

la

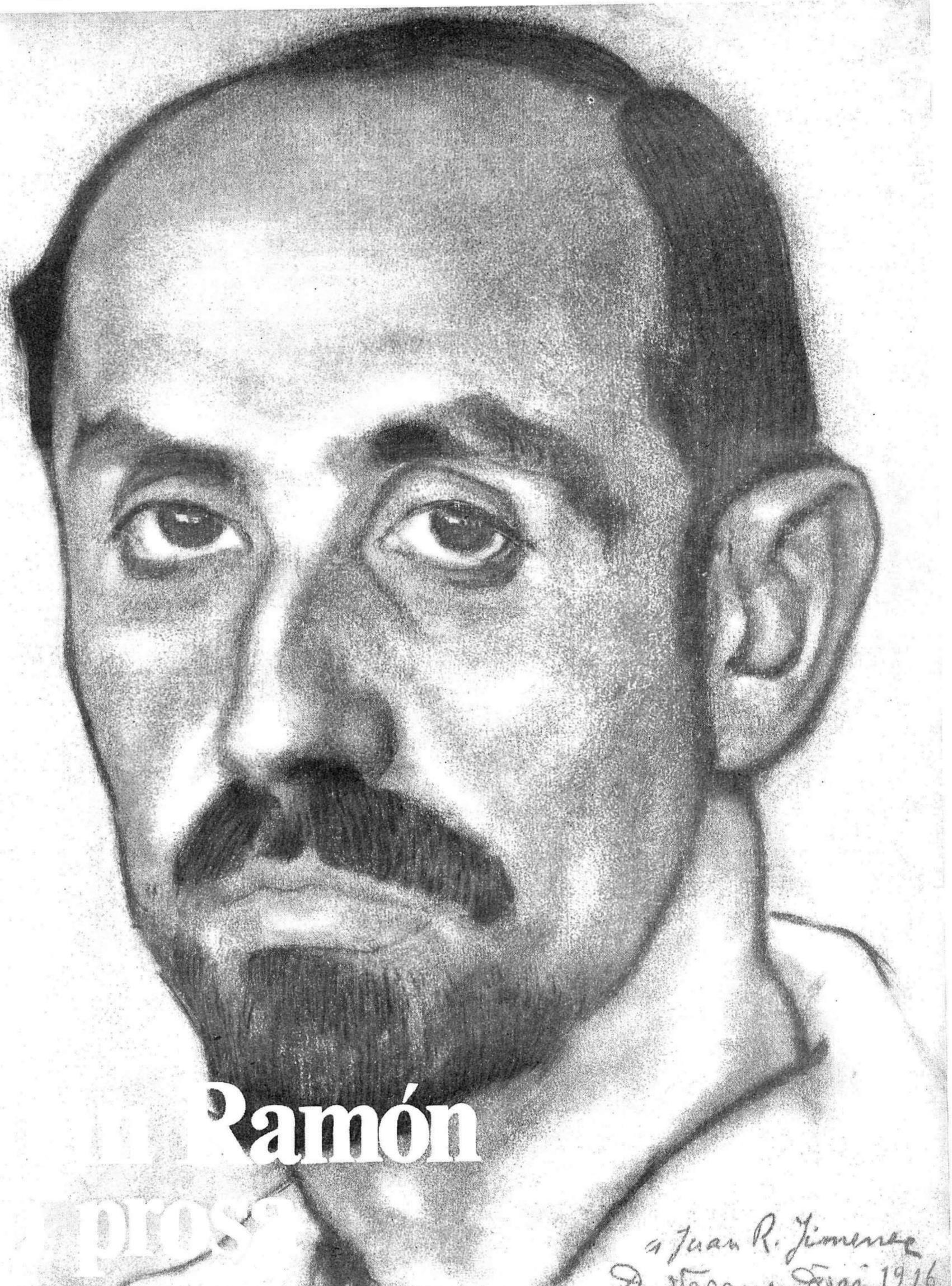
literaria

estafeta

15 DICIEMBRE 1970

NUM. 458

15 PTAS.



Ramón

prosa

*a Juan R. Jiménez
A. Masana, Sevilla 1916*



Lotería de las Artes y de las Letras

PUEDEN JUGAR



BASES DEL CONCURSO DE TRABAJOS PERIODÍSTICOS Y DE RADIO O TELEVISIÓN SOBRE LA LOTERÍA NACIONAL

- ★ 1.^a El tema del concurso será la Lotería Nacional en cualquiera de sus manifestaciones o aspectos, historia, organización, funcionamiento, crítica, anécdota, humor, etcétera.
- 2.^a Podrán participar en el concurso los artículos, crónicas, reportajes, ensayos, fotografías, dibujos, chistes, etc., que sobre el tema indicado en la base 1.^a se hayan publicado en periódicos o revistas de cualquier localidad de España, desde el día 1 de enero al 31 de diciembre del presente año, por autores españoles. Igualmente podrán participar en el concurso los guiones de autores españoles sobre el mismo tema, que hayan sido transmitidos por cualquiera de las emisoras españolas de Radio o Televisión en el mismo período.
- 3.^a Los trabajos—sin límite de número ni de extensión—deberán entregarse a mano o enviarse al Servicio Nacional de Loterías (Guzmán el Bueno, número 125, Madrid-3) por correo certificado, antes de las trece horas del día 5 de enero de 1971, indicando en el sobre «Para el Concurso de Prensa, Radio o Televisión».
- Para los concursantes que remitan sus trabajos certificados se computará como fecha de presentación la que figure en el matasellos de la Oficina de Correos donde haya sido depositado el sobre. A los concursantes que entreguen sus tra-

bajos en el Servicio Nacional de Loterías se les entregará recibo.

4.^a Cuando se trate de reportajes y artículos periodísticos, fotografías y dibujos publicados en la Prensa, se incluirán tres ejemplares del periódico o revista en que se haya publicado el trabajo que opta al premio, especificando el nombre, apellidos y domicilio del autor.

Al remitir los ejemplares del periódico o revista no es necesario enviar el ejemplar completo; basta solamente la página o páginas en que aparezca el artículo, fotografía o dibujo, siempre que en ellas figure la fecha, la localidad y el título de la publicación.

De cada una de las fotografías que participen en el concurso se incluirá, además, una copia directa en papel fotográfico y tamaño 18 x 24.

De los guiones de Radio o de Televisión deberán enviarse tres copias mecanografiadas y un certificado, expedido por el director de la Emisora en que fueron transmitidos, en el que constarán los datos de la fecha en que se efectuó la emisión y el nombre, apellidos y domicilio del autor. Podrán acompañarse también fotografías de las escenas televisadas y cinta magnetofónica con el texto emitido y su fondo musical o efectos sonoros.

Si algún autor hubiera utilizado seudónimo podrá seguir amparado en el mismo hasta el momento de hacer efectivo el premio.

5.^a Se adjudicarán los siguientes premios:

A) Prensa: Artículos, reportajes y comentarios.

Un premio de 50.000 pesetas.

B) Radio y Televisión: Guiones, entrevistas y reportajes.

Un premio de 50.000 pesetas.

C) Prensa: Fotografías, ilustraciones y dibujos humorísticos.

Un primer premio de 25.000 pesetas.

Un segundo premio de 15.000 pesetas.

D) Diez accésit de 5.000 pesetas para premiar diez trabajos entre los presentados a cualquiera de los grupos anteriormente detallados.

Ninguno de los premios será dividido. Los primeros premios podrán declararse desiertos si, a juicio del Jurado, los trabajos presentados no alcanzan la calidad suficiente para hacerlos acreedores a los mismos. Los accésit no se declararán desiertos y se adjudicarán en su to-

talidad, excepto en el caso de no presentarse número suficiente de concursantes.

E) Dos premios de 25.000 pesetas cada uno, para adjudicarlos a otros tantos trabajos que, sin presentarlos el autor al concurso, reúnan los requisitos de la convocatoria. Cada miembro del Jurado podrá presentar los trabajos que, a su juicio, reúnan los méritos suficientes para optar a estos premios, pudiendo el Jurado declararlos desiertos si así lo estimara conveniente.

6.^a El Servicio Nacional de Loterías conservará los trabajos presentados, que no serán devueltos a sus propietarios, y se reserva el derecho de reproducir, total o parcialmente, los que resulten premiados.

7.^a Si se considera necesario, los autores premiados justificarán su personalidad. Si alguno de los premios se adjudicase a un autor fallecido, se entregará su importe, sin intervención alguna judicial, a la persona o personas de su familia a quienes el Jurado considere con mejor derecho.

8.^a El examen y calificación de los trabajos recibidos se hará por un Jurado, cuya composición se publicará oportunamente, designado por el jefe del Servicio Nacional de Loterías.

9.^a El mero hecho de participar en este concurso equivale a la total conformidad con las presentes bases.

10. Todas las incidencias no previstas en estas bases serán resueltas por el Servicio Nacional de Loterías o por el Jurado, cuando éste quede constituido.

X CERTAMEN INTERNACIONAL DE CUENTOS

- ★ 1. La CAJA DE AHORROS DE SALAMANCA y DIARIO REGIONAL, de Valladolid, convocan su X Certamen Internacional de Cuentos, al que podrán concurrir todos los escritores de lengua castellana, tanto españoles como hispanoamericanos o extranjeros que escriban en castellano.

2. Los originales, de una extensión máxima de diez folios y mínima de cinco, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara, habrán de remitirse a:

Sr. director de la sucursal de la CAJA DE AHORROS DE SALAMANCA, Santiago, 28, Valladolid.

O Sr. director de DIARIO REGIONAL, Paraíso, 8, Valladolid.

3. Los originales habrán de ser enviados por duplicado, firmados por el autor y haciéndose constar en ellos las señas completas del remitente. Aquellos autores que prefieran conservar el anónimo podrán firmar con seudónimo y utilizar el sistema de plica.

4. Se establecen los siguientes premios:

Primero, de 25.000 pesetas. Segundo, de 15.000 pesetas. Tercero, de 6.000 pesetas. Y dos accésit de 3.000 pesetas cada uno.

El jurado queda facultado para, en su caso, y por unanimidad, declarar desierto cualquiera de estos premios.

5. El plazo de admisión de originales quedará abierto el día 31 de octubre y será cerrado a las doce de la noche del 31 de diciembre de 1970, pudiendo ser prorrogado a juicio de los organizadores.

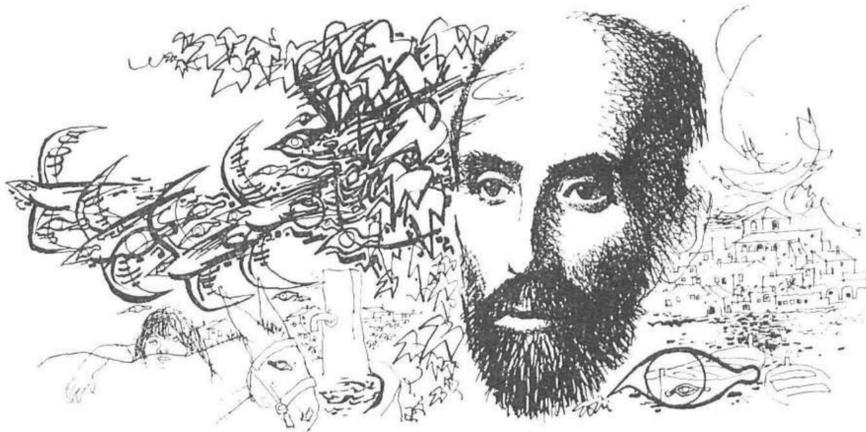
6. Al finalizar la recepción de originales se efectuará una selección previa. No pasarán esta selección previa aquellos originales que, a juicio del jurado, por su temática o su lenguaje, no sean adecuados para su publicación. Los originales escogidos en ella—veinte como máximo—podrán ser publicados en las páginas de DIARIO REGIONAL, de Valladolid, durante el tiempo comprendido entre el término del plazo de admisión y la fecha del fallo del certamen; fallo que tendrá lugar en el mes de mayo de 1971.

7. La lista de los miembros del jurado se dará a conocer después de terminado el plazo de admisión de originales.

8. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, y se les advierte de la conveniencia de guardar copia de los originales enviados, ya que no se procederá a su devolución.

9. La CAJA DE AHORROS DE SALAMANCA y DIARIO REGIONAL se reservan el derecho de editar los cuentos premiados, los cuales quedarán de propiedad de ambas entidades, sin otra indemnización a los autores que los premios establecidos.

10. El envío de originales para participar en este certamen supone, por parte de los escritores concurrentes la total y plena aceptación de estas bases, sobre las cuales—en caso de cualquier duda y de necesidad—prevalecerá única y exclusivamente la opinión del jurado.



JUAN RAMON, EN PROSA

Las cimas de perfección alcanzadas por la obra poética en verso de Juan Ramón Jiménez quizá hayan restado atención a sus creaciones en prosa, excepción hecha de *Platero y yo*. A la prosa de Juan Ramón Jiménez dedicamos la mayor parte de los iniciales trabajos del presente número.

JUAN RAMON Y FEDERICO.—Desde que el jovenísimo García Lorca visitó al poeta de Moguer en Madrid, con una carta de presentación de don Fernando de los Ríos, Francisco Garfias—gran conocedor de la vida y obra de Juan Ramón—sigue en su interesante artículo las relaciones humanas y literarias entre los dos poetas, con reproducción de algunas significativas cartas de uno y otro. (Páginas 4 a 8.)

LAS PROSAS DE JUAN RAMON.—Gerardo Diego analiza breve y certeramente el estilo de las prosas juanramonianas. (Págs. 9 y 10.) Más por extenso, y libro a libro, Carlos Murciano publica un estudio titulado *Notas en torno a la obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*. (Págs. 11 a 15.)

CON BECQUER, EN SEVILLA.—Luis Jiménez Martos transcribe la imaginaria conversación que pudieron sostener Juan Ramón y Bécquer el 5 de junio de 1958, en la parada de homenaje que Sevilla dispuso al cuerpo yacente del autor de *Platero y yo*. (Páginas 10 y 11.)

CARTAS INEDITAS.—Intercaladas en las anteriores páginas, reproducimos cartas inéditas de Juan Ramón a los escritores Gerardo Diego, Jorge Luis Borges y Germán Bleiberg.

sumario

NUEVO FORMATO DE «LA ESTAFETA»

A partir del número 459, correspondiente al 1 de enero de 1971, «LA ESTAFETA LITERARIA» cambia de formato; el nuevo estará más en consonancia con las necesidades de nuestra época.

Otros cambios y mejoras advertirá el lector, así como una mayor dedicación al libro y a la actualidad literaria, con propósito de un mejor servicio a la cultura española. No obstante, el precio de la revista no sufrirá variación.



JUAN PERUCHO

A la sección «El escritor, al día», viene hoy ese catalán polifacético—poeta, juez, prosista de muchos saberes y de singular invención—que es Juan Perucho, tal como lo ha visto Manuel Milián Mestre. Según costumbre, complementan la visión literaria de nuestro colaborador diversas fotos de Perucho y su ficha biobibliográfica. (Págs. 18 a 20.)



CUENTOS Y POEMAS

En el espacio dedicado a la creación literaria, publicamos *Dos cuentos celtibéricos*, de Gonzalo Torrente Malvido, y dos poemas: *El pantano seco*, de Concha de Marco, e *Informe*, de Francisca Aguirre. (Págs. 21 a 24.)

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. **Confecionador:** 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)

JUAN RAMON JIMENEZ Y

Juan Ramón leería la breve carta de presentación:

Muy querido poeta: Ahí va ese muchacho lleno de anhelos románticos; recílabo usted con amor, que lo merece. Es uno de los jóvenes en que he puesto más vivas esperanzas.

Con afecto y cordialidad le estrecha su mano, Fernando de los Ríos. Granada, 27 de abril de 1919.

El muchacho venía de la ciudad de la Alhambra. Se llamaba Federico García Lorca y era poeta «por la gracia de Dios o del diablo». Juan Ramón lo recordará más tarde: «Se sentó, pálido, chato, lleno de lunares, en mi sofá y hablamos de todo y de todos. El miraba extático, con algo, mucho, de luna realista, "un niño sin pies", muchacho de la luna, mate. Sus lunares eran sus volcanes apagados. Traía muchos versos y no traía muchos que su madre guardaba en los cajones. Aquí y allá, Salvador Rueda, los animalitos; Villaespesa, el alhambrismo; yo, la Luna... Me dejó algunos poemas, que di a España y a La Pluma. Después se perdió entre la barahúnda de *La Colina de los Chopos*, Residencia de Estudiantes. De vez en cuando oía yo desde mis casas —Lista, número 8, azotea; Velázquez, 96, y Padilla, 38— un grito agudo suyo en el ámbito de la sierra.»

«Lleno de anhelos románticos», había escrito Fernando de los Ríos. Juan Ramón lo vio «cárdeno granadí» y a veces —en esto erraba el maestro— algo duro de oído. Porque el muchacho venía lleno de gritos rotos, de quejas de agua, de palpitaciones increíbles. La finísima percepción juanramoniana adivinó al genio y se propuso auscultarlo, guiarlo desde lejos, desde aquella «sola azotea» de la poesía española donde el poeta de Moguer regía los vientos invisibles de la mejor lírica de España. «Recuerdo fijamente —escribirá— una tarde en que vimos morir el sol en un banco entre los chopos, Rafael Alberti, él y yo entre los dos.» El recuerdo —hijo, dice— es importante. Desde los chopos —síntesis acaso de la poesía juanramoniana— vieron morir el sol tres poetas andaluces: dos muchachos acabados de llegar a la escalofriante plaza de la poesía y el maestro de las quemantes rigurosidades líricas. Moguer, el Puerto y Granada ardían también en aquel sol último que pondría en la punta cascabeleante de los chopos su gota de oro derretido.

Federico estaba ya lleno de posibilidades líricas por todas partes, amenazado de gloria por los cuatro costados de la pena. Traía ya la verde metáfora radiante, el fuego expresivo misterioso y contagiador, ofuscado todo por contagios inevitables: Góngora, Rubén, Rueda, Villaespesa, Juan Ramón... Pero ya estaba, en él, él mismo: avasallador, lunático, estremeedor, inconfundible.

La amistad empezó con buenos augurios. Juan Ramón tenía por entonces en sus manos los hilos mágicos, invisibles, de la joven poesía española. Por aquellos días cogió el hilo incogible, centelleante a veces, a veces brumoso, siempre alucinante, del «cárdeno granadí».

Federico hablaba con pasión de Andalucía, y esto a Juan Ramón le sonaba a gloria. Granada, sobre todo, era tema casi permanente de los diálogos entre los dos poetas: dos poetas separados por casi veinte años de edad. Y un día Juan Ramón y Zenobia aceptan la invitación de García Lorca para pasar unas breves vacaciones en la ciudad del Darro. Juan Ramón escribirá, muchos años después: «En 1924, cuando el segundo concurso del "cante jondo", fuimos a Granada con él y su hermano Paco. El viaje fue encantador. El paisaje español, desde Vilches sobre todo —cordillera de rojos olivos en guirnaldas de adelfas, con el rompiente de Andalucía al fondo—, nos sacaba de nosotros. Por la tarde, Iznalloz, el pueblo en sombra de su monte, con su escalofrío esti-

val. Al fin entramos en Granada, con Venus de diamante sobre la peñascosa, seca sierra gris.» Y añade, concretando su sensación de la llegada: «Yo llevaba en mí, desde niño, la Granada de Gautier, una Granada oriental de lapislázuli, rubí y esmeralda de día, plata de noche, recortada y preciosa, nítida, toda llena de aristas y brillos. A medida que Granada se acercaba en la noche, mi Granada interior se me iba escondiendo, año tras año, hasta mil días de estudiante, cuando leía en la clase de francés, «La Alameda de Granada a la tombée de la nuit», y a los recuerdos de mi padre, que la había vivido joven. Se alejaba, huía de mí, o mejor en mí, hasta mi mí más hondo, como con miedo de desaparecer o esconderse. Este conocimiento real de las ciudades siempre me ha perturbado. Siempre, dos ciudades —Málaga, New York, Sagunto, Paris, Avila, Barcelona, Carcasonne...— han quedado luchando en mí. De cada ciudad han seguido en mí, apareciendo y desapareciendo, ciudades de dos caras, de dos lados. Granada, como todas, era *de otra manera*.» Y agrega en otra nota, incorporando sus amigos granadinos a esta sensación de la llegada: «Sueño profundo en un tren llegando a Granada. Rumores en



FEDERICO GARCIA LORCA

Por FRANCISCO GARFIAS

la sombra, agua, aire. Por la mañana, con Federico, Isabelita, Paco, Conchita, arriba, a la Alhambra, al Generalife...»

Ya antes de llegar a la ciudad había dado Juan Ramón a sus amigos la medida de su finísima percepción olfativa. En la noche del tren, llegando casi a Granada, el poeta dijo de pronto: «¿No oléis? ¿No oléis? Se ha llenado el vagón de olor a tomillo.» Los hermanos García Lorca, que no olian nada, abrieron incrédulos la ventanilla, que hasta entonces había permanecido cerrada, y ante el asombro de todos aparecieron campos de tomillo bajo la luna.

El encuentro con la ciudad fue, para el poeta de Moguer, un choque violento de poesía y belleza. Es el mismo Federico quien nos da las impresiones de este viaje en una carta escrita a Melchor Fernández Almagro, fechada en julio de 1924, y recogida por Antonio Gallego Morell:

Queridísimo Melchorcito:

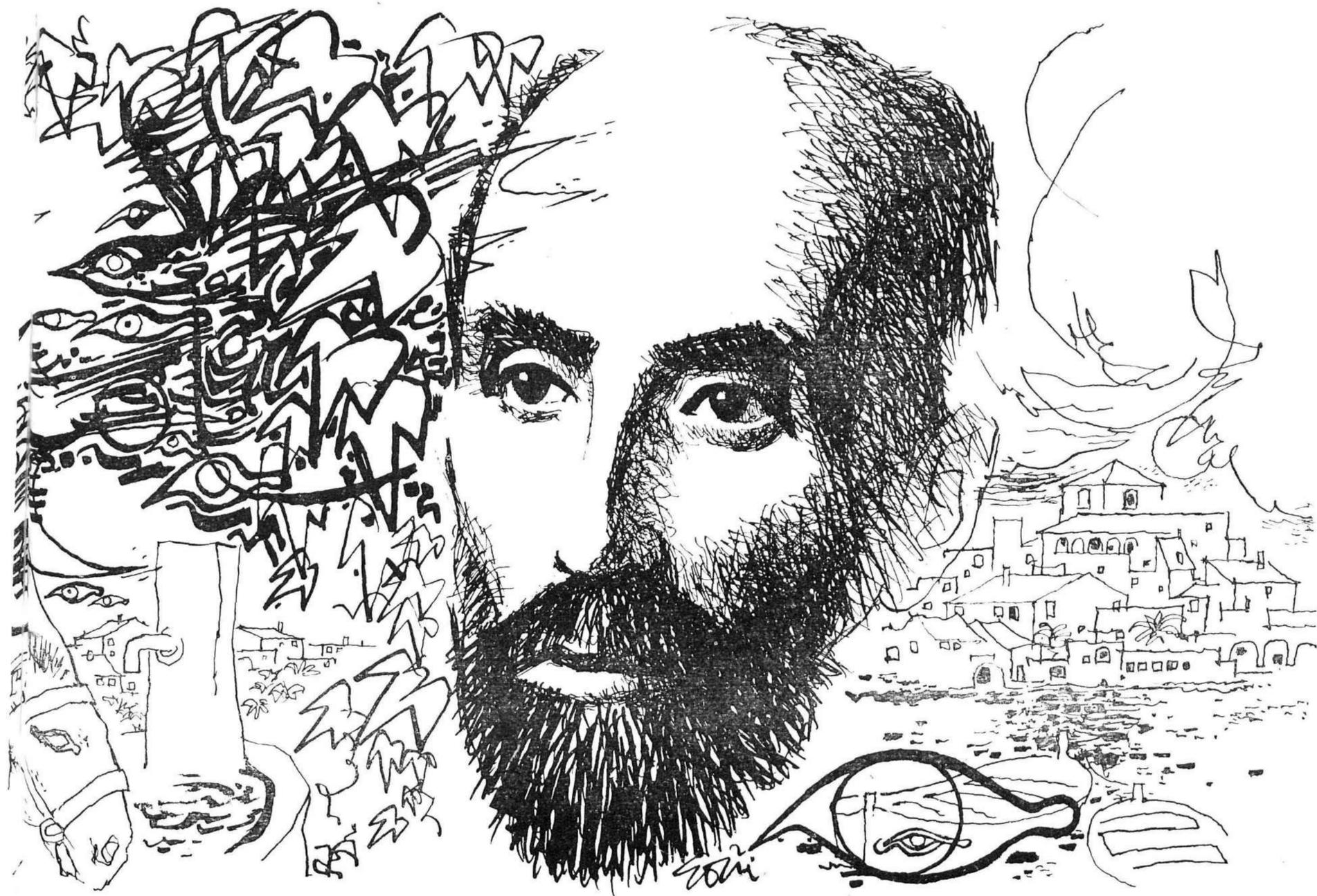
Ya estamos en el campo, después de haber pasado unos días en Granada, acompañando a Juan Ramón

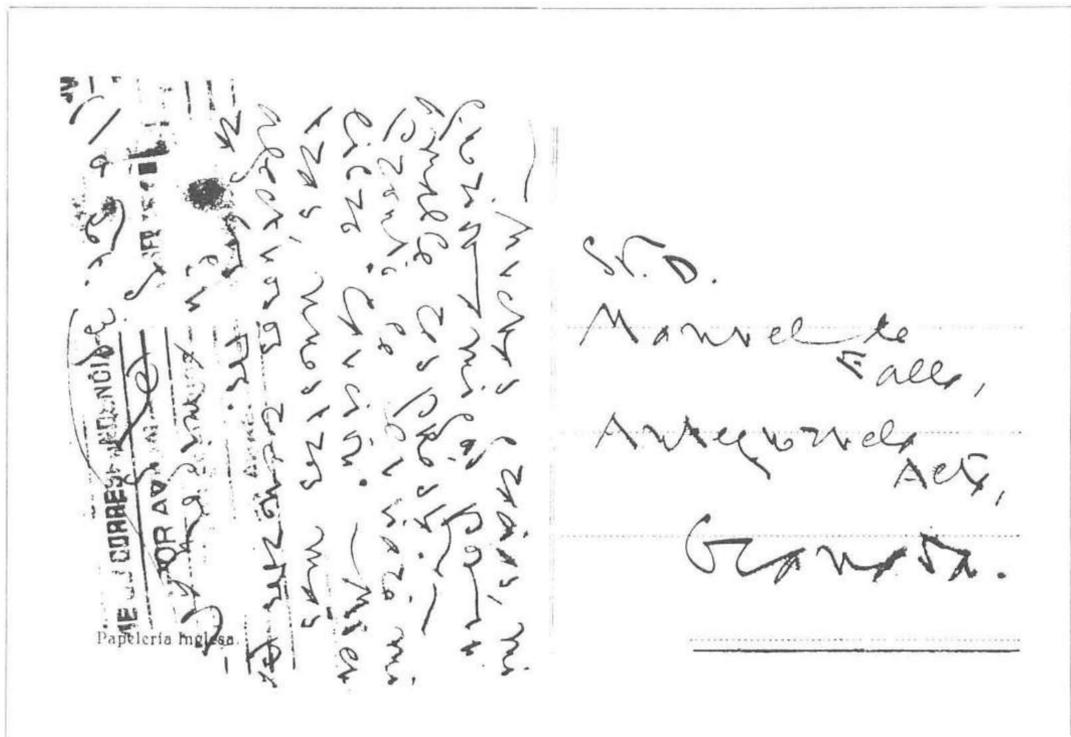
y Zenobia. Estos han estado verdaderamente satisfechos y maravillados de Granada. Juan Ramón ha dicho cosas agudísimas de la ciudad y ha trabado gran amistad con mi familia, pues ha pasado días enteros en casa. Sobre todo está entusiasmado con mi hermana Isabelita, a la que ya ha escrito una carta desde Moguer.

Zenobia estaba satisfechísima, la pobre, de ver al melancólico poeta lleno de alegría.

Juan Ramón me ha dicho que él tiene necesidad de verme constantemente en Madrid y me ha lanzado tristes y solapadas quejas de mi actitud respecto a él, ¡y tiene razón!

Ahora que le he tratado íntimamente he podido observar qué profunda sensibilidad y qué cantidad divina de poesía tiene su alma. Un día me dijo: «Iremos al Generalife a las cinco de la tarde, que es la hora en que empieza el sufrimiento de los jardines.» Esto lo retrata de cuerpo entero, ¿verdad? Y viendo la escalera del agua, dijo: «En otoño, si estoy aquí, me muero.» Y lo decía convencidísimo. Hemos charlado largo rato sobre las hadas y me he guardado muy bien





Zenobia y Juan Ramón



de enseñarle las haditas del agua, pues esto no lo hubiese podido resistir. Ya te contaré más cosas y los descubrimientos emocionantes que he hecho en el mundo fantástico de Granada.

La carta a Isabel García Lorca a que hace referencia Federico no parece que fuera enviada desde Moguer, sino desde Madrid, según el borrador aparecido entre los papeles juanramonianos. Es una carta bellísima, poemática, escrita en trance, con una carga impresionante de belleza y sentimiento desbordado:

Señorita Isabel García Lorca.

Querida Isabelita:

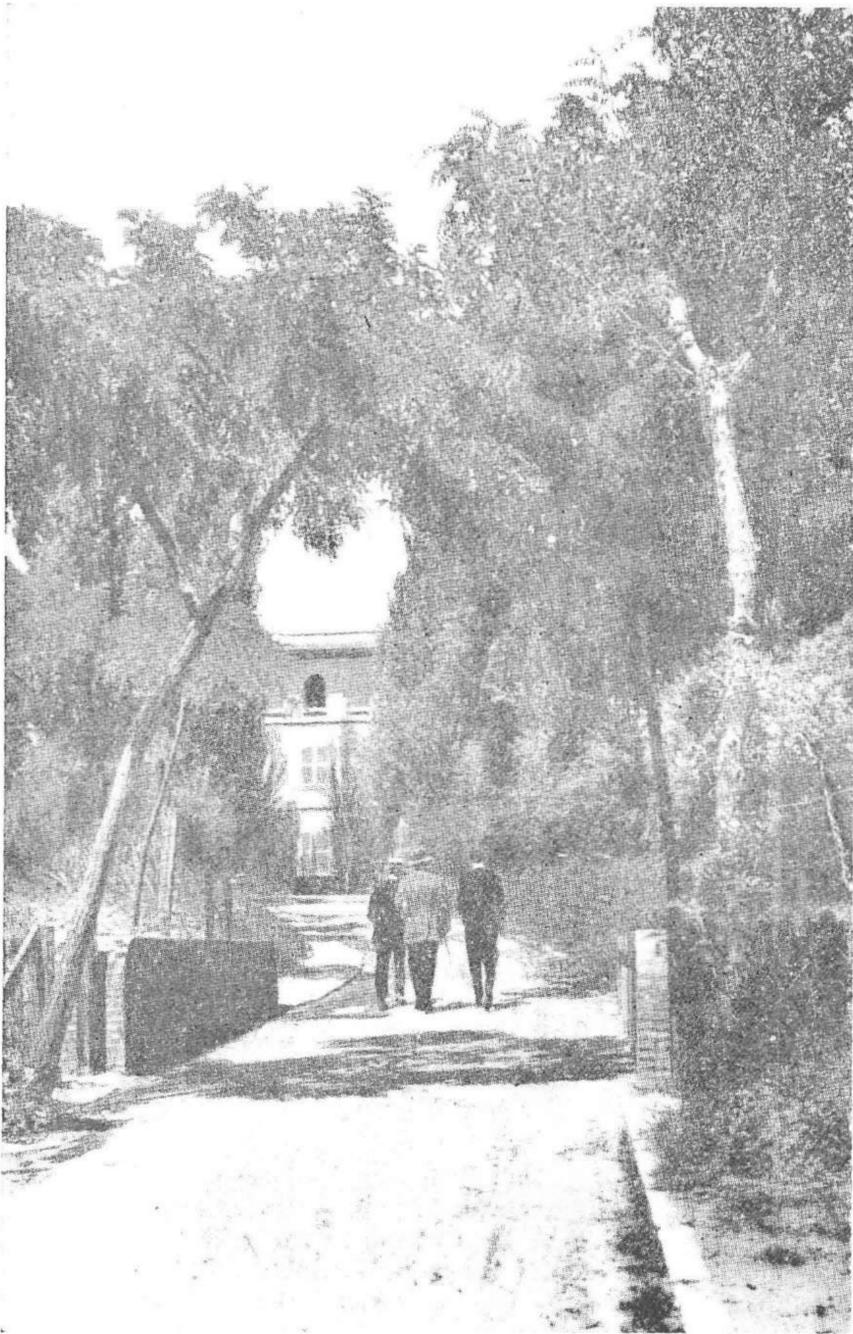
Desde la tarde que te fuiste de Granada, en aquel coche todo amontonado de alegría y cariño, no he podido dejar de pensar un momento en ti. Aquel día y el siguiente, sin ustedes —y antes ya sin Zenobia—, a pesar o posiblemente por causa de Mrs. M., lo pasé muy triste y, como sobrecojido, gritaba que me desconazonaba la soledad. Me había acostumbrado tanto a ustedes que Granada me parecía toda cerrada, como en un domingo por la tarde en que todo el mundo menos yo y mi americana artificial se hubiese ido. Luego, al irme yo, Granada, tan hermosa, se iba quedando más recojida, y tú ibas, tan pequeñita, llevándolo todo, primero al pie de la sierra malva y plata, perdida allá en la vega inmensa. Estas noches, en la azotea, mirando a las estrellas, pienso en ti cantando en tu Fuente Vaqueros, entre los chopos y el agua.

