera que se va cimentando por los caminos de la vocación inesquivable. Ha nacido de una experiencia directa, vivida y tensa que, por su misma densidad humana, ahoga en ocasiones la respiración narrativa de la autora.

Digo esto no como un reparo, sino como una idea a tener en cuenta por María José Estrada en futuras navegaciones. Su facilidad novelística—cualidad decisiva en el género—precisa una cierta contención para poder conseguir mayor eficacia. En *A quirófano abierto* se aprecian muy buenas páginas junto a otras que caen en la reiteración. Como digo, tal vez sea esto así por la misma magnitud del tema. Se trata en él de captar y reflejar la vida que, transida de humanidad, discurre por los quirófanos. La autora ha vivido directamente los episodios que cuenta; emocionadamente, transmite al lector sus inquietudes y observaciones consiguiendo un buen documento sobre un mundo permanentemente abierto a la

sugerencia y vibración existenciales y no excesivamente tratado por los novelistas españoles. Por otra parte, existen en el libro numerosas incursiones en el campo del ensayo que son añadidos a lo puramente argumental. Al lado de ellas, cabe anotar excelentes descripciones y un estilo fluido y fácil que sin duda calará en buen número de lectores.

A quirófano abierto es una novela abundante de trama y conceptos, cargada de observaciones, condiciones éstas que deben apuntarse en las buenas maneras de la escritora, si bien el libro hubiera ganado de haber sido sometido a una poda capaz de eliminar las reiteraciones que le pesan. Con todo, es un relato ambicioso que nos da fe de la buena disposición de María José Estrada para seguir ganando puestos en su carrera literaria.

FERNANDO PONCE

MARÍA MULET: *Amor, la misma palabra*. Ediciones Prometeo. Valencia, 1969; 302 págs.

María Mulet es poeta por encima de todo. Escribe unos hermosos, casi vehementes versos, en los que siempre encontramos una voz abierta, transparente, para que pueda llegar, sin esfuerzo, a la mente del niño o del muchacho. María Mulet es maestra, y dos vocaciones importantes hay en ella: la de enseñar y la de escribir. Libros de poemas, cuentos; libros didácticos—siempre muy sencillos, muy humanos, como ella misma es—, y ahora, también, un libro grande, un libro largo, una novela que se titula nada más y nada menos que *Amor, la misma palabra*.

Tuve la suerte de conocer esta obra cuando era poco más de un borrador. De esto hace como unos cuatro años. Desde entonces acá, María Mulet—claridad, tibieza y colorido de su tierra valenciana (riberaña del Júcar)—ha trabajado, entre clases y clases, entre cortos poemas y canciones navideñas, en esta novela. De la primera versión

que yo conocí, a esta de ahora, hay todo un tiempo de paciente labor, de cuidada entrega. María Mulet había encontrado un tema importante—la presencia del amor entre hombre y mujer, la fuerza de ese amor, por encima de todo—y la autora lo ha trabajado, ha exprimido el mundo que, en un momento dado, había venido a ella. Hay un grito abierto hacia lo mejor de todas las cosas en esta novela; un grito que lleva la palabra amor (casi nada, en los tiempos que corren); hay, a la vez, un estudio penetrante de unos seres que son hombres y mujeres de hoy, con vidas complicadas, como existen tantas vidas atravesando difíciles momentos hoy. Creo, sinceramente, que la autora de *Amor, la misma palabra* ha llegado al fondo mismo de sus criaturas. En algunos momentos son como acariciados, de lo suavemente que se les describe; en otros, parecen recibir la bofetada cálida de su pluma, siempre briosa y desenvuelta. No importa que en algunos momentos ciertas situaciones nos parezcan convencionales; en la vida, muchas situaciones, creadas por nosotros mismos, tienen un aire convencional, rebuscado. A veces, por defendernos a nosotros mismos; otras veces, para defendernos ante los demás. Las criaturas de *Amor, la misma palabra*, desde Paula a César, desde Pilar a Ana, se nos muestran, sin embargo, tal y como hubieran podido ser en su realidad, es decir, fuera del contexto dramático que les ha dado vida en esta cálida y, en muchos momentos, vehemente narración.

Diré, por último, que los libros más destacados publicados antes por la autora son: *Contactos* y *Gloria a Dios*, poemas; *Pedro y Somos amigos*, narraciones breves, y que otras obras suyas rozaron la cabecera de premios tan destacados como «Doncel», «Lazarillo», «Prima Luce» y «Elisenda de Montcada». María Mulet vive, trabaja y lee sin prejuicios a muchos autores españoles en ese hermoso pueblo del Mediterráneo que se llama Cullera.

RODRIGO RUBIO

en sus razzias de cazadores de esclavos, llevaron el terror a los parajes del cabo de Nombre de Dios—y a otros de aquella región—y proveyeron de abundante y casi gratuita mano de obra a las plantaciones de Jamaica, por lo cual su «reino de Mosquitia» gozaba de la interesada protección de los cañones y las armas de la Union Jack.

A todo atendió sin descanso don Diego de la Haya, y, muy especialmente, a mejorar las infimas condiciones de vida de aquel misero y atormentado territorio. Pues si todo el cuadro plagado de problemas y riesgo que hemos esbozado, pareciera parva materia, recordemos también—como lo hace la señora Chacón de Umaña, transcribiendo, entre otros, como complemento de su densa y documentada biografía, la narración correspondiente—que el gobernador de Costa Rica tuvo que enfrentarse, en febrero de 1723, con la erupción del grandioso volcán Irazú, que inició el 16 de dicho mes su «rengrida humareda» y que continuó sus atronadores y terroríficos efectos hasta el 3 de marzo siguiente. Sus eficaces diligencias—acompañadas de espectaculares rogativas piadosas—contribuyeron a paliar los resultados de la catástrofe y a sostener el quebrantado espíritu de sus gobernados. Doscientos cuarenta años más tarde, cuando en 1963 el Irazú volvió a lanzar sus negras columnas de humo, sus relampagueantes lenguas de fuego y sus espesas e interminables nubes de cenizas, Costa Rica entera rememoró al gobernador don Diego de la Haya Fernández, uno de los muchos miles de españoles que con su abnegación hicieron posible el milagro civilizador de América.

NAVARRO LATORRE

WATT STEWART: *Keith y Costa Rica*. Editorial Costa Rica. San José, 1967; 245 págs., Ø13x21Ø.

En una versión en castellano de José B. de Acuña, ofrece la Editorial Costa Rica esta semblanza biográfica, debida al profesor Watt Stewart—especialista en temas de historia reciente hispanoamericana—, de un singular «capitán de empresa» norteamericano, Minor Cooper Keith, cuya intensa actividad se desarrolla en los tres últimos decenios del siglo XIX, en las ardientes tierras de Costa Rica. El personaje pertenece a esa estirpe que, con cierta indulgencia, ha sido calificada por algunos como de «viejos piratas benévolos», es decir, verdaderos hombres de presa, de paladar moral poco exigente, cuya audacia, empuje y capacidad de trabajo los convierte en verdaderos maestros de una estrategia del enriquecimiento, que ha proyectado sobre ellos una leyenda—típicamente tintada de doctrinarismo capitalista—de evidente y tremenda eficacia pragmática, esculpida sobre amplios pedestales de carencia casi absoluta de prejuicios morales o de escrúpulos humanos. Recordemos que para este grupo de personajes que «bajaron» desde los Estados Unidos hasta los enormes espacios casi vírgenes del Centro y del Sur de América—en los últimos periodos de la pasada centuria y primera mitad de la actual—, el balance positivo de sus creaciones económicas y utilitarias es un resultado de una persecución rabiosa y tenaz de la consigna «hacer dinero a toda costa», preferente a cualquier otro incentivo; aunque cabe reconocer que en bastantes ocasiones tal objetivo ha ido acompañado—siquiera inconscientemente—del fin beneficioso de «desarrollar riqueza».

En una Costa Rica pobre, fuertemente despoblada, con vías de comunicación casi inexistentes y dirigida por una «oligarquía cafetera», que alzaba y destituía presidentes de la República, según la onda de sus intereses, aparece un periodo de dictadura, encarnado—hacia la década de 1870-1880—por el general Tomás Guardia, que cifra su principal empeño en la construcción de un ferrocarril—el primero del país—que enlace las tierras habitables de la meseta occidental con las costas del Caribe. Contrata para ello a Henry Miggs—ya acreditado por operaciones similares en los Andes peruanos—, quien no tarda en traspasar el encargo a su sobrino Minor Cooper Keith, con el espejuelo de que conseguirá en tal trabajo, en tres años, mucho más dinero del que podía obtener

ENSAYOS HISTORICOS

LUZ ALBA CHACÓN DE UMAÑA: *Don Diego de la Haya Fernández*. Editorial Costa Rica. San José, 1967; 276 págs., Ø13x21Ø.

Es difícil—aparte de ponderaciones retóricas—hacerse a la idea de la imponente acción de España en el «Nuevo Mundo» a lo largo de los tres siglos que transcurren desde su descubrimiento hasta su emancipación. Inmensos paisajes geográficos y poblaciones humanas variadísimas reciben la influencia de este inmenso quehacer en el que si a veces afloran los defectos y debilidades de toda ejecutoria terrena, no es menos cierto que en la panorámica serena de su conjunto late la presencia de un temple vital realmente admirable. La señora Chacón de Umaña ha aplicado la lente de aumento de su cuidada y laboriosa investigación histórica para trazar una cuajada biografía de uno de los más señalados gobernadores de la provincia—hoy República—de Costa Rica, integrante de la centroamericana Capitanía General de Guatemala, que dependía, a su vez, del Virreinato de Nueva España. Se trata de don Diego de la Haya Fernández, de familia oriunda del país vasco, aunque nacido en Puerto de Santa María en los tristes años de 1675 cuando una Europa ambiciosa y envidiosa contenía la respiración en cruel expectativa de que la enfermiza naturaleza de Carlos II se truncara en cualquier instante—pero por una finta del destino el fantasmal monarca chasqueó tan innoble esperanza prolongando su penosa y enristeci-

da presencia en este mundo durante un cuarto de siglo más—, para caer en ávida rapiña sobre la rica presa del imperio español.

Llegado De la Haya en 1688 a Panamá, a muy temprana edad, recorrió con el tiempo una clásica «carrera» colonial que le dio experiencia y conocimiento de aquel «Reino de Tierra Firme», con diversos cargos: alférez de una de las «Compañías de Vecinos Españoles»; alcalde de las «Islas del Rey», en las costas de Panamá y Darién, y teniente de factor-veedor de la Real Hacienda del importante puerto de Portobelo. Esta apretada ejecutoria y su gran vocación de «funcionario colonial» le permitió redactar un libro titulado *Norte del Reino de Tierra Firme*—desgraciadamente perdido—, cuyo mérito, unido a la protección del marqués de Villa Rocha, presidente de la Audiencia y gobernador de Panamá—con cuya hija adoptiva, doña Petronila de Hoyo, se casó—le sirvieron para que el Consejo de Indias lo propusiera como gobernador y capitán general de Costa Rica, nombramiento que se extendió por Real Cédula de 15 de febrero de 1718. Tal designación terminaba su validez cinco años más tarde—es decir, en 1723—, pero don Diego, por muy varias vicisitudes, a pesar de sus incesantes agobios y persistentemente «insultado» por una pertinaz asma de tan difícil alivio en aquellos climas, hubo de prolongar su gobierno hasta el 20 de mayo de 1727.

Hombre de iniciativa y de fecunda pluma, cumple las minuciosas instrucciones de la Corona, elevando informes

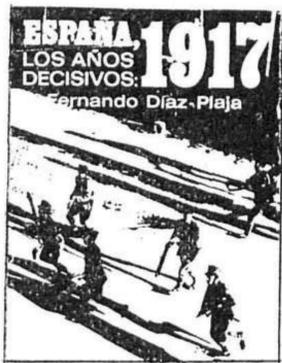
detalgados que, a semejanza de los millares de la misma especie que figuran en nuestro riquísimo Archivo de Indias, constituyen un excelente centón de noticias geográficas, históricas, económicas y de varia índole, para conocer cómo era Costa Rica en los comienzos del siglo XVIII y esbozando iniciativas valiosas para su potenciación en el futuro. No olvidemos señalar la extrema pobreza de aquella región, a la que el propio De la Haya señala que no se explica cómo pudo ser designada con bautismo tan optimista y prometedoro—¿fantasía o interés encomiástico del explorador Francisco Hernández de Córdoba en su primer recorrido, hacia 1523?—, cuando «es la más pobre y miserable de toda la América».

No obstante el escuálido contenido—en riquezas materiales y en población—de aquel trozo del istmo, Costa Rica tenía una destacada importancia estratégica. Elegida como uno de los tendones de Aquiles de Indias por la tenaz e inaplacable hostilidad británica, era frecuente escenario de ataques piráticos que se han hecho legendarios—Mansfield, Morgan, Dampier...—; su peligrosidad se reforzaba por la presencia agresiva de los indios «mosquitos» (que a decir de Schmierer no tienen tal nombre, pues el mismo era una corrupción inglesa de «misquitos» que era el verdadero) y, sobre todo, de sus descendientes, los «zambos mosquitos», resultantes del cruce de unos esclavos negros, naufragados en un barco portugués, con las mujeres que robaron a tales indios nativos. Resultaron valiosos aliados de los británicos, pues

en toda su existencia en su antigua tarea de ganadero en Texas. El relato cobra, desde el momento en que el joven Keith llega a los pantanos y bosques de aquel país, un interés especial. La construcción del ferrocarril proyectado desde Alajuela a Puerto Limón y a San José dura diecinueve años, que ponen, sin duda, a prueba el dinamismo y tenacidad del protagonista, enfrentado con terribles dificultades económicas—que ha de vencer personalmente por medio de largos viajes a Londres para conseguir los créditos de la City—; utilizando hasta el máximo el pintoresco, pero eficazísimo, auxilio de las caravanas de carretas del legendario Juan Solano, encargadas del difícil acarreo de locomotoras y material pesado; o contratando los servicios de obreros chinos e italianos, en dura y oportunista competencia con las levas masivas de mano de obra que realiza por aquellos mismos años Fernando Lesseps para su canal de Panamá. Todo el paisaje descriptivo de este tremendo y despiadado esfuerzo nos brinda coloradas estampas del clima social y político de las postrimerias del XIX en esta región centroamericana, que han de servir para mejor entender tantos sucesos, cuyos ecos alcanzan a nuestros días.