El viaje de Granada a Sevilla, bellissimo de aire y luz, fue bastante fastidioso de jente y sitio. Hubiese preferido is solo para ver a mi gusto aquel desfile maravilloso de nuestras ciudades andaluzas, primero las orientales, austeras, y luego, por la tarde, ya tendido el sol, las alegres occidentales. Tengo que volver este verano a hacer este viaje, para gozar todo lo que que no he podido gozar: las canciones que tú cantaste dos días venían cantándome todo el viaje en mi imaginación y, oyéndolas, te veía a ti sobre el piano, cara a la luz de la persiana, pálida, conmovida, con la oscura expresión de tus ojos vagabundos y de tu nervioso pie izquierdo. ¡No lo puedo olvidar!

Granada me ha cojido el corazón. Estoy como herido, como convaleciente. Ahí no me daba tanta cuenta. Es verdad que yo soy muy pasivo, muy esclavo ante la belleza. Me dejo invadir plenamente, sin interés alguno que no sea gozar, perdido, en ella. Luego viene la enorme reacción patética. Siento un verdadero mal-estar físico y a veces tengo que huir de mí mismo, en ella, y pensar en otra cosa. Por las noches y en la siesta, especialmente, este bellissimo malestar se agrava agrandado en forma de nostalgia, de duermvela o de sueño completo. La luz y el agua forman en mi fondo los laberintos más prodijiosos —cielos bajos, delirantes generalifes— y el sol me tiñe de una pena prodijiosa, y el agua me suena como si fuera mi propia sangre. A veces, el ruido de esta agua sangre de ensueño es tal que me despierta acongojado, con el corazón hecho una torre. Sí, la impresión de tu maravillosa Granada es en mí triste, tristísima, pero de una tristeza tan atraedora que me trae y me lleva como una aguja en ella. Pronto creo que me volverás a ver ahí, y por más tiempo, todo el que pueda. Tengo que llenarme de Granada hasta la boca.

Este viaje ha sido para mí decisivo. Te hablo así porque sé que me comprendes. Mi porvenir, como mi pasado, está en Andalucía y sólo en Andalucía. Los andaluces tenemos que quererla tanto que por nosotros se derrame en todo el mundo, no universalizándose ella —para tu hermano Federico, el conmovedor—, sino andalucizando nosotros el mundo entero. Obliga, con tu madre y Conchita, a Federico a trabajar en su libro de canciones populares granadinas. La sociedad para el cante hondo la vamos a organizar este otoño. Luego iremos todos los otoños a Granada a morirnos un poco, cada año, de esa vida verdadera, profunda, terrible, del sentimiento prisionero entre torres sin guarda, acompañada de montañas indecibles.

Bueno, Isabelita querida; me tienes que contestar. Zenobia se me queja de que no la habéis escrito todavía. Dale un abrazo a tu padre, tan noble y abierto; y a tu encantadora, fina, andalucísima madre, flores. A Conchita no me atrevo a decirle lo que sea, porque



me da vergüenza con sus veinte años. Paco que no se esconda así para afeitarse, que lo queremos los dos y nos gusta mucho —ya él lo sabe—. A Federico lo he visto del todo —¡era natural!— en Granada, y el afecto que tenía por él se ha convertido en un hondísimo cariño. A ti, que eres todavía tan niña, aunque quieres tanto, te puedo mandar mis besos más cariñosos, y te los mando con esas flores madrileñas de nuestra azotea.

Adiós, adiós, entre tus álamos, Isabelita. Juan Ramón.

Por estos años Federico lee insistentemente a Juan Ramón y la influencia de éste sobre el granadino es perfectamente clara. Una lectura de los primeros libros de Lorca nos dará la pista de este acendrado juanramonismo. A veces parece que es el propio Juan Ramón el que habla —el que escribe—, sobre todo el Juan Ramón de «Arias tristes» o «Pastorales», que es el que más influye en el «cárdeno» poeta. Veamos. En «Canción otoñal» dice Federico:

*Hoy siento en el corazón
un vago temblor de estrella,
pero mi senda se pierde
en el alma de la niebla.*

.....
*Todas las rosas son blancas,
tan blancas como mi pena...*

En «Canción primaveral» vuelve a insinuarse el eco melancólico del poeta de Moguer:

*Voy camino de la tarde,
entre flores de la huerta,
dejando sobre el camino
el agua de mis tristezas.
En el monte solitario,
un cementerio de aldea
parece un campo sembrado
con granos de calavera...*

Las pinceladas de muerte —«cementerio de aldea», «granos de calavera»— son fácilmente reconocibles como heredadas del primer Juan Ramón, tan abundante en evocaciones necrológicas recibidas —y asimiladas— a su vez de los poetas románticos. En el corte del verso y en la asonancia en agudo de otros poemas se advierte también la influencia juanramoniana. Así cuando Federico dice, por ejemplo:

*Y los árboles se besan
en el crepúsculo. Yo
voy llorando por la calle,
grotesco y sin ilusión...*

La tristeza del poeta de Moguer —de la que hablara Rubén Darío— proyecta sin duda su sombra malva sobre los primeros libros del poeta granadí:

*Mi alma tiene tristeza de la lluvia serena,
tristeza resignada de cosa irrealizable...*

El verso de diez sílabas, tan repetido en los primeros libros del moguerense, aparece también en Federico, con sus lunas, sus interrogaciones y sus vagas y delicuescentes insinuaciones líricas:

*En la noche de luna menguante.
¡Escuchad! ¿Qué se siente en el cielo
que los grillos refuerzan sus cuerdas
y dan voces los perros venguetos?*

.....
*La tristeza que tiene mi alma
por el blanco camino la dejo...*

Y el alejandrino, que Juan Ramón cogió de Rubén, pero que en Jiménez se hace más leve y doliente. Federico dirá, con la música juanramoniana metida en los huesos:

*La pena de la tarde estremece mi pena.
Se ha llenado el jardín de ternura monótona.
¿Todo mi sufrimiento se ha de perder, Dios mío,
como se pierde el dulce sonido de la fronda?*

Y hasta cuando llega a las *Canciones* —donde encontrará su genuina voz propia— se percibe, en los versos más intimistas, la huella del autor de *Jardines lejanos*:

*Me miré en tus ojos
pensando en tu alma...*

En la canción titulada «Juan Ramón Jiménez» nos dejó Federico una clara constancia de su predilección. Es una canción-homenaje escrita con palabras, acento, son y silencios juanramonianos:

*En el blanco infinito,
nieve, nardo y salina,
perdió su fantasía.
El color blanco anda
sobre una muda alfombra
de plumas de paloma.
Sin ojos ni ademán
inmóvil sufre un sueño.
Pero tiembla por dentro.
En el blanco infinito,
¡qué pura y larga herida
dejó su fantasía!
En el blanco infinito.
Nieve. Nardo. Salina.*

En dos de sus conferencias más primorosas —*Teoría y juego del duende* y *Las nanas infantiles*— cita Lorca a Juan Ramón elogiosamente. Y cuando teoriza sobre arte y poesía, su concepto es, en líneas generales, muy de estirpe juanramoniana. Así cuando dice, por ejemplo, que «el estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador», parece que se escucha uno de los innumerables aforismos del autor de *Platero*. En las prosas lorquianas, sobre todo en sus car-

tas, encontramos doctrina poética muy aprendida en la del maestro. El sentimiento y la estética de Federico está, por estos años, muy inmerso en el sentido ético-estético del poeta de Moguer. En 1921 escribe: «Yo no estoy triste ni alegre; estoy dentro del otoño.» En carta fechada en 1923 dice a su amigo Melchor Fernández Almagro: «Todas las mañanas tengo un deseo irreprimible de llorar a solas con un llanto dulce y alegre... Ahora pienso trabajar mucho bajo mis eternos chopos y bajo el *pianísimo de oro*. Quiero hacer este verano una obra serena y quieta.» Y en otra ocasión: «Frente al mar olvido mi sexo, mi condición, mi alma, mi don de lágrimas..., ¡todo! Sólo me pincha el corazón un agudo deseo de imitarlo y de quedarme con él, amargo, fosfórico y desvelado eternamente.»

El afán de eternidad—la consabida angustia juanramoniana—se ha quedado prendido también en el corazón del joven poeta aparentemente alegre, pero con un fondo triste y complicado. Y el afán de desnudez—parejo en Juan Ramón a la idea de eternidad—le conmueve profundamente. El poeta metafórico, gongorino, del romance que chisporrotea a la luz de su imaginación desatada, dice, al hablar de sus proyectos más inmediatos: «Poesía pura. Desnuda. Creo que tiene un gran interés. Son más *universales* que el resto de mi obra.» O bien: «Quiero ser un poeta por los cuatro costados, amanecido de poesía y muerto de poesía. Empiezo a *ver claro*. Una alta conciencia de mi obra futura se apodera de mí y un sentimiento casi dramático de mi responsabilidad me embarga...» Y el propio Federico, siempre tan expresivo, subraya algunas palabras—*pianísimo de oro*, *universales* y *ver claro*—como para señalar honradamente la procedencia.

La comunicación entre los dos poetas, aunque no tan mantenida como hubiera querido el maestro, es, sin embargo, íntima y cordial. Ya Federico habla de las «tristes y solapadas quejas» que le lanzaba Juan Ramón por su actitud y de que el moguerense tenía razón. Pero el granadino iba y venía, de Granada a Madrid, vitalísimo, radiante, «arranque fresquísimo de manantial», como le viera Jorge Guillén, o «impetuoso, clamoroso, mágico como una selva», como lo viera Vicente Aleixandre. Federico pasaba, acaso sin proponérselo, de la «inmensa minoría» juanramoniana a la mayoría de clamor. Juan Ramón se adentraba, cada día más, en sus círculos de fuego, en la exigentísima contemplación de su obra. Son los años treinta, los del «no le toques ya más», después de tocarla hasta la saciedad. De vez en cuando, desde su apartamento silencioso, oía—ya lo dice—«un grito agudo suyo en el ámbito de la sierra». En el ámbito de España, porque el poeta granadí se hacía cada vez más nacional, más de todos, y con esta dispersión, artística y humana, se alejaba del cerrado mundo del poeta de *La estación total*.

Queda, no obstante, la constancia de algunas cartas. En una ocasión proyecta, con sus amigos de Granada, hacer una revista, y escribe al maestro pidiéndole consejo. Juan Ramón contesta al amigo de los mil proyectos: «Mi querido poeta: ahí van esos títulos para vuestra revista. Me alegraré de veras si le sirve uno: *El pajarito verde*, *La rosa de papel*, *El molino de papel*, *La torre de PAPEL*, *La alameda verde*, *El mirlo*, *La niña desnuda*, *Capricho*, *Romero*... En *La rosa de papel* vi la rosa de dos colores. Un buen abrazo: J. R. J.»

Pero Federico está ya cogido por el huracán de su obra, por el huracán de su vida—y de su muerte—, y es difícil fijarlo, detenerlo, en cualquiera de las múltiples aventuras de su incogible, contagiadora, desbordante personalidad. Conferencias, recitales, teatro, música, viajes... Federico ya es un mito viviente que arrastra una oleada de clamor por donde va. El teatro, de momento, parece que va a retener aquel ímpetu glorioso pero el poeta vuelve, una y otra vez, a su poesía. Estrena *Mariana de Pineda*, viaja a Estados Unidos y escribe los versos desconcertantes de *Poeta en Nueva York*. Y de pronto siente la muerte—¿la suya?—en una vena de llanto milagroso y perturbador: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*. Como si supiera que le quedaba poco, va y viene, febril, deshojando la gran rosa de la poesía. Juan Ramón lo ve. Lo ve y no lo ve. Se le escapa, subiendo y bajando generalifes incesantes de belleza. «Con una gran risa cerrada, de pronto, saltó a la comba que encontró a su paso, o pidió candela por las cuatro esquinas... ¿Por qué pasadizo va acompañando con su farola de colores al Santísimo...? Se sacude fantasmas, aleluyas y caricias, y como un hospiciano que no ha visto nada en el mundo, llega a casa a la hora total y, compungido de voz y ojos, ceño de lástima, una azucena de tela en la mano, canta con Isabelita romances y villancicos de Nochebuena.»

Y un día, 1936, iniciada ya la guerra española, llega a Juan Ramón la noticia fatal. Entre los papeles íntimos del poeta de Moguer quedó la constancia de aquel súbito dolor. «No quise, no quiero creer la noticia. Y ahuyento de mí la segura pena profunda con que me golpearía la verdad. No, diré que no, que no a todos y a mí; que el cárdeno poeta granadí no ha muerto, es decir, no lo han matado... Y, sin embargo, esta muerte no creída, no querida creer, es la muerte que por su vida y su obra le esperaba, la muerte que él, no sé cómo ni por qué, se fabricó; la muerte que él estilizó en un romance; que hubiese y no deseado; la muerte que ya... no, que aún no es su muerte. Pero dicen los demás que sí, que ya todo pasó como pasó y no de otra manera. ¿Es verdad, Manuel de Falla, Fernando de los Ríos, Luis Rosales, hombres y amigos nuestros de las dos Granada?»



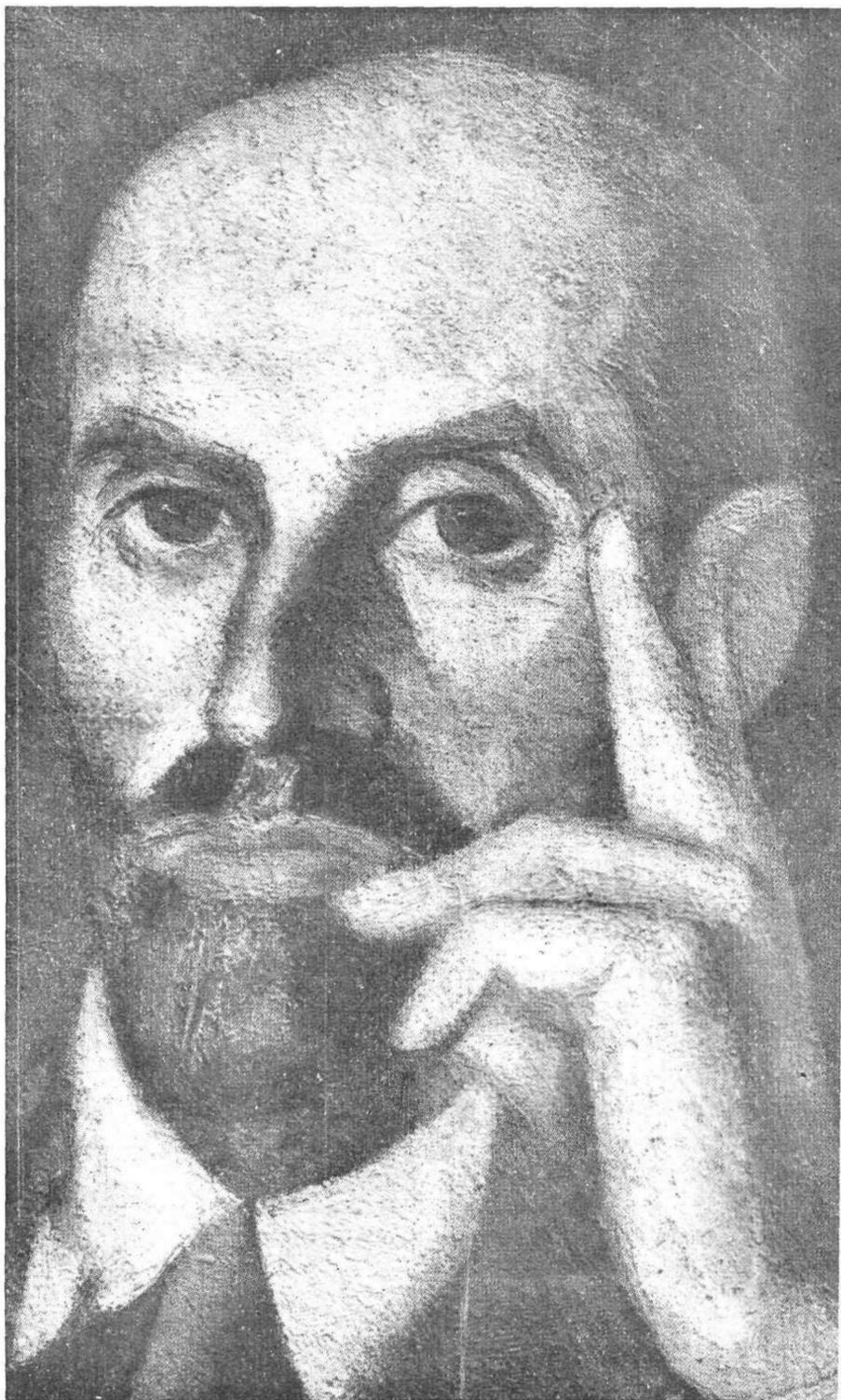
Casa donde nació Juan Ramón



Pino que ceta la tumba de «Platero», junto a la casita de «Fuentepiñes»

Las PROSAS *de* *JUAN RAMON*

Por GERARDO DIEGO



Un estudio de la prosa, de las prosas sucesivas de Juan Ramón, sucesivas y también simultáneas, requiere un largo espacio. Algo, sin embargo, se puede intentar en pocas palabras. Para ello voy a dejar a un lado la prosa de sus aforismos, tan bella y precisa que por sí sola necesita una atención y estimación aparte. Nunca se valorará bastante la renovación de una herencia, tal como el poeta la realiza sabiéndola acrecer con su esfuerzo y su inspiración original. Sin duda en la primera mitad del siglo xx hay poetas y prosistas españoles —e hispanoamericanos— que son prodigiosos estilistas, inconfundibles unos con otros, y fieles con todo a la mejor tradición del idioma. Pero no creo que ninguno haya hecho más por aligerar, airear, embellecer y renovar nuestra lengua que el poeta de «Dios deseado y deseante» o el poético prosista de «Españoles de tres mundos».

Yendo cronológicamente hacia delante, observamos cómo Juan Ramón parte de una prosa, ya fragante e ilu-

sionada, de estirpe romántica, para ir buscando cada año más la expresión exacta, el adjetivo creador, el ritmo musical, el neologismo audaz y necesario. El momento culminante, central del hallazgo de su prosa es el de «Platero y yo». Pero conservamos y se van publicando —gracias al cuidadoso celo del poeta Francisco Garfias—, a la par de sus libros de poesía en verso inéditos, sus inéditos y sus no coleccionados en prosa. Y van saliendo volúmenes que constituyen ya serie copiosa y que abarcan desde sus primeros hasta sus últimos años de creación, más de medio siglo de trabajo prosístico. Y en esta tarea juanramoriana, a la vez que el dinamismo renovador hacia delante, subsiste, o coexiste la diversidad de maneras, desde la sencillez íntima y familiar, siempre bella, hasta la más aguda y conceptista complicación.

La lectura de los mejores escritores universales —y a mi juicio decisivamente y en los años en que el poeta cumple de sus treinta a sus cuarenta la de las prosas de Mallarmé— le ayuda

a conseguir para su propia lengua española y para su propio estilo una libertad, un rigor incisivo, un expresionismo que llega a los límites de la caricatura, pero caricatura por elevación y que se manifestará con constantes incisivos, invenciones de palabras compuestas y caprichosamente derivadas, siempre llenas de sorpresa y gracia, reticencias, derrames de paralelismos en inagotable cornucopia; en suma, un nuevo barroco muy de hoy, sin duda más artificioso que la melódica continuidad de la prosa de «Platero», pero no menos valioso y necesario en su órbita de creador.

Y, como he dicho antes, ello es compatible con su manera directa y clara, que sigue usando en otras páginas destinadas a la publicación —conferencias, confesiones y recuerdos de su vida— o a persona determinada en forma de carta, y más cuando esta persona forma parte de su familia. Es decir, la simultaneidad en cada momento de posibles estilos, lo mismo que ocurre en su poesía de romance revivido, canción musi-

cal o poema sencillo, frente al poema en que lo que tiene que expresar es difícil y la expresión idiomática se le ha de tornar esquinada o curvada en volutas, pero nunca ornamentales y superfluas, sino esenciales y obligadas.

Dejando a un lado estas apreciaciones sobre la lengua de Juan Ramón, verdadera lengua madre de una numerosa prole de poetas y prosistas que tanto le debe, y volviendo a su libro más singular en prosa después de «Platero y yo», a los retratos o caricaturas líricas de «Españoles de tres mundos», admiramos su capacidad de retratista. Fue Juan Ramón un retratista de cuerpos y almas, un adivinador de secretos psicológicos, un estatuario de figuras humanas, de sutileza y plasticidad —plasticidad fluyente y como musical, pero eficazísima— de increíble belleza y valor iconográfico. Su galería de retratos, no todos contenidos en este libro, es incomparable y el pintor que pudo ser ganó con su pluma de riquísimo color y genial dibujo lo que abandonó en su juvenil paleta. Algunos de estos retratos son casi crueles y no están exentos de su terrible ironía, mezclada con notas positivas de aprecio. Otros, en cambio, son más clementes y no pocos llegan a las fronteras del panegírico. Así el del educador don Francisco Giner de los Ríos o el del poeta Luis Cernuda. Veamos ahora una breve muestra de la prosa de Juan Ramón en una etapa intermedia, un buen ejemplo no expresionista sino sencillo.

«Se continuará fue mi primer cuento. Lo escribí febril, fuera de mí, cojido en un ciclón de romanticismo teatral y absurdo, patrocinado por Bécquer, el convento de Santa Clara, la luna amarilla, las lechuzas y mi primer amor. Nunca más he visto el manuscrito y no recuerdo bien ya el asunto, aunque creo que no lo tenía. Sí recuerdo que había rapto de monja blanca y tormenta y maitines y “a la mañana siguiente”. En mis anhelos poéticos pensaba vivir entonces en el cementerio, solo, lejos de todos, y todos pensando en mí, y que allí leería cosas terribles. El cementerio era para mí lo más prestigioso, lo más universal de mi pueblo.

Bajé del retiro alto, donde tirado contra la estera de junco, escribía, o de la azotea tal vez, donde yo subía a inspirarme con la puesta del sol, me vine al comedor y le endilgué el cuento exaltado a la costurera, una mujer verde y roja, con ojos azules y cara de galgo, que andaba enamorada de un viudo de marsellés y puro, que tenía ataques y que siempre estaba con el perro entre las piernas. Lo oyó sin chistar, y cuando, al final, yo creía que aquel alarde literario moderno le causaría un efecto evanescente, me miró sonriendo y recordando *La Correspondencia*, que ella leía, me dijo, dueño de sí: “Se continuará”».

A Jorge Luis Borges, Buenos Aires.

Hace mucho tiempo que estoy queriendo decirle, mi querido Jorge Luis Borges (y sólo por gusto mío) lo que me maravilla la cantidad de calidad poética y literaria que viene usted acumulando, hace tantos años y con tanta selección, en su escritura jeneral.

Primero, su verso penetrante; ese vocabulario suyo exacto a lo entrevisto mejor, que le da tal plasticidad armónica a los hechos o a los entes más difícilmente inevocables; ese encanto de su resolución, de lo preciso en las representaciones que más le corresponden a su existir y a su ser; tal poder clarividente de encuentro y de coincidencia. Luego, la divagación crítica, de tan inequívoca solidez; que si a veces ofusca, siempre tiene cuantía y peso de seguro tesoro. Después, el cuento imaginativo, intelectual y místico, que nos traslada sobrecojidos al mismo centro de su imaginación calculadora.

Usted ha llegado a su estilo, digo al estilo a que usted quiso llegar, y no a otro mejor ni peor. Su esfuerzo lo lleva a uno en volandas, que es lo más que se puede conseguir en poesía y literatura. La rueda, el ala, la flecha que usted se ha construido con semejante calma, nos resbala por nuestra diafanidad, la de nuestros ojos, de nuestros oídos, sin obstáculo.

¡Cómo me alegra poder decirlo todo esto a aquel Jorge Luis Borges a quien un día fui a ver a su pensión de Madrid, cuando ya había huido con su hermana Nora para su Buenos Aires de los jarrones, las barandas, los patios y las verjas; aquel muchacho que me dejó un libro de versos (hoy robado, ojalá por un deseo) lleno de felicidades hacia un punto lejanísimo al que, yo, en mi punto de entonces, quería también llegar cada día!

Para mí es muy bello pensar que todo esto ha sucedido, Jorge Luis Borges, que no tiene vuelta de hoja y que estoy pudiendo escribirselo.

Gracias, pues, por su «Aleph», una joya de un americanoespañol.

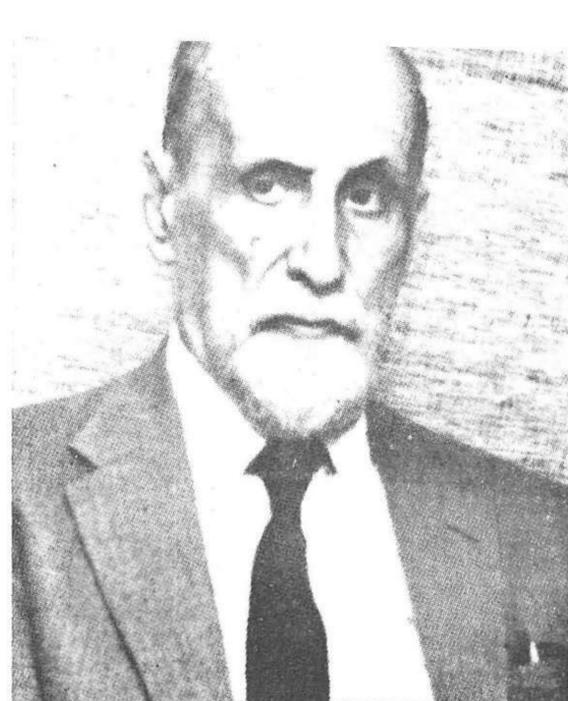
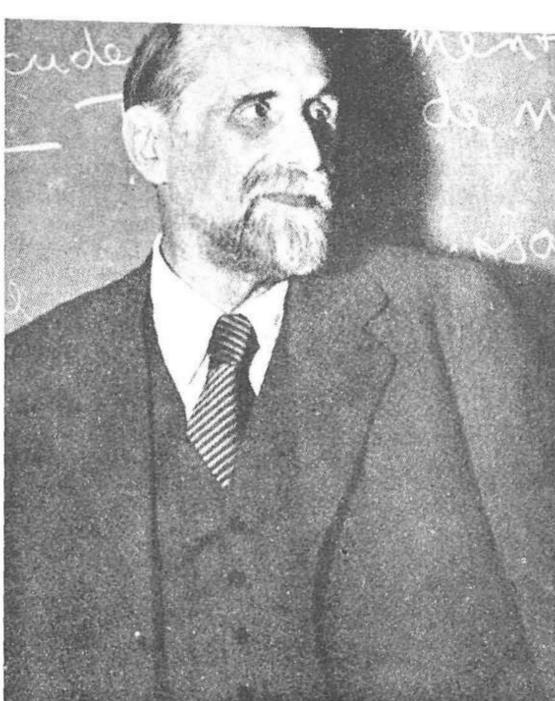
Con saludos muy cariñosos a su madre y a todos los suyos, quedo de usted el amigo de siempre,

J. R.

12 nov. 49.

4310 Queensbury Road,
Riverdale, Maryland.





NOTAS EN TORNO A LA OBRA EN PROSA DE JUAN RAMON JIMENEZ

Por CARLOS MURCIANO

«¡QUIÉN tuviera, con una buena memoria, un buen olvido!», escribió Juan Ramón. Mal olvido el que durante años sembraron en torno a su nombre y su figura quienes de nombre y figura carecían. Pero, atacado en vida—y era temible—, ¿cómo sorprendernos al comprobar que se le atacaba cuando ya no podía defenderse? Y no aludimos a Cernuda, cuyos «venenos íntimos»—como apuntaba Gullón antes de la muerte del sevillano—estaban «corroyendo y destruyendo a quien un día fuera capaz de escribir *La realidad y el deseo*». Nos referimos—y no es la primera vez—a esos catedráticos o auxiliares de tres al cuarto, erigidos, como decía Juan Ramón, en «maestros encabezadores de no sé qué cosas», poetas estreñidos, que en sus cursos—para españoles o extranjeros—pisotearon la obra entera de nuestro premio Nobel, sacaron a relucir su torre de marfil, su «minoría, siempre», su ausencia de «lo social» (como si «lo social» fuera tan sólo una fila de parados o de chabolas ruinosas), su exquisitez, y sembraron la confusión entre los que un día serán el origen o el sostén de la poesía por venir, negando al poeta moguereno. O, sencillamente, le silenciaron, le ignoraron, respondiendo con despectiva sorpresa a quienes osaban inquirir sobre las razones de su silencio; tal esos tristes y cacareados antólogos que borrarón sus versos de sonadas compilaciones, para gozo de mezuquinos y desprecio de sensatos. Dios—y la Poesía—les perdonen.

LA PROSA JUANRAMONIANA, POR ESTUDIAR

La labor de búsqueda, recopilación y ordenación que Francisco Hernández-Pinzón y Francisco Garfias—sin olvidar a Ricardo Gullón—han venido realizando con la obra juanramoniana, inédita o desperdigada por diarios y revistas de todo el mundo, es digna del mayor elogio, de la mayor gratitud. Entregado, como pocos, al quehacer literario, Juan Ramón dejó una obra tan ingente como valiosa—fruto de sus sesenta años de creación casi ininterrumpida—, parte de la cual quedó, a su muerte,

en espera de una mano propicia e idónea que la diese a la luz. Hernández-Pinzón y Garfias se entregaron a dicha tarea, difícil, pero llena de alicientes, de satisfacciones. Muchos son ya los libros juanramonianos que esta colaboración ha alumbrado; pero son concretamente los de prosa los que mueven hoy nuestra atención.

La prosa de Juan Ramón ha carecido de estudiosos. Cuando Michael P. Predmore inicia su trabajo sobre *La obra en prosa de Juan Ramón* (1), sólo considera digno de mención un nombre: el de Gullón, concretamente en «El arte del retrato», recogido en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (Buenos Aires, 1960). Creemos que se trata del prólogo a la edición de *Españoles de tres mundos*, que Afrodisio Aguado incluyera en su colección «Clásicos y Maestros» (Madrid, 1960). En él, y a lo largo de sus sesenta páginas, Gullón estudia los antecedentes, evoluciones y contrastes de estos retratos, así como las peculiaridades—estilo, imágenes, neologismos—e influencias que, pasadas por el tamiz único de Juan Ramón, condicionaron e hicieron posible esta prosa impar, luminosa, centelleante, subyugadora en su dorado temblor, inagotable hontanar de belleza. Gullón se pregunta si no será *Españoles de tres mundos* «uno de los mejores libros de prosa escritos en nuestro siglo y en nuestra lengua». El otro, según él, sería el *Juan de Mairena*, de Antonio Machado y aún cita a Unamuno como «el tercer grande de nuestra prosa reciente». Y si no estamos muy de acuerdo con Gullón en cuanto a esta primacía prosística de Machado y Unamuno—¿y Miró?—, si lo estamos en cuanto a la de Juan Ramón, aunque quizá antepusiéramos a *Españoles* la inolvidable maravilla de *Platero y yo*, del que aprendimos y aprendemos cada día.

Predmore divide su estudio de la «prosa creadora» del moguereno en tres partes esenciales: una introducción a su vida, su obra y su mundo poético; la prosa del primer período (que él ciñe a dos volúmenes: *Primeras*

prosas y *Platero y yo*) y la del segundo (que cifra en *Diario de un poeta recién casado*, *La colina de los chopos*, *Cuadernos y Españoles de tres mundos*, prescindiendo de *Por el cristal amarillo*, «dado lo incierto de las fechas y revisiones, así como la estructura física del libro en sí»). Aunque la principal preocupación de su estudio es la unidad temática («debajo de todos los escritos en prosa de Juan Ramón—escribe—hay una idea central, una idea unificadora sobre el poeta y su mundo, que modela su arte y enfoca su modo especial de contemplar el universo»), Predmore no deja a un lado los aspectos formales estilísticos e intenta a su vez determinar los rasgos distintivos de cada obra, es decir, qué es en ella heredado y qué original, su desarrollo y su relación respecto a la poesía. La labor de Predmore, su propósito ordenador, su afán clarificador, su rigor interpretativo, significa un paso muy importante hacia el mejor conocimiento de este sector, más relevante de lo que muchos creen, de la obra en marcha juanramoniana. Lo cual no quiere decir que cuanto Predmore afirme cuente con nuestro sí. Ni tiene por qué, claro.

Mucho más informal, nuestro asedio de hoy a la prosa del moguereno gira en torno a los libros que vieron la luz durante la década que ahora concluye, un tanto al hilo de su cronología. Dos títulos marcan la cima de esta faceta de Juan Ramón, en la que, como en el verso, confirmó su maestría indiscutible: *Platero y yo* y *Españoles de tres mundos*, cada uno de los cuales culmina una etapa de su quehacer. Mas, al margen de estos libros capitales, su producción en prosa fue muy considerable. «Por todas partes se le desmandaba, a grandes chorros, su propia abundancia», se ha dicho con acierto. Bajo el título de *Cuadernos de Juan Ramón* (2), Garfias reunió por vez primera cuanto el moguereno publicara en una serie de cuadernos—«Sucesión», «Obra en marcha», «Unidad», «Presente» y «Hojas»—, aparecidos entre 1925 y 1935, acaso la más fecunda época de su vida. Gran parte de este libro incluía diversas muestras de la prosa

(1) MICHAEL P. PREDMORE: *La obra en prosa de Juan Ramón*. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos núm. 91. Editorial Gredos. Madrid, 1966.