Pero Keith no es sólo el «hombre del ferrocarril» de Costa Rica. Adquiere y especula con su propio suelo, y llega a considerarse como uno de los terratenientes más inmensamente poderosos. Sus negocios cubren toda la extensión del alargado puente entre las Américas del Norte y del Sur. Y sabe, mejor que otros, sentir el caudaloso río de oro que ha de representar la explotación del plátano—introducido en la época española por fray Martín de Berlanga—, y ya en 1889, un año antes de la culminación del trazado ferroviario, exporta a su patria casi un millón de racimos del dorado fruto, con ganancias que superan a las de la propia explotación del camino de hierro. Corolario de tal acierto económico—y sirviéndose de un verdadero y abusivo monopolio de la utilización del ferrocarril para su transporte—, funda en 1899, en unión de Preston, la famosa United Fruit Company, de la que es primer vicepresidente. Basta echar una somera ojeada sobre lo que tal Compañía ha representado en el siglo XX para el destino político y social del área americana del Caribe para comprender la importancia histórica de Keith. Cuyo perfil humano—en el que no faltan ciertos rasgos de la habitual sencillez y campechanería de tipos de su «fibra»—contrasta con su muy reducida afición intelectual—descontada, tal vez, su pasión arqueológica, más como colección de riqueza que como arte—, reflejada en esta respuesta a su esposa cuando le pregunta por el libro que leía: «Usted se imagina que me acuerde de lo que leí...»

NL



FERNANDO DÍAZ-PLAJA: España, los años decisivos: 1917. Plaza y Janés. Barcelona, 1969; 219 págs., Ø13x20Ø.

Fernando Díaz-Plaja, catedrático y escritor, tiene un agudo sentido de «reportero de la Historia». Sabe adentrarse en las colecciones de testimonios—a veces manuscritos, pero en la mayoría de las ocasiones impresos—con el instinto del cazador que escoge terreno y pieza en una selva densa. Ahora nos brinda en este estudio del año 1917 una selección de estampas en las que trata de justificar el carácter de «decisivo» que se otorga a dicho año. «Bastan tales años, dice en su Introducción, a cambiar su [el del país] rumbo histórico.»

Argumenta con la exposición de los tres hechos de más relieve político y social que definen nuestro «17»: El nacimiento de las «Juntas militares de defensa», la «Asamblea de Parlamentarios», celebrada en Barcelona—y declarada ilegal por el Gobierno—y el planteamiento de nuestra primera «huelga general revolucionaria». Actos de un proceso interno que se ambientan en el trágico y grandioso encuadre de la Gran Guerra—en su cuarto y también «decisivo» año—, en la sensible contienda particular de Marruecos y en un deslizarse de la vida cotidiana del español entre pasiones y espasmos polémicos, que si se desgarran en litigios políticos y en luchas sociales, todavía le quedan arrestos para militar en los campos irreconciliables de «germanófilos» y «aliadófilos», o en las filas taurinas de partidarios de Joselito o de Belmonte, de Gaona y de Vicente Pastor, de «el Gallo», desconcertante, sin que por ello dejen de admirar el arte de Raquel Meller, de la «Argentina» o de la «Argentinita», de los Borrás, Calvo y Asquerino—que interpretan a los «clásicos» Benavente, Linares Rivas, hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca—, a las grandes películas de la Bertini, o a un fútbol incipiente, que si no dispone de grandes estadios, si cuenta con un público cálido y apasionado.

Esta reconstrucción del pasado, en sus varias dimensiones, supone tanto el placer del recuerdo como el deleite por el «buceo» en los antecedentes más significativos del mundo y la hora en que vivimos. Año de crisis, 1917, saca a la superficie nacional «problemas» que, si gestados progresiva y paulatinamente en etapas anteriores, adquieren la fisonomía con la que se guarda el recuerdo de ellos, en sus doce meses, tensos y precursores. Porque, como bien se ha explicado, las «Juntas de defensa» no son otra cosa sino una particular explosión de la «cuestión militar», originada por un descontento difuso e intenso de una oficialidad—quizá excesivamente numerosa—, que hace coincidir su fervor patriótico y su reverencia a la disciplina con su justificado desencanto ante una gestión política cansina, torpona, alicortada, que ha enranciado el ambiente con vahos letales de artimañas y formalismos que ahondan un abismo de separación insalvable entre clase dirigente—o cómplice—«politicada» e inmensa mayoría de «governados». Pero no se crea que aquel movimiento dirigido por el coronel Márquez, tiene a su vez grandes vuelos. Fernando Díaz-Plaja trae en su páginas declaraciones de primera mano de aquellos momentos, que muestran cómo el «pronunciamiento» justista carecía de grandes perspectivas nacionales, y quiso ser aprovechado por «la oposición» y por el Gobierno para sus propios e interesados fines con desprestigio de todos.

El agudo malestar social—al que contribuye en importante medida, el enorme desajuste de los salarios con el nivel de los precios, disparados a una subida incontenible, como consecuencia de las necesidades y de los «negocios» que se hacen al amparo del conflicto bélico mundial—se desencadena en agosto de este año trascendente a través de esa primera huelga general revolucionaria hecha a contrapelo del parecer de Pablo Iglesias. «Quería ser general, nacional y revolucionaria. No consiguió lo primero (pues su base exclusiva fue la U. G. T. y el Partido Socialista, de cuadros relativamente débiles para tamaño empeño), pero sí lo segundo y lo tercero.» Sus efectos, diríamos, son de lejano alcance. Las graves violencias y desórdenes provocados por esta manifestación obrera—iniciada por los ferroviarios valencianos—son un ensayo de subversión que atemoriza a las clases burguesas, inhibe a las medias, e inclina al Ejército a servir de «represor», estampa que el Gobierno explotará para evidenciar el enfrentamiento de los componentes de las «Juntas» con los movimientos sindicales de masas. Pero no olvidemos lo que tiene de «ensayo» si repasamos las nóminas de sus protagonistas con los dirigentes, catorce años después, de la segunda República.

Aleccionador al máximo es también el episodio de la «Asamblea de Parlamentarios», intentada celebrada en Barcelona en aquel «verano caliente» de 1917. Es Cataluña—bajo el impulso ins-

pirador y tenaz de Cambó—la que propone la iniciativa de esta Asamblea de diputados y senadores en la Ciudad Condal para quebrantar la obstinación reaccionaria de Dato y exigir unas «Cortes constituyentes» que fortalezcan la presencia de las autonomías regionales en un programa de «regeneración nacional». Señalemos que, a la sazón, existía un amplio frente nacional de discrepancia con la política del Gobierno, que abarcaba desde el maurismo hasta los socialistas, pasando por catalanistas y republicanos, y en el que parecía integrarse el frondismo de los oficiales de las «Juntas». Alianza demasiado heterogénea para pervivir y a la que la repulsa de don Antonio Maura confinó a un espectro muy dudoso de catalanismo y antimonarquismo que favorece su fracaso, tanto por la habilidad maniobrero del Gobierno como por la precedera antitesis de sus contradictorios componentes. Como en el caso de la huelga, el lance deja una dilatada estela de amargura política, cuyos frutos caerán maduros en las ocasiones posteriores del 13 de septiembre de 1923 y del 14 de abril de 1931...

Comentarios editoriales, versos satíricos, caricaturas intencionadas, fotografías significativas, declaraciones de personajes destacados..., se acumulan en este trabajo, sin el tedio de lo excesivo ni la superficialidad del análisis ligero. El más de medio siglo que nos separa de aquel decisivo y crítico 17 nos permite una perspectiva más propicia a la reflexión que a la sonrisa. Es cierto que la Historia «no se repite» en sus trazos exactos. Es evidente que la dinámica de los hechos y de las ideas ofrecen paisajes en que percibimos la importante mutación que sufren con el tiempo los horizontes y las metas en los quehaceres de un pueblo. Pero nada de ello y de cuanto pueda esgrimirse en menosprecio del pretérito puede empañar la lección que brindan aquellos sucesos que gravitan fuertemente como antepasadas obligadas de nuestras circunstancias hodiernas. No es la «beatitud histórica» de creer que el hombre es el único animal que tropieza más de una vez con la misma piedra. Se trata de que cualquier proyecto sugestivo que conciba cada generación sobre su porvenir ha de contar, por lo menos, con un conocimiento suficiente y satisfactorio de las etapas que han precedido a su situación presente. Y, claro es, que entre ellas, las que se valoran como «decisivas»—por su trascendencia y contenido—han de merecer una evocación más cuidada. Y ésta, recordando el famoso año 1917, que Fernando Díaz-Plaja nos ha pincelado con gracia de buen reportero y con rigor de historiador, es un ameno texto de muy recomendable lectura.

NL

FRANCESCO LEONI: La legislación anticomunista en el mundo libre. Editora Nacional. Madrid, 1969; 303 págs., Ø17x24,5Ø.

Como nos dice en la introducción el autor de este libro, su materia es árida, pero es extremadamente instructiva y, aunque no sea más, ofrece al lector una visión panorámica completa de las iniciativas adoptadas en los diversos Estados que han afrontado el problema y una vasta documentación, probablemente útil por una serie de cotejos y consideraciones.

Ha intentado el autor analizar cumplidamente el fenómeno de la defensa de las instituciones y, tratándose del comunismo, de la libertad, de la subversión marxista. Y lo ha hecho procurando que la documentación sea lo más completa posible. Por tal motivo, ha preferido comprender entre los textos reproducidos también los vigentes en países que carecen ciertamente de una importancia relevante en el tablero político internacional, mientras que tienen realmente mucha por el valor demostrado al tomar medidas de protección de las instituciones que, con el compromiso y el falso diálogo, que han reemplazado a la claridad y a la honradez, corren el riesgo de ser impopulares.

Con todo, no tiene el volumen finalidades polémicas o, por lo menos, finalidades de baja polémica. Se limita

a reproducir y comentar con breves notas introductorias, los textos legales contra el comunismo promulgados en los diversos países donde ha sido afrontado y resuelto concretamente el problema. Por consiguiente, intenta ofrecer al lector, al estudioso, una vasta materia de documentación y también algún motivo de meditación.

Siguiendo la sistemática con la que el autor ha tratado otros temas de derecho comparado, principalmente relacionados con la regulación del partido político y otros aspectos constitucionales de la dinámica pública, la obra comienza estudiando el tema de la defensa de las instituciones contra la subversión comunista para después analizar las particularidades jurídico-políticas relativas a la ordenación de las libertades precavidas contra el comunismo en los sistemas constitucionales de África del Sur, Alemania Federal, Argentina, Corea, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Haití, Liberia, Malta, Marruecos, Portugal, Ruanda, Salvador, Turquía y Vietnam.

En resumen, es un buen trabajo, de gran valor documental e informativo, el que ofrece esta obra de Francesco Leoni.

RAUL CHAVARRI

LUCAS MALLADA: Los males de la patria. Alianza Editorial. Madrid, 1969; 232 págs., Ø12x18,5Ø.

«Azorín—según dice en el prólogo Francisco J. Flores—, al hacer un repaso de las circunstancias, hechos históricos, puntos esenciales y características más sobresalientes de las personalidades que integran la pretendida generación del 98 en su libro Madrid, dedicó un capítulo, el XXX, al libro de Lucas Mallada, Los males de la patria y la futura revolución española, y dijo de él que «es el libro más representativo del momento», aunque en la página anterior afirmase, y con razón, que también fue un «libro fantasma»».

Efectivamente, Los males de la patria fue uno de esos raros libros que ejercen una influencia considerable sobre una gran parte de los pensadores que pueblan una época, pero no de un modo directo, sino después de haber pasado un prisma que la polariza y la nutre de su fuerza y su agudeza.

La España de 1890, año de su publicación, respondió al planteamiento hecho por Mallada de los problemas españoles y de los males de la patria con el escándalo airado y después con la apatía y el silencio. Su voz, aparte de servir para sostener alguna polémica en publicaciones especializadas, fue recogida por otros hombres dispuestos, como él, a hablar en el desierto, y, también, por aquellos que empezaban y que con el tiempo habían de manifestarse de manera más distante a como los amigos de las clasificaciones, divisiones y subdivisiones, han querido presentarlos.

Azorín nos cuenta la recepción y asimilación del libro de Mallada por los escritores que empezaban a colaborar en los periódicos madrileños. «Don Lucas Mallada, ingeniero, era amigo de don Serafín Baroja, ingeniero. Pío Baroja nos solía hablar de Mallada. Había publicado este señor un libro sombrío, pesimista, sobre España. No conocíamos los escritores del grupo—salvo Baroja—el libro de Mallada. Pero siempre presentimos, por las palabras de Baroja, que el libro debía de ser tremendo. Pesaba vagamente esta aprensión sobre los escritores del 98.»