(2) J. R. JIMÉNEZ: *Cuadernos*. Edición preparada por Francisco Garfias. Taurus. Madrid, 1960.

juanramoniana—caricaturas líricas, notas de estética y ética estética, poemas, cartas, etcétera—, recogidas unas por entonces en sus libros publicados—*Espanoles de tres mundos*, por ejemplo—y otras en los que posteriormente se editarían, *Primeras prosas* a la cabeza.

«PRIMERAS PROSAS»

Que sabemos, sólo dos de los poemas insertos en *Cuadernos*, figuran en *Primeras prosas* (3). Se trata de los titulados «Día falso» y «Enamorada», que Juan Ramón publicó, respectivamente, en el número 4 de *Unidad* y en el número 6 de *Sucesión*. En ambos encontramos las variantes peculiares del poeta. «De cualquier cosa mía hago yo una joya», escribió. Qué afán el suyo de corregir, es decir, de ordenar la sorpresa; de depurar, es decir, de recrear. En *Primeras prosas* ambos títulos están insertos como «Poemas revividos» (1913-1920-1954); sin embargo, en los *Cuadernos*, «Enamorada» lleva al pie otra fecha: 1910. Breve fue en su origen este poema, y aún más breve lo hizo luego Juan Ramón, suprimiendo palabras e incluso frases enteras; en cambio, en «Día falso» se limitó a ligeras sustituciones: «con piques» por «picada», «campo» por «jardín», «quisimos» por «amamos», «esfinge rubia» por «amor» y un «violetas» por un «violentas», que más bien nos parece error tipográfico. Tales «Poemas revividos» constituyen la última parte de estas *Primeras prosas*.

En su prólogo, Garfias divide en dos grandes épocas la obra en prosa de Juan Ramón: una primera, que llega hasta 1915-16 y que cierra *Platero y yo*, y una segunda que abarca desde ese momento (en que el poeta «entra ya en su fabuloso reino expresionista») hasta *Espanoles de tres mundos*. Dentro de esta primera época, a la que corresponde en su totalidad el libro que nos ocupa, Garfias distingue tres tiempos: uno, romántico, aún torpe en su expresión, pleno de melancolía enfermiza, en el que late, constante, la presencia de la muerte; otro, modernista: jardines, ensueños, sombras..., y un tercero, que representa una superación—definitiva—de todo lo anterior: liberación de decadentismos—valga la palabra—, contención de sentimientos, justeza verbal—sin perder su riqueza lírica—, y que se concreta en *Platero y yo*. Estos tres tiempos están ya acusados, como esbozados, en sus *Primeras prosas*, libro de casi quinientas páginas, inédito en más de su mitad.

En siete partes se ordena el material aquí recopilado: «Prosas varias» (1898-1903), en donde se incluye el primer poema en prosa de Juan Ramón que conocemos—«Riente cementerio», escrito a los diecisiete años—, amén de «Los rincones plácidos», «Páginas dolorosas», «La corneja» (de un libro de recuerdos) y «Glosario»; «Palabras románticas» (1906-1912), con un total de cuarenta y seis poemas; «Baladas para después» (1908), en número de noventa; «Meditaciones líricas» (1906-1912), «Odas libres» (1912-1913), «Ideas líricas» y «Poemas revividos». «Baladas», «Meditaciones», «Odas», «Ideas» y siete de las dieciocho «páginas dolorosas» se publican aquí por vez primera.

Dos sensaciones íntimas dejan traslucir, por sobre las demás, estas prosas juanramonianas: angustia de la muerte, exaltada sensualidad; y es esta última la que, sin duda, sorprende en el poeta. Hacia el final, nos dirá en sus «Ideas líricas»: «Lo sexual para mí no tiene una importancia sensorial, sino intelectual»; y añade, refiriéndose al acto carnal: «A veces lo efectúo sin apetito, por ornamento y por prestigio.» ¿Qué pensar entonces de esos poemas apasionados, encendidos, vibrantes? ¿Qué de esas mujeres, de esos nombres—Jertrudis, Lola, Palma, Lucía, Dolores—? ¿Las soñó el poeta? ¿Las tuvo de verdad entre sus brazos? En el poema IX de sus «Páginas dolorosas» escribe de una muchacha enlutada, de carne «blanca y mate»: «Yo la quise mucho y no tuve la culpa de olvidarla, porque ya iba dentro de mí esta esencia inefable, esta ráfaga inquieta. Y para la pobre las flores eran el ideal, y para mí ese ideal empezaba en las flores.» Sin embargo, en esta búsqueda constante del ideal—¿Dónde estás? ¿Dónde te escondes?—, el poeta llega a preguntarse: «¿Hay algo que se acerque tanto al ideal como una mujer desnuda en la sombra?»; y en ello in-

siste en su «Balada del placer idealizado». «Definición real de la belleza», ha dicho en uno de sus poemas «A la mujer desnuda». ¿Apuntaba el poeta ya a la poesía—«desnuda, mía para siempre», a su más pura esencia, fin último suyo?

«Con mi elegancia de príncipe enlutado y mi palidez de noche de luna», se autodefine el poeta en mitad de sus «Palabras románticas». (Y en sus «Ideas líricas», lo que nos parece más fuera de lugar, escribe: «Soy un dolor enlutado y solitario que vaga, mudo, al borde de una fosa.») Es la época (1906-1912) de la inconcreta, infinita nostalgia, de los miedos súbitos, de las *Elejías*, de *La soledad sonora*, de los *Poemas májicos y dolientes*... Y, sin embargo, gusta del esguince irónico, alegre casi: «Balada del pavo real» data de 1908. Y esas rondas agrídulces de su «Trino, treno, trono» y su «Danza encantada», ¿no son de 1906? Y ese poema «Con toque amarillo»—color de su obsesión—, ¿no es de un año después? «Una disciplina... caprichosa», ha escrito el poeta. Y también: «Capricho y crisol». Y aún más: «¿Normas? ¿Disciplinas? Caprichos, gustos». ¿Que no tiene nada que ver?

Estas *Primeras prosas* forman un libro necesario, imprescindible, si se quiere seguir la evolución de la prosa juanramoniana. El lujo verbal del poeta moguereno, esclavo de la realidad circundante, palidece al par que se ahonda y se subjetiviza; el adjetivo sigue siendo múltiple, pero gana en exactitud, en intensidad, en cargazón íntima, mientras van volando mejor, más hacia su sitio exacto, «las mariposas interiores». A veces surgen—a un lado influencias—destellos azorinianos («Balada del libro en el jardín»; poema XI de *Palabras románticas*), greguerísticos («Amanecer... Eres como un mendigo que revuelve con su palo seco en el montón de basura de la noche»); o nos parece estar leyendo a un poeta arábigoandaluz, de hace mil años («Balada de tu blancura»). Pero, al cabo, comprendemos que es el Juan Ramón de siempre, ágil, rotundo, sonoro, dinámico, que busca el fiel de su desequilibrio, que afirma: «Mi poesía es siempre continuación de mi poesía:—mi verso de mi verso, mi prosa de mi prosa—». Pese a las «fuentes». Pese a las admiraciones confesadas y sinceramente reconocidas.

«POR EL CRISTAL AMARILLO»

Por el cristal amarillo (4) nos enfrenta ya con un Juan Ramón más maduro, más sereno y sosegado en su constante evocar, con las excepciones propias de un libro como éste, fragmentario, si no calidoscópico, formado por un puñado de piezas valiosas, pero a las que falta, a veces, la adecuada ensambladura. Esa «ideal autobiografía lírica caprichosa» que el poeta fue escribiendo a lo largo de los años, sin plan determinado ni lógica cronología, reviviendo sueños cuando no realidades, en su deambular sin reposo por los barrios ricos, hondos, de su memoria; ese puñado de páginas entrañables donde el poeta se dejaba ganar por añoranzas y recuerdos es lo que se ha pretendido reunir aquí bajo un título bien querido del poeta, para el que incluso llegó a esbozar un prólogo. De los cuatro colores—blanco, azul, grana, amarillo—que ornaban la cristalería de la cancela del patio de mármol de su casa moguerena de la calle Nueva, Juan Ramón—niño—prefería el último para mirar a su través el mundo próximo—sol, luna, cielo, cal, flores—, el mundo remoto de su imaginación desbordada. «Por el cristal amarillo—escribe el poeta—todo se me aparecía cálido, vibrante, rejio, infinito. Mi nostalgia de lo universal latente en mí desde mi semilla, encontraba largo y supremo deleite por el cristal amarillo. Era aquello como una exaltación musical, escalofriante y definitiva.» Garfias deja un tanto a salvo la cuestión de la unidad de clima o intención—que tanto preocupara siempre al poeta—y concede a este libro un «cierto carácter provisional», susceptible de irse perfilando y mejorando en ediciones sucesivas.

Hemos apuntado antes la obsesión del poeta por el color amarillo. Garfias esboza en su prólogo una fugaz antología de amarillos en la obra juanramoniana, como invitando a algún investigador paciente y apasionado a un ensayo en regla sobre tan singular preferen-

cia. Porque no es sólo el hecho de que encontremos la palabra en títulos diversos de libros o de poemas, que el poeta mire, «vea» de tal color rosas, mariposas, barcos, guirnaldas, cúpulas, cielos, chopos, sino que, a veces, el detalle más nimio, el recuerdo más pálido, se revestirá también de oro en su memoria. Amarilla será la puerta de Cinta Marin, la silla de la casa azul marino de la orilla del río, el macetón de hortensias que el forzado Villegas levantaba hasta el brocal del aljibe, la luna de su primer cuento y hasta el olor—«un poco funeral»—del aroma de los Velos; no es extraño, por tanto, que el centro de su corazón, donde el poeta guardaba «su ideal seguro», nos lo pinte también, en la voz pequeña de la flor de la jara, «de oro irisado».

La mitad aproximada de los capítulos que integran este libro—que Garfias ha agrupado en once partes—ha sido entresacada de libros, cuadernos o revistas; la otra mitad es rigurosamente inédita y procede de los manuscritos del poeta, por lo que es fácil encontrar páginas faltas de su toque final o trabajos inconclusos, como el titulado «Mis primeros romances», a cuyo pie el poeta anota: «Continuar esto hasta hoy. Elejir bien los ejemplos con los libros a la vista, ¡cuando pueda ser!» No pudo—ni podrá ser ya—nunca. Eran tantos sus proyectos, tantos sus libros pensados e iniciados, tan meticuloso y concienzudo su hacer que ni aún entregándole a su obra, como le entregó, su vida toda, pudo darle cima. De los capítulos editados que se incluyen en este libro, recordábase algunos especialmente: «El Zaratán», por ejemplo, publicado por vez primera en 1935, en *El Sol*, y luego reeditado en Méjico y Madrid; o «Ciriaca Marmolejo», aparecido en la revista gaditana *Platero*. Garfias fija la fecha de publicación de este último en 1950; en realidad fue en 1953, a raíz de una cariñosa carta de Juan Ramón a los poetas del grupo «Platero», en la que les prometía desquitarse de su «silencio de enfermo involuntario de dos años». «Les enviaré algo—escribía—para cada número; inédito o revivido de todos mis tiempos.» Entonces acompañaba cinco «romances revividos del tiempo de *Platero*»; luego, cumpliendo su promesa, mandaría «Ciriaca Marmolejo», «Paloma ofendida», «La palma seca», «Un amanecer con Cristo», que fueron viendo sucesivamente la luz en la revista gaditana.

A nuestro juicio, de cuantas páginas inéditas se incluyen aquí, las más importantes son las agrupadas bajo el título de «Vida y época», capítulos de una autobiografía que, completa, hubiera sido altamente reveladora. En uno de ellos—«Precoz»—, Juan Ramón nos habla de sus primeros pasos literarios, siempre acompañados por el éxito, dentro y fuera del ámbito familiar: «Yo escribía, escribía como un loco, versos y prosas. Y además, los publicaba. Ningún periódico o revista onubense, sevillano, madrileño, de la época, me regateó sitio y, en muchos, tuve lugar preferente, retrato y hasta pago.» En esta inicial fiebre creadora cifra el poeta su afán de revisar y depurar lo ya hecho, por lejano y atrás que quedase. «Prefiero castigar—escribe—, como un crítico de aquel niño, mi lijereza de entonces con mi tiempo de hoy. Por eso libro mi escritura primera y la presente. O al menos, me la presento a mí mismo para no avergonzarme de mi precocidad.»

«Entes y sombras de mi infancia» es, por su abundancia y mayor unidad, la parte que centra el libro; a continuación de la misma se insertan «Otros entes y sombras»—qué contraste el de las primeras páginas, fluidas, sencillas, de este apartado, con las primeras también de «Hombro compasivo» retorcidas, recargadas—entre los que se incluyen los titulados «Teresa y Claudio Guillén» y «La niña, Solita, de Salinas», pese a reconocer que no se ajustan totalmente al clima general. Antes, «Casa azul marino», «El calidoscopio prohibido», «Las flores de Moguer»; después, «El poeta en Moguer», «Olvidos de Granada»—sorprendente el capítulo titulado «Las tres diosas brujas de la Vega»—, «Sevilla», «En la muerte de un hombre»... Don Francisco Giner, por quien el poeta sentía una rara devoción y en quien veía encarnado «cuanto hay de ardiente, de tierno y de agudo en la vida», está presente en muchas páginas de este libro, como si quisiera remachar así su vocación, su destino de «fuego con viento»—llama, luz—, plasmado en un retrato ideal de *Espanoles de tres mundos*.

(3) J. R. JIMÉNEZ: *Primeras prosas*. Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1962.

(4) J. R. JIMÉNEZ: *Por el cristal amarillo*. Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1961.

«LA CORRIENTE INFINITA»

Decía Juan Ramón que un poeta, si quiere, puede complementarse a sí mismo, porque es mitad creador, mitad crítico, «las dos mitades del hombre auténtico que es el poeta». Juan Ramón, como Goethe, pudo complementarse. Tenía un claro concepto de la crítica, que él deseaba «amable e inflexible». El creaba, autocrítica, riguroso, lo creado; luego, «por otro lado», intentaba una crítica poética general, ajena a su labor creadora. «Por otro lado», he ahí la clave. Los poetas que, ingenuos o decididos, o ambas cosas a la vez, nos ocupamos de los libros de los demás, no conseguimos casi nunca que esos «demás» separen, en la crítica hora de la crítica, nuestra labor creadora de la enjuiciadora. No ven, o no quieren ver, el «otro lado»: moneda única, sí, pero con su cruz y su cara, distintas, que sólo por su revés se unen; o por su borde, jugador siempre del difícil equilibrio. «Crítica y evocación» lleva como subtítulo este libro (5), recopilado, seleccionado y prologado, como los anteriores, por Garfias. «Lejos de España—escribía Juan Ramón hacia 1953, recordando a Ortega—, hoy en tiempo y en espacio, pero con la piedrecita de mi *Fuentepiña* de Moguer en mi bolsillo del pecho, me complazco día tras día en contar a estos amigos historias y leyendas de mi tiempo español, largo o corto, según lo mire desde

(5) J. R. JIMÉNEZ: *La corriente infinita*. Colección Ensayistas Hispánicos. Aguilar, Madrid, 1961.

Carta de Juan Ramón a Gerardo Diego

Río Piedras, P. R., 1 diciembre 52.
Apartado 1933, Universidad.

Todos, mi querido Gerardo Diego, podemos morirnos en cualquier momento de nuestra vida, pero es más fácil que se vaya uno que ya ha tenido un serio aviso (un año de hospitales) de descompensación cardíaca.

Y yo le quiero decir a usted hoy que le agradecí siempre mucho todo lo bueno que usted hizo por y para mí y especialmente en su escritura. Recuerdo ahora su artículo sobre mi «Segunda antología poética» en la Revista de Occidente; sus cartas de felicitación cada vez que yo subía un poco en mi poesía, por ejemplo cuando yo publiqué mis «Hermanos eternos»; sus hermosas adhesiones en los saludos de esa Radio Nacional por mis sucesivos cumpleaños, mis nochebuenas; otras muchas cosas que no olvido.

Lo que yo haya hecho hacia usted públicamente y que haya podido desagradarle vino del chismorreó de los traeillevas que me rodeaban. Esta es la verdad. Perdóneme por no haber cerrado los oídos.

Me gustaría poseer lo que usted escribió sobre mí en las emisiones de radio y aun, si le fuera posible, lo demás. Yo lo tenía conservado en España, pero nunca ha vuelto a mí. Guerrero me envió su preciosa página de la Navidad primera en que usted intervino pero no me ha enviado nada más.

En las últimas de esta vida mía ya larga y que me asombro de seguir viviendo, me gusta ajustarme las cuentas. Un ajuste da como suma esta carta y un largo abrazo para usted, querido Gerardo Diego.

J. R.

Juan Ramón con niños de Puerto Rico



aquí o desde allí.» Y este tiempo español tan suyo es el que pone de pie en este libro, y en el centro coloca a sus figuras principales, a las que entonces lo llenaron y le llenaron, amigos ya lejanos, al otro lado—casi todos—de la final frontera: Villalón—con su sonrisita de soplillo guasón, indignado, pillete o triste—, Manuel Machado—«podría ser un Felipe IV o un tocador de guitarra—, Villaspesa—«fue siempre un alhambrista—, Rubén Darío—único y múltiple—, Antonio Machado—expresando «lo más recóndito y misterioso de su alma de místico con toques de pícaro», dos veces visto, desde el apasionamiento y la serenidad—, Valle-Inclán—desde la admiración constante, como Ortega—, Rueda, Reina, Florit...

Cuánto ayer revivido y cuánto—todavía, siempre—por revivir. En cada página nos aguarda la sorpresa, el dato curioso, inédito: por ejemplo, que además de poemas, ensayos, cuentos y aforismos, Juan Ramón—que nunca intentó hacer teatro—tenía «muchos borradores de novelas que cedería gustoso a cualquier novelista que pudiera desarrollar mis asuntos novelescos». (¿Qué ha sido de estos borradores—no ideas, no proyectos—? ¿Existen?) Por ejemplo, que ninguna de las páginas de *Platero* había llevado al poeta «más de diez minutos». (¿De veras, sincero Juan Ramón de Moguer?) Con tal afirmación pretendía salir al paso de los que le acusaban de demasiado perfecto. Y este cartel de «perfecto» era algo que Juan Ramón rechazaba, temía,

En sus notas de «Estética y Ética estética», recogidas en sus *Cuadernos*, encontrábamos ya una serie de ellas, que definían claramente su idea sobre la perfección: «Perfecto e imperfecto, como la rosa». «Era casi perfecta; su mayor encanto estaba en el *casi*»; «Completo: equilibrado entre perfecto e imperfecto»... En *La corriente infinita*, Juan Ramón insiste en este punto, en su idea de que lo perfecto no es más que lo completo. Descontento de su escritura sucesiva, reconoce su constante corregir, pero aclara que nunca se propuso las correcciones de antemano, sino por sorpresa; «es decir, que yo llevo siempre conmigo todo lo que he escrito, como llevo mi propia vida, y rectifico vida y escritura constantemente». Y más adelante: «Yo no creo en la perfección; creería en la *perfección sucesiva imposible*, como en la *posible sucesiva imperfección*». Para él, el acabamiento perfecto no conduciría sino a la esterilidad. Y golpea una y otra vez sobre el hierro caliente de su inteligencia, tratando de conformar en los demás lo que con tanta clarividencia vislumbraba. «Una vez más, a mis setenta y dos años, digo que perfecto es lo que se deja en su debido punto. Y nada más que eso.» Véase también, en su «Ideología lírica», la nota «Que son gracias», con su evocación final a Leonardo. Y antes: «Nunca busqué mayor perfección, sino mayor hermosura.»

Y esta frase nos lleva a otra de sus constantes: su ansia de belleza. Aquí si que el poeta expone, aclara y afirma rotundamente su razón mayor, su razón total: belleza-Dios-conciencia. Ya en sus *Cuadernos* habíamos leído: «Quien me quiera encontrar en la vida —y en la muerte—, búsqume sólo en lo bello.» Y en sus *Primeras prosas*: «Mi vida es toda poesía. No soy un *literato*, soy un poeta que realizó el sueño de su vida. Para mí no existe más que la belleza.» En *La corriente infinita* dirá, entre otras, la siguiente frase: «belleza de verdad es mi carrera». ¿Para qué insistir?

ESTE DISCUTIDO SER

«Este discutido ser que soy yo», dice Juan Ramón de sí mismo cuando responde a Cernuda (y se enemista con él para siempre). Muchos de los poetas que fueron amigos del moguerense—Antonio Machado, Salinas, Guillén, Cernuda...—dejaron luego de serlo. Juan Ramón no vacilaba a la hora de decir la verdad, de decir su verdad. Y en este libro, por ese afán suyo de hablar «claro y de frente», más de cuatro figuras notables salen malparadas (como en sus *Primeras prosas*, Valera, Blasco Ibáñez). ¿Tuvo la culpa Juan Ramón? ¿La tuvieron sus amigos? De su «Recuerdo a José Ortega y Gasset» copiamos el siguiente párrafo, que creemos bastante significativo: «Malos amigos—escribe—, calumniadores, me han dado a mí fama de duro; los que me conocen bien saben que soy 'inflexible, pero amable', cuando la falsedad no me saca de mí. Yo insto a quien quiera, a que me señale a un escritor a quien yo haya atacado, que no haya sido sino defendiéndome; y las fechas pueden demostrarlo. No hay escritor contemporáneo más atacado que yo; y si la crítica me es indiferente en lo literario, no me lo es en lo histórico. La mentira histórica no la puedo tolerar, y los que la han cultivado contra mí saben, lo mismo que yo, por qué; y ese porqué puedo yo demostrarlo con documentos, en todos los casos.» Juan Ramón escribía tales palabras hacia 1953; años antes, exactamente el 31 de marzo de 1946, en una carta dirigida a Rafael Alberti, se había expresado ya en idéntica forma: «Nunca he atacado a nadie más que respondiéndome. Eso se puede comprobar por las fechas.» Y se extendía en una serie de ejemplos concretos, fechas y nombres por delante.

SU EPISTOLARIO

Esta y otras cartas inéditas de Juan Ramón Jiménez nos fueron facilitadas en su día por Garfias, con ocasión de nuestro estudio sobre *Las sombras en la poesía de Pedro Salinas*. Muy poco después, eran recogidas en un volumen titulado sencillamente *Cartas* (6), con otras muchas que Garfias agrupaba y, en lo posible, ordenaba; cartas escritas un día con su «tan cacareado enigma gráfico» o mecanografiadas por Zenobia, copista fiel: «Siento en el alma tener que enfiar la savia con esta

(6) J. R. JIMÉNEZ: *Cartas*. Colección Literaria. Aguilar, Madrid, 1962.

intermisión técnica», decía Juan Ramón. Porque a él la carta le nacía como el poema: «a su gusto y en su instante». Y, pensando reunirlos en libro, confesaba en una nota para el prólogo posible: «Ninguna vanidad me mueve al publicar estas cartas. Es que en mí, cualquier relación —sobre todo escrita— ha tomado en el acto carácter literario o filosófico.»

Leyendo este luminoso epistolario, esta «primera selección» de algunas de las muchas cartas que escribiera a lo largo de su vida, uno comprende mejor al poeta, en tanto le ve oscilar del «ser bueno» al «ser malo»; del amigo ejemplar al mordaz enemigo; de la palabra leve, lírica, a la aguda, afilada como un estilete; del hombre egoísta, encerrado en su torre lejana, al hijo, al hermano cariñoso, pendiente de los detalles nimios, de los problemas domésticos de los suyos; del resentido que parece romper, sin dolor, una amistad, al enamorado que escribe a María Martos buscando la ocasión de encontrarse con Zenobia... Sincero siempre, reconociendo valores aun en los momentos en que con más dureza ataca, Juan Ramón se esfuerza muchas veces en tirar por tierra su fama de egoísta, de despiadado, de injusto. Y a éste y a aquél, en público o en privado, trata de demostrar el porqué de su postura, de su decisión, de su actitud en cada caso concreto.

Lógico resulta que, a lo largo de los sesenta años en que estas cartas fueron escritas, se le ve ensalzar a muchos a quienes luego retirará su admiración y su amistad. Cambian los gustos, cambian las personas. ¿Quién no se sorprende ahora de ver cómo Juan Ramón —por adolescente que fuera— elogiara a Redel una composición como «El accidente epiléptico», diciéndole que, al leerla, «ha sentido como pocas veces»? Verle hablar de sus «versillos» de lo poco que alcanza «en materias literarias»; verle leer «unas cien veces» poemas como «El baño en el huerto» o emplear en algunos casos tan devotamente la palabra «maestro», acaso sea la mejor prueba de su evolución, del largo camino que recorriera para encontrarse consigo mismo, para convertirse en uno de los poetas más notables de toda nuestra historia literaria.

Garfias ha procurado dar a todo este material un orden cronológico, agrupándolo en cuatro capítulos: Moguer - Madrid - Moguer (1898-1915), Cartas familiares (1913-1945), Madrid (1915-1936) y América (1936-1958). Y en su prólogo ha señalado cómo, en adelante, será imprescindible la consulta de este libro profuso para llegar a entender íntegramente la personalidad humana y literaria del *Andaluz Universal*, «maestro de poetas, genuina densidad lírica perdurable».

Una de las amistades más verdaderas de Juan Ramón fue la del matrimonio Martínez Sierra. En este libro se recogen cartas y versos a ellos dirigidos, en los que el poeta habla a sus amigos de «nuestra casa lírica», «vuestra paz, mi tristeza». Juan Ramón quiso, como a pocos, a Gregorio y a María. El tiempo les alejó, puso por medio tierras y olvidos. Pero, al cabo, la llama de esa amistad surgía, viva otra vez, de la ceniza. Ricardo Gullón ha escrito que «con los Martínez Sierra el poeta debió de sentirse, a menudo, feliz». Y lo ha hecho en un amplio estudio esclarecedor, que sirve de prólogo a un curioso libro publicado por la «Sala Zenobia - Juan Ramón», de la Universidad de Puerto Rico (7), en el que Gullón ha reunido las cartas de Gregorio y María Martínez Sierra a Juan Ramón y dos borradores de éste dirigidos al primero (Garfias recoge en su libro cuatro más), completándolos con la prosa y el verso que mutuamente se dedicaran. Es lástima que este libro no haya tenido más difusión en España. Juan Ramón, Gregorio y, sobre todo, María, así lo merecen. ¿Quién —¿cuándo?— acometerá la tarea de dar a esta mujer admirable el sitio que de veras le corresponde en esa época singular de nuestras letras que se llamó Modernismo?

«EL TRABAJO GUSTOSO»

Este libro (8) recoge la mayor parte de las conferencias que el poeta pronunciara a lo largo de su vida. Una vez más ha sido Francisco Garfias el encargado de pronunciar ese

(7) *Relaciones amistosas y literarias entre J. R. J. y los Martínez Sierra*. Ediciones de la Torre. San Juan de Puerto Rico, 1961.

(8) J. R. JIMÉNEZ: *El trabajo gustoso*. Ensayistas Hispánicos. Aguilar. México, 1961.



«levántate y anda» que la prosa juanramoniana, desbordada por el verso, aguardara desde siempre. Trabajo gustoso el suyo, por supuesto, y eficaz y necesario. Porque, a medida que transcurría el tiempo, Juan Ramón iba abandonando formas que antes cultivara y ciñéndose a las más limpias, a las más en consonancia con esa poesía que iba perdiendo velos y se le entregaba desnuda. Y en este proceso natural y continuo, el poeta no olvidaba la prosa. «¡Romance, ríomio de mi huir: canción con todas mis alas, verso libre sólo mío, y prosa, prosa mía enamoradora!», escribía hacia 1947, arrepintiéndose —él, el constante arrepentido— de silva italianera, alejandrino franchute, parnasianismo, simbolismo y «tanta versificación épica». En una de estas conferencias, «Poesía cerrada y poesía abierta», Juan Ramón insiste en varios de los puntos condicionadores de su estética, a los cuales aludíamos antes. Uno, el de la perfección, a la que él añadía siempre un «casi», como clave particular. «Perfección quiere decir para mí complemento», afirma ahora; y también: «perfecta es una cosa que lo sea por instinto»; y poco antes: «¡Defectillo, cómo me gusta encontrarte para no enmendarte!». Otro, el de la identificación *ideal-mujer desnuda-poesía*, que apuntábamos y que aquí se nos confirma: «Yo concibo a la poesía en mujer desnuda natural, ejemplo humano de la naturaleza.»

Acaso el título más importante recogido en este libro sea «El romance, río de la lengua española», a su vez el más extenso. Considera Juan Ramón que el octosilabo es el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso; ocurre con él, a su juicio, lo que con el alejandrino en Francia, el endecasílabo en Italia, la pareja endecasílabo-eneasílabo en Inglaterra... Por las orillas de los ríos del romance español, pasea el poeta, no en orden de tiempo, sino de espacio, de la mano de la memoria, «esta mujer de mi guarda», y apoyándose ya en el romancero general, ya en su romancero particular, nos va brindando ejemplos, comentándolos, desmenuzándolos, salpimentándolos también, con su agudeza singular, cáustica muchas veces. Una sola expresión suele bastarle para zaherir, más que con un largo párrafo, a un poeta o a una obra; he aquí la fuerza de Juan Ramón crítico, su flaqueza también, pues que como hombre no está libre de errores y de parcialismos. Cuando nos dice, por ejemplo, que Quevedo escribe con pluma de pavo, Góngora con pluma de garza y Calderón con pluma de loro, está resumiendo en tres imágenes toda una teoría

personal sobre el famoso trio, al que en otro lugar habrá de reconocer, aunque sea siempre Calderón el que salga peor parado.

Con la misma clarividencia con que distingue poesía y literatura («la literatura es traducción; la poesía, original»; «la literatura es estado de cultura; la poesía, estado de gracia»), en la conferencia de este nombre, ahonda luego en la que nomina el libro («El trabajo gustoso», título definitivo de su *Política poética*), en la falsamente llamada «poesía fuerte» y en la esencial, delicada, sensitiva, con su vigor más puro en lo hondo, al tiempo que cifra en la poesía la paz interior y exterior, «la paz corriente humana»; es en esta conferencia donde Juan Ramón intercala sus cuatro estampas —«El jardinero sevillano», «El regante granadino», «El carbonerillo Palermo» y «El mecánico malagueño»—, que habíamos leído ya en *Por el cristal amarillo*.

Como todos los otros libros juanramonianos de prosa, éste nos ayuda a conocer mejor al poeta y nos revela muchas de sus ideas madres, muchos aspectos también de su obra en marcha, de su «corriente infinita». Y a su confesión «yo he renovado siempre mi poesía cuando estoy en alta mar», añade esta otra, precisa, en la que no deja lugar a dudas sobre la que él considera su obra capital —el *Diario*—, determinante de una influencia «súbita y benéfica» —como desgraciada fue antes, por su «lamentable pesimismo necio», la de *Arias tristes*— en toda la poesía de habla hispana: «En realidad —dice— el *Diario* es mi mejor libro. Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior. Es un punto de *partidas*.»

DE «SEVILLA» A «SIVIGLIA»

Rastreando entre los papeles inéditos de Juan Ramón, poblados de su mágica caligrafía, de su «letra aljamiada», que él —como Hernández-Pinzón— tan fácilmente descifra, Garfias encuentra las notas sueltas de un proyecto de libro sobre Sevilla: una serie de poemas en prosa, algunos incompletos, acompañados de esta observación: «Añadir a este libro de Sevilla páginas sevillanas del *Diario*, algún capítulo suelto, poemas, etc., sobre la ciudad.» Con tal base edifica Garfias este libro, *Sevilla* (9), que María de los Reyes Fuentes acoge en su colección «Ixbillah». Cinco poemas en verso, varios en prosa y otras páginas líricas —hasta un total de veintidós— tomadas de distintos libros del poeta (*Diario de un poeta recién casado*, *Espanoles de tres mundos*, *Por el cristal amarillo*) componen esta entrega, este homenaje póstumo a la ciudad que amó y en la que un día pensó —a punto de cumplirse el soñado regreso, que la muerte truncara— terminar sus días. «Juan Ramón —escribe Garfias en su prólogo— se sintió siempre, en cualquier parte del mundo, andaluz completo con fondo de Sevilla.»

Golondrinas, palomas, gorriones —«¡pájaros de Sevilla!»—, naranjos, Viernes Santo, Giralda, Guadalquivir, la sombra de José María Izquierdo —sombra «que echaba luz»—, pueblan el alto cielo sevillano que tiembla sobre la ciudad, clavel único prendido «sobre el pecho izquierdo de la naturaleza». Y Bécquer. Jirón de niebla, mundo en confusión —«madreselva, ahogo, entretiempos, mujer, escalofrío, ideal, arpa»—, Bécquer se interpone siempre entre Juan Ramón y Sevilla, como un cristal que inflamara el oro manso de un eterno poniente y alrededor del cual volase, entre picos piadores, la Rima. «La Rima breve, Bécquer, el hondo son.» Y al fondo, contemplador contemplado, olvidado, como la torre esbelta, del suelo, el propio poeta de Moguer, fiel a su tierra del Sur, «llorando, llorando, llorando sin saber por qué, con frío, en el cuerpo y en el alma... Sabía ignorancia la suya, cálido vaho su helor. ¿Quién no recuerda ahora, cuando el sevillano anda en olor de centenario, la alucinante evocación del moguerense?: «Bécquer tiende una mano, se echa en el redondo vendaval y sale con él de la gran madreselva, su momentáneo refugio del súbito chaparrón tronador de mayo, instante grato de suave penumbra olorida para su desesperanza.»

De *Sevilla* a *Siviglia* (10). Vincenzo Josia toma el volumen de «Ixbillah», lo enriquece

(9) J. R. JIMÉNEZ: *Sevilla*. Ixbillah núm. 2. Sevilla, 1963.

(10) J. R. JIMÉNEZ: *Siviglia*. A cura di Vincenzo Josia. Nuova Accademia Editrice. Milano, 1965.

con una serie de páginas nuevas, concretamente retratos líricos, que no figuraban en la edición original, lo vierte al italiano, escribe una «Introduzione» y nos lo ofrece en versión bilingüe, pulcramente. La traducción, en general, es fiel, en cuanto ello es posible, al texto juanramoniano. No obstante, nos gustaría señalar, como dato simpático y sin afán crítico, la confusión de Josia al verter a su lengua el párrafo final del prólogo de Garfias. Dice éste: «por la marisma del Guadalquivir se llega a los jarales moguerenos, Rocina adelante». La Rocina es una hermosa vega, surcada de arroyos, que hay que cruzar camino de El Rocío. Pues bien, Josia, ignorándolo, se ciñe a la letra y traduce: «dalle maremm del Guadalquivir si arriva ai gineprai mogheregni a dorso d'ásino». Y, al cabo, si bien se mira, nadie podría negarle a la frase su verdad.

«LA COLINA DE LOS CHOPOS»

En opinión de Francisco Garfias, su recopilador, ordenador y prologuista, *La colina de los chopos* (11) es «libro singularísimo, uno de los más líricos y fragantes» salidos de la pluma de Juan Ramón. Garfias se apresura, no obstante, a aclarar que tal libro tiene un carácter más lírico que crítico y que está formado por una serie de capítulos o apartados nacidos para constituir libros independientes; su ordenación, por tanto, es provisional y susceptible de ir acoplándose en el futuro a un más justo ensamble de acuerdo con el pensamiento—en este sentido, confuso, contradictorio, variable—del poeta. *La colina de los chopos* ha sido, pues, el título definitivo por más persistente y más bello; pero considerando que Madrid es, además de tema esencial de estas páginas, la ciudad donde el poeta vivió y escribió «lo mejor de su vida y su obra», se ha mantenido como subtítulo «Madrid posible e imposible». («En este libro—escribe Juan Ramón—quiero dejar en pie al Madrid eterno, lo bueno y bello de antes y de hoy... y un poco de lo de mañana.»)

Encabeza el libro el apartado que le da título, seguido de una serie de aforismos; a continuación, «Diario vital y estético», «Cuentos largos»—que son, en realidad, trece breves apuntes—, «Estética y Ética estética» y «Disciplina y Oasis», seguidos de otra serie de aforismos. En estos apartados, cuya procedencia reseña fielmente el prologuista, se han incluido algunas páginas inéditas; pero la aportación principal de este volumen—en cuanto a su ineditiz se refiere—reside en sus tres capítulos finales: «La alameda verde», «Poesía en prosa» y «Aforismos», extraídos del archivo íntimo juanramoniano. Queda palpable en muchas de estas páginas su provisionalidad, es decir, la falta de revisión y pulimento a que el poeta, siempre tan riguroso con su obra, las sometía.

Abundemos ahora, con el nuevo material que esta obra nos brinda, y esquemáticamente, en esas constantes que hemos apuntado: A) *Ideal-belleza-mujer desnuda*: «Dos cosas me importan hoy: el desnudo y mi pensamiento»; «Suelo confundir la mujer desnuda con la muerte» (no olvidemos aquel otro aforismo: «Tengo siempre dos obsesiones en lucha perpetua: el arte y la muerte»); «Yo y la mujer desnuda». B) *Disciplina-capricho*: «Una disciplina, pero acomodada cada día a cada día»; «Lo que los míos llaman mis 'caprichos', mis 'monomanías', son mis normas estéticas.»; «Reglas, sí, pero de uno solo, caprichosas y sólo para uno». C) *Amarillo*, color de su obsesión: son tantos los ejemplos que no vale la pena elegir. D) *Reminiscencias greguerísticas*—más líricas, por lo general, que las de su creador—: «Estaba lastimada de caer de un sueño»; «A media noche, en una calle de casas cerradas, un gato, luz negra en los adoquines blancos, marcha sin fin a la luna poniente»; «Traía los ojos llenos de viento»; «El pinar es el palacio de la puesta del sol» (metáfora—guegueria—anticipada en el «Verde verde-rol» de sus *Baladas de primavera*). E) *Resonancias de la poesía árabeandaluza*: «La mano que tiene la copa del día... se tuerce, y el néctar del día se derrama sobre el prado.» F) *Perfección-imperfección*: «¡Qué lucha, en mí, entre lo completo y lo perfecto»; al binomio completo-perfecto pudiéramos sumar otro: clásico-eterno; todos ellos se funden y con-



funden a lo largo de una serie de pensamientos y sentimientos cuya transcripción nos llevaría demasiado espacio; he aquí algunos: «Clasicismo, perfección viva»; «Clásico es perfecto, y perfecto es completo, y... completo es, necesariamente, vivo»; «Lo que se ha depurado bien por la mañana, ¡qué hermosamente clásico—eterno—parece por la tarde!»; «Actual; es decir, clásico; es decir, eterno»; «Pobre amante de lo perfecto, ¿no ves que eres poeta vivo, y que la vida es inmarcesible imperfección?»; y aquel conocido aforismo: «Era casi perfecta: su mayor encanto estaba en el casi», podría continuarse en éste: «¡Cómo amo el defecto bello! Cada día me gusta más el defecto.» G) *Belleza*: «La belleza es tal, que a la poesía de cada instante bello puede referirse el encanto de toda la belleza»; «A veces me invade como un miedo enorme, un temor súbito, al pensar que un día puedo hastiarme de la belleza...»

Podríamos aún detenernos en otras muchas consideraciones: verbi gracia, los neologismos: *hojareda, rojor, biárbol...*; pero nos extendemos ya demasiado. Aunque la obra del poeta, su «corriente infinita», en su claro pasar incesante, justificaría éstas y muchas más páginas que la analizaran y le sacaran—nunca del todo—su agua traslúcida. «¡Te he de deslumbrar, muerte; te he de traspasar con la luz de la eternidad cogida en mi espejo!», clamó el poeta, en son de desafío. El tiempo—su enemigo—habrá de darle la razón.

«OLVIDOS DE GRANADA»

He aquí (12) otro de los muchos libros que Juan Ramón concibió y no vio concluidos: estos *Olvidos de Granada* (recuerdos, vivencias, presencias de Granada), que el moguereno escribió a lo largo de muchos años y que manos fieles reúnen y ordenan ahora, dejándose llevar, ya por el corazón, ya por esos índices que en vida del poeta salieron de su pluma, para un luego que tantas veces no llegaría.

Juan Ramón paseó y vivió el asombro granadí, de la mano de ese alegre alucinado que fue Federico García Lorca; con él, sus hermanas Isabel y Concha. Y Zenobia. Y Falla. ¡Qué fabuloso trio el de aquellos andaluces universales! «Ya zomo tre dioze», decía Federico. Tres duendes cruzando la sonora penumbra, el agua viva, la piedra roja de la

(12) J. R. JIMÉNEZ: *Olvidos de Granada*. Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos. Editorial Padre Suárez. Granada-Madrid, 1969.

ciudad maga. «Granada me ha cojido el corazón—escribiría luego Juan Ramón a Isabel García Lorca—. Estoy como herido, como convaleciente. Ahí no me daba tanta cuenta... Sí, la impresión de tu maravillosa Granada... me trae y me lleva como una aguja en ella. Pronto creo que me volverás a ver ahí y por más tiempo, todo el que pueda. Tengo que llevarme de Granada hasta la boca.» Y aunque el poeta no volvió, dejó escrito un puñado de páginas en prosa (estampas, retratos líricos, cartas...) y un largo poema, «Generalife» («... ¡Silencio!, que ya no lloran. / ¡Escuchad!, que ya no hablan. / Se ha dormido el agua, y sueña / que la desenlagrimaban»), suficientes para dar cuerpo a este libro, tembloroso y apasionado.

Bajo el título de «Granada misma» y «Otros olvidos de Granada», agrúpanse aquí las páginas esenciales. «Caricaturas líricas» recogerá, a continuación, las de García Lorca, Falla y Fernando de los Ríos, incluidas en *Espanoles de tres mundos*; y en *Cartas* se insertarán tres, dirigidas a Isabel García Lorca, «Teodoro García Laorta» y Federico. Por último, «De Granada» (Serranía de Ronda) y «A Granada» (Trascádiz), cerrarán la muestra. Muestra que presenta Juan Gutiérrez Padial, con una prosa encendida y crepitante, contagiada del encanto de la juanramoniana, una vez más cuajada de neologismos (amarillencia, penumbra, hondonante, brillanteles, plenamar...).

Dos libros que el moguereno un día soñara—*Sevilla, Granada*—son ya (¿incompletos?, ¿completos?) realidad. Y Cádiz, ¿cuándo?

¿TODO ES VERSO?

Cabría preguntarse, a la hora de poner punto final a estas notas, dónde termina en Juan Ramón la poesía y comienza la prosa, dónde la prosa se libera, se desnuda de la poesía. El escribió: «No hay prosa y verso. Todo es prosa o todo es verso. Para mí, sin duda, todo es verso, como para mí todo nuestro movernos es danza.» ¿Es por ello por lo que algunas veces vemos cómo la asonancia se aferra desesperadamente al párrafo?: «Y nubes de humo y muselina pasean sobre la luna amarilla; y la luna camina..., no camina...» O bien: «Martilleaba el hierro, y el hierro daba rosas ¡de fuego!»; o: «Los instantes de puro ensueño son como las auroras de días que llegaron en lo eterno.» De todas formas, hacia el final de su vida, la prosa juanramoniana se fue haciendo más sencilla, más espontánea. «¡Qué afán de dejarlo todo claro, liso, fluido, transparente!», escribiría. Pero era tarde ya. Lo hecho, hecho estaba. «Mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi obra», dijo. Arrepentimiento, sí, noble, pero sin solución posible. Desbordado estaba por lo que creara, «náufrago permanente y sucesivo» de su infinita realidad presa sobre el papel y acumulada. «Ese cúmulo llena hoy un cuarto de mi casa», escribió. ¿Va a extrañarnos, pues, que nazcan tantos libros de su muerte?

MEMORIA FINAL

Tuvo que irse, para venir. Irse a lo eterno suyo, para volver a lo de siempre suyo. Con un pie en la esperanza le dio la muerte el tirano definitivo. Y ya hundido, se alzó—lo alzamos—, tocó la tierra cumplida de aguardar y se adentró por ella. Estaba Moguer con su plata bruñida y su cal reluciente, escondiendo un corazón de luto, un corazón plural y unánime. En Fuentepiña, el pino grande que tiene sangre de *Platero* en vez de savia, se estremecía con el aire crecido. Muerte contra muerte, dos cuerpos reposaban una vez más—la última—unidos: vida contra vida. Hacia tristeza y cerrazón de llanto. Pero

*¿y esta delicia plena
de haberse sorprendido de la vida
como un fruto perfecto de su rama?*

Ya Juan Ramón aquí. Soñando. Haciendo verdad sus versos:

*... en la mañana limpia
cuando la primavera saca flor a mis
[entrañas...]*

Flor eviterna, sí. Poesía para siempre. Una minoría cada vez más inmensa, más entregada. Y una presencia viva, firme, plenitente.

Sí, poeta, Poeta. «En el recuerdo estás tal como estabas.»

(11) J. R. JIMÉNEZ: *La colina de los chopos*. Circulo de Lectores. Vergara. Barcelona, 1963.

Cuando BECQUER y JUAN RAMON HABLARON EN SEVILLA

(El 5 de junio de 1958, por la mañana, se abrieron las puertas de la iglesia de la Universidad hispalense para que las cruzasen dos féretros que habían sido trasladados desde Puerto Rico, con breve escala en Madrid. Contenían los cuerpos de Zenobia y Juan Ramón Jiménez. Las bodas de la muerte les unieron en un viaje sobre el Atlántico, camino de Moguer.)

En Sevilla, la única parada de homenaje; en Sevilla, capital poética de España, como dijo Juan Ramón. Cerca de donde los difuntos esposos fueron colocados, reposan, desde 1913, Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer. Caben todas las suposiciones sobre el morir; la muerte hace creíble lo increíble, cambia la naturaleza de lo fantástico. A poco de estar el cuerpo de Juan Ramón en aquella capilla comenzó a ocurrir un hecho extraordinario: entre Juan Ramón yacente y la tumba próxima de Gustavo Adolfo había un fluido, nada misterioso después de todo, y, no mucho después, ese fluido empezó a convertirse en palabras.

Bécquer y Juan Ramón hablaron al encontrarse. No he considerado oportuno revelar hasta ahora el diálogo entre tan ilustres vecinos de la muerte. Lo que se dijeron en aquella mañana de primavera es cuanto transcribo aquí.)

J. R.—(Muy quedamente.) Gustavo Adolfo... Gustavo Adolfo...

G. A.—(Tras un prolongado silencio.) ¿Quién me llama?

J. R.—Soy yo, Juan Ramón Jiménez... Tienes que acordarte de mí.

G. A.—Claro que me acuerdo. Bienvenido seas a la muerte.

J. R.—Gracias. Mi esposa y yo vamos camino de Moguer, ya puedes figurarte por qué motivo, y han acordado que nos detuviéramos en esta iglesia. Interpretaron perfectamente mi deseo.

G. A.—Y el mío, Juan Ramón, y el mío.

J. R.—Tú sabes cómo me hubiese gustado conocerte. Dije una vez que si no hubieras desaparecido siendo tan joven, los de mi generación podríamos haberte tratado. Aseguré siempre que contigo se iniciaba la poesía contemporánea española.

G. A.—Ay, ya somos contemporáneos en el otro mundo, hijo. ¿Te molesta que te llame así?

J. R.—No, padre. Esta es una ocasión única para que hablemos un poco, no a través de libros, como de costumbre. Yo creo que aún no estoy muerto del todo, es imposible que lo esté. Mi obra no ha sido cerrada. Falta tanto por hacer, y ya...

G. A.—Noto que te encuentras angustiado, Juan Ramón, porque ignoras lo que es la muerte definitiva.

J. R.—Eso debe ser.

G. A.—Serenidad es cuanto te hace falta. Oye, por si ayuda a distraerte de tu obsesión, yo quisiera preguntarte algo.

J. R.—Dime, dime.

G. A.—¿Qué se piensa ahora de mí? Bueno, de mis versos.

J. R.—Desde hace muchísimo tiempo eres lo que se llama un clásico, aunque no de los rancios. Los editores te adoran de rodillas...

G. A.—...como se adora a Dios en un altar...

J. R.—...y se ha repetido mucho que eres lectura perfecta para adolescentes.

G. A.—Me halaga esto último, pero ¿y las personas mayores?

J. R.—Algunas también te siguen leyendo, no lo dudes.

G. A.—(Temblorosamente.) Y... ¿los poetas?

J. R.—Para mí eres fundamental, y quien no reconoce su fuente es un monstruo. Mira, podría contarte algo sobre esto.

G. A.—Aparte de ti, ¿los poetas me quieren?

J. R.—Claro, algunos te quieren.

G. A.—En mil novecientos treinta y seis, cuan-

do mi centenario, escuché algunos ruidos sin que pudiera distinguirlos mucho. Debían referirse a mí. Luego escuché otro ruido muy grande.

J. R.—Era el de la guerra que duró tres años.

G. A.—Qué espantoso es lo que me dices. Comprendo que no siguieran celebrándose.

J. R.—En seguida hubo otra, mundial, que duró cinco años. Después de esas terribles guerras, los poetas ya fueron de otro modo, sería absurdo engañarnos. Debo decirte que tu idea sobre la poesía, igual que la que yo tengo, pasaron al olvido. Hay que reconocer la verdad, aunque la poesía ha sido, es y seguirá siendo la misma y lo mismo. Como el tiempo y el espacio, es siempre igual y distinta por su sucesión.

G. A.—(Muy ensimismado.) Donde habite el olvido allí estará mi tumba. ¿No he dicho yo algo así?

J. R.—Exactamente. También dijiste que poesía eres tú, refiriéndote a una mujer, y marcaste la diferencia entre dos clases de poesía, una magnífica y sonora y otra natural, breve y seca, a la que llamaste poesía de los poetas.

G. A.—Poesía de los poetas de hace mucho tiempo, ¿verdad?

J. R.—No creas que de tanto. Lo que pasa es que el poesía eres tú lo han convertido algunos en poesía somos nosotros. Han llegado a decir que la escriben entre todos, lo que no es mentira; pero para mí que intentan repartirse los defectos. La mujer y el amor que hay en tu definición apenas si caben en lo de hoy. Y no es esto sólo, sino que han puesto en entredicho toda la lírica, ¿comprendes?

G. A.—Te confieso que me cuesta mucho trabajo entender lo que afirmas. ¿Es que les avergüenza considerarse líricos?

J. R.—Así es, por mucho que te asombre. No queda mucho tiempo para hablar, y lo mejor es que te diga rápidamente que a ti y a mí nos consideran unos cursis y unos reaccionarios. (Se escucha un ruido de huesos removiéndose.) Sí, cursis y reaccionarios. Tú has ignorado esa opinión hasta ahora, pero figúrate cuánto he tenido que sufrir yo durante estos últimos años al ver de qué manera me despreciaban. ¡Luego dicen que tengo muy mal carácter!

G. A.—Lo siento enormemente. Al fin y al cabo, yo estoy a un siglo de distancia, pero tú...

J. R.—Me exiliaron de más de una antología. En fin, no vale la pena detallarte. Ni el Nobel me pudo consolar.

G. A.—Yo, un cursi. Cursi es quien quiere y no puede. Yo pude.

J. R.—Nos llaman así porque, al parecer, resultamos individualistas, creemos en la belleza, en el amor, en las cosas naturales.

G. A.—Y en la inteligencia, Juan Ramón, no se te olvide.

J. R.—En la inteligencia, tú lo has dicho. Para mí la inteligencia y la emoción han de estar fundidas en una sola esencia pura y libre.

G. A.—Y la emoción ¿tampoco les importa?

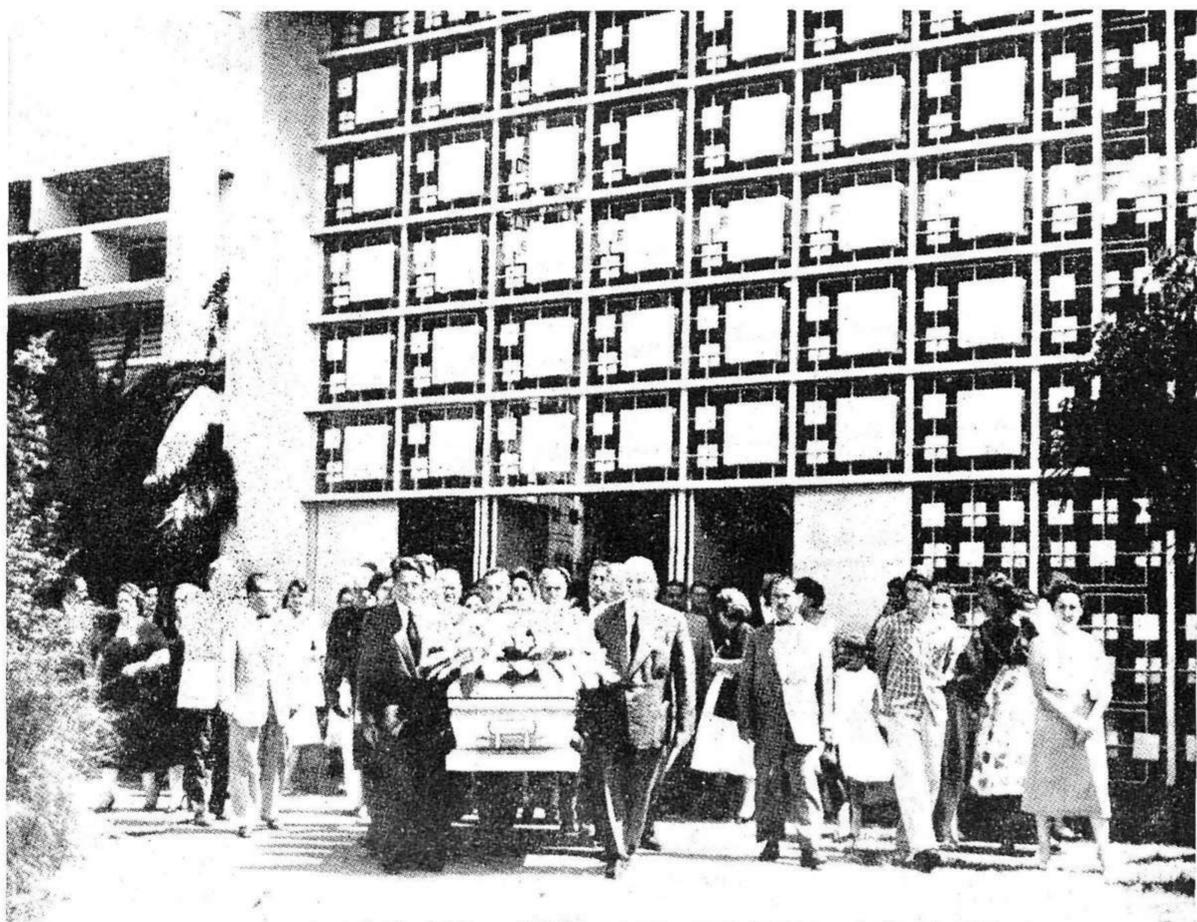
J. R.—Pues la verdad es que la emoción les va resultando secundaria a la mayoría, porque afirman que de ella puede nacer la retórica.

G. A.—Siempre fui enemigo de la retórica, de la mala. Mi ideal fue la desnudez.

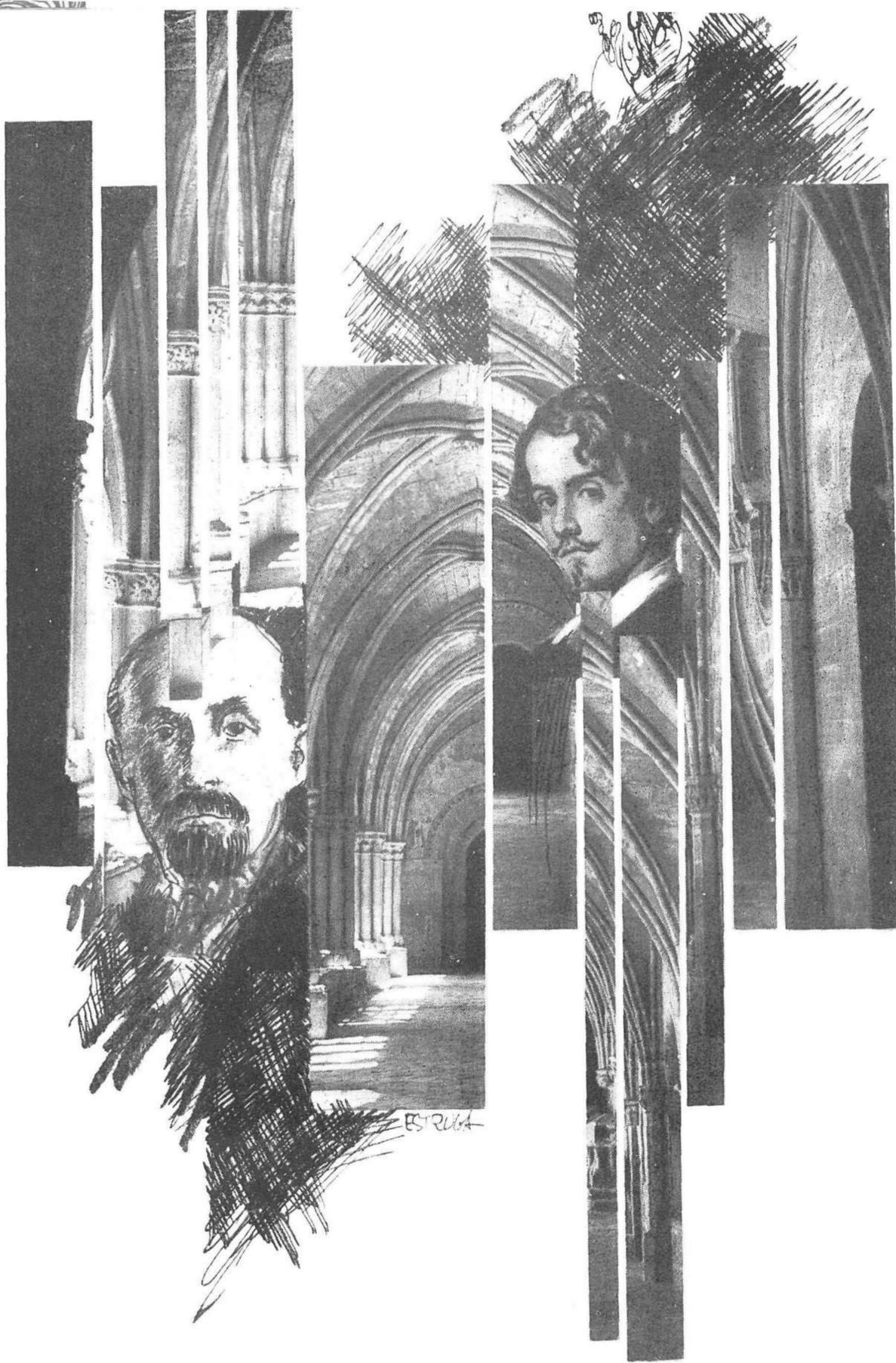
J. R.—Una poesía desnuda en su expresión es eterna. Ahora la cargan mucho, y puede caer encima y aplastarnos.

G. A.—Qué espanto.

J. R.—Hay cada vez más poetas voluntarios, no sé cómo se apañan. Quieren justificar la falta



El féretro con el cadáver de Juan Ramón a la salida de la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico



Carta de Juan Ramón a Bleiberg

Río Piedras, P. R., 5 diciembre 52.
Apartado 1933, Universidad.

Mi querido Germán Bleiberg:

Todo cuanto usted ha escrito sobre mí, en estos últimos años (para mí malos de enfermedades de mi mujer y mías), sus cartas también, se lo fui agradeciendo en el alma. Recuerdo bien su contribución al libro de la Revista de Occidente, lo de «Animal de fondo», su ensayito publicado en Clavileño, etc. Todo lo guardo con cariño.

Hoy, repuesto en parte y escondido aquí en esta deliciosa isla de Puerto Rico, estoy intentando alcanzar con mi agradecimiento escrito, que tanta delantera me lleva ya en mi pensamiento, los regalos espirituales de mis amigos.

Cuénteme usted de sus nuevos empeños, poesía, crítica, etc. Siempre lo seguí con verdadero cariño desde los tiempos finales de mi vida en Madrid, cuando empecé a leer lo suyo; si no recuerdo mal, en las revistas de Altolaguirre.

Estos años últimos, desde el verano del 50, cuando caí con una descompensación cardíaca, han sido años de laberinto en cuanto a libros, revistas y cartas españolas y jenerales. Estoy intentando traer hacia mí el tiempo pasado y ponerme al día; y una de las primeras personas a quienes he escrito, es usted.

Gracias otra y muchas veces, y un abrazo muy cariñoso de su amigo,

JUAN RAMON

absoluta de inspiración, palabra que les da risa, con el truco de la complejidad, la técnica y lo que llaman pomposamente investigación de lo real. Se llaman realistas con mucho retintín. Llevan su carnet de eso, y si te descuidas te lo enseñan para que veas que están al día. Podría darte nombres..., aquí entre nosotros.

G. A.—Prefiero que sigamos charlando de forma general. Tus revelaciones me apasionan y me preocupan. ¿Habrá siempre poesía?

J. R.—Ah, de ello no tengo la menor duda. A tu relación de motivos para que exista, le añadiría yo un rebelde, pero un rebelde de verdad, removedor de ideas, sentimientos y formas.

G. A.—Me tranquiliza lo que dices. Mientras haya dolor humano habrá poesía.

J. R.—¿Cómo va a ser anacrónico el dolor humano? ¡De permanente actualidad! Aunque otros anacronismos sí que son inevitables. Ahora se aplica a la poesía eso de derechas e izquierdas. No sé lo que piensas del asunto. Yo me siento por encima, por debajo y por los costados de todas las izquierdas y derechas de todas las políticas del mundo.

G. A.—Es imposible negar que estuve entre los conservadores, por González Bravo, principalmente, pero en literatura fui un revolucionario en la poesía y en la prosa, no necesito que nadie me lo diga. Pues seguro que algún gracioso sale por ahí diciendo que fui un poeta de derechas. No me extrañaría nada. (*Tras una breve pausa en la que se oyen suspiros.*) Esperemos que la situación no sea siempre la misma.

J. R.—No lo será. Un día se cansarán en España y en otras partes del realismo y del nacionalismo poético y empezarán a hablar otra vez de estética, y de lenguaje, y de magia y de irracionalismo. Acaso vuelvan a fijarse en nosotros, ya que pertenecemos al mismo árbol.

G. A.—Nunca entendí qué es ser poeta irracional. Los animales no han escrito nunca versos.

J. R.—Algunos animales sí que los han escrito. Te diría nombres.

G. A.—(*Tras escucharse una lúgubre risa.*) Entonces, Juan Ramón, ¿tú crees que para cuando sea mi centenario habrán cambiado las cosas?

J. R.—Es en mil novecientos setenta, ¿no?

G. A.—Para diciembre de ese año.

J. R.—No te lo digo por animarte, pero ya sabes que en los centenarios suele haber buena voluntad para el protagonista. Ojalá no te lo estropeen como la vez anterior. Mi admirado Gerardo Diego, que tantas veces se ha ocupado de nosotros, habla de la sociedad de enemigos de Bécquer. A pesar de todo, ten mucha fe.

G. A.—Dios te oiga.

J. R.—Tú siempre puedes demostrar que tu poesía viene del pueblo. Eso te servirá de salvoconducto, pierde cuidado.

G. A.—Cuánto bien me producen tus palabras. (*Comienzan a escucharse diversos ruidos y voces cercanas.*)

J. R.—Ya nos preparan para seguir el viaje hacia Moguer. Nos están moviendo.

G. A.—Lástima que no hayamos podido hablar durante horas y horas. Llevo mucho retraso, comprende.

J. R.—Quién sabe si esta comunicación nuestra seguirá a distancia. Ha sido una experiencia inolvidable. Iba a decirte que...

G. A.—¿Qué, Juan Ramón?

J. R.—(*Se emociona.*) Adiós, padre, maestro, amigo, andaluz.

G. A.—Adiós, hijo, amigo, andaluz.

(*Poco a poco se van apagando los ruidos hasta que se hace en la iglesia un silencio total.*)

G. A.—Dios mío, qué solos se quedan los muertos. Y, a veces, los vivos.

Por la transcripción,

LUIS JIMENEZ MARTOS

POSTDATA URGENTE: *El señor que exilió a Juan Ramón de cierta antología, acaba de decir que lo individual y lo histórico son compatibles. ¡Albricias! ¡Estamos salvados! ¡Estáis salvados, Gustavo Adolfo y Juan Ramón!*

el escritor, al día

JUAN PERUCHO, O EL ESPEJO DEL MISTERIO

Por MANUEL MILIAN MESTRE



Conozco a Perucho apenas hace un par de años, en que me invitó a tomar café en su casa. Sabía de su obra prosística, nada de su poesía, y mucho de sus artículos en la prensa barcelonesa. Perucho era para mí como un mago instalado en una alacena de espejos, donde todo reflejo tiene su correspondencia y desvirtuación proyectadas infinitamente. Perucho era, y es—ahora que lo he tratado un poco más—como un mitólogo de la creación, del esoterismo, de la magia que subyace en nuestra cultura mediterránea. Todos los géneros literarios para él atraviesan la veta más creativa de la invención literaria. Tal vez sea él de los que no conozcan esa crisis que ha agarrotado la inventiva de los autores españoles, y que, de la noche a la mañana ha dado la supremacía y el pontificado novelístico a Hispanoamérica. Como en Galicia, justo las antipodas, resuelve esta crisis de inventiva Alvaro Cunqueiro, aquí es Perucho el demiurgo de fantasmagóricas vivencias apócrifas; un dios que se divierte en su mundo de estrafalarios animales que escapan a los bestiarios más o menos usuales; de máquinas y

artefactos de extrañísima arquitectura, de ingeniería inverosímil; médico de recetario mágico, herbolario prodigioso, su ingenio no tiene límites. A veces, Perucho aparece como un biógrafo decadente, enamorado de todo lo que ha muerto o está a un paso de la desaparición. Otras, como un arquitecto de universos irreales, surrealistas; siempre detallista, poeta, enigmáticamente observador. A Perucho hay que conocerlo en su humanidad y circunstancia para poder comprender su eterno afán de buceo en las esferas más inverosímiles de la vida. Su espíritu habita en un piso amplio, hacinado de libros por doquier, sin blanco en las paredes, recubiertas de Mirós, de fotos eróticas, de «posters», de tallas carcomidas, de cuadros surrealistas, de cerámicas... Su espíritu sueña otras vidas, y él mismo tiene que esforzarse por anclarle en el hoy más vivo y más polémico. «Ya ves, soy católico, de tradición familiar, pero ahora, ante lo que sucede en este mundo me creo obligado a leerme la historia de la Iglesia y de los papas para tener perspectiva histórica y poder juzgar con conocimiento de causa.»