Pocos juicios, muy pocos, podríamos encontrar sobre Los males de la patria. Ha sido una laguna que han tenido que salvar casi todos los estudiosos que se han acercado a esta época; unos, ignorándolo por completo; otros, salvando el escollo con una salida tangencial, como es el caso de Luis Granjel en su Panorama de la generación del 98—una de las mejores visiones de conjunto de esta época—, que el final del capítulo titulado «Regeneracionismos» incluye a nuestro autor en el marco de los arbitristas, al lado de Macías Picavea, Damián Isern y Luis Morote. Para Luis Granjel Los males de la patria es una explosión de solu-

ciones técnicas sobre las posibilidades que el campo español ofrecía, añadiendo a este tema, consideraciones de tipo económico y político.

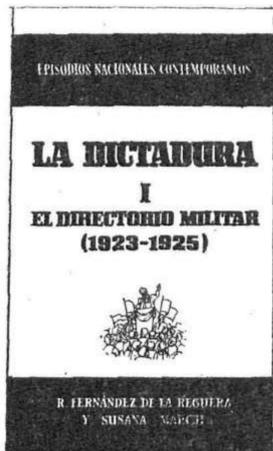
Los males de la patria es la obra de un hombre de ciencia, no de un técnico de nuestros días, hombres de cabezas minimizadas por los resultados de estadísticas, pocas veces levantadas sobre datos verdaderos, o de unas máquinillas tragajichas, y un carácter aséptico, que estúpidamente airean como si fuera bandera de virtud. Lucas Mallada era un hombre de ciencia en sentido de riqueza espiritual, humanismo y conocimientos de las materias que estudió desde el punto de vista profesional. Lucas Mallada, ingeniero de Minas, fundador de la paleontología española, viajero incansable de los ca-

minos de España, hizo, al escribir Los males de la patria, algo más que la simple obra de un sabio; es la obra de un artista que, a la par que facilita un torrente de conocimientos y opiniones exactas, muestra una pasión incontenible por rechazar toda una visión absurda y falsa que hasta sus días se tenía de la vida española.

En conjunto, este testimonio sobre los defectos del carácter nacional, el malestar de la agricultura, el atraso de la industria y el comercio y el sistema de los partidos políticos, es hoy día histórico en la más noble de sus dimensiones, por cuanto colabora eficazmente a una interpretación actual de estas realidades y problemas.

RCH

LOS NARRADORES



RICARDO FERNÁNDEZ DE LA REGUERA Y SUSANA MARCH: *La Dictadura*. (Episodios Nacionales Contemporáneos.) Editorial Planeta. Barcelona, 1969. 533 páginas. Ø13 x 21Ø.

Novelar una pura investigación histórica es sumamente difícil. Ricardo Fernández de la Reguera y Susana March están realizando, pues, una ardua tarea con estos Episodios Nacionales Contemporáneos, de los que ahora acaban de publicar el volumen VIII, dedicado a *La Dictadura*. Por otra parte, emular a Galdós entraña un peligro, pero no es mal sistema; comprobado está en esa gran obra que se titula *A sangre fría*, del norteamericano Truman Capote, por ejemplo. Estos episodios comenzaron con *Héroes de Cuba*, tomo aparecido en 1967. Desde entonces acá, Ricardo Fernández de la Reguera y Susana March, trabajando de firme, dieron a la estampa *Héroes de Filipinas*, *Fin de una Regencia*, *La boda de Alfonso XIII*, *La semana trágica*, *España neutral*, *El desastre de Annual* y *La Dictadura*, que solamente recoge su primer período, los años 1923, 1924 y 1925.

Es difícil, tan difícil como escribirlos, opinar de estos nuevos episodios. Hasta que la obra no esté completamente consumada sería aventurado emitir un juicio valorativo de la misma, pues estimamos que será el conjunto, su totalidad, la que merezca un estudio crítico con todas sus consecuencias. Sin embargo, Ricardo Fernández de la Reguera y Susana March merecen, desde ya, el reconocimiento de su gran empeño y la aceptación de su trabajo como documento vivo, o mejor vivificado, de nuestra historia última. En este tomo de *La Dictadura* apoyan su relato novelesco en una amplia bibliografía, sobre todo en el estudio de Gabriel Maura Gamazo titulado *Bosquejo histórico de la Dictadura*, así como en *Introducción a la historia del movimiento obrero*, de Manuel Tuñón de Lara, y en otras numerosas obras de cualificados historiadores de nuestro tiempo español.

MANUEL RIOS RUIZ

GOFFREDO PARISE: *Don Gastone*. Editorial Noguer. Barcelona, 1969. 274 págs. Ø13,5 x 19,5Ø.

La acostumbrada frase —«Cualquier referencia a la realidad es puramente casual»— que abre este libro de Goffre-

do Parise provoca en esta ocasión la sonrisa. Porque *Don Gastone* (*Il prete bello*, en su versión original italiana) es un relato arrancado de la realidad misma, crudo, sincero y quizá —al menos, en gran parte— vivido. Parise se enfrenta con sus personajes a cuerpo limpio y con una prosa precisa, eficaz, que halló en Fernando Gutiérrez traductor idóneo; narra la peripecia vital de cada uno, su alentar comunitario, sus grandes tristezas y sus pequeñas alegrías, descarnadamente, sí, pero con una soterrada ternura, a salvo del humor y la ironía que más de una vez le hacen caer en lo esperpéntico, en el chafarrinón caricaturesco, en la burla amarga.

Prosa aceitada, prosa de ebanistería, llamaba Unamuno a aquella que se veía nacida del afán esteticista de su autor, y confesaba su incapacidad para soportarla. Comentándolo, escribía: «Cuando me dicen de un hombre que habla como un libro, contesto siempre que prefiero los libros que hablan como los hombres.» *Don Gastone* es un libro que habla como su autor o, si se quiere, como su personaje-narrador: Sergio, un chico de mal vivir, cercano a los de nuestra picaresca. Un bloque de casas alrededor de un patio, en una de las cuales habita su propietaria, la señorita Immacolata, es el escenario principal de esta novela, que Parise desarrolla en una pequeña ciudad próxima a Padua, en la Italia del Duce. Don Gastone Caoduro, capellán de la iglesia de los Siervos de María, alto, joven, apuesto, capaz de conducir un automóvil o un avión, gimnasta, escritor de sus memorias de la guerra española y hábil predicador, es la figura en torno a la cual gira todo el relato, aun en aquellos momentos —y no son pocos— en los que la variopinta nómina de personajes y personajillos copa el primer plano. Un nutrido grupo de solteronas enamoradas del sacerdote, encabezado por la señorita Immacolata, «contrata» los servicios de Sergio y de su amigo Cena para que les informen de las idas y venidas del *prete bello*, vanidoso y narcisista. En su pasión, la señorita Immacolata llega casi a la ruina para complacer los caprichos de don Gastone, tratar —con éxito— de agotar su libro sobre la guerra española y, gravemente enfermo el sacerdote, por internarle en una clínica adecuada y atenderle personalmente. Todo ello, pese a conocer la inconfesable causa de tan terrible enfermedad: los amores —desencadenados, casi dramáticos— de don Gastone con una bella muchacha de la vecindad: Fedora. Creemos que basta lo dicho para comprender que la obra de Parise no resulte apta para menores —e incluso para muchos mayores—; para comprender también las ásperas polémicas que su aparición provocara entre los críticos de su país.

Parise culmina su relato —tan italiano— a tono con su postura, precipitándolo en una serie de muertes trágicas, como la de Cena, o ridículas —si se nos permite la palabra—, como la de don Gastone, entrevista más que confirmada, y que acaso resulte nacida de un afán crítico puesto de manifiesto en diferentes situaciones y llevado aquí a sus extremos. Mas, en su conjunto, el vicentino demuestra ser un narrador hábil (recordemos *Il Padrone*, Premio Viareggio, traducida en 1966, para esta

Lo que llevamos recorrido del siglo xx presta ya bases suficientes para que podamos observar el increíble desarrollo de un esfuerzo por dar origen a nuevas formas de civilización, cultura y expresión en casi todos los aspectos de la actividad humana. Esta tarea ha cristalizado en el nacimiento de nuevos mitos, por una parte la fantasciencia o ciencia ficción, en la que vemos surgir toda una nueva temática de héroes interplanetarios, peligros cósmicos y máquinas desobedientes a sus creadores, que son, en cierto modo, la agenda de un repertorio de los temores del hombre contemporáneo.

Aunque muy relacionados con esta especialidad, *Los mitos de Cthulhu* se insertan y renuevan en la tradición del cuento de terror anglosajón. Tienen su origen en la obra del escritor galés Arthur Machen, que sintió la necesidad de revisar a fondo el cuento de miedo, y empezó a eliminar de él una serie de elementos caducos, el castillo medieval, el muerto, la noche y en general toda la tramoya romántica, comenzando a escribir cuentos de miedo a base de luz, de campo, de cantos de insectos, de piedras y de montes.

Siguiendo tras la estela de Machen, una serie de escritores fantásticos exploró una nueva mitología del terror, y una nueva estrategia de la narración terrorífica; como dice en la brillante presentación del libro Rafael Llopis: «Por debajo de los terrores más superficiales y banales, descubrieron nuevos mundos —viejísimos mundos— de caos y horror. Igual que la razón crecía también hacia las profundidades, los cuentos de miedo —sus más fieles seguidores— ahondaron su campo de acción. Más allá del simple muerto y del castillo medieval, retrocedieron a épocas primitivas, prehistóricas, prehumanas, a épocas de oscuridad primigenia, de caos, de vagas formas protoplasmáticas del despertar del mundo. La arcaica capa geológica vino a simbolizar un estrato primitivo de la mente. Los terrores más antiguos de la humanidad resucitaron, como arte nuevo, al quedar liberados por el avance en profundidad de la razón. La viejísima creencia se convirtió en novísimo arte. Los terrores primitivos vinieron a ser antídoto del último terror.»

El principal creador de los *Mitos de Cthulhu* fue Lovecraft, cuya vida contradictoria rompe cualquier esquema preconcebido. Con él, el azar —bajo la forma de un individuo casual, de una familia pequeño-burguesa y neurótica como tantas, de una educación altanera y malsana— salió al encuentro de la necesidad. Su obra de solitario atormentado cayó en el terreno abonado de su sociedad.

Howard Phillips Lovecraft nació en Providence (Rhode Island) el 20 de agosto de 1890. Su padre, Winfield Scott Lovecraft, era un viajante de comercio pomposo y dictatorial que prácticamente nunca convivió con su hijo y que murió cuando éste tenía ocho años. Su madre, Sarah Phillips —de la que él fue el vivo retrato—, era neurótica y posesiva y volcó todas sus muchas insatisfacciones en el pequeño Howard. Continuamente decía a éste que era muy feo, que no debía dar un paso lejos de sus faldas, que la gente era mala y tonta, que, como sus padres provenían de Inglaterra, él era de estirpe británica y, por tanto, ajeno al terrible país en que vivían. Recibió, pues, una educación aristocrática y ramplona, de gente bien venida a menos, pero orgullosa de sus tradiciones.

Su primer relato fue escrito a los quince años de edad, y durante toda su existencia manifestó una gran predilección por los escritores del siglo xviii. En 1921, a la muerte de su madre, y llegados a la total ruina familiar, Lo-

vecraft decidió ganarse la vida como escritor, produciendo cuentos de miedo y estudios críticos. El trabajo abrió su panorama social, haciéndole adquirir la costumbre de relacionarse epistolariamente con otros escritores o con simples lectores que le escribían, creando a su alrededor un verdadero círculo dominado por su influencia en el que florecieron estos mitos, cuya materia prima es la angustia cósmica del ateo y su expresión onírica.

Los mitos de Cthulhu son un ciclo de narraciones de horror cósmico que nos trasladan a viejos mundos de caos y espanto, presentes en nuestros días a través de arcanas formas e indescifrables augurios. Sin embargo, no se debe olvidar que también otros escritores colaboraron al desarrollo y ramificación de esta fantástica cosmogonía, y que los motivos y técnicas narrativas por ellos utilizados remiten a notables precedentes. Por esa razón, Rafael Llopis incluye también en esta antología a los precursores de los mitos: Lord Dunsany, Ambrose Bierce, Robert W. Chambers, Arthur Machen, Algernon Blackwood; a narradores contemporáneos de Lovecraft: Rober C. Howard, Hazel Heald, Henry Kutner, etc., y a sus continuadores August Derleth, Robert Bloch y J. Ramsey Campbell. Los relatos tienen en común no sólo la referencia temática —directa o indirecta— al ciclo mitológico, sino asimismo el esfuerzo por renovar los componentes tradicionales del cuento de pavor anglosajón: las claves mágicas dejan paso a fórmulas de geometría no euclidiana, extraños híbridos de raza no humana ocupan el lugar de los demonios, y confusas manifestaciones reguladas por leyes cósmicas desconocidas desplazan a los fantasmas del relato de horror clásico.

En conjunto el libro ofrece una apasionante antología de un género que de día en día cobra más adeptos y que, si bien ha cerrado el despliegue literario de sus obras más destacadas, deja sentir todavía su influencia sobre numerosas publicaciones y grupos de escritores que se afanan por dar si no un testimonio, al menos una posibilidad de aproximación a una creación literaria distinta y renovadora, como exigen los tiempos acelerados y tensos que vivimos.

RCH

KEPA DE DERTEANO Y BASTERRA «Perú de Arteaga»: *Huellas*. Edime. Madrid, 1969; 220 págs., Ø16 x 22,5Ø.

Copiamos de la solapa de *Huellas* los datos referentes a su autor, del que nada habíamos leído hasta ahora: «Nació en Amorebieta, Vascongadas (España), el 3 de julio de 1923. De origen vasco, se nacionalizó venezolano. Como tantos otros españoles, después del exilio, recorrió diversos países hasta afincarse definitivamente en Venezuela... Este es, pues, Kepa (creo que en castellano se traduce por Pedro) de Derteano y Basterra, también conocido en Venezuela con el seudónimo de «Perú de Arteaga».