Perucho, sentado en un sillón tapizado en rojo, junto a una ventana que chorrea la luz cansina de la tarde sobre una lámpara de pergamino que aguanta un angelote rubicundo y sonrojado. Todo él inmerso en un salón de libros que escalan las alturas encima de la cómoda, y, tras sí, un capazo de la más rancia tradición popular, llena a rebosar de botellas.

«¿Quieres whisky, coñac, licor...? Si, café, por supuesto.» Perucho es un hombre simpático, de mirada inquisidora, ojos diminutos con ojeras, y todo él con apetencias rollizas. Según se le mire, parece un angelón murillesco. Hay algo en él de infantil y dulzón, que humaniza extraordinariamente su expresión, su nerviosismo. Su inquietud, ahora, se ceba en esos libros que no se venden, «porque, oye, no se lee nada. Hay que ver. Yo pregunto en las librerías y todos repiten lo mismo: ¿Adónde iremos a parar? Claro, la gente suprime la compra del libro a la más mínima crisis de estrechez. Para ellos no se trata de un artículo de primera necesidad. Y, la cosa se agrava más aún con la televisión, que come las horas y las inquietudes más bien escasas de la gente. No sé, no sé que será de los libros...»

Otras cosas le tienen en vilo: la juventud, su crítica acerada, su falta de perspectiva histórica en el enjuiciamiento de las cosas. Perucho tiene unos hijos estudiosos, inquietos, preocupados; y Juan, infaliblemente, me ha hablado de ellos siempre con afán de consejo, con deseo de contraponer su opinión a la mía. Juan Perucho es hombre serio y consciente. Sus cosas para él tienen, por encima de cualquier otra dimensión, la de la responsabilidad absoluta que tal vez su otra profesión, la de juez, le otorga.

Nuestra conversación se ha iniciado a la hora del café, para acabar con la noche encima. ¿Temas? ¡Dios mío!, con él se habla de todo, y muy gustosamente. Discurren las horas raudas, no oigo relojes antiguos que avisen (¡qué raro!), los cigarrillos sacian el cenicero y el coñac se va esfumando en el garete con suavidad. El mundo de Juan Perucho es un mundo de ensueño, casi anacrónico.

Es aquí, en el calor de su mundo, donde pretendo radiografiarle a través de su obra. Hubo en su tiempo un poeta llamado Perucho, que escribía siempre en catalán, con unos versos austeros, deliciosamente narrativos:

*He vist l'or antie de la tarda
que es va desfent amb suavitat
riu avall i en les pedres
cremades de les coses;*

Sus poemas, a menudo, se vuelven mitologías, con aires clásicos próximos y lejanos. Otros, retornan a la más dramática realidad hispana, como en la *Elegia a la terra i als morts de Gandesa*:

*Trista flor de desembre
en el vent arrelada
nodrida per la sang de tants morts que en
[aquesta terra varen créixer
nodrida per la sang d'aquests mort que floriren
en aspres farigoles,
no t'acompanya res sinó el silenci...*

Pero aquel poeta detuvo su reloj hace quince años. Ya no volvió a cantar sus vivencias. Ni en catalán, ni en castellano. Simplemente relegó sus versificaciones, y trasladó su sensibilidad e imaginaciones a la prosa pulida y siempre austera. Este corte cronológico en su obra, con el trasvase de la poesía a la prosa, lo juzga el profesor Antoni Comas como «división más aparente que real, ya que su obra en prosa no se diferencia sustancialmente de su poesía... Perucho se ha acogido a la prosa, entre otras razones, porque las concepciones poéticas más recientes entran en colisión con su sensibilidad.»

Con el Perucho prosista se inicia su obra en castellano. Frecuenta su firma las columnas de la prensa peninsular, y su obra se enmaraña en el tiempo prendido entre la erudición y la fantasía.

Le he preguntado a Juan Perucho, autor bilingüe, sobre los inconvenientes del bilingüismo y sus derivaciones en el léxico y la sintaxis del escritor:

—No sé si es un inconveniente o no, pero todo país de una área lingüística reducida es,

fatalmente, bilingüe. De todas formas no creo que me haya perjudicado.

—Si cupiera una clasificación de culturas y literaturas en el momento actual, ¿en qué lugar situaría a la catalana?

—La literatura catalana, amigo Milián, es una literatura que lucha por su existencia.

—¿Cuáles son, Perucho, sus características fundamentales?

—Sin duda, la falta de profesionalización. Es un grave problema.

El tema es vidrioso. No resulta fácil sacarle al escritor mayores conceptos sobre esta realidad. Corramos el velo y vayamos a su obra.

En un autor tan pródigo como él será difícil precisar qué género es el más suyo. Me interesa por la parte de su producción que considera más genuina.

—Indudablemente, mi obra literaria; por lo menos, es la que siento con mayor predilección.

—¿Y se encuentra usted bien en su mundo esotérico? ¿Lo cree usted real? ¿De veras cree en la magia, los fantasmas, los misterios?

—Todo lo que existe es real, aunque no todas las realidades sean iguales. El amor, el odio y la poesía son, por ejemplo, realidades y también la muerte lo es. Yo, desde luego, creo en el misterio. Sin misterio no hay salvación. Por ello, si nos detenemos a considerarlo, observaremos que ninguna religión puede abandonar el misterio sin traicionarse. Con todo, mis personajes son todo criaturas de ficción, aunque procuro disimularlo.

—En París, en cierta ocasión, Miguel Angel Asturias decíame que el lector gusta, necesita casi, de los temas mágicos. ¿Por qué, Perucho? ¿Existe, acaso, alguna correlación con el monstruoso crecimiento de la técnica o la corriente materialista del mundo de hoy?

—El lector retorna a los temas mágicos porque le ahoga la excesiva racionalización del mundo. Los necesita, es como un escape.

—Autores que usted proponía como maestros del género.

—Alvaro Cunqueiro, Chretien de Troyes, Lovecraft y los sudamericanos, entre otros.

El último libro de Juan Perucho que ha llegado a mis manos, *Rosas, diablos y sonrisas*, es una pura delicia, una antología casi de sus breves, concisas, fantasmales historias apócrifi-



Juan Perucho con el poeta Alfonso Canales

BIOBIBLIOGRAFIA DE JUAN PERUCHO

JUAN PERUCHO nació en Barcelona, en 1920. Se inició como poeta, agrupado en la generación de la posguerra que hizo sus primeras armas en la revista «Ariel». Estudió Derecho, y es hoy juez de Gandesa (Tarragona). Hombre polifacético, ha escrito poesía, ensayo, creación literaria, crítica de arte, y su firma es frecuente en la prensa catalana y nacional. Autor bilingüe, catalán y castellano, si bien su obra poética fue totalmente escrita en su lengua vernácula.

Ha publicado las siguientes obras: SOTA LA SANG (1947).

AURORA PER VOSALTRES (1951), EL MEDIUM (1954), EL PAIS DE LES MERAVELLES (1956), todo poesía. En prosa: DIANA I LA MAR MORTA (1953), AMB LA TECNICA DE LOVECRAFT (1956), LLIBRE DE CABALLERIES (1957), traducido al castellano en 1968; LES HISTORIES NATURALS (1960), GALERIA DE ESPEJOS SIN FONDO (1963), EL ARTE EN LAS ARTES (1964), ROSAS, DIABLOS Y SONRISAS (en catalán, 1965, y en castellano, 1970), GAUDI, UNA ARQUITECTURA DE ANTI-

CIPACION (1967), JOAN MIRROR Y CATALUÑA (1968), LA CULTURA Y EL MUNDO VISUAL (1968), HISTORIA DEL CAFE (1968), APARICIONS: FANTASMES (1968, y en castellano NICEFORAS Y EL GRIFO), LOS MISTERIOS DE BARCELONA Y OTRAS INFORMACIONES (1968), LA SONRISA DE EROS (1968), BOTANICA OCULTA O EL FALSO PARACELSO (1969) y EL LIBRO DE LA COCINA ESPAÑOLA. GASTRONOMIA E HISTORIA (1970), en colaboración con Néstor Luján.

fas. El alma de Juan Perucho está allí. Pero su cuerpo, su saber sensibilista, su capacidad de complacencia anda, asimismo, en otra obra, más voluminosa y rica en ilustraciones que él mismo me acaba de regalar: *El libro de la cocina española*. Un grueso volumen, fresco aún en las librerías, que escribió, en colaboración con otro gourmet de nuestras letras, Néstor Luján. Su obra es un amable viaje por España a través de su cocina, de sus vinos y de sus sabores.

Confiesan sus autores en el prólogo que años ha que albergaban este afán de peregrinar España «recogiendo algo de nuestro acervo espiritual y a la vez material, que creíamos que se iba perdiendo irremisiblemente: la tradición de la cocina española». A Perucho el gusto por la buena mesa le salta a la cara. Se lee en sus ojos: es un gourmet, no un goloso. ¡Ojo!, él mismo nos aclarará las diferencias:

—¿Cómo llegó usted a interesarse por el arte culinario, Juan?

—Me interesé cuando me di cuenta que estaba en trance de desaparecer. Me ocurrió lo que a los filólogos del siglo pasado cuando recogían las últimas canciones populares. Esta obra es el fruto de seis o siete años de andar por las tierras de España. La tarea nos ha sido muy difícil, cuando no contábamos con personas amigas que nos llevaran a sus casas a conocer los platos en su verdadera calidad. Pero precisamente por este motivo creíamos que debíamos recoger cuantas recetas pudiéramos aprontar, aparte de los datos procedentes de tantas y tantas inhallables obras de gastronomía antigua.

—El arte culinario, ¿es un arte menor?

—Yo entiendo la cocina como un arte, como un acto espiritual.

—¿Sirve la cocina de algo más que para pecar de gula?

—Pecar de gula no es un acto gastronómico.

—Y, como experto, ¿cuál es la región más rica en tales menesteres?

—Lo mejor de la cocina española está en la periferia peninsular.

Los ascetas, antaño, decían que el pecado de gula y la lujuria andaban de la mano. Uno lleva al otro. El Perucho humanista sale también de ello. El erotismo es otra faceta del escritor. En su casa he visto posters, fotos, respingos de ese cultismo, de esa metafísica del sexo. La cultura moderna, la «mass media», la sociedad del consumo y de la publicidad juega abundantemente con el erotismo. ¿Qué hubiese escrito hoy don Miguel de Unamuno a la vista de semejante exhibición? Yo que recuerdo tantas veces aquellas páginas sobre la mujer castellana, sobre el amor puro y casto, sobre... Mas, al erotismo hay quien lo ve desde ángulos distintos, desde dimensiones que se escapan del concepto carpetovetónico tradicional. Tal vez Juan Perucho ve en él algo distinto, algo nuevo. ¿Es el erotismo virtud o pecado? Yo creo que una sociedad erotizada es una sociedad decadente y enferma.

—El erotismo es una cosa mental que trasciende de la pura sexualidad. Únicamente el hombre es erótico. Por eso me interesa. Sin conciencia de pecado no existe erotismo. Esto ya lo sabía Baudelaire. Georges Bataille ha dicho que no hay erotismo sin conciencia de transgredir una norma, ya sea moral o jurídica. De todas formas, la democratización del erotismo conduce a la mera sexualidad sin imaginación, al aburrimiento.

—¿Usted cree que la literatura erótica admite otra consideración que la de pura evasión?

—Toda literatura, amigo Milián, es evasión.

A Juan Perucho, cómo no, suma de tantas dimensiones del humanismo—digámoslo también—, a veces retrospectivo y anacronizante, le apasiona lo que pudiera ser considerado el techo de todas las inquietudes: el arte. Hubo un tiempo que el escritor fue conocido por su calidad de crítico. No llegué yo a alcanzar si era un crítico severo, polémico, dúctil, fácilón, pesado—por ese vicio tan común de las metafisiconerías, perdónese el vocablo—, etc. En Barcelona la crítica del arte tradicionalmente ha sido moda y comidilla en los cenáculos li-



terarios. Barcelona, cuna del arte, siente un respeto y consideración por sus críticos, que, también, salen a menudo malhadados en las polémicas y rabetas de los artistas que nutren nuestro mundillo. A este Perucho que yo menos conozco, si bien presumo sus preferencias, le inquiero por el arte que hoy se hace. ¿Es arte *sensu pleno*?

—*Todo está en función de su época. La técnica ha creado un orden visual nuevo, y por eso el arte no está ya en la representación, sino en el objeto.*

—¿Le molesta ser catalogado como crítico de arte?

—*Evidentemente, sí.*

—Conoce usted la aprensión que hacia el crítico se tiene. Cuando enjuicia una obra parece actuar por motivaciones muy subjetivas y

de difícil concreción. No existen, al parecer, unas leyes para la crítica, ¿cree usted en el crítico?

—*La crítica es siempre una nueva aproximación. No se puede medir con palabras lo que está hecho para los ojos. Cada crítico tiene su verdad. Hay una crítica morfológica, otra sociológica, otra psicológica, etc. Todas ellas revelan aspectos, parcelas de la verdad, pero no la verdad entera que sólo los ojos del espectador pueden hallar.*

—¿Cree usted en la sinceridad del crítico? Sus juicios, ¿no serán un resultado de interés y conveniencias?

—*Sí, creo en su sinceridad. No admito que la crítica se vea motivada por intereses muy peculiares. El crítico honrado ayuda en la medida de sus fuerzas a hallar la verdad.*

Esta es la verdad de Juan Perucho; verdad personal, pluralista, rica en reverberaciones divergentes en la que las emociones piérdense en los tiempos y en lo enrevesado. Juan Perucho, al anochecer, tibia la luz que entra por el ventanal tras sus espaldas, es más demiurgo en su mundo de espejismos, de surrealismos acompasados, de erudiciones extrañas y ya so-terradas en libros viejos.

Pero ésta es su gracia: el desenterrador Perucho ha inventado este mundo tan maravilloso, donde uno no sabe dónde acaba el poeta y dónde amanece el mago. La noche ha borrado ya la silueta del Tibidabo, a cuyos pies habita el escritor. Al salir de su portal, las farolas alumbraban una calle enfebrecida y el ruido de los coches atosigaba mis oídos. Este era el otro mundo...

Historias de Hoy



Y Recuerdos de Ayer

Por ANTONIO DIAZ-CAÑABATE

UNA MODISTILLA FOLLETINESCA

Las modistillas no han desaparecido, se han transformado. A los folletines les ha ocurrido tres cuartos de lo mismo. Antaño existían modistillas que eran folletines vivientes. Voy a evocar a una de ellas. Principiaba por llamarse Nerea. Cuando tuve confianza le pregunté:

—¿Por qué te llaman Nerea?

—*¡Anda éste! ¿Te crees que es un mote o un nombre de perro? Pues te equivocas de medio a medio. Es un nombre cristiano y bien cristiano. Que yo sepa hay en el santoral nada menos que cuatro santos Nereo, los cuatro mártires; conquese fijate. Y esta abundancia me trae loca. ¿Cuál será el mío? A mí me parece que tiene que ser uno que armó la de San Quintín, me parece que en tiempos de los romanos o por ahí. A mí me dejaron un folletín en que venía su vida...*

—Mujer, no sería un folletín. Sería el Año Cristiano o un Santoral.

—*Lo mismo me da. Para mí todos los libros son folletines.*

—En eso quizá tengas razón. Sigue.

—*Nada, que el bueno de Nereo era un esclavo de una señorona que se llamaba Flavia Domitila, que no me negarás que no es un nombre bonito. Esta señorona se iba a casar con el hijo de un tío que era ministro o cosa parecida, y el Nereo, que se había hecho cristiano y muy cristiano, empezó a camelarla pa que ella también se hiciera cristiana y fue ella y picó y deja plantao a su novio, y como éste tenía tanta influencia en las alturas, consiguió que la desterraran al quinto pino y allá se fue con Nereo y éste como iba pa san-*

to se dedicaba a hacer cristianos a todo el que se le ponía por delante y el gobernador, o quien fuera, le dijo que ya estaba bien, que como siguiera por aquel camino le daría tormento. Y vamos, es que te quedas bizca. Nereo dijo que bueno, que venga el tormento porque era lo que andaba buscando pa hacer méritos con Dios. ¡Y anda que el tormentito fue menudo! Le pusieron un cinturón de hierro ardiendo al rojo vivo y ni abrasándose quiso dejar de ser cristiano. Esos eran hombres y no vosotros los de ahora que en cuanto tenéis un dolor de cabeza os ponéis mondas de patata en las sienes pa calmar la jaqueca.

—¿Tú serías capaz de soportar un tormento como el de tu santo?

—*Hombre, te diré, según y cómo. No me he parao a pensarlo. Lo que si te digo es que a mí me chiflan los folletines que leo y siempre me figuro que yo soy la que pinta el libro, que pasa lo suyo por unas causas o por otras. Ahora estoy leyendo uno que es una preciosidad. Me dan las tantas de la noche leyendo y si mi madre me despierta y se levanta y viene pa mí y me arrea una paliza porque estoy gastando luz, me alegro porque me creo la del folletín. Oye, y mira que es grande, ni por un casual leo alguno en que no haya amores contrarios y los novios no pasen la pena negra pa hablarse un ratito. Y lo pasan mal, pero al mismo tiempo la gozan con tanta trifulca como se arma. Por esto, si quieres que te diga mi verdad, a mí no me gusta ni pizca el tener novio. ¡Es tan sencillo! Se te acerca uno y si te ha hecho tilín y le das el si todo sale sobre ruedas. Un aburrimiento. Siempre te dicen lo mismo, que te quieren más que a su vida y en cuantito le pides*

algo que se salga de lo corriente te dicen que nones. Y todos van a lo mismo, a salirse ellos de lo corriente, a engañarte prometiéndote el oro y el moro, o el casorio y si lo consiguen, dejarte tirada en mitad de la calle.

—Pues eso precisamente es el folletín. Habrás leído muchos en que de ese episodio nacen todos los enredos y las peripecias de la novela.

—*¡Ay qué rico eres tú! Pero, mira, para que veas que soy tan clara como el agua cuando sale clara, una vez me se pasó por la chola el decirle que bueno, que vamos palante, a un charrán, guapo de veras, más simpático que las pesetas, que te hablaba y que te embobaba. En un tris anduvo la cosa. Yo veía sus intenciones y ya me veía como una vizcondesa del folletín que estaba leyendo que la hizo un hijo un marqués calavera y que se fue a la Patagonia a dar un paseo y el vizconde padre la echó de casa y se tuvo que poner a servir de lavandera con sus manos de vizcondesa que no habían tocado el jabón más que para lavarse. ¡Pa que te voy a contar lo que pasó! El folletín más gordo que he leído. Yo siempre que leo estoy en ascuas. Me creo que es verdad todo lo que pasa. ¿Tú qué crees? ¿Es verdad o no?*

—¿Qué cosas dices! Tú no eres tonta, y si te gusta tanto leer debes conocer otros libros. Novelas, que las hay muy interesantes, tanto como los folletines y mucho mejor escritas, en donde puedes aprender muchas cosas. El folletín es siempre una sarta de tonterías y de cosas absurdas que en la vida se dan raras veces...

—*Para el carro. Eso no, que yo conozco casos que talmente parece*

que están sacados de los folletines. Una compañera mía, la Paca, sin ir más lejos, se lanzó a la vida abandonada por el padre de su hijo y ahí la tienes con más brillantes que pesa, querida del duque de no sé cuántos y ahora, ya exprimido el limón del vejistorio, se va a casar con un chico muy bueno, que la quiere a rabiar, y si te cuento lo que han sido sus amores engañando al duque, vamos, que me río yo de los folletines. Eso es lo que yo quisiera vivir, eso es lo que tienen de chiflantes los folletines, que te apartan de la vida y te la pintan de otra manera.

—Eso es fácil. Lanzarte a la vida es fácil. Lo difícil es encontrar al duque, a los brillantes, al chaval y al matrimonio y que éste resulte bien y que el chaval no sea un sinvergüenza que vaya al aprovechamiento del dinero de la Paca.

—*Eres tan listo como yo. Eso es lo que me echa p'atrás. ¿De modo que tú crees que los folletines no se deben de leer? Pues mira, yo creo todo lo contrario. Puede ser que sea mentira tras mentira. No me importa. Mejor. ¿Y el rato que pasas leyéndolos no vale nada? Ya que me da miedo vivirlos, prefiero leerlos y figurarme que soy la andova que anda de acá para allá en mil y pico de páginas. Que me quiten lo leído y vamos viviendo mitad en la vida, mitad en el folletín.*

¿Perduran ahora lo equivalente a estas modistillas folletinescas? Me malicio que sí, porque se habrán transformado y la vida también, pero los folletines, aunque asimismo han evolucionado, en el fondo siguen igual. Es un género literario deleznable, pero indispensable y por eso supervive con más o menos boga.

Dos Cuentos Celtibéricos

Por GONZALO TORRENTE MALVIDO



I. LA ZAPATERA

A Fernando Quiñones

LA zapatera no la canta ya nadie; dicen que el cante por alboreás o por peteneras traen mal fario, pero qué va, hombre: el que se lleva la negra es el de zapateras, o si no, vea, la única que falta, en la antología del

flamenco, que han salido todos a relucir; que ni que los ibeeme esos sirviesen también para remozar lo antiguo, lo auténtico, la solera... Menos la zapatera. Al Tuerto de Alora, el último de los que la cantaron, lo mataron de una cuchillada una noche al cabo de una discusión muy caliente, con demasiado vino, sobre si la zapatera era esto o lo otro, esas cosas que empiezan sin visos de tragedias, conque si cante levantino o serrano—desechada la marisma—, y van cuajando en solivianto, ya con menciones personales, que si tú murciano, o lo otro, y en seguida sangres y madres, y rematan mortalmente; y como los dos que discutían eran zapateros, el Tuerto y un tal Andrés, que murió en presidio, y entonces se salía de noche con

algo para defenderse, por si el caso, ambos llevaban herramienta profesional, mortal donde dé si no ronda un doctor cerca, que ya uno en Niebla, por aquel mismo entonces, había muerto desangrado de una pierna seccionada por una cuchilla igual. Y pues el Tuerto este tenía su tenderete a la salida del pueblo, en el arranque de un sendero famoso hoy, porque conduce a la mayor área de pinsapos conocida en España, esos pinos que sólo se ven por aquella parte; y se acostumbraba a llevarle el calzado allí, aunque él insistía en que se lo podían dejar en la taberna del Tomás, a cuya puerta murió y donde tenía puesto un cartel—«se componen sapatos señoras botas arreos»—, y volvían, claro, a recogerlo; para lo cual el itinerario más có-

modo pasaba por detrás de la herrería vieja, la que entonces trabajaban los gitanos, y continuaba por la fuente seca en cómoda cuesta hasta la puerta misma de la chabola de madera, tras cuya abierta ventana al mediodía trabajaba de sol a sol Rafael, de nombre; por donde hoy se baja a los pinabetes, ya digo, en el tramo anterior a la vía. O sea, que uno llevaba metido el compás del martinete y las vibraciones del yunque de los calés—tan, tan, tan, tan—, el quejío enronquecido por la forja, cuando empezaba a oírse el martilleo del zapatero—tap, tap, tap, tap—, y en seguida a percibirse, a media cuesta, la melodía y después las letras llanas cantadas al compás del trabajo, que sólo se interrumpían cuando el Tuerto levantaba la vista de su quehacer para atender al cliente ya parado ante la ventana. «¿Pero de dónde saca usted esas coplas, Rafael?»—y lo acusaban de copiar todos los cantes, porque cualquier letra le servía, con tal de ser romance; aparte de que, le reprochaban, en sus tonadas no fluía el sentimiento ni sus dichos cuajaban en quejío.

—Pues es un cante cante, un cante para decir con el corazón, tan grande como el que más...

—Por eso no lo canta nadie...

—Tampoco canta ya nadié la debla, o la toná, porque no hay quien se atreva...

—¡No vas a comparar!

—¿Por qué no?

Y alguna vez, como, por ejemplo, cuando un tratante de Antequera contó que en ferias de Ronda se había hablado del cante del Tuerto de Alora, le echaron en cara incluso los del pueblo, al enterarse, la usurpación de un topónimo que no le pertenecía, como si fuera culpa de él lo que se decía... Pero era ya *vox populi*.

—¿O acaso no eres de Murcia tú?

—De la provincia, si señor—y como no discutía y se limitaba a su trabajo y a su cante, que fuera de horas de jornada sólo decía cuando se lo rogaban, por sábado o por domingo, de noche, en la taberna del Tomás, que en parte iba parriba gracias a eso, y, además, sabía escuchar muy bien a los gitanos por martinetes y por seguiriyas, y al Andrés por soleares, inmóvil horas y horas delante de su vasito, pues el aquello que los otros cantadores del pueblo le tenían no pasaba de esas solas recriminaciones, en realidad sin importancia ni corazón.

Pero todos los que iban a echar el cigarro con los herreros para oírlos y picarlos, bajaban luego hasta media cuesta y liaban otro que fumaban sentados en una piedra o en la hierba a la vera, con el perfil muy quedo hacia el cante que subía de la hondonada donde el zapatero tenía la caseta; y las mujeres no maldecían ni refunfuñaban cuando tenían que perder el tiempo en andar y desandar el camino aquel, no obstante ser más largo y penoso que el del lavadero—el más blasfemo, para todas—; y no porque Rafael fuese dicharachero o pícaro, pues el pueblo entero lo sabía taciturno, nada amigo de devaneos, y si no por cortedad, pues en su mesura misma se terminaba todo saber de él, por lo que fuera, incapaz de hacer una insinuación. Si bien, a su muerte, llegaría a saberse de... Pero sigamos otro orden.

El cante por zapateras era muy particular: al principio de oído, una o dos coplas, pasaba casi inadvertido, pero de repente el son del martilleo—que en el bar del Tomás, por cierto, el vaso contra el mármol deslucían—se imponía con un algo especial, acaso su resonancia laboral o su rotundidad utilitaria, tap tap tap, taptap, tres golpes fuertes, secos, y dos seguidos, más suaves, cual se afirma y se remata un clavo en una suela, pauta que el Tuerto trasladaba íntegramente al compás de su decir, que

a la tercera o cuarta copla prendía de forma extraña en el oído; y a partir de ese momento, sobre el monótono contrapunto iba fluyendo la vocalización llanísima de los más esenciales problemas populares, amor, trabajo, muerte, en forma de sentimientos, de esperanzas, de normas, comunes a una gente habituada a alienarse cantando sus penas y sus alegrías; en grupos de tres estrofas, con la segunda mitad de la última prolongada en las vocales, que así se encaramaban en el tono para, bruscamente, cesar sobre el remate del compás, que escandía el silencio una medida entera antes de dar paso a la siguiente terna—«¿y dónde metes los clavos, porque todos los zapateros los ponen en la boca, no?»—, le decían—; y así penetraba, encandilaba el tímpano, requería el corazón y asimilaba el ritmo de la atención, doblegaba el compás de la respiración, gobernaba las sienas... Y la cantinela iba diluyendo en su monotonía las ideas, haciéndose con la razón, arrastrando los sentimientos. Como algunas melopeas judías, había dicho un día el farmacéutico, que entendía de cantares. Y, claro está, habían aprovechado para reprocharle algo de esto; pero, lo que él decía: la zapatera era un cante de trabajo, y no como la seguriya, o la soleá, o la debla...

—¡Pero el martinete!

—Tampoco; el martinete se acompasa dando en el yunque, no en el hierro trabajado; y la zapatera, en cambio, martillando los clavos...

—Ná, que no, que es cante chico...

Pero le pedían, antes o después, que se dijera unas coplas, sólo tres o cuatro...

—¿Y quién te lo enseñó?

—Bueno, por primera vez lo oí no sé donde—«por tu tierra, claro», una voz—... Y después, antes de venirme a vivir aquí había un zapatero en Mijas, uno que ahorcaron porque mató a su mujer...

Pero no era cante levantino, sino serrano. Y como el otro zapatero, el Andrés, también entendía lo suyo, una noche cualquiera, la normal discusión definitiva sobre el origen se fraguó de manera desacostumbrada, primero apoyada por recortes de soleares, que el Tuerto también sabía apuntar, en pro de la serranía de su cante, o de mineras y cartageneras, con las que Andrés buscaba demostrarle la liviandad de la zapatera; y jaberas, y tarantas, y cañas... «Y es que eso tú lo...»; «pues así se lo escuché a...»; «es que no hay cantes, sino cataores»; «yo, ves, en eso estoy de acuerdo, porque...»

—¡Pues tu zapatera es cante chico, aquí, entre hombres!

—Si dices eso, es que no entiendes...

—¿Qué sabrás tú, murciano?

—Pero más hombre que tú.

Era de noche, y terminaron saliendo a la puerta, los dos enristrados con sendas cuchillas que en sus destellos acaparaban la escasa luz que trascendía el umbral de la taberna; y se pusieron a tirarse viajes y a esquivar los del contrario, con gran desventaja, en la oscuridad, del Tuerto, que tenía que repartir su atención mutilada, y por cuyo lado nulo ni siquiera percibió el quiebro que el otro le hizo, hasta que sintió el frío punzante en el mismo corazón, precisamente cuando se disponía a amagar un engaño para... Doble crimen, las cosas como fueron, pues entonces se oyó un grito en la misma puerta de la taberna, y la mujer del Tomás salió corriendo y se tiró sobre el cuerpo moribundo del Tuerto, llorando y abrazándolo por su nombre; y parece que él le susurró: «Mujer, ¿no ves que...?» Y allí mismo, por la espalda, sollozando sobre el cadáver, con la cuchilla caída del Rafael la apuñaló el marido, delante de

dos o tres hombres, los mismos que presenciaron la discusión y la pelea. Y el asesino—el homicida, mientras había huído—, limpió todavía el acero en la ropa de la adúltera, murmurando: «¡Zorra! ¡Zapatera maldita! ¡Zorra!» Y nunca más, que yo sepa, volvió a sentirse aquel cante.

II. DE MEDINA A MEDINA

ESTE relato refiere lo que habría acontecido para estarse así dos hombres a altas horas de la noche, casi madrugada, acodados en el pretil del Puente Sanmartín, sonriéndose entrambos y diciendo uno de los dos, el más joven, al otro:

«Compadre, pero qué s... a gusto se te ve»—al cabo de un largo rato en silencio contemplando el aire nocturno bañado en un halo de creciente, escrutando las negras masas que se adentraban en la oscuridad río arriba, respirando el mismo relente humedecido al contacto con la corriente que fluía, rizada y empavonada, bajo su compañía, exhalando idénticos vahos que se diluían en el pálido amarillo lunar; y pasadas varias horas, desde su casual encuentro frente a un mostrador, en alterno e incesante referirse cuantas novedades, a partir de la última vez que se habían separado, y percances importantes mediaban; entremezclando vicisitudes de sus relaciones respectivas con las de hechos similares de antaño, cuando iban juntos, comparándolas, comentándolas, creando dos extremos de un tiempo común, y haciéndose poco a poco a sus nuevas versiones:

«Hace cinco o seis años que salió de ti, una noche, en una conversación con el Avalos, cenando en la fonda del puente, una noche, en Calatayud... No me acuerdo qué, de un carro...»

«En Utrera me encontré yo al Avalos, sí, y me lo refirió, recuerdo, que habíais hablado, y también me contó lo tuyo del gitano... ¿Que fue en el corazón, no?»—acusando en detalles muy peculiares las mellas de tantos años como los separaban; porque, ¿cuándo, por ejemplo, habría dicho, años atrás, así: corazón, en cosa de reyertas?»

En la época, ya lejana, de su frecuentación, de sus encuentros semanales en Talavera, procedente, por lo general, de Oropesa, el más joven, y del Puente del Arzobispo, atajando, el otro, para continuar camino juntos luego hacia Toledo, donde se separarían hasta la semana siguiente, uno hacia Ocaña, y en dirección a Cuenca el otro. Ni antes todavía, al principio de haberse conocido (aquella noche, confusa al fondo de tantas noches, en aquella taberna donde tres quincalleros habían pretendido matar al más joven), y durante el año que les llevaría intimar y vencer el recelo que ambos mostraban, común prevención de arrieros, muy arraigado, incluso vencida ya la desconfianza, al agrado de encontrarse, saludarse largamente, embriagarse juntos y juntos dedicarse a conquistas y a broncas; época de la aventura con las lavanderas de Aranjuez, y de la pelea, en las afueras de Fuensalida, con los arrieros gallegos—«en estos enredos de poca monta no conviene cegarse, porque entonces tiras el viaje al centro, y no mola», se le había justificado, en tal ocasión, el más joven al otro por no haber diñado en el pecho a uno de los contrarios—; o aquella otra vez, llevando a un poco de amigos, a la salida del baile de abajo de



Talavera: «Como ése vuelva a mirar a ésta así, se lo parto en dos.» Siempre enredados en amoríos broncos y en peleas, y a vueltas con consideraciones anatómicas o legales sobre puñaladas dadas por ellos o por otros, y refiriéndose en toda ocasión a la víscera cordial en términos de una moral interesada: en el alma, en medio, en el centro, en el pan, allí, la fuente... ¡Pero decir corazón!