«Enfiestado narrador», le llama el prologuista de su volumen de cuentos *Huellas*, Luis Augusto Núñez, quien afirma poco después: «En una época en que el cuento y la novela que se producen en Latinoamérica se proyectan estratégicamente sobre la base de yuxtaposición de extrañezas en las capas del idioma —valorizando terminachos y valorando corruptelas e incorrecciones—, el lenguaje de Perú de Arteaga viene a asumir categoría de arte, siendo verdicadamente audaz.»

Exageración se llama esta figura. El lenguaje de Perú de Arteaga deja mucho que desear, y su estilística no puede ser recomendada. Dejemos a un lado el empleo de términos hispanoamericanos, puesto que ahora este escritor vive en Venezuela; pasemos por alto que llame carro al automóvil, por poner un solo ejemplo. También dice en la página 21: «El teléfono repiqueó en muchos hogares de postín... Todos los teléfonos gritaban, en morse, el tétrico mensaje», cosa bastante rara.

Aún hallamos poco después otras muestras del arte narrativo del autor: «El avance de las bestias de los cerros, como ya algún demagogo las había calificado»; es seguro que un demagogo no calificaría de bestias a los desheredados que habitan en los cerros venezolanos, sino todo lo contrario.

Pasemos por alto la expresión «los ministros hacían un llamado al buen sentido», tan hispanoamericana, para fijarnos en la invasión de la calle dedicada a las fuerzas armadas: «Avanzaban unos, los de mayor fuerza, por las fuerzas armadas».

Sigamos con la estilística, tan alabada por el firmante del prólogo: dos páginas después el lector se encuentra con una frase que le resulta incierta: «Las primeras filas de los hambrientos se movieron hacia adelante. Las fuerzas militares apretaron sus fusiles entre las manos temblorosas de los soldados trigueños. Juan, una vez más, los detuvo con un gesto»; al lector le encanta, sin duda, el buen color dorado de aquellos soldados, que al parecer no formaban parte de las fuerzas armadas, puesto que son las tales fuerzas quienes ponen sus fusiles en las manos de ellos.

Repárese poco después en esta expresión tan típica de la novela rosa de quiosco: «Fue la voz potente, viril, dramática de Juan la que puso fin a aquel parlamento que dañaba las fibras más sensibles del pueblo.»

Si avanzamos en la lectura de este estilista vasco, hallamos que «Juan iba el primero, con su cadáver yerto, como un Cristo» (pág. 29). Cierzo que Cristo, según narran los Evangelios, anduvo después de resucitado, pero no es posible afirmar que anduviera su cadáver, y mucho menos el cadáver yerto de Juan, que es lo que se dice en esa frase, aunque el autor haya querido decir otra cosa.

Si empezamos otro cuento, «La venus y el niño», tropezamos con el adjetivo «parisina», muy poco grato al diccionario, y con otro que no se entiende: «la caliginosa etapa veraniega», porque el verano en París no suele ser nebuloso, aunque si se note mucho calor. Leemos asimismo «la soledad de las calles solitarias», algo indudable.

El lector se pregunta cómo el prologuista de Huellas echa abajo de un plumazo a los innovadores de la novelística hispanoamericana y ensalza la estilística de «Perú de Arteaga». Advertimos que si nos hemos detenido en el análisis estilístico de Huellas no ha sido tanto por comparar la afirmación peregrina del prólogo con la realidad, sino porque los cuentos de este volumen no tienen otro interés.

ARTURO DEL VILLAR

SHOLOM ALEICHEM: *Dos antimitas y otras narraciones*. Editorial Magisterio Español, S. A. Madrid, 1969; 171 págs., Ø11 x 18Ø.

Sholom Aleichem, judío, cuyo verdadero nombre fue en vida Sholom Rabinowitz, nació en el año 1859 en un pequeño pueblo agrícola de la región de Ucrania. Dejó de existir a la edad de cincuenta y siete años, minado por la enfermedad del siglo, la tisis, la tuberculosis como científicamente hoy se denomina.

Mas antes de morir dejó constancia de él, en una buena serie de escritos, muchos de los cuales han sido traducidos a diferentes idiomas. En los cuentos que escribe se mezcla de forma sincrónica, lo popular de la vida rusa y de su mundo judío, imponiendo la sátira y el humor que casi siempre delatan un ruidoso cosmos de amargura.

En este librito nos hallamos ante un número, no por cierto excesivo, de cuentos cortos. «Dos antimitas». «El Kiddush de los días de fiesta», en que la costumbre judía salta viva, dinámica, mostrándonos extrañas facetas de un folclore casi desconocido para nosotros. «Palos y pedradas rompan mis quijadas». «La bandera», aquí la sátira llega a la burla de lo humano y de lo divino, mas con un gracejo que salpica sonrisas, aunque al final la tristeza empañe un poco la narración. «Mala suerte». «Un desastre predestinado», corrobora la idea general que tenemos del judío y de su psicología y que no deja pasar inadvertido Sholom Aleichem.

«La estación de Baranovitch», para nuestro gusto, tal vez sea la mejor obra del autor. Abusa del suspense tal como lo haría un buen cuentista de nuestra última década. «Setenta y seis». «De vuelta al reclutamiento». «Un ejemplo tan fácil como un pastel».

«El incendio». «No compensa hacer favores». «Ciento uno».

Todos ellos son el conjunto de simpáticas narraciones con que somos deleitados por Rabinowitz. El librito termina con un glosario que presenta una serie de palabras que el autor emplea en «yiddish» y que naturalmente necesita explicar para que nos enteremos de su significación y comprendamos un poco las costumbres de este pueblo.

Podemos afirmar que Chejov deja sentir su enorme influencia en esta pluma que amalgama lo ruso y lo judío con gracia sin par. Todos los cuentos divierten y dejan escapar una sonrisa fugaz en nuestros labios, que posiblemente fuera la ilusión del autor. Lo que éste quería conseguir.

Ahora bien, al final tenemos que hacernos una pregunta. Una pregunta que necesariamente se impone después de leer sus cuentos. ¿Sholom Aleichem es un verdadero semita? No cabe la menor duda que sí.

Pero es un hombre con tal sentido crítico que analiza al judío, no con ánimo de minorizar su personalidad, sino de mostrar al descubierto sus pasiones agobiadas por las persecuciones de años, francamente en muchísimos casos, deshumanizadas por una defensa de raza y de existencia.

Pero su crítica, su ironía, no es negativa. Tal vez lo que desea es que el hombre y su pueblo sean un poquito mejor.

JOSE LUIS DE BEAS

ENSAYISMO LITERARIO



JORGE USCATESCU: *Erasmus*. Editora Nacional. Madrid, 1969; 243 págs. Ø13,5 x 21Ø.

Séneca, nuestro contemporáneo, anterior libro publicado por Jorge Uscatescu, viene con el presente a poner de manifiesto una labor de actualización de los grandes pensadores del pasado. En principio, y muy importante, es ésta la potenciación de una aventura intelectual que queda desbordada por las continuas aportaciones del autor. Uscatescu no sólo valora, profundiza y actualiza, sino que, partiendo de los hombres analizados, expone toda una serie de ideas propias afinadas radicalmente en el mismo centro de los problemas de hoy. De hecho, se trata de un conjunto de opiniones propias, de ideas esenciales que se alargan hacia la historia para encontrar en ellas las raíces que las alimentan y ponerlas a continuación en relación con el presente. En tal sentido, son dos fuentes de luz las que nacen del tema tratado por el pensador, las del autor comentado y las del propio comentarista.

Erasmus, pues, es una base de partida que enlaza las preocupaciones de éste con las de Uscatescu. Así, la obra tiene una bifurcación esencial: de una parte, la exposición del pensamiento erasmista, y de otra, imbricada con ella, avanzando y retrocediendo por ella, las propias ideas de Uscatescu. De este modo, el ensayo desborda cualquier tipo de condicionamientos para hacerse carne y sangre de la creación. Si durante algún tiempo se llegó a pensar que el ensayo impedía la aportación creadora, últimamente, y buen ejemplo es el propio Uscatescu, hemos podido comprobar que en el campo de la creación reúne características tan viables como cualquier otro género. El mundo de las ideas cobra así entidad específica y se proyecta con honda flexibilidad en el campo de la creación.

Uscatescu parte de la actualidad de Erasmo, de su presencia simbólica, porque la crisis de hoy posee también fundamentos religiosos, fanatismos, el grito religioso del «Dios ha muerto». Desde esta amplia perspectiva, Uscatescu realiza un descenso hacia la historia, hacia la situación del mundo en 1524. Muy bien vistas están sus relaciones con Lutero, un campo tan amplio y profundamente analizado por Uscatescu que escapa a una posible aprehensión sintética de sus líneas maestras. Desde la aprobación en prin-

cipio por Erasmo de las reformas luteranas hasta la vibración de ambos, en sus semejanzas y disparidades, con respecto a la vibración espiritual de nuestro tiempo. Aquella y la nuestra, viene a decirnos Uscatescu, eran edades sin nombre, edades críticas, abiertas al temblor del pensamiento y a la inquietud vital. Pocas cosas se le escapan en esta navegación de tan amplia singladura. Otro de los puntos capitales del libro es el análisis de las semejanzas erasmistas con Teilhard de Chardin.

Como síntesis de una época, como síntesis de un pensamiento, vertebrada al mismo tiempo sobre sus semejanzas y disparidades, *Erasmus* es una obra maestra, con la que habrá que contar para siempre. El hecho es decisivo, puesto que la bibliografía existente sobre el tema está jalonada por obras que constituyen auténticas cimas de la especulación occidental. Como exposición de un pensamiento propio, *Erasmus* supone una exposición de ideas y conceptos en torno al humanismo, a la actualidad, a las encrucijadas de nuestro tiempo, a las ideas que lo recorren en todas direcciones, a las posibilidades y salidas de nuestra crisis que van conformando la dedicación de Uscatescu durante los últimos años. Estamos a punto de tener a mano un cuerpo de doctrina, en algunos aspectos como la filosofía del trabajo, el humanismo o la significación de las utopías, ampliamente elaborado.

Después de las grandes confrontaciones de partida, Uscatescu estudia a continuación la prodigiosa obra creada por Erasmo. Parte el autor de los entramados culturales que se desprenden de su generación—establecida sobre el año 1500—y que, según Ortega, es tal vez la más formidable de todos los tiempos. Enseguida la preparación teológica de Erasmo, las primeras publicaciones, sus obras más características, su etapa de plenitud, las grandes polémicas que sostuvo a escala europea, hasta que muere en 1536, presintiendo la decadencia de su obra, que hoy, sin embargo, y a través de los últimos siglos, se nos ha vuelto colosal, viva, contemporánea, como símbolo gigantesco de la libertad del espíritu, según señala el propio Uscatescu.

Los grandes apartados del libro son a la vez grandes ideas vivas. Así la importancia y significación del europeísmo de Erasmo, dándose un paralelismo con el del propio Uscatescu, manifestado ampliamente en ésta y en obras anteriores. Su filosofía política y las relaciones de todo tipo que mantuvo con España son igualmente analizadas. Como encarnación del humanismo, Erasmo es de una actualidad que le coloca por encima de todas las fronteras y geografías. Porque supo realizar una auténtica ontología de una actitud vital que pervive en el centro mismo del destino y el espíritu del hombre. El libro se cierra con la consideración de Erasmo como filósofo de Cristo, es decir, de todas las relaciones y concomitancias existentes entre su doctrina y el cristianismo.

El libro está escrito con la tradicional claridad a que nos tiene acostumbrados el autor. Un estilo limpio y directo, que no rehúye la polémica que afirma o niega sirviendo siempre a

algo que se quiere presentar como problemático en ciertos sectores del pensamiento último: la libertad del espíritu.

FERNANDO PONCE

GONZALO FERNÁNDEZ DE LA MORA: *Pensamiento español 1968*. Rialp. Madrid, 1969; 454 págs., Ø12 x 19Ø.

El papel intelectual de la crítica es un difícil equilibrio realmente poco cultivado o valorado con nitidez. Huir de la anquilosada recensión o de las disquisiciones colindantes con la temática del libro objeto de la crítica y enfrentarse objetivamente con lo que representa una nueva publicación, bien podría ser el breve resumen de la tarea realizada por Gonzalo Fernández de la Mora en ABC, juzgando todos los jueves un libro de pensamiento. Sus juicios serán discutibles, pero no podemos olvidar el equilibrio con que sabe conducir sus posiciones frente a libro y autor respectivo. En *Pensamiento español 1968* ordena, sistematiza y expone sus juicios desde Amor Ruibal a Zaragoza, como señala en su título completo.

La obra está dividida en cuatro partes fundamentales: filosofía, sociedad y estado, artes y el tema de España; antecede unas notas previas a la crítica y política, en la cual puntualiza que «aunque todo sea susceptible de politización, hay empresas apolíticas. Pensemos en el amor o en el cálculo sensorial». Subraya cómo el «pampoliticismo es falso, porque es una extrapolación maximalista y una tremenda simplificación».

Sobre el pensamiento y la politización, Gonzalo Fernández de la Mora recuerda que, al politizarse el pensamiento, pierde su absolutismo, su inmovilidad y permanencia y se vincula al contingente, «mudable y efímero torrente de la vida: ya nada es verdadero en sí mismo, sino tan sólo en relación con su objetivo... Son muy pocos los intelectuales que logran realizarse plenamente como estadistas».

Por tanto, es necesario evitar dos coordenadas de conducta crítica en las cuales si se enmarca la crítica pierde su dimensión auténticamente crítica: el irracionalismo y la politización.

Casi medio centenar de obras seleccionadas y comentadas con valentía para la alabanza y con el claro disintimiento en otros casos, como ocurre notoriamente con la obra de José Carlos Clemente en torno a La otra cara de Cataluña. Fernández de la Mora indica que el autor no ha realizado una encuesta con un radio de acción amplio, por tanto las personas que responden no dan la dimensión auténtica, sino sólo una parcela restringida de los problemas planteados en Cataluña.

Abordar la crítica intelectual de una obra supone conocer la problemática abordada por la obra; no es extraño encararnos con críticas que han escalado sólo unos previos peldaños de la temática abordada. En *Pensamiento español 1968* hay momentos en los cuales, teniendo en cuenta los datos aportados o las concepciones presentadas, da su propia visión realizando de la crítica una creación personal sobre el tema. En resumen, una obra que engloba la seleccionada producción cultural de un año en sus vertientes más profundas del momento intelectual español.

EMILIO REY

ZUNILDA GERTEL: *Borges y su retorno a la poesía*. The University of Iowa & Las Américas Publishing Co. Nueva York-Madrid, 1968; 148 págs., Ø16 x 21,5Ø.

Zunilda Gertel, argentina de origen, doctorada en Filosofía por la Universidad de Iowa, y en la actualidad profesora de la Universidad de Nebraska, ha acometido y llevado a buen fin la empresa de estudiar la obra poética borgiana; y ello, no sólo por ser éste un camino menos frecuentado por la crítica—inclinada al análisis de su prosa—, sino por considerar a Borges

como «ejemplo representativo del auténtico poeta de la modernidad en su actitud de creador, teorizador y crítico de su lírica». A tal efecto, ha dividido su estudio en tres grandes apartados: «El autor ante la crítica», «La teoría poética de Borges» y «Función de los principios poéticos en el verso».

En el primero, tras advertir la persistente dicotomía que se observa en los puntos de vista de los críticos al enfrentarse con la obra borgiana, Zunilda Gertel examina un conjunto de material crítico, presentando los propósitos y logros hallados en él y fijando su propia valoración de cada uno. Tras señalar el estudio de Ana María Barrenechea, La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges, como el más completo de la crítica actual, la autora considera que la plenitud de la creación borgiana culmina en el retorno a la poesía (1958), como síntesis de su madurez creadora, cifrando el objeto principal de su trabajo en demostrar tal retorno (recordemos sus versos: «la poesía/vuelve como la aurora y el ocaso»), fundamentándose en: 1), la unidad de la lírica borgiana a lo largo de su trayectoria poética, desde la iniciación ultraísta, con el aparente quiebro del hiato lírico, entre 1930-1958, y el retorno final por el camino mítico-metafísico a una poesía personal; 2), la actitud creadora de Borges vista como consciente quehacer literario, comprometida con sus principios poéticos; 3), la culminación de la búsqueda lírica en la metafísica, que integra y condensa la aparente fragmentación del caótico mundo de la creación borgiana. «Borges halla en la metafísica la plenitud de su estética», resume la autora. Sobre esos tres puntos basará, en las dos partes restantes, su minucioso análisis crítico e interpretativo, con el que, sin duda, dilucida aspectos importantes de la múltiple, dispar y dispersa obra borgiana.

Zunilda Gertel completa su trabajo con una amplia bibliografía y los correspondientes índices de nombres propios y títulos. Aun reconociendo las dificultades de su tarea, hemos de señalar en el quehacer de la profesora argentina como un envaramiento, como una sujeción excesiva a un esquema previo, del que no se aparta, y que si, por un lado, logra con su insistencia sentar claramente unos principios, por otro, limita un tanto las posibilidades de enfoque y la extracción de consecuencias. De todas formas, Borges y su retorno a la poesía es un libro interesante y, en muchos aspectos, esclarecedor, que la universalidad del gran escritor argentino avala y justifica.

CM

EMILIO SOSA LÓPEZ: *La novela y el hombre*. Biblioteca Universitaria Gredos. Madrid, 1969; 137 págs., Ø12x18,5Ø.

Con ocho escritores universales, y con sus obras respectivas, se enfrenta Emilio Sosa López en este volumen, número 11 de la serie «Ensayos», de la Biblioteca Universitaria Gredos. Y lo hace calificándolos, de entrada, de «verdaderos agonistas», que se han servido de la novela como de un método de investigación capaz de penetrar y esclarecer su propio fondo existencial; de aquí que sus personajes resalten no sólo por sí—por su carácter, por su tragedia íntima—, sino también por su especial participación en el conflicto del propio novelista. Propósito manifiesto de este libro es, según su autor, «ver a los novelistas aquí indagados, más que como autores literarios, como auténticos protagonistas de sus mundos imaginarios». Sus nombres: Unamuno, Kafka, Virginia Woolf, Mauriac, Faulkner, Greene, Moravia y Mallea.

Acaso el mérito mayor de Sosa López reside en abordar los temas esenciales de la novelística de estos ocho maestros—la pasión agónica unamuniana, el problema del mal en Faulkner, el pensamiento religioso de Greene, el mundo espiritual de Mallea, etc., que tantas páginas han consumido—, en otros tantos brevísimos capítulos en los que expone ideas, revisa las obras fundamentales de cada uno y extrae conclusiones, en apretada síntesis conceptual y valorativa. De donde lo que fuera acierto inicial, conviértese, por

ese afán—o sea necesidad—de condensación, en lastre del que sólo con dificultad se desprende.

«La tarea del novelista—ha escrito Graham Greene en *Why Do I Write*—es trazar su propio retrato bajo las especies de no interesa qué ser humano, tanto el culpable como el inocente». Sosa López reproduce estas palabras que, al cabo, cifran la idea matriz de sus ensayos, en la que insiste a lo largo de todos ellos. «Mauriac—escribe—es el único protagonista de todas sus obras, y su amor, su severidad, su ternura, así como también su ferocidad y obstinación en llegar hasta el fondo de la malignidad y la negrura, no son más que la expresión de su

propia manera de vivir, intensificada al exceso». O bien: «El problema religioso de William Faulkner constituye la base de todas sus novelas, y si no se advierte de primera instancia es porque él, como novelista, prefiere aludir a una concepción fantasmática de la novela, que le permita proyectarse a sí mismo, sin grave detrimento de su ser, tal como si fuera toda la realidad y la humanidad entera». Y en otro momento: «Sus novelas no son para ella (Virginia Woolf) meros artificios literarios, sino caminos de realización de su propio ser».

Sosa López se expresa, en ocasiones, un tanto confusamente. Preocupado por el qué, no por el cómo, carente de

«voluntad de estilo»—voluntad que, por supuesto, no consideramos indispensable en el pensador—, su prosa adolece de ciertas oscuridades, que velan sus puntos de vista. Por contra, otras veces incurre en afirmaciones demasiado tajantes; tal ésta sobre el autor de *La atención*: «Nadie que haya leído a Moravia podrá negar que el hombre contemporáneo, para este novelista, es un ser mutilado y, por tanto, carente de dignidad y aún de tragedia». Mas, en conjunto, el intento de Sosa López es valioso. (Y conste que hemos estado a punto de escribir «valeroso».)

CM

EL TIEMPO, EL AMOR Y OTROS ASUNTOS



JOAQUÍN CARO ROMERO: *Tiempo sin nosotros*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1969; 58 págs., Ø13x18Ø.

De *El tiempo en el espejo*, Premio Adonais 1965, a *Tiempo sin nosotros*, va la misma distancia que de la plenitud amorosa al vacío, producido éste no a causa del desengaño del amante, sino del juego irremediable de la vida. En el libro anterior había una nota acusadamente original: la diferencia cronológica entre la pareja (mujer madura); en su continuación hay otra característica no frecuente: el desenlace, el acabamiento de la relación directa entre los amantes, se produce un poco porque estaba escrito. Y, en los dos poemarios, es advertible la diferencia social (la mujer pertenece al mundo de los humildes), salvada, como los años, a fuerza de amor, y, ahora, con una insistencia conmovida, desde el recuerdo e incluso desde lo que si no ocurrió bien pudo suceder (*Muerte de una sirvienta*), por el que se deduce fácilmente la condición de la amada (*El tocadiscos*, por ejemplo, da exacta idea de una convivencia entre servidora y dueño o familia del dueño de la casa). Y bien, ¿no ha sido frecuente en nuestra vida social ese tipo de relación? Lo que ocurre es que Joaquín Caro Romero ha tenido la valentía y, a la vez, la gran delicadeza de sustanciarla poéticamente.

Por el lado argumental, empleando esto de argumental con las debidas aplicaciones a lo que significa en poesía, ese es el motivo casi único de *Tiempo sin nosotros*, con evocaciones, reflexiones o evocaciones reflexivas que se mantienen unidas a la realidad y aun se complacen en ella, siendo esta actitud nada romántica la que evita caer en un dramatismo fácil o, peor, en el melodrama. No, todo se resuelve con sencillez, con aceptación tampoco tocada de fatalismo. *A través de ti la quise. / Ella reinó en nuestras vidas. / Le pusimos tantos nombres / que hoy ¿con cuál la nombraría?* se lee al comienzo de uno de los poemas capitales llamado, precisamente, *Descubrimiento de la sencillez*, donde una enumeración de objetos cotidianos crea una deliciosa y viva atmósfera. *La realidad alumbró / en lo ordinario reliquias; / logró hacerte más hermosa, / más humana todavía...*

La amada es vista no sólo desde el aspecto sentimental, sino desde el puramente sexual, embellecido por la palabra del poeta. En la primera parte del libro pueden hallarse referencias de tal carácter: *la impresión de un gran sexo de hembra fosilizado, / en contor-*

sión final de musgo y grava (*Excursión a las ruinas de Itálica*) o, en el poema siguiente: *Y quisimos salvarnos de la nada / a uno dándole fondo y a otro aliento; pero es sobre todo en la segunda parte donde ese sexualismo se acrecienta en un intento supremo de retener la memoria de la amada. La amada es descrita en función de su cuerpo (*Forro del pubis, / molde de caderas, / aderezo de carne, obstáculo feliz...*) y del mismo modo la situación anecdótica: *Todo pasó para nosotros. / Lo que termina siempre es breve. / Somos forzados desertores. / Hoy las sábanas palidecen / con nuevos cuerpos, y han quedado / lejos los monstruos y creciéndose. Lo erótico no es aquí una simple complacencia secundaria.**

Pero hay más: finalmente, Caro Romero se despegaba de los límites de la propia historia que poetiza y hace categórica su visión del amor y del mundo en *Oda a la vitalidad* y *Poema de los clamores de la especie*. Y es así como la decepción personal, el espejo roto, termina integrándose o disolviéndose en lo común.

Casi en solitario, Caro Romero ama el rigor, la dificultad del ritmo eneasílabo, la rima y la estrofa. Considero que esa disciplina formal es otro elemento que favorece mucho su personalidad indiscutible y a contracorriente. (Imaginen el desbordamiento que, con la misma motivación de estos poemas, hubiese puesto en su faena un poeta de la familia nerudiana, por ejemplo.) Naturalmente hay versos rígidos y algún que otro descuido ripioso, pero el riesgo de proceder así, con ejemplar anti-verborrea, supera cualquier imperfección que sea posible hallar.

Joaquín Caro Romero, nacido en 1940, es un poeta que marcha solo—quizá su distancia sevillana le favorezca en este sentido—y es un poeta que marcha bien, como acaba de demostrar nuevamente.

JIMENEZ MARTOS



ADOLFO CASTAÑO: *Punto cero*. Publicaciones La Isla de los Ratones. Santander, 1970; 54 págs., Ø12,5x19,5Ø.

He escrito el prólogo de este volumen, y entiendo que resulta lógico, a la hora de comentar, repetir algunas de las ideas que he expresado allí. Ya en *Sonido amarillo*, libro reciente del autor (Adonais, Rialp, Madrid, 1969), era claro que dentro de las varias maneras coexistentes en el mismo había una tendencia a la esencialidad.

Pues bien: en *Punto cero*, esa esencialidad se hace dueña absoluta de la intención y palabra del poeta. En un

momento tan significado por el ritmo narrativo y la enumeración, caótica o no caótica, el despliegue verbalista, con o sin estructura de versículo, una poesía tan desnuda y contenida como es la de Adolfo Castaño, ha de sorprender forzosamente.

A la apretadísima estructura del poema corresponde en buena lógica una máxima economía de lenguaje. Por ejemplo, el recorte de adjetivos resulta casi absoluto, la sintaxis es muy directa, los verbos en infinitivo lanzan sus señales abarcadoras pretendiendo, por otro lado, que sus generalizaciones no lleven a lo abstracto.

Adolfo Castaño llega a esta condensación poética por un camino diferente al de Juan Ramón Jiménez o al de la poesía hermética, aunque haya colocado también el acento en lo intelectual. Cuidado que digo intelectual sin ninguna clase de retintín. En la poesía cabe siempre la inteligencia; es preciso que se la advierta claramente, siquiera como contrapartida a tanto irracionalismo romántico. Aquí esa inteligencia, jugando con los cuatro elementos—fuego, tierra, aire, agua—pasa por una aguda sensibilidad. Estos brevísimos poemas son una especie de trabajo sin red, a cara o cruz, a sí o no. El riesgo es mayúsculo.

El poeta viaja por las cosas esenciales, por las que se encuentran en la raíz. La civilización, con sus espesas y también difusas capas, nos ha apartado de ellas. Es preciso volver al punto cero, desde donde partir nuevamente o donde quedarse sin más. Adolfo Castaño se ha metido en una aventura poética de las que vale la pena vivir.

JM

JAIME GIL DE BIEDMA: *Poemas póstumos*. Poesía para todos. Madrid, 1969; 36 págs., Ø13x21,5Ø.