«El corazón, compadre —y mucho menos durante los últimos años de su frecuentación, cuando cortejaban a las dos hermanas lagarteras, el joven a la mayor, viuda y muy codiciada por los varones del Puente del Arzobispo, y a la más joven, doblemente desecada por guapa y por soltera, el otro; ya compadres, pues éste había entre tanto apadrinado a un hijo habido por el más joven con una gitana de Yecla—, el corazón es cosa aparte, y si estás así con ella, qué importa que esté viuda...» —corazón era término para asuntos sentimentales y familiares, como lo de las dos hermanas, a las cuales acabarían teniendo que abandonar, al cabo de varios lances muy comprometidos, definitivamente tras unos años de relaciones que en el pueblo cuajarían en versión unánime, y salir huyendo dejándolas relegadas para siempre al recuerdo: llorosas, amparadas en la sombra nocturna de la plaza mientras ellos dos se defendían de cinco mozos ebrios que desde el baile habían ido siguiendo a las dos parejas, y

con sólo un arbolito y su experiencia a favor —«y si no fuera por el tronco aquel, ¿te acuerdas?, no lo estamos contando uno de los dos»; «¡qué bien los arrastraste a la esquina, sí!»—, e inmediatamente comprometidas por la voz popular en una versión de la sangrienta pelea aderezada con celos, infidelidades y especias envidiosas; agotados, y el más joven herido, huidos de la responsabilidad de dos cuerpos tendidos en tierra, cadáver uno, a través de una noche helada por vericuetos de arrieros hasta una una bifurcación del camino, «compadre...», «hasta la vista». Donde habían olvidado sendos apodos y nombres propios durante dieciocho años.

«¡Qué va!» —mecidos en el rumor del Tajo—, «si aquél no palmó... Me enteré a los meses de la pelea... Verás, habíamos estado bebiendo, y se entabló una discusión entre el menda y yo por una cosa de mulas, muy antigua, de una reata chungu que mi difunto había vendido a su suegro... Metidos en vino, y un tipo que no sabía beber... Uno de los arrieros de Coria, de los del tuerto...».

«Ya.»

«Yo bien veía venir terciándose el percance, pero cediéndole sinrazones mientras íbamos quedando menos, hasta que, ya de noche, solos él y yo y otro mulero, me planté a desdecirlo de toda la tarde y a mentarle pestes, hasta que le revolví el alma, y entonces me lo saqué afue-

ra del tasco, yo por delante, y le hice la del menos de luz, sin un alumbrado en más de cincuenta metros por allí; yo salí tirando hacia la izquierda, con él tres pasos por detrás, di dos zancadas, me giré en la oscuridad al tiempo de toparse él con la negrura, y le salí por su derecha cuando ya rasgaba con su faco el aire donde yo me había escurrido... Pero del susto mismo de tanto vino, digo yo, desconfiado, porque es que lo había dejado cuajarse, no veas, antes... Total, que el miedo mismo le salvó la vida, digo, al impulsarlo a volverse, por recelo, cuando mi viaje, que iba a tronzársele, ya no tenía enmienda... Y debió entrarle corto, o caído...»

«Lo que es la vida, porque esa misma puñalada me falló, y por la misma época, también a mí, en Yecla.»

«Claro, si ahora que lo dices, me viene... Me habló de ti la Lola la Navarra, que estuviste con ella allí, creo...»

«¡Y qué ruina está hecha, con lo que fue! Pues un tío muy chulo, un espartero, creo, una noche, en una de las casas de junto a la fuente, donde una tal Paula, no sé si conoces... Yo le gané la salida, también, no veas qué negrura de noche, y ni un candil afuera, y le hice el cambio; pero él se me revolvió de revés, fíjate que es raro, porque es que estábamos sembradísimo—el joven siempre usaba sembrao, o, sino, uva, mientras que el otro decía: a gusto y gloria, estar o ir gloria, a gusto—, y le entró muy tendida...»

«Y así como lo cuentas, contraria, si se volvió de contra.»

«¿Lo mismo, no?»

«Más o menos... Y homicidio frustrado, los dos...»

Y habrían bajado hacia las Carreras, donde ya nadie recordaba a la Carmen—«no, una malagueña, con un lunar...»—, bien ebrios; y recordado, Carreras arriba, cuerpos y caras de otras mujeres, e incluso mentado a las lagarteras.

«No supe que se casara ninguna de las dos.»

«Ni yo» —y seguido bebiendo, caminando, tropezando con las irregularidades que empedraban las cuestas toledanas, a través de un itinerario fijado por el nivel de la noche en un cuadrante de añoranza.

«Pues no me ha ido mal.»

«Ni a mí.»

«Sin tregua, claro... ¿Y el chico?»

«Con mi madre... No los veo va para dos años... Ya entra en quintas...»

«¿Sabe que tiene un padrino?»

«Lo sabe...»

«¡Qué vida, compadre... Cómo se pasa!»

«Vamos hasta el ventorro, anda» —como antaño; pasado el puente, en lo alto del primer repecho, con un reservado húmedo al fondo.

«Hoy reforman todo...» —¡cuando se acodaban, antes de tirar cuesta arriba, camino ya de la posada de Pozo Amargo, en el pretil, muy borrachos los dos, a templar la última euforia con el frío rumor del agua que huía en la oscuridad!

Sólo que entonces lo habría dicho el más viejo: «¡Qué a gusto!, ¿no?»; y el joven, respondido: «¡Sembradísimo!» Mientras que en la vez ésta, tras tantas horas en compañía, el joven cedió inconscientemente a un esguince sentimental, y alteró por deferencia su hábito:

«Compadre, pero qué s... a gusto se te ve... ¡Gloria, vamos!»

«¡Tú mismo!»



EL PANTANO SECO

La falta de lluvias ha dejado vacío el embalse de La Cuerda del Pozo.

(De los periódicos, noviembre 1970.)

El lecho de los pastos, tierra de los sembrados,
muros de humildes casas y el puente que cruzara
el primer arroyuelo, nuevamente al desnudo.
En el camino que iba al pueblo
ese árbol seco donde cantaron pájaros y viento
se acostumbró a las aguas, persistiendo
como una extraña planta acuática.
Quién habrá de pisar esa vereda
que conduce a una casa no habitada,
albergue de las carpas y las truchas,
primero abandonada por el hombre, ahora por el agua.
En amplio lecho yermo
ni peces ni merinos trashumantes,
ni barcas, nadadores ni labriegos.
Doble ruina de sí, muros desmoronados
por el agua y el sol.
Qué serás nuevamente, pobre pueblo desierto
que te extiendes en sombras añorantes de árboles,
de ventanas y puertas abiertas,
destrozados objetos y deshechas maderas.
Entre las piedras secas, peces muertos
en el mismo reducto donde murió un lagarto
cuando llegó instantánea la avalancha de agua.
Ahora desnuda el aire las ojivas del puente
que no resistirá, tan blandecido, el paso de mi sueño.
La torre de la iglesia sin campanas
muda en el aire que esparció el aroma
del candeal recién hecho.
¿Volverán amapolas y trigales a cubrir sus arenas?
¡Oh, pueblo de La Muedra!, por el puente
quieren mis pies pasar hacia el sendero
de piedras derrumbadas que formaron
fachadas de las casas sumergidas.
Y los que perecieron en su tierra
y los que naufragaron en sus aguas
juntos
en esa inmensa tumba al descubierto
enterrados y ahogados
esperando la lluvia que inunde el cauce seco
y cubra tierras, árboles y casas,
cadáveres del aire y de las aguas, piadosamente,
volviendo a deslizarse la superficie azul ante la vista,
lago de historia varia y tanta ruina
de pan candeal, merinos y campanas,
niños jugando bajo el árbol padre,
labriegos y mujeres trajinando
y ahogados de las tardes de verano
bajo el cielo purísimo, alto y azul de Soria,
bienamada raíz de mi desvelo, madre mía.

CONCHA DE MARCO

INFORME

*Se lo ruego, no me pida que diga 33,
si le parece digo 38
porque los otros cinco
han sido demasiado largos,
han sido casi el doble
y no puedo olvidarlos.
En cuanto a síntomas:
los tengo todos
y algunos alarmantes:
las tardes son terribles,
al acabar el día parece
que también acabo yo.
Por las mañanas es distinto
ando tan troceada
que apenas tengo tiempo
para ocuparme de otra cosa
que no sea reconstruirme;
con frecuencia no logro
un resultado muy satisfactorio,
algún pedazo no encaja
con el otro y
por ahí queda un hueco
que no hay manera de llenar.
No se vaya a creer
que intento hacer metáforas
para ocultar mis traumas personales:
soy morena, sin posibilidades de teñirme
ni nada parecido,
terriblemente oscura
de dentro para afuera;
mido uno cincuenta y siete escasos,
y nunca volveré a tener 20 años.
Como verá, la cosa es muy sencilla;
no me hago muchas ilusiones,
soy eso que se llama
una persona fuerte
harta de ser una persona fuerte.
Poseo muchas cosas:
unas que fueron muy hermosas
y otras que viven de la luz de aquellas.
Me sostienen oscuros sentimientos,
que unas veces me hicieron desgraciada
y otras me dieron un extraño fuego.
Ellos son mis poderes
y mis dioses,
con ellos cuento y
a ellos me someto.
De vez en cuando
hago averiguaciones
y obtengo siempre un mismo resultado:
soy la cobaya de un oscuro templo.
Me fatiga esta vieja interrogante
y me asusta encontrar una respuesta:
hay muy pocas respuestas que no hieran.
Pero dispongo de las noches:
es hermoso inventar contestaciones,
las justas, las precisas,
las que nos dejarían un sabor
de verano en la boca.
Siempre el viejo animal que sueña
y no contento con soñar, compara.
Y usted siempre tan blanco,
es como mis cuartillas,
sirve para escuchar, lo sé,
después, naturalmente,
sólo soy yo quien tiene
que encontrar las palabras.*

FRANCISCA AGUIRRE

II SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR DE BENALMADENA

EXITO DE LA REPRESENTACION ALEMANA

(«Escenas de caza en Baviera»
y «Cómo me convertí en negro»)



«Escenas de caza en Baviera»



«El desastre de Annual»

Los negros cantiles, ahora festoneados por las moles de los apartamentos, que van de Torremolinos a Fuengirola; lo que es el término de Benalmádena, con el pueblo impoluto en lo alto y su costa abierta al mareo del Mediterráneo, ha ofrecido su sol y su esperanza otra vez.

Es el segundo año de un festival cinematográfico joven. La Semana Internacional de Cine de Benalmádena es joven, no ya por su temprana edad, sino por sus impulsos y, en cierto modo, su inexperiencia. Pero si algo hay que fundamentalmente debe reconocerse es ese afán casi franciscano de abrir su sala de proyección —en ese buen complejo Alay que llena el litoral benalmadaneño— a todo el mundo, incluso a los que no saben agradecer la hospitalidad y la oportunidad de una palestra y se salen con una pataleta de niño mal criado cuando no le dan un premio.

Como saben, la manifestación filmica de Benalmádena lleva, esta seria y trascendente denominación: Semana de Cine de Autor. No es cuestión de insistir sobre lo que con tal apelativo puede calificarse en el séptimo arte, porque el «cine de autor» está por definir y probablemente, como tantas cosas de la vida, no se definirá nunca. Aunque este certamen contribuya a esclarecerlo.

Desde luego, han sido muchos y muy variados los autores que han desfilado por Benalmádena. Películas para todos los gustos. Obras de la más diversa concepción. Y, en cierto modo, desde lo más estimable hasta el más infimo subproducto.

MUCHOS PAISES

Japón, Alemania, Canadá, Checoslovaquia, Francia, Italia, España, Nigeria, Yugoslavia, Hungría, Argelia, Argentina, Suiza, Chile, Dinamarca, Venezuela, Estados Unidos, Israel y Portugal han enviado muestras de su cine, bien en la modalidad de cortometrajes o ya sea en largometrajes. Y junto a nombres desconocidos, cineistas de fama. Desde un Franco Brocani, con *Necrópolis* —la mues-

tra de un «underground» que nunca debió salir a la superficie— hasta Jerzy Skolimowski, en plena celebridad, ofreciendo *Fin profundo* (*Deep End*), celebrada y premiada por el público.

La novedad de este año, en esos nueve días—esta Semana, como la de Barcelona, se ha ampliado—, del 14 al 22 de noviembre pasado, ha sido realmente la participación alemana, numerosa y triunfadora, con dos películas de calidad: *Cómo me convertí en negro*, de Roland Gall, y *Escenas de caza en Baviera*, de Peter Fleischman, ésta premiada por la crítica. Si se tiene en cuenta que la cinta de Skolimowski es coproducción germana con Estados Unidos, el lote alemán se refuerza considerablemente. ¿Por qué gustaron las cintas de Gall y Fleischman? La primera, por plantear una problemática social, con reminiscencias políticas, y la segunda, por la cruda y directa exposición de un drama rural, también sociológico, bien contado. Ambas curiosamente se desarrollan en el sur de Alemania. No ha sido contrapeso de ellas la otra cinta alemana *¿Por qué corre el «amor», señor R?*, una nadería.

En cuanto a Skolimowski, el joven polaco que sigue el itinerario de su compatriota Polanski, ha logrado su obra de madurez. *Fin profundo* acredita ya el dominio de una narrativa, que muchos no consiguen con tan breve experiencia, aunque ya el cineasta de Lodz ofreciera *Barrera*, *Le depart* y *Las aventuras de Gerard*, como demostración de una buena manera de saber contar las cosas. Los protagonistas de su último relato son jóvenes e inmersos en un mundo de frivolidad y amoralidad; como en un simple juego llegarán a la tragedia. Es obra bien construida, como digo, pero discutible en ciertos aspectos.

BUENA CINTA JAPONESA

Nota dominante la ha constituido la aportación nipona. *Las escandalosas aventuras de Buraikan*, de Masahiro Shinoda, uno de los realizadores independientes del Japón, es una obra asombrosa, maestra. Pero el cine japonés sufre un deterioro en la apreciación general de muchos espectadores, no sé en virtud de qué misteriosa fuerza. La película de Shinoda tiene más carga política y social que todas las demás cintas juntas que han desfilado por el Hall de Congresos Alay. Y, sobre su contenido y mensaje, una elevación estética infinitamente superior a la mayoría. Por hondura y belleza formal debió merecer el premio. Pero generalmente ocurre que el público y los críticos (esto es más de lamentar) se inclinan siempre por las películas de las últimas sesiones, que son las más recientes y a las que más espectadores acuden, aunque este año el éxito de concurrencia haya sido notable desde la primera función.

Curiosa ha sido la muestra suiza, con dos películas. Una ya ofrecida en el Festival de Berlín (*Black out*) y en la que Jean Louis Roy juega con dos personajes sobre la angustia moderna ante un futuro atómico. Tiene ciertos méritos. La otra, más centrada de asunto, incide en lo social a través del caso particular de un hombre (*Le fou*, de Claude Goretta); su protagonista, François Simon, hijo del gran actor Michel Simon, estuvo como invitado del certamen y tuvo una rueda de Prensa.

La competencia italiana no fue feliz. A la ya aludida *Necrópolis*—cuya proyección transcurrió entre el pitorreo del público, como pasó con *El desastre de Annual*, de Ricardo Franco—se añadió *Tomás e...gli indemonniati*, de Pupi Avati. El autor estuvo presente y debió sorprenderse por la desfavorable acogida que tuvo su relato; pero no podía esperarse otra cosa ante una historia, cuya idea es válida, pero que se nos presenta confusa en el alambique de imágenes que ha plasmado el cineasta.

Portugal tuvo dos representaciones. *O cerco*, de Antonio da Cunha Telles, que ya se vio en el Festival de San Sebastián, y es

poca cosa, aunque bien intencionada, y el mérito de la interpretación de Maria Cabral; y *Nojo aos caes*, de Antonio de Macedo, que es un cúmulo de cosas que nada tiene que ver con el cine como arte y en la que la palabrería y el aburrimento lo presiden todo.

NOTABLE LOTE DANES

Dinamarca ha disputado a Alemania la representación más numerosa, puesto que, además de tener la reseña dedicada exclusivamente al cine de Copenhague, ha habido películas a concurso. Y ge-

neralmente todas de buen tono. Porque lo mismo que *Todos somos demonios*, de Henning Carlsen, un drama marinero de perfecta ambientación, que *Hambre*, del mismo cineasta, o *Juguemos al escondite*, de Tom Hedegaard, y *La balada de Carl Henning*, de Lene y Sven Gronlykke, constituyen algo preciado en el panorama cinematográfico del país nórdico que nos dio a Carl T. Dreyer; quizá le falte hoy a ese cine danés la trascendencia y hondura que el autor de *La palabra* ponía en sus obras, conforme a su criterio de buscar más espiritualidad en el cine. La tiene, sin duda, *Hambre*, que es una digna, extraordinaria, versión de la novela de Knut Hamsun, con la genial interpretación de Peer Oscarson, antes de venirse a hacer *La madriguera*.

FRACASO ESPAÑOL

Y llegamos, por asociación, a la contribución española. Me refiero, por supuesto, a largometrajes.

Los escondites, de Jesús Yaquie, acogida con división de opiniones, es una historia entre real y quimérica, con ciertos simbolismos. Dice su realizador: «Es una película cerrada, con una atmósfera oprimente, cargada, que estalla en las escenas oníricas donde juega la fantasía y la imaginación. Oposición de dos mundos. Un film realista envuelto en un cierto clima de ciencia-ficción.» A mí, personalmente, me hubiera gustado una cinta más abierta y que el clima poético hubiese tenido más vibración; pero resta, en efecto, un propósito ambicioso, que puede dar a su autor mejores resultados en otra ocasión. La historia del niño ahorrado por una familia sin amor y recargada de pasiones o desequilibrios podía haber dado un juego más coherente.

Y respecto a *El desastre de Annual*, poco que decir. Lo mejor sería un silencio piadoso. Basta decir que fue la más divertida, sin proponérselo, quizá porque consiguió lo que muchos cineastas modernos intentan: que el público tome parte en la acción. Aquí los comentarios chistosos de algún espectador y el coro de la sala subrayando las tonterías del diálogo, anticiparon cualquier juicio sobre algo tan lamentable, que me explico que su realizador perdiera días después los nervios. El título engañó incluso a gentes extranjeras, vinculadas con Marruecos y su historia, por creer que se trata de la acción guerrera que ocurrió en 1921, cuando nada tiene que ver con eso. Es la historia de una familia de anormales que pretende ser simbólica. No hubo salvación.

Yugoslavia ofreció una notable y auténtica *Tiempo sin guerra*, de Branko Ivanov Gopo, y *Asunto amoroso*, de Dusan Makavejec, notable; Canadá naufragó con *Mon amie Pierrette*, de Jean Pierre Lefevre, que se ha quedado estancado y en aguas no muy claras; Checoslovaquia brindó *Verano caprichoso*, de Jiri Menzel, una amable humorada; Chile, con *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, no ha aportado nada notable; Argentina presentaba *El romance del Aniceto y la Francisca*, de Leonarado Favio, muestra de cine decadente y plebeyo; Suecia se apunta un éxito con *El fuego de la vida*, de Jan Troell, valiosa reconstitución del país durante los años de la primera guerra mundial, mediante la andadura de un joven operador cinematográfico; y el colofón, tam-



«Las escandalosas aventuras de Buraikan»

PALMARES DEL FESTIVAL

PREMIO DE LA CRITICA: LARGOMETRAJES

- 1.º «Escenas de caza en Baviera». Alemania, de Peter Fleischman. 39 votos.
- 2.º «Cómo me convertí en negro». Alemania, de Roland Gall. 37 votos.
- 3.º clasificado. «El desastre de annual». España, de Ricardo Franco. 29 votos.
- 4.º «Deep End». Alemania-USA, de Skolimowski. 18 votos.
- 5.º «Valéry». Checoslovaquia, de Jaromil Jires y «Escandalosas aventuras de Buraikan». Japón. Exaequo, 14 votos.

PREMIO PUBLICO: LARGOMETRAJES

- 1.º «Deep End». Alemania-USA, de Skolimowski. Puntuación: 9,05.
- 2.º «Valéry». Checoslovaquia, de Jaromil Jires. Puntuación: 8,30.

PREMIO FEDERACION NACIONAL DE CINECLUBS

- Primer premio: «Escenas de caza en Baviera». 34 votos.
 Segundo clasificado: «Cómo me convertí en negro». 29 votos.
 Tercero: «Le fou». Suiza, de Claude Goretta. 26 votos.
 Cuarto: «Valéry». Checoslovaquia. 20 votos.

PREMIO FEDERACION INTERNACIONAL DE CINECLUBS

- «Nojo aos caes». Portugal, de Antonio de Macedo.

bién checo, de *Valerie*, de Jaromil Jires, una evocación con mezcla de historia y vampirismo, que obtuvo el segundo premio popular (por votos depositados en una urna a la salida de la sala).

LOS CORTOS

¿Y los cortometrajes? Bueno fuera hablar de ello, si mereciese la pena. Y, sin embargo, es lo que da más color y más polémica al certamen. Los autores de cortos son, precisamente, los mejor acogidos por los organizadores del festival, y a ellos—a esos dinámicos e infa-

tigables don Enrique Bolín, alcalde de Benalmádena, y a don Luis Marmerto López-Tapia, director de la Semana—deben su gran oportunidad de asomar públicamente con sus obras, por malas que sean, como ha quedado demostrado. Porque salvo *Los hábitos del incendiario*, de Antonio Janet; *Extraño recuerdo*, de Segismundo Molist; *Algo de amor*, de Gabriel Blanco; *Quizá*, de Ramón Font, y otros, todos ellos con algunos valores estimables, lo demás es ínfimo. Y a casi todos sobra el comentario. Siendo cine mudo, ganarían lo poco que pueden ganar. Porque el mal radica no ya

en no saber contar una historia, sino en no tener historia que contar.

¿Servirá de lección la Semana de Benalmádena para unos y para otros? Dos hechos anecdóticos pueden ser prometedores, si se toman en serio: Primero, ese aviso burlón que un cineasta puso en una pancarta paseada ante la pantalla diciendo: «¡Abajo la cultura de masas! Hagamos cine para los amigos»; y segundo, ese manifiesto promulgado por Mónica Lange, Wolfgang Metz, Sipo Itsvan, Graham Yolland y Gianni Massinori que, en un amanecer mediterrá-

neo, han anunciado la creación del «contra-cinema», que va contra Fellini y Antonioni, contra las «nuevas olas», contra las «películas aristocráticas rebeldes» y «contra las películas directas»...

Desde luego, los verdaderos triunfadores de la II Semana han sido Harry Langdom y Vicente Minnelli, pues unánimemente hacían reír y disfrutar a todos. Y si sobre ese cine no pasa el tiempo, es que hay autenticidad, arte y genio. Esa muestra retrospectiva lo ha corroborado.

PEDRO RODRIGO



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

VISION Y CONCEPCION HISTORICAS, CONJUGACION DE PASADO Y PRESENTE

(Apunte parcial sobre «Iván el Terrible»)

Lo primero que echo de ver, en esta nota parcial sobre *Iván el Terrible*, es el propósito y el esfuerzo para traer, e incluso forzar, situaciones que hallen equivalencias y paralelismos; es decir, de referir e insertar el pasado en el presente y viceversa. Lo cual está ahora muy en el ambiente actual, sobre todo en el teatro, aunque, por lo demás, se haya hecho siempre. Puede tratarse de referir obras de la antigüedad al momento actual—el momento de que se trate—; por ejemplo, una de nuestras obras clásicas en que se enfrenta el pueblo y el monarca con los atropellos del señor feudal. Puede intentarse también la interpretación de un fenómeno o acontecimiento o épocas históricas que exalten, confirmen y den la razón a posiciones y valores del presente. Con lo último estamos ante la propaganda política, cuya legitimidad, con argumentos artísticos mejores o peores, debe aceptarse. Y este me parece el caso de *Iván el Terrible*, lo que tampoco le resta ningún mérito.

Se halla demasiado manifiesta para mí la preocupación de hacer historia teniendo obsesivamente presente la conveniencia política de la hora en que la película se lleva a cabo. Por supuesto que siempre se interpreta la historia desde un momento histórico determinado. No hay manera de que sea de otro modo; es una fatalidad. Pero unas veces gravita semejante preocupación con mayor pesadumbre y evidencia que en otras.

Se echa de ver, en efecto, el afán de contar la historia partiendo de nociones y conceptos e incluso de reacciones psicológicas que apenas existían o acaso no podían existir en la época que nos narra y se nos presenta. Por lo demás, repito, esto viene a ser achaque de multitud de obras históricas, en las cuales se está de continuo profetizando el pasado. Por mucho cuidado que se ponga es imposible cambiar o trasladar por completo la mentalidad. Si se logra en alguna medida, es también un modo o actitud de la hora presente.

Algunas veces, tales trasposiciones se llevan a cabo muy deliberadamente, como juego literario y dialéctico buscado de antemano, que suele dar lugar a sabrosas e ingeniosas combinaciones. En el teatro moderno hay obras de este tono muy felices y autores bastante significativos; citaré sólo a Bernard Shaw y a Giraudoux.

Es muy posible que cuanto digo se deba a que conozco la fecha en que fue realizada *Iván el Terrible*, en el año 1944, en plena guerra mundial, cuando la lucha era más terrible. A veces el conocer un dato hace que lo confirmemos quizá con exceso, por una especie de prejuicio inevitable.

En cuanto a otros problemas del estilo cinematográfico, propiamente dicho, de Eisenstein, podría aludirse al expresionismo, que,

como otras escuelas, tiene un amplísimo margen de ambigüedad y carece de precisión, al estatismo en las figuras, más concretamente al estudio de los rostros muy propio del cine ruso, y no sólo de este extraordinario director, y sin duda a la teatralidad. Esta llega a ser en algunos casos, y en ciertas escenas—nunca mejor dicho que aquí—un tanto operetescas. Me parece que recuerda en sentido y tono totales, aunque las intenciones no sean tan precisas y deliberadas, al *Alejandro Newsky*, más que a *El acorazado Potenkim*, que vi hace demasiados años. *Alejandro Newsky* pude verlo hace dos en una proyección en un Colegio Mayor.

El cuidado de la composición escénica, de los conjuntos, de las masas o de los volúmenes, en el sentido con que se habla de ello en pintura, llega a fatigar en ocasiones. Es decir, me cansa a mí que carezco de sensibilidad para la plástica o que la poseo en medida más bien escasa.

Cualquier obra, cinematográfica o no, se compone, entre otros ingredientes, de arte y política, y ello de manera inseparable y formando unidad. Y mucho más si la obra pertenece, como *Iván el Terrible*, a ciertos géneros claros y patentes.

El arte aquí se me aparece un tanto recargado, aunque resulta evidéntísimo que en el estilo que cultiva Eisenstein llega a suprema virtud expresiva.

Si el cuadro histórico, que se halla muy transparente o al trans-fondo, y la saludable e inevitable política que lleva consigo no fuesen tan simples y esquemáticos para mi gusto, el arte sería más ponderado y riguroso. Quiero decir que yo no repararía tanto quizá en aspectos formales.

Forma y fondo, ya se sabe, son la misma cosa. A pesar de lo cual tendemos a subrayar lo uno o lo otro, según los casos. La forma de *Iván* es, claro está, la que nos da el contenido. Y como la forma resulta ampulosa, grandilocuente, hierática, nos entrega un contenido solemne, grandioso, heroico en ocasiones, pero pobre en cuanto a reacciones y justificaciones humanas y políticas. Los elementos histórico-dramáticos—zar, boyardos, pueblo—están extraídos en una abstracción rígida y un poco simple, como en los melodramas. A mí no me satisface por entero ni histórica ni psicológicamente.

Claro que debe tenerse en cuenta que este *Iván* es sólo la primera parte de la película, y que en la segunda, el gran director desarrolla, según he leído en Angel Fernández Santos, un panorama más complejo y dialéctico, por emplear un término muy del gusto de ciertos comentaristas, y que completa la verdadera concepción de una película magnífica, pese a todo, en muchos aspectos.



el film de la quincena

Por **LUIS QUESADA**

EL JARDIN DE LAS DELICIAS

De **CARLOS SAURA**

DE la ya relativamente larga filmografía de Carlos Saura, «El jardín de las delicias» es posiblemente su obra más redonda, más intimista, más conseguida en su empeño de penetrar analíticamente en el cuerpo de esta clase social de nuestro tiempo formada por la nueva generación de dirigentes industriales y comerciales, tan distinta de la vieja aristocracia tradicional como de esa burguesía no menos tradicional, incapaz de renovarse en una época de rápidas transformaciones.

Si «Stres...» o «La madriguera» nos dejaban la impresión de quedarnos fuera de la situación conflictiva de los personajes, con el molesto sentimiento de encontrarnos frente a un mundo irreal, en «El jardín de las delicias» ocurre lo contrario porque Saura ha logrado penetrar en los entresijos ocultos de su personaje, dándonoslo por entero. Para ello ha utilizado el recurso de la amnesia producida por un accidente de automóvil. La familia, en su intento de volverle la memoria escénica ante el enfermo una serie de momentos de su vida pasada que van dando la clave de la formación de una personalidad. Pero, además, están los delirios, las rememoraciones vagas del amnésico en las que surgen con insistencia las más hondas vivencias de su infancia y juventud: el despertar a la sexualidad, la atracción irresistible de la joven tía, los injustos castigos, los miedos y más tarde la ambición, el deseo de suplantar a su padre en el gobierno de la pequeña industria para hacer de ella una empresa moderna y potente...

La película es el estudio de un carácter a través de estos cabos sueltos de una vida que aún no ha llegado a su culminación. A Saura y Rafael Azcona, colaborador en el guión, no les ha interesado la narración lineal, sino salpicar la historia de anécdotas que poco a poco van dando las claves, como si se tratase de un puzzle. Predominan, eso sí, los episodios de la infancia porque en ella se han trazado las grandes líneas de la conducta del personaje, aun cuando otras se refieran al más inmediato pasado e incluso al presente (aparición de la amante ocasional que le acompañaba en el momento del accidente, pasión por la caza, desconfianza hacia el Consejo de Administración de su Empresa, atracción pueril hacia la sirvienta...). ¿Qué es el hombre vacío de sí mismo?, podemos preguntarnos ante los reiterados primeros planos del protagonista. Antonio Cano, el hombre duro, el self-made-man, el capitán de empresa es ahora sólo un ente animado, aterrorizado a veces, indiferente las más, que pasea su nulidad por el jardín de su finca, mientras que su familia intenta volverle al mundo de las realidades, justamente por interés; la fábrica precisa dinero, pero sólo Antonio Cano sabe (sabía) donde está depositado. Los hijos campan por sus respetos;

la esposa llega a desear que continúe en su actual estado pero sólo porque así puede tenerlo completamente para ella, sujeto a su protección. Carlos Saura ha creado un pequeño mundo complejo, de cortas pasiones desatadas por la situación límite que supone el accidente y sus consecuencias económicas para todos aquellos que dependían del amnésico. En un mundo donde el hombre vale lo que sus capacidades rinden, este hombre vacío que es Antonio Cano sólo supone una contrariedad que es preciso solucionar como sea, al precio incluso del dolor que ha de causar cada intento.

José Luis López Vázquez demuestra, una vez más, sus excepcionales cualidades de actor en un papel difícilísimo a pesar del hieratismo casi constante que ha de imprimir a sus facciones y gestos para crear ese vacío interior que pugna por ser llenado nuevamente, junto a él el reparto principal está dignamente servido por Francisco Pierrá, en el papel del padre, Luchy Soto (la esposa) y Lina Canalejas que borda su breve actuación como la Tía, femenina hasta la provocación.

La labor de Luis Cuadrado es también digna de elogio al crear una fotografía en color que ayuda a crear el ambiente de cada instante: fuertemente colorista en ocasiones, sombría y empastada en otras. La acción es lenta, minuciosa, llena de detalles sutiles, muchos de ellos incomprensibles para el público (por ejemplo, la alusión al libro de Dreiser «Una tragedia americana», cuando pasean en barca frente a Aranjuez). Hay también latente una preocupación estética (¿porqué se ataca tanto, injustamente, a la bella composición de los encuadres?) que se corresponde con el tono rememorativo y curoso del film.

Con «El jardín de las delicias», Saura reafirma su talla como realizador, acaso no destinado a un consumo amplio, pero sí a un sector culto e interesado por el cine como arte.

Justamente por esta última consideración he de lamentar que, como complemento de la sesión, en una Sala Especial madrileña, se proyectó antes del film de Saura el cortometraje «Nueva York insólito», de J. A. de la Loma, visión chata y provinciana de algunos aspectos de la vida en la gran urbe americana, que más que trabajo de un profesional parecía una de tantas pelliculitas de recuerdo como se hacen en los primeros viajes de turismo y en las que se saca a los familiares o amigos, invariablemente levantando el brazo en gesto torpe de saludo. Aquí, los familiares habían sido sustituidos por algunos periodistas españoles residentes en Nueva York, a los que ningún favor les ha hecho el realizador de la cinta haciéndoles aparecer, sin ton ni son, a lo largo de esos paseos que se ha dado por los barrios bajos de la ciudad, cámara en ristre y con ganas de «epatar» al sufrido espectador.

EUSEBIO Sempere, en la Escuela de Madrid, y Juan José Tharrats, en la de Barcelona, son los dos únicos artistas españoles que han cultivado todas las modalidades de creación no imitativa con igual autenticidad y perfección que si cada una de ellas fuese su dedicación exclusiva. Se trata de dos casos sin precedentes próximos. Para hallarlos muy remotos tendríamos que remontarnos hasta las grandes figuras del renacimiento italiano que cultivaban no sólo todas las modalidades de las artes visuales y las integraban entre sí, sino que eran, por añadidura, en muchos casos poetas. Como en la Historia nada acaece por azar, cabría preguntarse ¿por qué Sempere y Tharrats tienen esta mentalidad a la que nada humano le es ajeno y precisan conformar sus espacios, ya que el espacio es protagonista indiscutible en la obra de ambos, utilizando procedimientos y materiales cambiantes? Lo más revelador de todo es que lo mismo pueden utilizar el lienzo o los plásticos, que las superficies traslúcidas, o un jardín convertido en escenario de una nueva urbanización, que construir una puerta u horadar una ventana. Por muy diferentes que sean entre sí estos objetos llevan siempre el cuño de sus autores y nadie puede confundirlos con los de ningún otro creador. Del fenómeno Tharrats me estoy ocupando ahora en una monografía. No puedo dejar, por tanto, por más tiempo olvidado a Eusebio Sempere, ya que debe hacer un par de años que no escribo ningún artículo relativamente largo sobre su obra.