Empieza casi como el Dante: *Pasada ya la cumbre de la vida*; pero el propósito no es precisamente la aventura, sino lo que se deduce de este verso: *Un orden de vivir, es la sabiduría*. Anda por en medio, y por el principio y por el final, la melancólica despedida a la juventud, a la primera juventud. Y esa melancolía produce un desdoblamiento bien marcado en *Contra Jaime Gil de Biedma*, donde dice: *que tú eres fuerte cuando yo soy débil / y que eres débil cuando me enfurezco...* que, aunque de otro modo, vuelve a repetirse en *Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma*, nostalgia de libertad joven frente a serenidad más o menos conseguida. Esa serenidad—*vita beata*—se resuelve en un posible y catastrófico programa: *No leer / no sufrir, no escribir, / no pagar cuentas / y vivir como un noble arruinado / entre las ruinas de mi inteligencia*. Porque, como ha dicho antes, *envejecer, morir / es el único argumento de la obra*.

Entre los doce poemas de este opúsculo, considero que destacan *Himno a la juventud*, irreplicablemente escrito, y *Contra Jaime Gil de Biedma*. Ambos se hallan libres del anecdotismo menor y del lenguaje a lo que salga; ambos nos indican la calidad y la amarga ironía de su autor. Y todos los

de este cuaderno parecen ser el avance de una obra más extensa y cuajada. Desde luego, el tema y el problema aquí expresados merecen un más acabado tratamiento.

JM

CARLOS ALVAREZ: *Estos que ahora son poemas...* El Bardo. Barcelona, 1969; 108 págs. Ø12,5 x 17Ø.

De la obra publicada o inédita de este poeta jerezano, nacido en 1933, se compone esta antología, lo que supone una buena ocasión de verle las entretelas a un poeta. Vamos allá con el ánimo, naturalmente curioso. Ya en una cita general se nos pone delante una especie de poética: Quisiera que mi verso pareciera / como el surco quemado de Castilla: / agrio y sediento de gritar por fuera; / por dentro la semilla.

Sencillos canciones, neopopularistas en estado puro, versos con gusto por la asonante y, de pronto, una semilla que indica actitud: Lección de historia, es poema muy característico de niño de la guerra, pero atendamos: Ya sólo me interesa la hazaña del atleta / que corrió sin descanso / desde la última herida de lanza / hasta el canto primero del pueblo alborozado, y un poco más allá: Quisiera un verso manchado / por la sal y por la grasa: / verso de andamio y de forja / para el sol, de tu guitarra. El programa no tiene nada de nuevo.

Realmente, el poeta consigue un

tono fresco, fácil, sentimental, sin complicaciones. Un verso que busca antes que nada el impulso que proporciona la emoción. Se trata de un populismo al arrimo machadiano con muchas distancias. Pero a partir de lo seleccionado de Noticias de más acá, ese frescor ya no es tan ingenuo, sino que adquiere complejidad mientras que se acrecienta lo autobiográfico. De esta jase tienen relieve, a mi entender, Noticia de un amigo y En la despedida de un amigo, desligados de una idea tradicionalista y popular de la poesía.

Lo que sigue no se diferencia mucho de lo hasta aquí comentado, es decir, va por esa línea de interioridad que quiere ser reflejo de otras interioridades. De cuando en cuando surge otra vez el verso ágil y de jugar: siempre estará mi voz con los paisanos / de la patria en naufragio, que me espera / para que rime al suyo mi destino. Y el último poema, Autorretrato, no hace sino recalcar todo esto, sólo que en ritmo alejandrino.

Es esta una poesía cálida—de un hombre que quiso realmente ser humano—, que recoge, de una manera mucho más discursiva y, por supuesto, de muy inferior calidad, alguna herencia antoniomachadiana y de algún Blas de Otero. Opino que Carlos Alvarez no debe basar el interés de su poesía en unas razones sentimentales y, menos, extrapoéticas.

Eso puede tener un efecto inmediato, de cara a ciertos ambientes, pero sus posibilidades de perdurabilidad son muy escasas.

JM

LA JUSTICIA

RENÉ FLORIOT LOS ERRORES JUDICIALES

Prólogo de
Octavio Pérez-Vitoria

NOGUER

RENÉ FLORIOT: *Los errores judiciales*. Editorial Noguer. Barcelona, 1969. 271 págs. Ø14,2 x 21,5Ø.

La posibilidad tan humana de sufrir espejismos y equívocos surge dramáticamente en la confrontación de los hechos con el Derecho; un tema de múltiples interacciones psicológicas y sociológicas donde René Floriot llega en este libro al fondo de todas las posibilidades de error, a los imponderables o circunstancias imprevistas que enmascaran los hechos o confunden a quienes intervienen para el resultado final de la aplicación de la sanción determinada por la Ley, que puede así, incurrir en declarar culpable al inocente o inculpa al culpable.

Cada capítulo estudia una faceta del problema, ilustrado con la descripción de casos prácticos sacados de la realidad. El capítulo I se refiere a cuando una persona es condenada sin que en realidad existiese crimen alguno. Es un error bastante más frecuente de lo que suele imaginarse y se produce en dos casos muy distintos: primero, cuando la justicia cree hallarse en presencia de un asesinato, pero en realidad se trata de muerte natural o suicidio; segundo, la equivocación de condenar a un inocente acusado por la presunta víctima de una agresión imaginaria. El capítulo II presenta los casos en que partiendo de elementos exactos la justicia hace un falso razonamiento, lo cual se ilustra con varios ejemplos característicos que fueron aclarados por René Floriot. El capítulo III, es muy breve y se refiere a cuando la justicia extrae conclusiones lógicas partiendo de bases falsas. En realidad es

un preámbulo para el siguiente capítulo, ya extenso, donde se desarrolla el tema de *La justicia engañada por el acusado*, como sucede en la serie de situaciones a que dan lugar los débiles mentales, y los casos en que un hombre honrado se acusa a sí mismo de un crimen para salvar a su hijo, a su mujer o a su amante, de la cárcel y el deshonor. También la justicia puede ser engañada por los documentos, lo cual constituye el tema del capítulo V, con la serie de ejemplos prácticos sobre los que se desarrolla el estudio. Pero si los acusados tratan de engañar a la justicia, los testigos tratan con mayor frecuencia, según afirma René Floriot, de abusar de ella, consciente o inconscientemente; es éste el tema desarrollado en el capítulo VI, el más extenso del libro, sin duda por la frecuencia que se da de estos tipos característicos de falsos testigos, algunos «profesionales» y numerosos «aficionados», que aparecen en el origen de la mayor parte de los errores judiciales. El capítulo VII lo dedica el autor al tema de los «expertos», que si bien en la mayoría de los casos efectúan su misión con gran competencia, y su labor permite descubrir la verdad, «a veces también se equivocan y sus errores tienen entonces graves consecuencias». La serie de ejemplos prácticos que expone René Floriot para apoyar su estudio no pueden ser más demostrativos de las variantes que pueden presentarse en la actuación de los expertos. Aún resume el autor, en el siguiente y último capítulo de su libro, otras causas de error judicial, como los casos en que las investigaciones se hacen al mínimo por parecer el caso bien sencillo, cuando unas diligencias más a fondo hubieran aportado conclusiones distintas. René Floriot termina este interesante libro con la afirmación de que «la única manera de evitar, o por lo menos disminuir, el número de los errores judiciales estriba en recordar a los jurados que tan sólo una absoluta certidumbre puede justificar una condena. Poco importa que cierto número de elementos confusos les haya persuadido de que se encuentran en presencia de un culpable. Cada vez que subsistan en el sumario elementos, incluso leves, que sigan siendo inexplicables en el caso de admitir la culpabilidad del acusado, el deber de los jurados está trazado: tienen que absolver». Y reitera finalmente: «Vale cien veces más dejar libre a un culpable que castigar a un inocente.»

LUIS BONILLA

BARRINGTON MOORE, Jr.: *Poder político y teoría social*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1969; 191 págs., Ø13 x 20Ø.

No dice este título nada de lo que el lector encuentra ya desde las primeras páginas del libro. Estudia éste, sin duda, los hechos sociales y las formas de hacerse con el poder, clases o grupos; el estudio es sencillo, casi siempre aduciendo ejemplos y sin detenerse casi nunca en la descripción de las distintas situaciones. Estudia otros temas de interés teórico y práctico de los que plantean las sociedades de nuestro tiempo, como la familia. Pero la idea primordial de este libro estriba en aclararse hasta qué punto es compatible la libertad humana, entendida como despliegue del ser en su totalidad, es compatible con las sociedades industriales. El tema no es nuevo, ciertamente, pero es de tanta importancia para nosotros y para los que vengan al mundo después de nosotros, que está justificada la insistencia de los autores; sin contar con que cada uno tiene su propia perspectiva y que además siente preocupación por un aspecto distinto del asunto, aportando a su trabajo los materiales que se requieren.

Este libro está escrito con buen acopio de materiales y con muchas horas de meditación, y se ha compuesto en ese clima que ha representado y quizá aún siga representando Marcuse, al menos en ciertos círculos. Se trata de entender la sociedad en que estamos viviendo desde las necesidades más esenciales del hombre, y de averiguar si no las vamos sacrificando poco a poco en aras de esa necesidad cortical y cambiante llamada el bienestar.

Como el bienestar no requiere calidades personales singulares, es un sentimiento o una aspiración universal que dirigen e imponen las masas. Y como todo lo que sea palpación, humanidad, disconformidad, crítica, retraimiento, buen gusto, soledad..., no coadyuva a la gran empresa de labrar el bienestar de la masa, que no sabe nada de estas cosas y las reputa nocivas porque las supone aristocráticas, resulta que cada día nos encontramos más y más encerrados en formas sociales hechas, más rígidas que todas las formas sociales históricas y que para respirar y movernos en ellas tenemos que renunciar a lo que somos de una manera personal e intransferible. Lo que se nos ofrece es lo que le gusta a todo el mundo, y se nos ofrece como a todo el mundo le gusta. De ahí que palabras como conformismo, hasta hace unos años desconocidas, vayan invadiendo el ámbito de los periódicos y las emisoras de radio y televisión como señal de acatamiento a esa nueva tiranía que lo ofrece todo en los países más adelantados a cambio de renun-

ciar a ser hombres libres. No se pide, en cambio, más que esa renuncia.

La sociedad industrial no impide las críticas ni las censuras; se siente lo suficientemente fuerte para no temer a sus enemigos, a los que poco a poco aísla o seduce. El poder en las sociedades industriales toma varias formas, y lo ostentan éstos o los otros sectores; pero el verdadero poder no está ya en el Estado, sino en la propia sociedad, dominada por «standars» de vida y de conciencia y dispuesta a superarse a medida que los seres humanos se vayan convirtiendo en esquemas. Todos iguales, todos haciendo las mismas cosas para ganar dinero y vivir mejor, es decir, con más cosas a su alcance, con los mismos gustos, con las mismas acciones, con la misma preocupación, con los mismos placeres y con idénticos miedos de rebaño.

Leyendo entre líneas este libro de Barrington Moore se saca la conclusión de que las formas de poder que tanto inquietaban a nuestros antepasados carecen hoy de valor. Son eso, formas, cuyo contenido proporciona la sociedad industrial, en busca del bienestar. La diferencia entre el capitalismo y el comunismo estriba en que el propietario teórico de la riqueza es el accionista o la sociedad; la vida es la misma y la aspiración también; también es la misma la masa que dicta el esquematismo de la existencia y el fin universal de la sociedad. La familia, según lo que se desprende de la indagación de Barrington Moore, es una forma de adaptación, más rígida cada día, que se ofrece a la sociedad del bienestar como primera forma de conformismo, de su acomodación.

El quid estriba en que la crítica de la sociedad industrial hay que hacerla desde dentro y en que esa crítica la reciben masas entusiasmadas con los goces que les ha acarreado el progreso. ¿Qué puede conseguirse luchando contra el impulso más profundo y más fuerte del hombre en aras de una conciencia personal que, al menos en estos años que corren, no puede ofrecer nada en cambio? Decía Nietzsche que la grandeza de un hombre se mide por su capacidad de vivir lejos de la masa. En su tiempo era difícil alejarse de las masas, pero hoy no es difícil: es imposible. Entonces, ¿qué diría hoy si volviese a este mundo para que supiéramos medir la grandeza de un hombre? Lo más verosímil es que no dijese nada, entre otras cosas, porque la grandeza del hombre no cuenta como aspiración en nuestras sociedades industriales. ¿Cómo hacer la crítica de la sociedad en que vivimos? ¿En nombre de qué? Eso de tomar conciencia, como ahora se dice, es más fácil, siempre que la conciencia que se toma sea como ciertos productos farmacéuticos, cuya etiqueta reza: «Para uso interno».

EA

LOS POETAS

MANUEL MARÍA: *Antología poética. Escolma poética*. (Texto bilingüe. Estudio, selección y versión de Basilio Losada Castro.) Col. Adonais. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1969. 147 págs. Ø13 x 18Ø.

Con bastante frecuencia, la Colección Adonais dedica alguno de sus preciados volúmenes a poetas de lenguas vernáculas españolas, en cuidadas traducciones. Ahora se nos ofrece una antología del poeta gallego Manuel María, de amplia bibliografía pese a su juventud—nació en 1930, en Outeiro de Rei, provincia de Lugo—, de probada calidad. Los primeros poemas que se seleccionan en este volumen del poeta gallego datan de 1950 y los últimos de 1969, es decir, que se ha espigado lo mejor de todos sus libros: *Muiñeiro de Bretemas*, *Morrendo a cada intre*, *Advento*, *Terra Cha*, *Documentos persoanaes*, *Libro de pregos*, *Mar maior*, *Remol*, *Proba documental* y *Versos pra un pais de minifundios*.

La selección y versión, así como el estudio preliminar de los versos de Manuel María ha sido labor de Basilio Losada Castro, también gallego de Lugo y profesor de Lengua y Literatura

gallegas de la Universidad de Barcelona, quien ha realizado un excelente trabajo en pro de la difusión de un poeta de singular interés, de un poeta que en su lengua está marcando directrices e inaugurando rumbos poéticos. Manuel María, enraizado a su tierra, encuentra en ella, su paisaje y sus hombres, la fuerza y la riqueza expresiva para su lírica, atravesada ésta de un gran sentido de lo popular:

*La Terra Cha sólo es
un pueblo aquí, otro más allá,
mil árboles, monte raso,
un cielo gris y trágico
en el que vuelan las aves.
El resto es soledad.*

Basilio Losada Castro escribe en su prólogo acerca del origen campesino de Manuel María: «Anxel Fole, en su espléndido prólogo a *Terra Cha*, nos da una visión lírica de estas gándaras, terra homilde, sin castelos nin pazos, que fueron el paisaje inicial de Manuel María, la tierra que en su obra arraiga con clara voluntad de testimonio.» Por nuestra parte, debemos anotar cuánto nos alegra hallar un poeta que desmitifica a una tierra, porque enamorado y compenetrado con ella, nos da la verdadera imagen, la difícil

faz de su verdad. Manuel María es, sin lugar a dudas, uno de los más puros y ciertos poetas de España.

MANUEL RIOS RUIZ

JUAN JOSÉ DOMENCHINA: *El extrañado y otros poemas*. (Prólogo de Gerardo Diego.) Colección Adonais. Edic. Rialp, S. A. Madrid, 1969; 74 págs., Ø13 x 18Ø.

Otro acierto más de la Colección Adonais, que dirige nuestro compañero Luis Jiménez Martos, es la publicación de *El extrañado y otros poemas*, de Juan José Domenchina, con prólogo de Gerardo Diego.

Juan José Domenchina (Madrid, 1898 - México, 1960), poeta muy destacado de la generación de 1927, cuyas últimas obras eran apenas conocidas en España, por haber sido editadas en América. Gerardo Diego, coetáneo de Domenchina, escribe en el sustancioso y amplio prólogo de este libro: «Juan José Domenchina es un poeta, a la vez el mismo, inconfundible que habíamos estimado tanto hasta 1936, pero también otro totalmente nuevo, con un poderío de convicción y persuasión, con

un acento agudísimo de dolor descarnado, desollado, con un calor humano, en suma, que estaba muy lejos de haber alcanzado en las primeras etapas madrileñas. Y no es que desaparezca su característico vocabulario, su presencia y fervor de lo abstracto, sino que se calienta con tan inusitada llama interior y se atersa y melodiza con tan vibrada música que nos deja estupefactos y tocados, alcanzados en lo más hondo de nuestro ser de lectores, de poetas pasivos contagiados por la actividad de un volcán de pasión humana.»

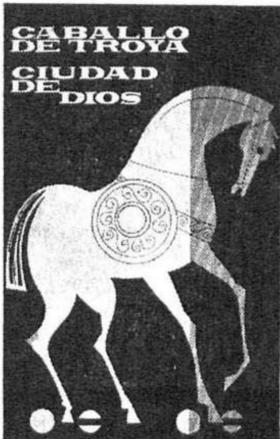
Poco o nada se puede añadir a las palabras de Gerardo Diego. Quizá transcribir la última estrofa del último poema del volumen, titulado *Mal de Castilla*, que corrobora la opinión del prologista:

Mi soledad de Castilla,
mal de ausencia inconlevable,
querencia árida, barbechos,
polvo, sed, llanura y hambre;
mi soledad de Castilla
que no tiene con qué ablandarme
la sequedad de este barro.
que cruje al resquebrajarse...

Sí, dolor de exilio y pleno son elegiaco de gran poeta.

MRR

LOS TEOLOGOS



DIETRICH VON HILDEBRAND: *El caballo de Troya en la ciudad de Dios*. Ediciones Fax. Madrid, 1969; 284 págs., Ø14 x 22Ø.

Bajo un título de extraordinaria expresividad, Dietrich von Hildebrand trata de «examinar todos los espantosos errores que los llamados progresistas están propagando ahora». *El caballo de Troya en la ciudad de Dios*, es por tanto una réplica apasionada contra la interpretación progresista del Concilio que debe inscribirse en la línea de últimas aportaciones sobre la problemática religiosa de nuestro tiempo de Henri de Lubac, de Jacques Maritain y de Urs von Balthasar, por citar sólo a hombres que hace muy pocos años eran tenidos por la vanguardia del movimiento renovador católico y que ahora empiezan a aparecer en algunos textos como ejemplos de reaccionarismo propio de la edad senil.

El apéndice, *Teilhard de Chardin: falso profeta* con que termina este libro, contiene una razonada crítica de las doctrinas del sabio jesuita a la luz de los textos conciliares, de la obra de Newman, en particular, y de toda la tradición católica, en general. Es una muestra de cómo van desmoronándose en nuestro tiempo las posiciones doctrinales abiertas hacia la síntesis de contrarios y de cómo se van construyendo a la izquierda y a la derecha del vacío dejado por el «Índice de Libros Prohibidos» del Vaticano II relaciones de autores prohibidos de diverso contenido y orientación. Parece como si fuera esencial a los problemas religiosos una dialéctica que oscile entre los polos del anatema y de la apología y como si no pudieran vivirse los principios cristianos más que bajo formas de doctrina oficial

obligatoria o de doctrina herética condenada.

La situación que se describe en el último libro de Dietrich von Hildebrand es por lo menos inquietante para el católico medio por cuanto no le va a ser existencialmente posible seguir encerrado en una ciudad cuando es notorio que dentro de ella hay un caballo de Troya. Lógicamente terminará optando por vivir en campo abierto al abrigo de la bella imagen acuñada por el Concilio Vaticano II —la Iglesia como pueblo de Dios en marcha—. Ahora bien, en cualquier caso es importante consignar que es muy probable que no falten motivos graves para que estén siendo precisamente hombres de las avanzadillas renovadoras de hace unos años quienes ahora formulan tan serias advertencias como las que contiene el libro del prestigioso autor de *Nuestra transformación en Cristo*.

El caballo de Troya en la ciudad de Dios es un testimonio, que puesto al lado del libro de Maritain *El campesino del Garona* y del magisterio de Pablo VI, con quienes forma fácil unidad, certifica la voluntad moderadora de unos hombres en cuyo pasado no se afincó el inmovilismo. Al margen de la impresión de freno que nos produzca su lectura es oportuno consignar el alto grado de preocupación que ha alcanzado en ellos el vértigo del movimiento.

MIGUEL ALONSO BAQUER

KARL RAHNER: *Escritos de Teología*. Escritos del tiempo conciliar, VI. Ediciones Taurus. Madrid, 1969; 544 págs., Ø14 x 21,5Ø.

Este nuevo volumen de la obra magna de Rahner, que ofrece en castellano Taurus, aparece nimbado por el atractivo pensamiento conciliar. Y Rahner es uno de esos destacados teólogos del Vaticano II que une el vigor de un pensamiento lúcido a la decidida vocación de un investigador sagaz. No rompe nunca el equilibrio entre la tradición y lo nuevo, sino que trata de «superar» sus desniveles y de entablar diálogo entre dos ámbitos de pensamiento que otros pensadores han distanciado excesivamente a fuer de distorsionarlos. Una de las virtudes más subrayables de nuestro teólogo y filósofo es este bien intencionado e inteligente propósito de conciliar teorías y de afrontar con valentía los problemas básicos de la teología. Por vía de

reflexión y sin dogmatismos previos, va describiendo primero y delimitando después los capítulos más virulentos del quehacer teológico actual. Con ritmo lento y con un estilo recio, con palabras medidas y esenciales, introduce al estudioso en un campo de investigaciones capitales para una nueva e ineludible orientación teológica.

Elijo para mis comentarios algunos de los temas de más relieve para el cristiano de nuestros días. ¿Hay pluralismo en la situación espiritual de los católicos y de la Iglesia? La respuesta de Rahner es taxativa: vivimos en una «sociedad pluralista». Y el cristiano está afectado basalmente por el pluralismo de cuestiones, métodos, conocimientos y dificultades que son humanamente inabarcables por cada hombre, que adquiere una determinada especialización en una ciencia y que se convierte en simple dilettante en las restantes. El cristiano vive con hombres que defienden una concepción del mundo radicalmente distinta de la suya, y esto produce una azarosa prueba a su fe. ¿Cómo puede entrar en diálogo con ellos? Sólo con una previa actitud de «no violencia» y con un respeto de antemano a su cosmovisión diferente, que supone un «pluralismo de intención». Se trata de un diálogo entre cosmovisiones diversas. Y la grave dificultad que hoy cerca al diálogo es la *imposible inteligencia de los dialogantes*. «El diálogo actual no está, por tanto, caracterizado por las diversas opiniones de los coloquiantes, por los puntos de vista encontrados que representan, sino, con anterioridad a todo esto, porque ninguno sabe ya, ni puede saber todo lo que el otro sabe.» Esto supone una frontera insalvable de primera intención, porque el cristiano no puede hacer uso de los «motivos de credibilidad», y los *analysis fidei* no parecen posibles, dado que el cristiano no puede estar al nivel del biólogo, del sociólogo, del paleontólogo, para apoyar su fe. Sin embargo, hay posibilidad de una postura de salida a esta crisis de incapacidad doctrinal y científica. Y consiste en reflexionar seriamente sobre el cristianismo, pero no como una *ideología*: «De su esencia y de su doctrina refleja sobre su propia realidad resultan normas generales acerca del obrar conforme a Dios del hombre también en la esfera del mundo profano, normas que en último término desembocan en el empeño de mantener abierta la apertura humana al Dios de la cercanía absoluta y presente en todas las dimensiones de la existencia... Pero tales normas generales, en tanto que están contenidas en el mensaje cristiano y son proclamadas en la Iglesia por su ministerio docente, dejan espacio libre para imperativos y programas condicionados *situacionalmente*, históricos... El cristiano acepta esa responsabilidad cristiana de sus decisiones concretas en su situación histórica, toma a éstas en serio como obediencia frente a la voluntad absolutamente obligativa del Dios vivo, y *no ideologiza* esas decisiones.» El cristianismo se ofrece, más bien, como una vida interior —espacio interior del alma y semilla fecunda— que determinan el comportamiento histórico y situacional de cada creyente. De ahí que la crisis de incapacidad científico-valorativa no haga imposible su fe cristiana, aunque la convierta en fermento de inquietud.

Hay otro tema que merece una atención peculiar por mi parte: la *ética existencial* y la *ética de situación*. Rahner da una cardinal importancia a una *ética existencial*, superadora de una estereotipada *ética esencial*. El individuo concreto, existencial, no es definible por lo general y la pura esencia. Se trata de conferirle una importancia medular a la *existencia espiritualmente personal* («individuum ineffabile»), que encierra de forma primordial el espíritu, la conciencia y la libertad. La concepción escolástica adolece del fallo de atribuirle únicamente al «individuum ineffabile» el valor de un caso restrictivo de lo general: lo general considerado *hic et nunc*. Sin embargo, en los grandes autores escolásticos no hay cabida para dejar aquí su significado, sino que está abierto el hombre a una vi-

sión existencialista-personalista: conciencia personal, libertad, historia irrepetible y, al mismo tiempo, responsabilidad absoluta y validez eterna de cada individuo. Conviene hacer la salvedad de que si el principio de que la *norma ética* se funda y surge de la realidad del ser es válido dentro de una filosofía cristiana y de una metafísica realista, no invalida otro principio que le complementa y es su necesario enlace interno: «puedes», «tienes que ser», incluso «debes ser el que eres» en cuanto que no eres la mera realización de la idea general hombre, sino que *eres*—no se puede decir de otra manera—*tú mismo*. La moral habitual—insiste Rahner—ha omitido la importancia del segundo principio, radica en absoluto sobre principios generales. Se impone admitir inequívocamente la presencia del segundo principio, que funda una *ética existencial formal*, como eje del obrar humano: «Si realmente existe el *individuum ineffabile*, habrá también, al menos fundamentalmente, llamadas, obligaciones, que no pueden ser reducidas a los principios *generales, materiales* de la moral, aunque desde luego tengan éstos que ser realizados por ese individuo concreto en su concreta situación... El principio general formal: «sobre ti hay una llamada individual de Dios que no puede ser reducida a los principios generales», es un principio general, pero que sólo es *formal*. Y de ello se sigue que eso que llamamos *ética existencial* no puede ser expuesto en su *contenido* en una moral (en cuanto libre de proposiciones generales). No se puede, por tanto, escribir una moral material para el concreto señor Fernández, ya que éste no es sólo una edición numérica y local de la idea de hombre, ya que no es la mera realización del contenido de los principios generales, puesto que su individualidad concreta no es susceptible de traducción al contenido de proposiciones generales. El individuo es por principio en este sentido *ineffabile*. Hemos querido resumir con este texto el razonamiento consistente y lúcido de Rahner sobre un principio capital para la ética, orillado o desatendido por una ética tradicional. Los principios materiales generales no abarcan todo el campo de la conducta humana, que es originariamente y céntricamente *personal*. «Lo que llamamos *ética existencial* es la doctrina según la cual existe un conocimiento, irreductible a los principios generales, de cada uno respecto a la llamada de Dios que no sólo ofrece lo posible o permitido, lo tolerado, sino que llama a una tarea determinada y obliga a ella, aunque lo contrario fuese compatible con los principios materiales generales.» Esa llamada de Dios, individual e irreductible, afecta a cada individuo fuera del ámbito de los principios generales materiales de una ética y se muestra como un deber riguroso e ineludible.