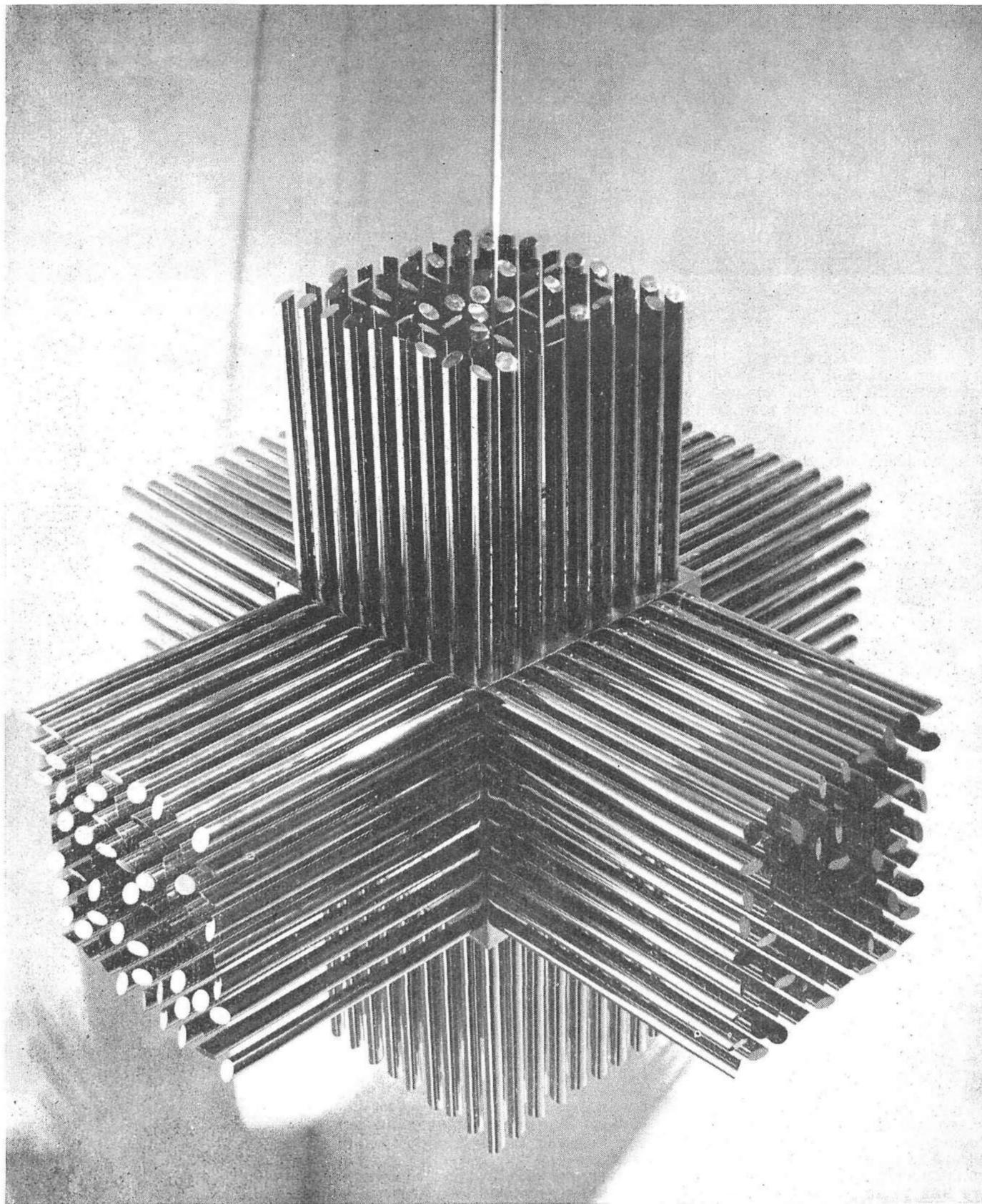
Eusebio Sempere nació en Onil, provincia de Alicante, el día 3 de abril de 1924. Realizó en Valencia sus estudios de Bellas Artes, y allí se estableció recién terminada nuestra guerra civil. En el año 1949 presentó en la Sala Mateu de Valencia la primera exposición abstracta realizada de manera sistemática en España. En esa exposición Sempere no se hallaba solo. A su lado exponía la cubana Lolo Soldevilla, cuya obra era ya pre-constructivista asimismo en aquella época. Como esto de las fechas suele tener bastante importancia para aquellos marchantes o coleccionistas que desean realizar por orden de rigurosa antigüedad el escalafón de nuestros artistas, conviene recordar que la famosa exposición del 47, hecha en «Els Blaus» de Sarriá por Ponç, Puig y Tort, era abstracta en espíritu, pero no lo era todavía técnicamente, dado que existían formas naturales reconocibles, y que en cambio las rigurosas abstracciones de Juan Sandalinas no habían sido expuestas nunca individualmente, sino tan sólo ocasionalmente y gota a gota en diversas colectivas. En 1948 Sempere emigró a París y permaneció allí hasta 1959. Fue un largo decenio durante el cual conoció y trató intimamente a Arp, Vassarely, Michael Seuphor y De Soto. Se trata de los creadores del constructivismo flexible, anticipador del op en Europa y América, de un crítico imaginativo que era además dibujante en sus ratos de ocio y de un escultor que podía ser tam-

estafeta

ARTE

EUSEBIO SEMPERE EN LA INTEGRACION DE LAS ARTES

Por CARLOS AREAN

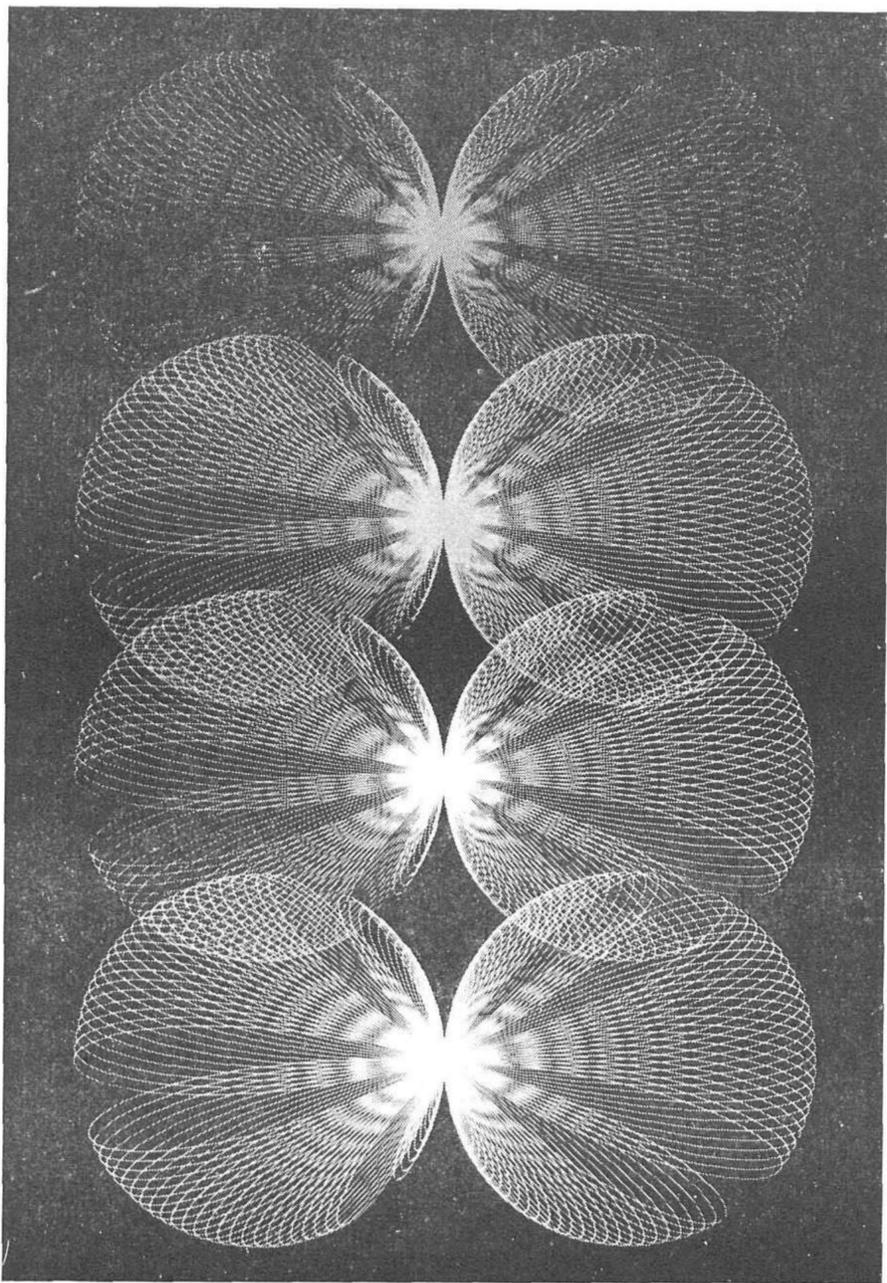


bién ocasionalmente inventor de objetos utilitarios de raigambre constructivista. Parecía que la selección de sus amistades condicionaba ya desde este aprendizaje parisiense la futura labor creadora de Sempere. Recién llegado a París dio a conocer en el «Salon des Réalités Nouvelles», lienzos constructivistas en los que había todavía densos efectos de materia que abandonaría para una mejor exaltación posterior de la forma, en su evolución posterior. Mucho más importante que esta reelaboración de una tradición que si la filiamos en el neoplasticismo, tenía ya raíces en 1917, fue la invención de sus *Relieves Luminosos Móviles* que dio a conocer asimismo en París en esa misma exposición y en todas sus posteriores participaciones en las colectivas que se celebraron allí en los diez años siguientes.

Los *Relieves Luminosos Móviles*, vistos hoy con una perspectiva de dos decenios, tienen para nosotros un valor doble. Por una parte son la primera creación en la que Sempere ensaya un camino estrictamente original. Por otra parte constituyen su primera aportación a la integración de las artes, dado que estos relieves, además de obra plástica de absoluta necesidad formal—cuadros de madera al fin y al cabo en su etapa primigenia—, son también pared o fachada, y como tales deberían ser utilizados por los más arriesgados arquitectos de nuestro tiempo. Esta actuación de Sempere en París coincide con la del Grupo Madi en Buenos Aires y constituye una de las más importantes directrices confluentes que se sintetizarán más tarde en los grupos de búsqueda del arte visual en una época en la que Sempere estaba ya radicado en España, pero con un espíritu que en ningún momento le era ajeno, ni por su recordada anticipación, ni por la abundancia de nombres hispánicos—todos ellos antiguos compañeros suyos—que aparecen en las listas de la nueva tendencia.

Podemos hallar un tablero de madera atravesado por huecos de formas parabólicas o roto en enrejillados superpuestos. Estos tableros son en su momento inicial todavía fijos, pero dentro de sus huecos se encienden y se apagan bombillas de luz blanca que crean, rompen y vuelven a crear, toda suerte de ritmos con su movimiento inacabable. Esta nueva manera de concebir los cierres de los espacios interiores tienen algo de refulgencia de mosaico bizantino y tiende a dotar de elasticidad al ámbito habitable. El invento podía ser incluso explosivo. De ahí que en un primer instante se lo recibiese más bien a regañadientes, y de ahí también que luego, cuando ya Sempere había abandonado a las nuevas juventudes las nuevas investigaciones en torno a esta aportación suya, hayan sido éstas las que en su nativa Valencia o en París la hayan proseguido con intervención de computadoras y de motores electrónicos.

El movimiento real de la luz no satisfacía a Sempere y lo preocupaba además el peligro del efectismo y el de la repetición. De ahí



que su nueva ordenación de un espacio interno haya consistido en rejillas metálicas colgadas del techo y con leve movimiento de vaivén, que al hacer que una rejilla pasase lentísimamente sobre la subyacente, creaba en la retina del espectador un segundo movimiento ondulatorio que intensificaba de manera hasta entonces no sistematizada, las posibilidades cinéticas de la forma. Creo que la más importante de estas rejillas, en las que los ritmos se hacen y deshacen ante los ojos del espectador, es la que en el «Museo de Arte Abstracto español», de Cuenca, separa la entrada del mismo de la gran sala en la que el Abestu Gogoro (Canto fuerte) de Chillida, impone su imperiosa presencia. El acierto de esta yuxtaposición fue grande. Dentro de la obra de Chillida el espacio interior y el exterior se interpenetran con fluidez transida de vigor. El enrejillado de Sempere abre un clima para esa Sala. Desde una de las ventanas se ve además la textura raída, a manera de escultopintura gigantesca, de la Hoz del Huécar. La construcción de Sempere sirve de contrapunto y la de Chillida tiende un puente entre la superficie humana, elástica y traslúcida de Sempere y la superficie natural, bronca y descascarillada.

El arte debe servir para algo. No es que yo pretenda decir que no pueda ser autosuficiente. Un cuadro que sea bello y nada más, ya cumple una misión sumamente digna. A pesar de ello acabo de escribir que debe servir también para algo que lo sobrepase. La Virgen Blanca de León no es menos magnífica escultura por servir además para que los fieles recen ante ella. No sólo no es menos bella por esa dedicación extraartística, sino que la fe de quienes la adoran le prestan un nuevo halo de ternura. Una escultura de Chillida puede bastarse a ella misma, pero puede ser también el centro ordenador de

una inmensa estructura urbana en una ciudad todavía no alzada. Sempere hace también esculturas, pero éstas pueden no terminarse en ellas mismas, sino colgar del techo en una habitación estructurando todo el espacio interior de la misma. Pueden también, con ligeras variantes, convertirse en lámparas, y ello no les restaría belleza, sino que las metería de lleno dentro de la vida misma de quienes las utilizaran. Una gran parte de estas esculturas están compuestas por varillas de metal ordenadas en haces paralelos rigurosamente estructurados. Reflejan la luz, pero también permiten que se filtre entre varilla y varilla, ofreciéndonos el secreto de su espacio interior.

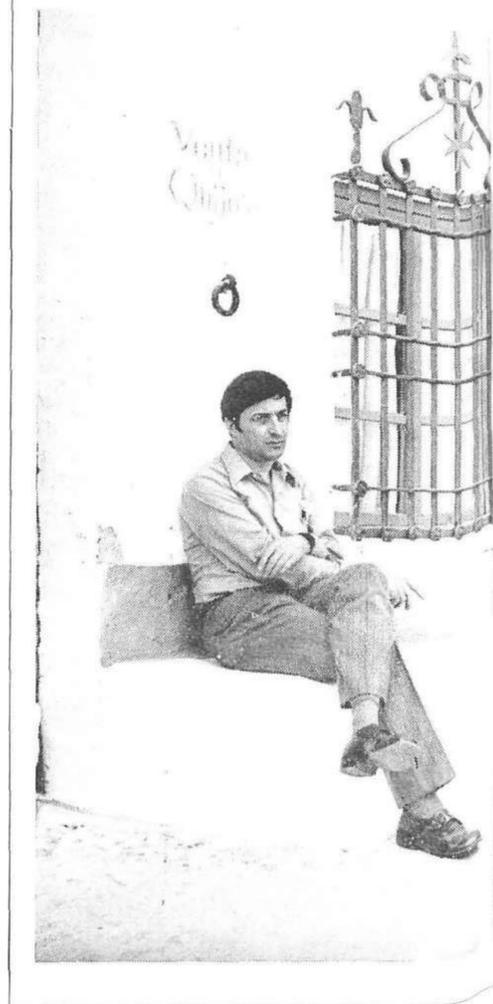
Ordenar espacios en los interiores hogareños—o si llega el caso en los grandes edificios públicos—constituía una misión importante, pero más importante todavía era ordenarlos en la propia ciudad. Madrid no ha ofrecido hasta ahora a sus artistas actuales demasiadas posibilidades de convertir en realidad esa noble ambición. Cuando se construyeron la Plaza Mayor y la de Oriente, la escultura fue al mismo tiempo arquitectura y urbanismo. De los ensayos equivalentes y como agotados hechos en nuestro tiempo, mejor es no hablar. A pesar de ello, el tráfico rodado que nos agobia exigía pasos elevados. La ingeniería, por atenerse mucho más mano a mano a la realidad de las cosas, no podía jugar a componer su espacio en abstracto. El puente tiene que pasar por un lugar concretísimo y tiene que obedecer a su propia legalidad formal, condicionada por los materiales empleados y por la función que realiza. De ahí que el acierto pueda ser mayor si se cumplen con autenticidad todas las condiciones requeridas. Si sale mal, el desastre será más grande todavía que en la construcción escultórica que centre una plaza y con la desventaja,

por añadidura, de que la estatuilla puede retirarse y la obra ingenieril no. Por fortuna para nosotros, en uno de estos puentes o pasos elevados, en el que por encima de la avenida del Generalísimo enlaza la calle de Juan Bravo con el paseo del Cisne, se nos ha ofrecido un buen ejemplo de integración de las artes en la ingeniería y en el urbanismo. Entre los edificios del lugar elegido, el rascacielos en marmol negro neomanhattaniano de Gutiérrez Soto, se adapta bien al nuevo conjunto urbanístico. Lo mismo creemos sucederá con el de Vázquez Molezun que cerrará la ladera opuesta. El puente propiamente dicho es una colaboración de Fernández Ordóñez, Alberto Corral y Julio Martínez Calzón, y con sus soportes terminados en capiteles en seta, reactualiza ingenierilmente, abriendo una tensa U, aquella vieja anticipación arquitectónica de Gaudí, que tan mal recibida fue en el momento de su invención y que tan estrictamente funcional era a pesar de su «originalidad».

El puente cae como un ancho río desde los altos de la calle de Juan Bravo hasta la línea más baja del paseo del Cisne. Ese accidente del terreno contribuye a la elasticidad de sus líneas, pero más todavía contribuyen la condensación de los elementos empleados y la barandilla que es una escultura múltiple e inacabablemente larga, realizando una función tan utilitaria como armoniosa. Esa barandilla es obra de Eusebio Sempere y puede ser admirada en su movilidad perpetua, lo mismo desde los automóviles que recorren la avenida, que con múltiples ángulos imprevistos que pueden descubrir ociosos y paseantes. El *op art* tiene así cabida en la mejor ingeniería madrileña y la tiene por obra y gracia de un pintor español que comenzó pintando lienzos constructivos autosuficientes y terminó poniéndose al servicio de la comunidad en un embellecimiento no caprichoso, sino funcional, de nuestro ámbito urbano.

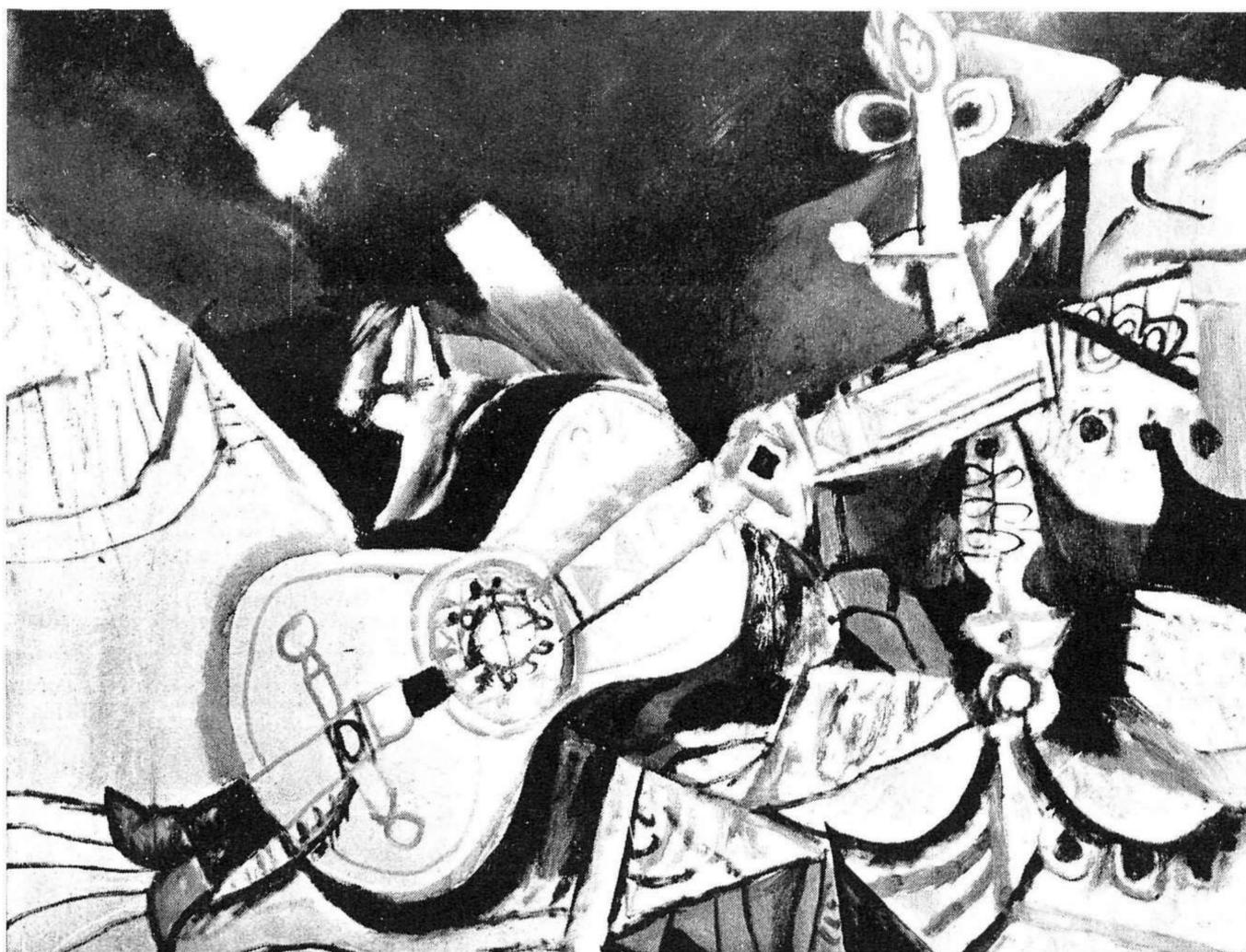
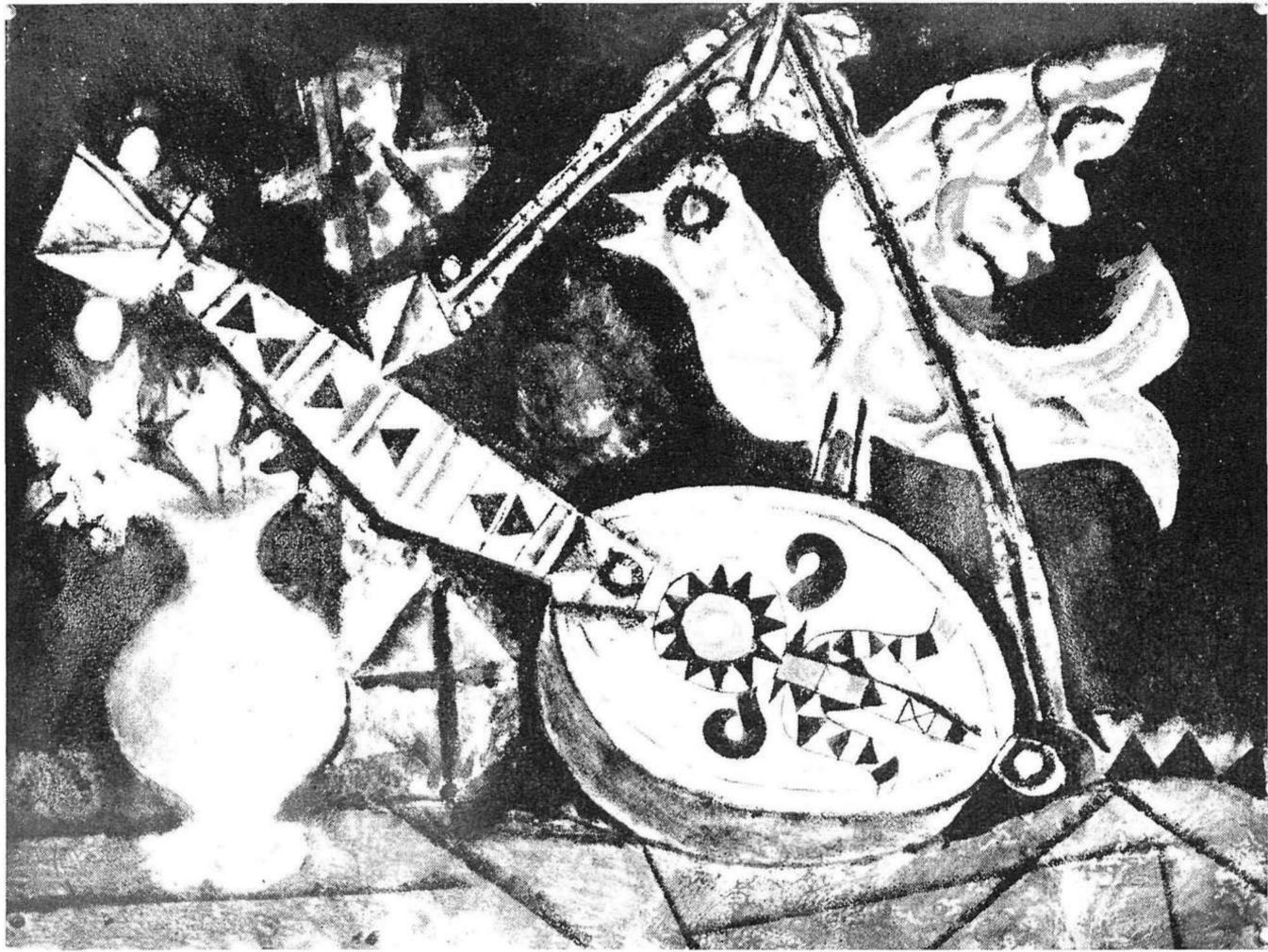
La construcción de ese puente de integración de las artes en la ingeniería y el urbanismo condicionó la realización de otro proyecto. En el viaje que hice a Bratislava hace ahora cuatro años me entusiasma ver en un parque público de la ciudad checoslovaca aquel Museo cambiante al aire libre, en el que las esculturas eran sustituidas periódicamente unas por otras y en el que se esperaba para el futuro una nutrida participación española. El escultor español Fernández Teijeiro nos había propuesto en el Ministerio de Información que intentásemos realizar en España algo similar y habíamos estudiado la posibilidad de instalar ese Museo en la orilla del mar, entre rocas y arena en una playa situada entre Benidorm y Alicante. El proyecto era difícil y no contábamos entonces con los medios económicos necesarios para realizarlo. Ahora el Ayuntamiento de Madrid, y a propuesta de Eusebio Sempere, va a realizar un Museo al aire libre que no creo tenga nada que envidiarle en calidad al que tanto me confortó en Bratislava. Dicho Museo se emplazará en la explanada que por debajo del puente enlazará la calzada lateral de la avenida del Generalísimo con el muro y las escaleras de la calle de Serrano. Será un conjunto sin precedentes, dado que la escultura se integrará totalmente en la vida de la ciudad, hasta formar una unidad expresiva con la arquitectura de los nuevos rascacielos y la ingeniería arriesgada del paso elevado. Eusebio Sempere continuará así con esta selección, en la que habrá obras de Julio González, Alberto Chillida, Serrano, Sobrino, Martí y Subirachs, sirviendo a la comunidad y contribuyendo, tal como es su vocación, a que el ámbito urbano que leguemos a las próximas generaciones sea más acogedor y grato que el que nos legaron las inmediatamente anteriores a la nuestra.

AGUSTI
CO
SU



UBEDA TODOS PAJAROS

Por LUIS LOPEZ ANGLADA



ASEGURO—y sin juramento podéis creerme—que los hemos oído gorjear y aletear por todos sus lienzos. Unas veces con franco descaro plantándose encima de la guitarra, otras escondiéndose detrás de «Platero» o metidos dentro del cornetín; a veces, en los ojos de esos mirones que desde las ventanas o entre el embozo de la cama miran implacables el cuerpo de la muchacha pudorosa. Aquí hay canto de pájaros por todas partes, gracia de querer hacer de la pobre vida y de los tristes ciudadanos motivo de alegría y de pajarera picardía.

Cuando Agustín Ubeda nos cuenta sus andanzas desde el pueblecito manchego de su infancia, hasta su peripecia parisiense, nos produce esa sensación que sólo acompaña a quienes les gusta alegrar la vida de los que van con ellos. Y, para lograrlo—puesto que decidió ser pintor y acreditó su acierto, primero en Bellas Artes y luego en las innumerables exposiciones y premios que se le dieron—, se impuso la necesidad de dominar su oficio y de ponerlo al servicio de la poesía. Por eso quienes primero entendieron la pintura del joven Ubeda fueron los poetas; José Hierro habló de su «pintura

gozosa» y Manuel Conde, ese poeta que siempre encontramos detrás de toda obra que produzca inquietud, nos dice de Ubeda que «aprendió por su cuenta que la pintura, sin la poesía, apenas es una superficie con figuras y cosas—o sin ellas—coloreadas—o no—; pero con la poesía es, además de pintura, expresión, aunque sus imágenes no se pueden traducir al lenguaje coloquial».

Conocimos a Ubeda hace muchos años, cuando estaba a punto de marchar a París y ya, en la inseguridad de sus primeros vuelos, se le escapaba por la pintura ese gozo del que se sabe capaz de crear nuevos motivos de arte. Luego tuvimos no-

ticias de sus triunfos europeos y supimos que lo que asombra a críticos y visitantes de sus exposiciones era la españolisima condición de su pintura. Españolisimo no de «charanga y pandereta», sino de honda raíz de la que le nació un humorismo manchego, muy a lo Cervantes, duro unas veces, cazurro otras, despiadado en alguna ocasión, pero que siempre encandilaba los ojos de los que iban a sus cuadros como el que va a un espectáculo insólito. Analizando sus obras dijo el crítico Jean Chabanon—y en francés lo dejamos para más claridad—: *Nous devons attendre la saison de la récolte, où sur la toile fleurissent les vertus d'un art*

nouveau, pour apercevoir l'abondance des biens importés de la Province de Don Quichotte (là naquit Ubeda), aussi de Bysance, issus aussi—du moins c'est ainsi que je vois—des expéditions de Cortés. Tout Espagnol est conquérant. Ubeda l'est doublement, mais ses armes sont pacifiques, il impose ses lois para la douceur. Lui rêveur immobile il nous donne droit a l'errance.

En este ir y venir por exposiciones de pintura y por estudios de pintores tenemos siempre ocasiones de asombro, muchas de admiración, pero son contadas aquellas en que conforme conversamos con el artista nos vamos dando cuenta de que éste

se nos va imponiendo a su obra, que llega un momento en que más que gustar de la visión de los cuadros nos va interesando la actitud humana de su autor, la identificación de su personalidad con sus creaciones. Porque muchas veces nos tenemos que enfrentar con el artista intelectual que nos conduce a mundos novísimos y a actitudes de estética o de especulación social en las que juegan demasiadas fórmulas convencionales, pero en el caso de Ubeda—como nos ocurrió, por ejemplo, con Pepi Sánchez, con la que tantos puntos de coincidencia tiene esta pintura—el pintor va ganando nuestra atención con la sencillísima explicación de su gozo de creador, de su total independencia ante todo lo que no sea llenar de gracia sus cuadros. Y le oímos hablar de Don Quijote y ya encontramos la Mancha y sus gentes por todos sus cuadros. Y ahí están, en su corazón y en su pintura, tra-

lana rompen a reír y otros que rompen a llorar. Y frente a las escenas de los cuadros de Ubeda pasa otro tanto, si bien nosotros preferimos sonreírnos y afirmarnos con él en nuestro tiempo. Ramón Feraldo, explicando la temporalidad de este pintor nos dijo: «Tiene raíces en la tapicería medieval y brotes en el ideario "fan". Ello le hace apto para decorar retablos y "whiskys", canto negro y canto gregoriano.»

Luego, cuando nos hemos alejado de la casa del pintor, nos damos cuenta de que sobre toda anécdota más o menos literaria de sus cuadros, nos queda en la retina un recuerdo de colores vivos. Y cuando queremos explicarnos, porque nos parecía que estaba la casa del pintor toda llena de gorgoros de pájaros, es porque en cada cuadro cantaban los colores, sabiamente, apasionadamente combinados. Recordamos que en algún instante



suntos de caballeros velazqueños, de majas goyescas, de infantes del Greco que asoman, burlones y amadísimos, tanto en la conversación de Ubeda como en sus cuadros.

El pintor se enamora de una situación y allá van sus consecuencias, cuadro a cuadro, en un divertido—o acaso más bien trágico—reiterarse de escena, tal como el enigmático caballero que mira insistentemente, desde los espejos, desde las ventanas, desde las paredes, al sorprendido desnudo. O esa mujer que nos repite una y otra vez la bellísima mirada desde su cara de pepona del siglo xvii y que humaniza bodegones, llena las salas o enamora a las palomas.