Frente a la «ética de situación» Rahner señala dos extremos: una *ética de situación radical existencialista-atea*, que proclama doctrinalmente un libertinismo moral y se resuelve en una ética vacía y formal, y una *ética de situación protestante*, en un diálogo yo-Dios fuera del ensamble de normas esenciales, materiales y generales. Y la postura de Rahner es clara: la primera es absolutamente recusable y la segunda está en el límite de una ética sin contenido y cargada de arbitrariedad. De ahí su cortante actitud de implantar la expresión de una *ética existencial formal*, que afecta al hombre integral y a su condición de criatura frente a Dios. La *existencia humana* es tensa, proyectiva y personal, concreta y universal, temporal y eterna, libertad individual y responsabilidad absoluta; la *situación* es restrictiva a lo temporal, lo espacial y lo inmediato, ambigua y vacía, puramente formal y sin responsabilidad definida, fijada a una conciencia sin contenido.

Estimamos que este volumen VII de las obras de Rahner en castellano, es una de las aportaciones más cualificadas que nos brinda Taurus, empeñada en servir al público español siempre con la mejor calidad de obras mundialmente destacadas.

FRANCISCO VAZQUEZ

EDITORIA NACIONAL · EDITORA NA ORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL AL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITOR

Colección «PROSISTAS ESPAÑOLES»

	Pesetas
LA VIDA Y OTROS SUEÑOS, de Concha Lagos ...	150
TAMBIEN SE MUERE EN LAS AMANECIDAS, de Jorge Ferrer-Vidal ...	150
LA FLOR Y LA CENIZA, de Juan Carlos Villacorta	150
PAPELES AMARILLOS EN EL ARCA, de Rodrigo Rubio ...	150
LOS AURIGAS, de Pedro Crespo ...	90

Colección «TIERRA, HISTORIA Y POLITICA»

Serie Tierra

VIAJE DE LOS RIOS DE ESPAÑA (2. ^a edición), de Pedro de Lorenzo.	
Rústica ...	250
Tela ...	450
CRONICA DE LOS PICOS DE EUROPA, de Carlos Alfonso Gómez ...	100
ESPAÑA ¡QUE PAIS!, de Alfredo Marquerié ...	e. p.

Pesetas

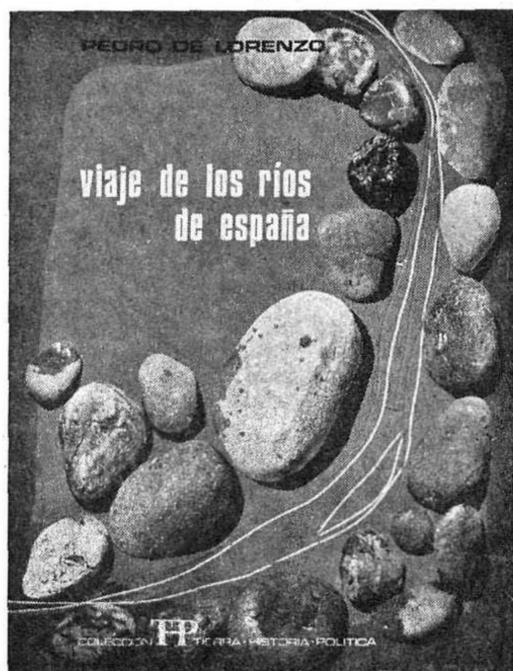
Serie Historia

HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA, de Joaquín Arrarás.	
Tomo I (4. ^a edición) ...	450
Tomo II (2. ^a edición) ...	450
Tomo III ...	350
Tomo IV ...	400
HISTORIA MILITAR DE LA GUERRA DE ESPAÑA, de Manuel Aznar.	
Tomo I ...	500
Tomo II ...	450
Tomo III ...	450
LA DIPLOMACIA MUNDIAL ANTE LA GUERRA ESPAÑOLA, de Virgilio Sevillano ...	400
GRANDES VIRREYES DE AMERICA, de Juan Alvarez de Estrada ...	250
HISTORIA DEL NACIONALISMO VASCO (3. ^a edición), de Maximiano García Venero ...	400

Colección «MUNDO CIENTIFICO»

Serie Jurídica

LA CONSTITUCION ESPAÑOLA (2. ^a edición), de Rodrigo Fernández Carvajal ...	150.
---	------



Algunos juicios críticos sobre nuestras publicaciones

■ «HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA», de Joaquín Arrarás.

... el más serio, erudito y ameno de cuantos historiadores han tocado el tema, muy complejo y aun contradictorio, de la vida española entre abril de 1931 y julio de 1936.

... a los textos de Arrarás acudirán cuantos investigadores futuros encaminen su curiosidad al hecho sorprendente, sensacional y malogrado—trágicamente malogrado—de la segunda República española.

Federico Carlos Sainz de Robles.

■ «VIAJE DE LOS RIOS DE ESPAÑA», de Pedro de Lorenzo.

«Viaje de los ríos de España» es algo más que un inspirado conjunto de im-

presiones subjetivas y retóricas; hay en el libro la erudición pertinente y la historia rigurosa, la imagen poética y el análisis profundo que hacen del viaje una andadura repleta de sugerencias.

Revista «Tele-Radio»

■ «HISTORIA DE LOS PARTIDOS POLITICOS ITALIANOS», de Francesco Leoni.

Francesco Leoni es un conocido universitario ocupado en el estudio de la teoría política italiana.

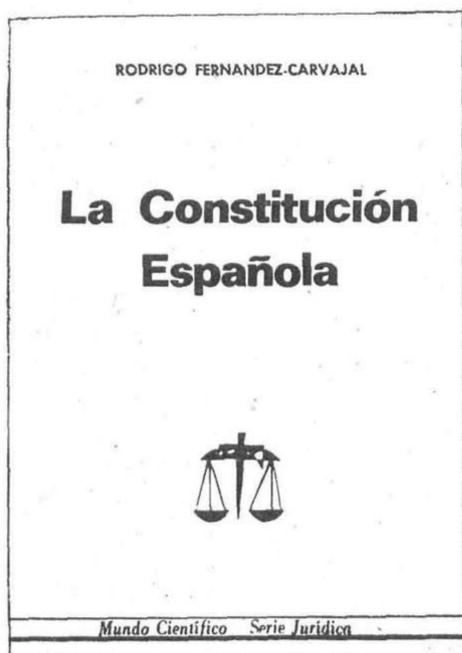
Libro claro, convertido ya en notable obra de consulta para quienes estén relacionados con la vida política europea, escrito con extrema sencillez.

Revista «SP»



	Pesetas
CONSTITUCIONES Y OTRAS LEYES Y PROYEC- TOS POLITICOS DE ESPAÑA, de Diego Sevilla Andrés.	
Tomo I	350
Tomo II	300
LA ESTRUCTURA LOGICO REAL DE LA NORMA JURIDICA, de Nicolás María López Calera ...	100
 Serie Filosofía	
ANTE LA HISTORIA, de Jorge Siles Salinas	150
 Serie Sociología	
EL PROBLEMA DEL TIEMPO LIBRE, de Erich Weber	300
LOS CAUCES DE LA CONVIVENCIA, de Juan Be- neyto Pérez	150
 Serie Publicidad	
TECNICAS DE ECONOMIA Y PUBLICIDAD, de Francisco García Ruescas	500
 Serie Cinematografía	
DICCIONARIO DEL CINE ESPAÑOL (1896-1968), 3.ª edición, de Fernando Vizcaíno Casas	400

	Pesetas
Colección «TEMAS MUSICALES»	
MUSICOS QUE FUERON NUESTROS AMIGOS, de Antonio Fernández Cid	300
EL LIBRO DE MI VIDA, de Hipólito Lázaro	500
 Colección «ENSAYO»	
NEMESIS Y LIBERTAD, de George Ucastescu ...	100
DARIO, CERNUDA Y OTROS TEMAS POETICOS, de Gastón Baquero	200
ENTRERRAMONES Y OTROS ENSAYOS, de Gas- par Gómez de la Serna	150
ERASMO, de George Uscatescu	150
 Colección «MUNDO ACTUAL»	
VIAJE AL AÑO 2000, de Manuel Calvo Hernando.	90
CARTA A LOS AMERICANOS, de Thierry Maul- nier	60
CHECOSLOVAQUIA: ENSAYO GENERAL PARA LA INDEPENDENCIA, de Andrés M. Kramer Ferré	90



■ «EL LIBRO DE MI VIDA», de Hipólito Lázaro.

Este libro no es sólo una autobiografía, sino una historia de la ópera de su época, con sus maravillosas y a veces amargas complejidades.

La narración es clara y sencilla, de estilo directo y empapado por un finísimo sentido del humor, que hace que el lector se sienta ganado por la personalidad genial del autor.

Diario «SP»

■ «ESCRITO PARA LA ESPERANZA», de Luis López Anglada.

«Escrito para la esperanza» no es, pues, un libro más de Luis López Anglada. Es, si acaso, el libro de Luis López Anglada macerado, decantado, maduro en el tiempo y por el tiempo. El libro de un hombre espléndido, al que se le convierten en poesía inevitable su optimismo y su generosidad.

Victoriano Cremen.

■ «LA CONSTITUCION ESPAÑOLA», de Rodrigo Fernández Carvajal.

«La Constitución Española» es, sin duda, uno de los primeros trabajos serios que se han realizado en nuestro país sobre las siete leyes fundamentales que constituyen nuestro proceso institucional. Para el autor, la «vía española» es un ensayo original, con rupturas de los patrones clásicos y sin caer en el mimetismo de un régimen político «standard» basado en la democracia de la Europa de la posguerra.

José María Castaños.

Colección «CRITICA DE LAS ARTES»

	Pesetas
MOLINOS, de Gregorio Prieto	1.200
LORCA EN COLOR, de Gregorio Prieto	1.200



SOBRE LITERATURA PARA NIÑOS Y ADOLESCENTES, de José María Requejo Vicente	150
INTRODUCCION AL TEATRO CONTEMPORANEO, de Fernando Ponce	300
ELOGIO A LA RETORICA, de Pedro de Lorenzo.	300
ANTOLOGIA DE CARTAS DE AMOR, de F. Hernández Blasco	300
JULIO PRIETO NESPEREIRA, de Ramón Otero Pedrayo (en prensa)	

Colección «POESIA»

ESCRITO PARA LA ESPERANZA, de Luis López Anglada	60
---	----

Pesetas

EL DESALOJADO, de José María Souvirón	90
LA MUSICA Y EL RECUERDO, de Solustiano Masó	90
DIGO MI VERDAD, de Ernesto La Orden	100
APUNTES PARA UNA VIDA DE CRISTO, de E. Gutiérrez Albelo	80
SECANO, de Andrés Quintanilla Buey	50
NOTICIA DEL HOMBRE, de Rafael Palma	50
SOL Y SOMBRA, de Vicente García de Diego ...	75

Colección «VIDA Y PENSAMIENTOS ESPAÑOLES»

DOCE HOMBRES DE LETRAS, de Marino Gómez Santos	300
JOSE NAPOLEON I, de Claude Martin	350

Colección «ESTUDIOS UNIVERSITARIOS»

HACIA UN ESTILO INTEGRAL DE PENSAR, de Alfonso López Quintás.	
Tomo I	150
Tomo II	150
CONCEPCIONES IUSNATURALISTAS ACTUALES, de Emilio Serrano Villafaña	200

Franqueo

Franqueo

POESIA ESPAÑOLA

LA REVISTA MAS COMPLETA DE POESIA EDITADA EN ESPAÑA

Administración:

AVDA. JOSE ANTONIO, 62

MADRID-13

la **estafeta** literaria

Administración:

AVDA. JOSE ANTONIO, 62

MADRID-1

Colección «LITERATURA INFANTIL»

	Pesetas
MOLINILLO DE PAPEL, de María Elvira Lacasi (Ilustraciones de Bernal)	100
VIVIA EN EL BOSQUE, de Angela C. Ionescu (Ilustraciones de Carlos Puente)	95
ARCO IRIS, de Federico Torres Yagües (Ilustra- ciones de Primatesta)	100

Colección «NOVELA»

EL TRIBUTO DE LOS DIAS, de Manuel Iribarren.	200
LAS NUBES BAJAS, de José Luis Martín Abril ...	150

OBRAS FUERA DE COLECCION

HORIZONTE ESPAÑOL (3.ª edición), de Manuel Fraga Iribarne	180
CINCO LOAS (2.ª edición), de Manuel Fraga Iri- barne	100

PEDIDOS

en las principales librerías y en:

EDITORIAL NACIONAL
 Avda. José Antonio, 62 - MADRID-13

LIBRERIA-EXPOSICION
 Avda. José Antonio, 51 - MADRID-13

LIBRERIA ESPAÑOLA
 Paraná, 1.159
 BUENOS AIRES (R. Argentina)

Apartado de Correos en Madrid: 14.830

Boletín de suscripción a «LA ESTAFETA LITERARIA»

Ruego a Vds. me suscriban por un año a «LA ESTAFETA LITERARIA»
 Nombre
 Dirección
 al precio de la tarifa abajo indicada, cuyo pago realizaré según sus ins-
 trucciones.

Fecha
 Firma,

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

- Normal**
- España 300 ptas.
- Resto de Europa (7 dólares USA)
- Demás países (11 dólares USA)
- Especial aérea**
- Europa (9 dólares USA)
- Demás países (20 dólares USA)
- Indíquese lo que interese con una cruz

Boletín de suscripción a «POESIA ESPAÑOLA»

Ruego a Vds. me suscriban por un año a «POESIA ESPAÑOLA»
 Nombre
 Dirección
 al precio de la tarifa abajo indicada, cuyo pago realizaré según sus ins-
 trucciones.

Fecha
 Firma,

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

- Normal**
- España 180 ptas.
- Resto de Europa (3 dólares USA)
- Demás países (5 dólares USA)
- Especial aérea**
- Europa (4,5 dólares USA)
- Demás países (7 dólares USA)
- Indíquese lo que interese con una cruz