Pero no se crea que este pintor se ha quedado mirando para atrás por eso de que siempre tenemos que hablar de los maestros del pasado al hacerlo de él mismo. Lo que ocurre es que Ubeda lo abarca todo y su entusiasmo por la pintura le lleva a caminos de ayer y de mañana, y todo lo combina y con todos se regocija, y aun a veces también con todos se apena, porque ya sabéis que esto del humor fluctúa entre lo trágico y lo burlesco y hay gentes que ante un cuadro de So-

nos dio la sensación de estar ante ese cromatismo de las vidrieras catedralicias en que todo color tiene su asiento, y entonces, al recordar todo esto, nos damos cuenta del inmenso engaño que nos ha hecho Agustín Ubeda; porque lo que ocurre es que ninguno de estos pájaros, ni de estas ciudades alucinantes, ni de estos caballeros de pesadilla existen en la realidad, ni de ayer ni de hoy, sino que todo son fantasía de cuento de niños, de ese maduro niño manchego, que hace años se marchó de Herencia y al que está intentando regresar cada día de su vida. Porque estos son pájaros de fuego y estas ciudades, con sus palacios de torres bizantinas, son las que tenían dentro a un rey con tres hijos, y esta Virgen que nos encontramos de pronto con sus manteletas de colorines es aquella imagen que Ubeda seguía de niño conmovido de sueños, de milagros.

¿Arte «naif»? No; arte inmerso en un sentido poético que se le escapa al pintor por todos sus lienzos. Arte que pretende decirnos algo más que un frío mensaje de esteticismo y maestría pictórica, arte humanísimo que está, sobre todo, lleno de cantares de pájaros.

LA VIOLENCIA JUVENIL, A ESCENA

ROBERT MARASCO: El cuaderno rojo. Versión española de Enrique Llovet. Teatro: Beatriz. Dirección: Miguel Narros. Principales intérpretes: Carlos Lemos, Manuel Torremocha, José Vivó, Pedro Civera, Julio Arroyo y Fernando Sotuelas. Efectos musicales: Carmelo Bernaola. Escenografía: José Sancha. Realización decorados: Manuel López. Fecha de estreno: 12 de noviembre de 1970.

Robert Marasco ha hecho, con su primera obra dramática una virulenta y violenta crítica de la violencia juvenil. O, para ser más exacto, de la violencia juvenil en Norteamérica. Nada tiene de sorprendente la gran acogida dispensada a su denuncia escénica por el público de Broadway, por cuanto el autor pone el dedo en una de las llagas más lacerantes de la sociedad USA. El verista planteamiento del problema tiene eficacia escénica y prende en el ánimo de los espectadores, aun cuando la causa originaria de la mezcla de sadismo y masoquismo desencadenada entre los alumnos de un «College» regido por religiosos sea tan confusa y difícilmente admisible como el callado y creciente odio suscitado entre dos profesores seculares.

Pero quizá no proceda aplicar una óptica europea al fenómeno de la violencia en América, en el que consideramos inexistente la relación causa-efecto. En *Child's play*—título original de la obra de Marasco, que el traductor tuvo que modificar por coincidencia con el de una comedia de autor español—, los jóvenes estudiantes hubieran procedido de manera similar aun sin ese difuso impulso del odio exasperado de dos de sus profesores. Las secciones de sucesos de los diarios resultan apabullantemente demostrativas al respecto, y eso es lo más terrible.

La dirección escénica de Miguel Narros consigue desde el primer instante la adecuada expresividad dramática. No encontraremos en ella simbólicos circunloquios, sino el retablo ambiental de atrocidades gratuitas que la trama exige. La silenciosa participación estudiantil en el conflicto refuerza la intensidad del mismo hasta extremos increíbles. El trabajo coordinador de Narros ha de calificarse como modélico.

Y también el de los intérprete que forman el claustro de profesores, por este orden: Manuel Torremocha, Carlos Lemos y, secundándolos con acierto, Vivó, Civera, Arroyo y Sotuelas. Los efectos musicales de Bernaola subrayan el desasosiego ambiental, en el severo decorado de Sancha, espléndidamente realizado por Manuel López.

estafeta
ARTE

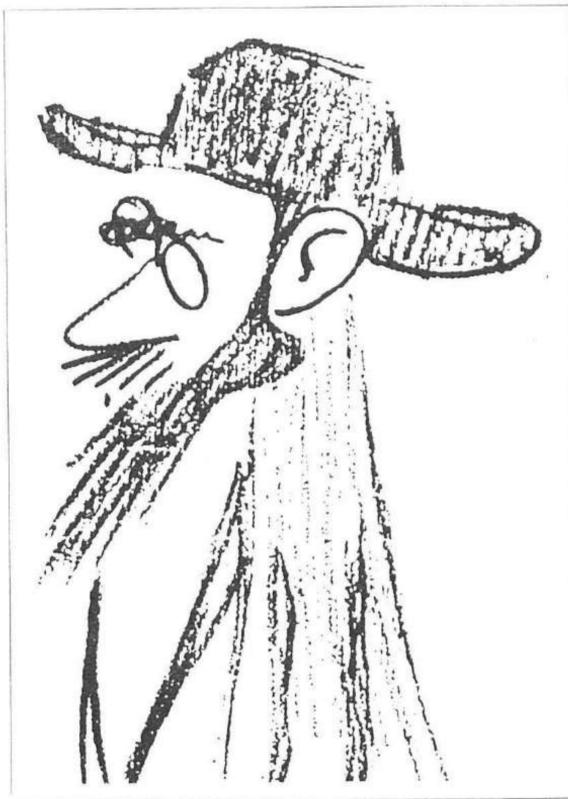
VALLE-INCLAN, AUTOR DE AYER PARA MAÑANA.

RAMON MARIA DEL VALLE-INCLAN: *Romance de lobos*. Teatro Nacional María Guerrero. Dirección: José Luis Alonso. Escenografía: Francisco Nieva. Ambientación musical: Cristóbal Halffter. Principales intérpretes: José Bódalo, José María Prada, Julia Trujillo, María Luisa Arias, Félix Dafaúce, Arturo López, Ricardo Merino y José Luis Heredia. Fecha de estreno: 24 de noviembre de 1970.

Verdaderamente ha sido una lástima que, por considerar José Luis Alonso que no estaba en sazón de ensayos esta «comedia bárbara» de Valle-Inclán, haya sido excluida del pasado Festival Internacional de Teatro, perdiéndose de tal modo una propicia ocasión de mostrar a los participantes extranjeros hasta qué punto resulta actual y hasta vanguardista una pieza escrita por nuestro don Ramón hace más de sesenta años. Tanto en sus «comedias bárbaras» como en sus «esperpentos», Valle-Inclán inventó un teatro vigente hoy... y mañana.

Lastimoso por partida doble, habida cuenta de la gran labor coordinadora de José Luis Alonso que, a partir de una portentosa escenografía inventada por Francisco Nieva, nos ha ofrecido una impecable versión dramática de Romance de lobos; una versión por muchos conceptos inolvidable, que hubiera podido configurar un aspecto inédito y valioso de la aportación española al Festival.

José Luis Alonso ha concebido para la pieza valleincliniana una escenificación deliberadamente anacrónica, con tanto de retablo me-



dieval como de montaje vanguardista, a cuyo servicio pone todos los avances mecánicos con que ahora cuenta el escenario—tan inteligentemente remozado—del María Guerrero; y—tan perspicaz siempre en la elección de sus colaboradores—ha requerido la cooperación de Francisco Nieva, cuyos decorados y figurines dan cabal idea de la atmósfera espectral y sanguinaria que corresponde a la acción de Romance de lobos. En los figurines ideados para los personajes de esta noche walgurgiana con el viculero presa de remorse por la muerte de la más inocente de sus víctimas,

el trabajo en colaboración de José Luis Alonso y Francisco Nieva alcanza logros plásticos rememorativos de Ribalta, Goya y Solana. El tenebrismo español puesto al servicio de la peripecia agónica de don Juan Manuel de Montenegro, reforzado todavía por los efectos propiamente teatrales que más convenían al genio de Valle-Inclán: el canto del gallo en la livida madrugada, las campanas que tañen, el piajar de los caballos..., todos los efectos sonoros exteriores fueron utilizados para acentuar el dramatismo de la acción.

Aquí asistimos atónitos al empleo de elementos escénicos cuya existencia no pudo conocer Valle-Inclán, aunque si intuir, para la mayor fidelidad al espíritu de una pieza escrita en 1908...

Y resulta curioso comprobar cómo del anacronismo a que antes hice referencia, cómo del contraste entre lo medieval y lo de hoy nace una intemporalidad que acentúa, si cabe, la carga trágica de esta peripecia teatral.

La lealtad del director del María Guerrero al texto escénico lo lleva a rescatar—aunque abreviadas—las acotaciones escénicas de Valle-Inclán, en una prueba más de su entendimiento del autor, pues tales acotaciones son imprescindibles para resaltar ciertos elementos plásticos de la acción que—todavía hoy—no pueden expresarse verbalmente o mediante la aportación de mecanismos escénicos. Cristóbal Halffter ha compuesto algo así como salmodias de acento medievalista para ser entonadas por tres campesinos de bien contrastadas voces.

La interpretación está a la altura del espectáculo. En la imposibilidad de mencionar a todos los componentes del conjunto—más de cincuenta, entre brujas, mendigos, criados, etcétera—, debo resaltar la fascinante interpretación que del personaje central hace José Bódalo, todavía tonante, pero ya agónico, y la de José María Prada, calurosamente ovacionado por su encarnación del loco Fusso, que acaso fuese creado por Valle-Inclán como personificación del diablo. Muy bien igualmente Félix Dafaúce, Margarita García Ortega, Julia Trujillo, Arturo López, Ricardo Merino y Gabriel Llopart.

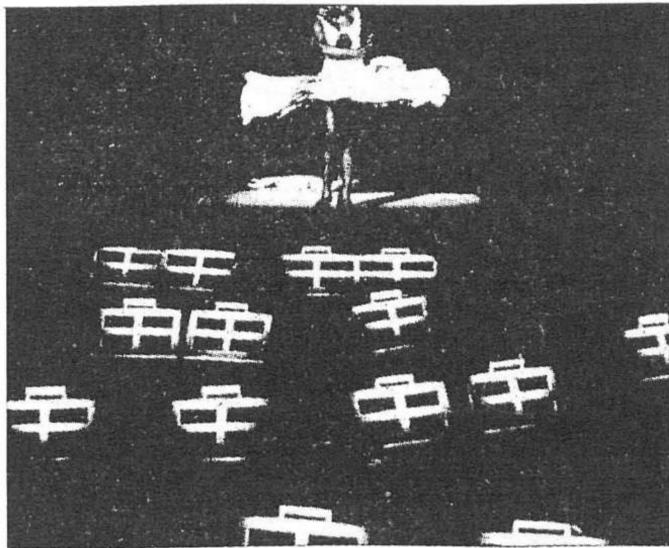
AL PAÑO

PEMAN:
500 REPRESENTACIONES
Y ENTREMES

El 4 de diciembre se celebraron en el teatro Arlequín las 500 representaciones de la obra de Pemán Tres testigos. La conmemoración tuvo como afortunado complemento la escenificación de un entremés del propio autor, titulado Margot y el diablo, muy bien acogido por el público que esa noche llenaba el teatro.

RICARD SALVAT,
DIRECTOR DEL TEATRO
NACIONAL
DE BARCELONA

También el 4 de diciembre fue presentado en Barcelona Ricard Salvat como nuevo director del Teatro Nacional de aquella ciudad, que reemprenderá sus actividades en enero próximo, bajo la denominación de Teatro Nacional Angel Guimerá y precisamente con la reposición de La filla del mar, obra escasamente conocida del autor de Terra baixa. Colaborarán con Salvat, como directores invitados, Antonio Chic y José María Loperena.



**I CONCURSO FOTOGRAFICO
«FESTIVALES DE ESPAÑA 1970»**

En el salón de té del teatro Español se ha efectuado una exposición con las cerca de 300 fotografías seleccionadas entre cuantas se presentaron al I Concurso Nacional «Festivales de España 1970», y en dicho marco tuvo lugar la entrega de los premios, en la mañana del 5 de diciembre, tras un breve parlamento del director general de Cultura Popular y Espectáculos, don Enrique Thomas de Carranza, en presencia del subdirector general de Teatro y restantes miembros del Jurado.

Incluimos en nuestra sección «Deben (de) haber cobrado» la relación de autores y fotografías que obtuvieron premio en cada una de las dos secciones—Monocolor y Color—de que constaba el certamen.

A LA ATENCION DE LOS AUTORES DE TEATRO

Elisa Ramírez va a formar una Compañía de Teatro de primer orden, cuyo repertorio estará formado por obras de autores españoles, los cuales pueden dirigirse al Director de la Compañía (Diego Serrano, Calle Elvira, 20, Madrid) para remitirle los originales de las mismas.

No hay más que una sola limitación: que la obra sea original y que sea buena.

Este llamamiento está dirigido principalmente a los autores desconocidos, aunque esto no quiere decir que también pidamos la colaboración de los autores consagrados.

En el transcurso de los ocho próximos meses estudiaremos los trabajos enviados y efectuaremos una selección, devolviendo los que no convengan, con carta al autor, dándole, además de las gracias, una explicación.

Cualquier género teatral será admitido: vanguardia o de estructura clásica, comedia ligera, drama, tragedia e incluso comedia musical. A este respecto convendrá aclarar: Si un autor nos envía una obra que no sea de primera actriz, igualmente puede tener aceptación, pues la compañía de Elisa Ramírez no quiere decir necesariamente que ella trabaje en todas las obras del repertorio.

Se comunicará convenientemente a los autores seleccionados (30 aproximadamente) las fechas de estreno y el proyecto de gira por España y América.

Como comentario final, diremos que esto no es un concurso, ni un premio ni un certamen. Es una cosa necesaria: faltan autores y se nos ha ocurrido esta solución para dar a conocer a esos autores que, por uno u otro motivo, siguen en el anonimato.

DEL «FOLKLORE» A LO «FOLK» PASANDO POR EL FOLCLORE

ANTES de entrar en el detalle de lo que hoy se conoce por música «folk» es fácil caer en la tentación de considerar la curva de vicisitudes que ha seguido esta palabra y su derivado «folklore». Se aceptó en principio, conservando la k del original inglés para referirse a las costumbres de cada pueblo, como corresponde a su significado de origen. Al plantearse las dudas sobre la pronunciación se formaron dos grupos: los que decían «fol-klore» y los que preferían «folk-lor». Luego vinieron las derivaciones, los usos y abusos y se llegó a decir y a escribir frases como «se armó un folklore de tamaño natural» identificándola con jaleo, confusión, escándalo, etc. La castellanización nos trajo la versión con c—folclore—y la grata supresión de las comillas. Y vinieron otros usos y abusos...

Enterados todos de lo que significaba se especializó su uso en la música popular que pasó a ser

música folclórica y, de pronto, casi sin darnos cuenta nos encontramos con los «espectáculos folclóricos», que aunque tenían autores de letras y compositores de música perfectamente localizados, se movían en el ambiente de lo «popular». Como la mayoría de aquellos espectáculos se circunscribían a los temas andaluces, se produjo la identificación folclore-música andaluza. Identificación que aún perdura en muchas mentes sencillas y que va perdiendo fuerza en las nuevas generaciones ante las presiones de nuevas significaciones de la palabra.

Y así llegamos, sin detenernos en los trámites intermedios, al movimiento de la «folk-song» nacida en los Estados Unidos. La inspiración en los modos y ritmos del «jazz»—que se prolonga todavía en este momento—deja de seducir a un sector de los creadores americanos de canciones y deciden «echar un vistazo» a lo popular para utilizarlo como nuevas fuen-



El grupo folclórico de Ibiza, de Coros y Danzas, es un buen ejemplo de los valores populares auténticos

tes de procedencia. Influye en ello, a nuestro juicio, dos factores importantes entre otros muchos que pudieran encontrarse.

El contraste ha sido siempre una necesidad en la creación y las derivaciones del «jazz», más o menos directas y puras, habían llegado a la estridencia y al ritmo acelerado—el «twist» ayer, el «soul» hoy—y paralelamente la canción protesta precisaba de movimientos más lentos que aseguraran, unidos a una buena vocalización, la clara audición de las letras. Desde este ángulo nos encontramos con una explicación de acercamiento a los ritmos de la «folk-song». Por otro, la canción protesta que tiene en sus letras un contenido universalista, puede llegar mejor y más rápidamente si se apoya en la fibra sensible de lo popular. Digamos que, por paradoja, se llega al universalismo a través del nacionalismo y encontraremos con ello el segundo pilar de la necesidad de ese vistazo a lo indígena.

Hasta aquí el proceso parece sencillo, pero, sin embargo, no explica aparentemente la difusión de ese estilo y de esas músicas por todo el mundo occidental. Pero así es, porque apoyando esas «modas» está una de las industrias discográficas más fuertes del mundo: la norteamericana. El «patrón» se impone con la fuerza de lo repetitivo y no hay escapatoria, se está dentro de la órbita o se queda uno fuera. Por eso no sorprende que cada país conserve unas «figuras» locales, típicas, que no tienen proyección general porque sigue cultivando su propio nacionalismo que no tiene apoyo suficiente para convertirse en «modelo». Lo curioso es que esas figuras típicas, se conocen como folclóricas, sin que nadie se pare a pensar en la confusión de las denominaciones. Eso sí, queda una vía de escape. La música popular de hoy, cuando viene de los Estados Unidos o según su

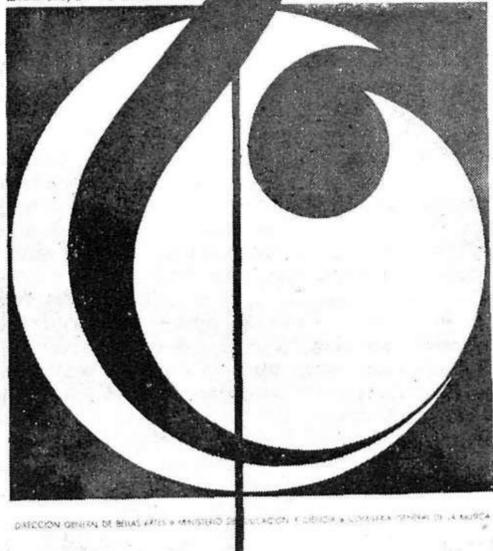
modelo, se conoce por música «folk» o más «íntimamente» por «el folk», mientras que el inglés nos sigue prestando su palabra «folklore» para los regionalismos.

Pese a todo, la configuración del movimiento «folk» tiene su encanto, que reside precisamente en su sencillez, en la simplicidad de sus líneas melódicas, que en muchas ocasiones nos recuerdan el modo de hacer de otros periodos históricos, si no fuera porque su «industrialización» lo desvirtúa las más de las veces y sólo unos pocos tienen o mantienen sus cualidades y calidades naturales por encima del armazón comercial. No es raro porque el disco es un producto más de consumo y ha de sufrir las mismas vicisitudes de la masificación. Tal vez por ello no nos parece precisa la indignación que el hecho produce en algunos ambientes llamados «serios» o de «pelo largo», como dice la expresión inglesa que ha perdido sentido con las nuevas modas, porque estamos seguros que es más fácil conseguir adeptos para la música de auténtico valor entre esos aficionados a través de la moda, que entre los que no sienten inclinación musical alguna.

Tenemos, por tanto, un estilo «folk» universalizado y, como secuela del mismo, otros que se han apartado de lo folclórico, pero cuya incorporación a lo «folk» también tiene carácter local. Y en ese cultivo y dignificación de lo popular también encontramos un saldo positivo. Nuestro caso es especialmente interesante, ya que lo folclórico había perdido «nivel» y, por otra parte, se había reducido a lo andaluz. Ahora, con esta nueva posibilidad creada por la moda, han subido al interés general otros folclores, saliéndose de las fronteras regionales. Para ellos ha venido al mismo tiempo la posibilidad de nuevas letras, actualizadas, que pasarán a ser espejo de las preocupaciones de nuestro tiempo.

I JORNADAS
HISPANO-PORTUGUESAS
DE
MUSICA
CONTEMPORANEA

MADRID, 7-11 DICIEMBRE 1978
LISBOA, 14-18 DICIEMBRE 1978



DIRECCION GENERAL DE BUENAS ARTES • MINISTERIO DE CULTURACION Y EDUCACION • LISBOA • ORGANIZADA POR LA MAURCA

Las mareas de estos movimientos presentan casi siempre puntos de coincidencia. Hace unos años, no muchos, lo regional, lo folclórico fue absorbido por el mundo de la música culta. La corriente se manifestó en compositores como Strawinsky, en nuestros mejores de finales del XIX y principios del XX y sirvió de trampolín de independencia a los compositores de toda América. El elemento colorista de lo típico ayudó a todos en la formación de una personalidad independiente; el mundo musical vivió las fiebres del nacionalismo y en él encontraron un lícito medio de romper con la tradición sinfónica que parecía agotada o exigía superaciones rayanas en lo imposible. Hoy la corriente lleva un espíritu similar, salvando las diferencias de medio, tiempo y difusión, a la música de consumo y hemos de pensar con el mismo derecho, porque lo que de peyorativo tiene el considerarlo de consumo ha de considerarse al margen del propio movimiento; esto tiene su raíz en esas diferencias que señalamos y poco a poco todo y todos iremos participando un poco de ellas sin remedio, y hemos escrito «sin remedio» sin estar convencidos de que haya razones que aconsejen remediarlo.

raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

RAFAEL URBANO

Madrid, 1870-1924



YO quiero, lectores míos, que ustedes se pongan en mi caso. Sin cumplir aún yo los dieciocho años, acababa de abandonar los estudios eclesiásticos —terminada la Latinidad y muy avanzada la Filosofía— en el Seminario de San Dámaso, de Madrid. Mi abandono, aclaro, debióse a motivos puramente ajenos a una vocación que aún alentaba muy fuerte en mí, por lo cual me conservaba bastante puro de cuerpo y muy escrupuloso de alma. Hasta punto tal, que mis aficiones literarias eran demonios irresistibles que me obligaban a pecar gravemente con la lectura, a escondidas, de las obras de los terribles réprobos oficiales don Benito Pérez Galdós y don Pío Baroja, a quienes insultaba casi apocalípticamente el R. P. Ladrón de Guevara, S. J., en su «best-seller» Novelistas buenos y malos. Pues bien, a las pocas semanas de mi abandono eclesiástico, mi excelente amigo Emiliano Ramírez Angel —mi menor en pinitos literarios— me llevó al Ateneo, en el que entré de su brazo con un nudo en la garganta y un roe-roe en el alma, pues para mí, reciente ex seminarista, era el Ateneo el antro en el que se fraguaban todas las herejías religiosas, todas las subversiones políticas, todas las rebeldías sociales, todas las revoluciones literarias, todas las algaradas contra nuestra sacrosanta Religión Católica, Apostólica y Romana..., disfrazadas de jolgorioso anticlericalismo. Apenas habíamos llegado a la galería de los retratos —casi todos adesivos pseudoartísticos— de los ateneístas ilustres, cuando se nos cruzaron, paseantes y embrazados, un hombretón rubicundo, obeso, radiante de gestos y de voces, y un hombrecillo enjuto, moreno, hirsuto de cabellera y fosco de bigote. Se saludaron con Emiliano, efusivos.

—Son —me aclaró éste— Roso de Luna y Rafael Urbano. Y como yo le confesara ser los dos muy señores míos, Ramírez Angel, condecorador de mi intacta pudibundez, fue con tanto moroso y gozándose en mi creciente susto quiénes eran uno y otro. Aquél era llamado «el Mago de Logrosán», provincia de Cáceres, donde había nacido, por sus conocimientos y entusiasmos en ciencias «mágicas y ocultas», astrales y agnósticas, teosóficas y quirománticas. Tenía tal vista de lince, que a simple vista había descubierto el cometa que lleva su nombre y once cometas más que aún no llevaban el nombre de nadie, pero sin dar importancia a la cosa. Había asombrado a los sabios asistentes a sus cientos de conferencias en cincuenta países, hablándose tranquilamente de simbologías y mixtificaciones, supersticiones y aquelarres, y de su especialidad: la Polididáctica. Tenía publicadas obras estupendas con títulos sobrecogedores: Beethoven teósofo, Hacia la Gnosis, Astrobiología, La ciencia hierática de los mayas, Gentes del otro mundo, El libro que mató a la muerte, En el umbral del Misterio... Según Ramírez Angel, ninguna otra criatura humana, después de Goya, había tratado tan confiantemente a brujas y grandes cabrones, demonios ambulantes, trasgos y duentes, fosforescencias ultratéluricas, como Roso de Luna. Quien, se decía por lo bajito, presidía aquellas sabáticas, revulsiones ultratúmbicas, veladas espiritistas, inquisiciones heterodoxas. Roso de Luna se había metido en lo sobrenatural y en lo infranatural y andaba por ellos como Pedro por su casa: alegre, oficioso, dicharachero, cicerone inmejorable. Según Ramírez Angel, Rafael Urbano, tan renegrido y enjuto, era el discípulo más aventajado de Roso de Luna y su mejor confidente, a quien acompañaba como diácono en algunos de los misteriosos ritos y conciliábulos. Rafael Urbano ya había publicado en la muy signficativa «Colección Más Allá», que dirigía Roso de Luna, librillos sospechosos de heterodoxia, como el titulado El sello de Salomón. Y estaba terminando una obra que iba a escandalizar a la pía

España de los Concordatos con Bulas, titulada El Diablo: su vida y su poder, para documentarse en la cual hubo de sostener coloquios muy secretos con el Gran Rebelde. Rafael Urbano había publicado en El Cuento Semanal (núm. 108) su novela La Santa Fe.

Si mis lectores se han puesto en mi caso habrán entendido el espanto que tales noticias levantaron en mi alma aún levítica y temerosa del Señor. Nunca intenté conversar con Roso de Luna, a quien juzgué, inexorable, incapaz de redención y de antemano con habitación reservada en el peor hotel del Infierno, ya que parecía bañarse en su demonismo y en sus magias como en agua de rosas. Pero Rafael Urbano me dio mucha pena. ¡Tan desmedrado y triston! Vivía con su familia y de un sueldecito en el Ministerio de Instrucción Pública, pasándose las tardes y las noches en la Biblioteca del Ateneo rodeado de libros extraños y con textos abracadabrantes. Aun cuando tenía mujer e hijos, muchas noches cenaba en un rincón del Ateneo, desarrollando de un papel de periódico de izquierdas un bocadillo de queso manchego o de chorizo riojano. Era asiduo a las veladas nocturnas y sabatinas del Café de Pombo, donde pontificaba y consumía dos tercios del uso de la palabra Ramón Gómez de la Serna; quien sentía especial dilección por Urbanito, aireando algunas frases desconcertantes o geniales de éste, como aquellas de «el profesor es el cicerone de la clase» o «el manual de las Fundaciones de Santa Teresa es un manual admirable para hacer empréstitos». Ramón le nombró maestro de pequeñas paradojas y de pequeñas coñas. (Rafael Urbano repetía con frecuencia: «una coña de esas».) Y contaba Pombo, a cuantos tenía a derecha y a zurdas, cada noche en Pombo, con cuánto gusto había escrito su librito Manual del perfecto enfermo, y su gran ilusión por terminar otros, que llevarían los títulos Para tener voluntad, Para hacer fortuna, Usted debe ser torero.

Durante algún tiempo, Rafael Urbano llevó, de bolsillo a bolsillo de su chaleco, una como cadena de reloj hecha con cuentas de colores y medallitas no católicas, y un bolsillo para las cerillas en la manga izquierda de la chaqueta. Se decía de él que tenía en su casa muchas cosas y documentos pintorescos y comprometedores, guardados en las cajas de hojalata de las galletas «María», de Olibet. Presumía en voz baja, al oído de los amigos, de haber sido arrojado de las iglesias, de las sinagogas, de las logias masónicas y de las cátedras. También se decía de él que sabía más que nadie de la historia comparada de las religiones; y que cuando alguien le acusaba de volterianismo, él se apresuraba a decir: «¡Pero un volteriano decente!»

Inteligencia privilegiada, portentosa memoria, creo yo que Rafael Urbano hubiera podido ser «una lumbrera patria». Pero se lo impidieron su desgana permanente, su modestia. «Con lo que sabe Urbanito—pregonaba Roso de Luna con entonación baritona y enfática—podrían hacerse diez Merlines.» ¡La que se armó en la Sagrada Cripta de Pombo la noche sabatina en que llegó Rafael Urbano con dos enormes paquetes con ejemplares de su flamante libro El Diablo, su vida y su poder—se lo editó el magnífico Ruiz Castillo—, que fue dedicando a lápiz a los presentes que primero se lo pidieran!

—¡Huele a azufre!—gritó el pontífice Ramón. Y todos le pidieron les comunicase dónde y cuándo habían sido sus citas secretas con Satanás, y si éste era tan mala persona como se decía. Jamás mejor aplicado el adjetivo «mefistofélico» que a la mudez zumbona con que Rafael Urbano pechó contra los vociferantes.

Y alguien, para contrarrestar el olor a azufre, quemó incienso en uno de los ceniceros.



Joan Báez es, sin duda, una de las primeras intérpretes de la «folk-song» americana



Benny Goodman, uno de los personajes del «jazz» que parecía una moda y se ha mantenido, influyendo en numerosos compositores sinfónicos

estafeta

NOTICIAS

HOMENAJE DE LOS EDITORES MADRILEÑOS AL MINISTRO DE INFORMACION Y TURISMO

Los editores de Madrid ofrecieron al ministro de Información y Turismo un almuerzo, como testimonio de gratitud por la constancia y eficacia de sus gestiones cerca de nuestro Gobierno en favor de la continuidad en el desarrollo y expansión de la industria editorial.

Concurrieron al acto el subsecretario de Comercio, los directores generales de Aduanas, Correos y Telecomunicación, Cultura Popular y Espectáculos y de Industrias Químicas; presidente del Sindicato Nacional del Papel y Artes Gráficas, presidente y director del Banco de Crédito Industrial y subdirectores de Relaciones Económicas Bilaterales y Relaciones Culturales.

Ofreció el homenaje el presidente del Grupo Sindical de Madrid, señor Pérez González, quien en sus manifestaciones se refirió a las especiales características de la industria editorial, su importancia económica y su insustituible papel en la difusión cultural. Hizo una breve historia de la vida editorial en los últimos años, y con palabras emocionadas agradeció la presencia del señor ministro en el acto, que permitió a los editores ofrecerle testimonio personal y directo de su agradecimiento.

El señor Sánchez Bella puso de manifiesto la considerable importancia que en la vida nacional tiene el libro, al que de siempre ha estado ligado. Recordó la situación desfavorable acarreada a los editores españoles por nuestra guerra y la posterior guerra mundial; hoy, radicalmente cambiada de signo, puesto que España está entre los seis primeros países en cuanto al número de títulos publicados y a la importancia de las ediciones, lo que justifica el apoyo decidido y jamás regateado que nuestro Gobierno ha ofrecido siempre a la industria editorial, y de una manera especial en los últimos tiempos, en los que la opinión pública parecía considerar a dicha industria en una irremediable decadencia y abocada a su desaparición, circunstancias éstas afortunadamente inexistentes.

Esbizó a continuación un programa de actuaciones comunes del Gobierno y los editores para conseguir otros objetivos al servicio del interés común de nuestra nación y reiteró su ofrecimiento de ayuda para conseguir esos objetivos.



LA POESIA DE HUMOR EN EL «BANQUILLO»

El «Aquelarre Poético» entabló un nuevo «proceso». En el banquillo de los acusados, la poesía de humor española. Jorge Llopis inició la defensa con un detenido y divertido repaso de la poesía de este género, desde el Arcipreste de Hita hasta Vihgi, pasando por la poética de Baltasar de Alcázar, Góngora, Quevedo, Villamediana, Príncipe, Pérez Zúñiga, Jardiel Poncela, etc. Evaristo Acevedo, que actuaba como «abogado del diablo», esbozó una especie de sátira de la sátira y destacó la personalidad de Cervantes como primer humorista nacional. El coloquio dio lugar a ingeniosas intervenciones, entre las que destacó la de Juan Pérez Creus.

HOMENAJE A JUAN RAMON EN EL CLUB URBIS

El poeta Carlos Martel pronunció en el Club Urbis una conferencia en homenaje a Juan Ramón Jiménez, con la colaboración de la recitadora Emilia López Toledo.

LOS MARTES DE LA EDITORA NACIONAL

La poetisa Acacia Uceta presentó en la sesión «Los Martes de la Editora Nacional» su libro *Detrás de cada noche*, que fue comentado por Federico Muelas.

PUREZA CANELO, PREMIO «ADONAI»



Pureza Canelo Gutiérrez, de veintitrés años, natural de Moraleja (Cáceres), ha obtenido el premio «Adonais» de poesía 1970 con su obra *Lugar común*.

Este año el premio «Adonais» ha batido el récord de afluencia de autores, con más de 150. El Jurado, presidido por Florentino Pérez Embid, e integrado además por José Luis Cano, Rafael Morales, José García Nieto y Luis Jiménez Martos, ha concedido también tres accésit a Justo Jorge Padrón por su obra *Los oscuros fuegos*; Paloma Palao, por sus poemas titulados *Junto al agua*, y a José Luis Núñez, por su libro *Un tigre en el jardín*.

EL AYUNTAMIENTO DE VITORIA
EN SESION 21-V-1970. ACORDO
TITULAR ESTE COLEGIO CON EL NOMBRE
IGNACIO ALDECOA
PRECLARA FIGURA DE LAS LETRAS ESPAÑOLAS
NOVELISTA Y POETA.
HIJO DE ESTA CIUDAD
PARA LECCION DE LOS ALUMNOS
PERPETUO DE SU RECUERDO
VITORIA. 26-XI-1970.

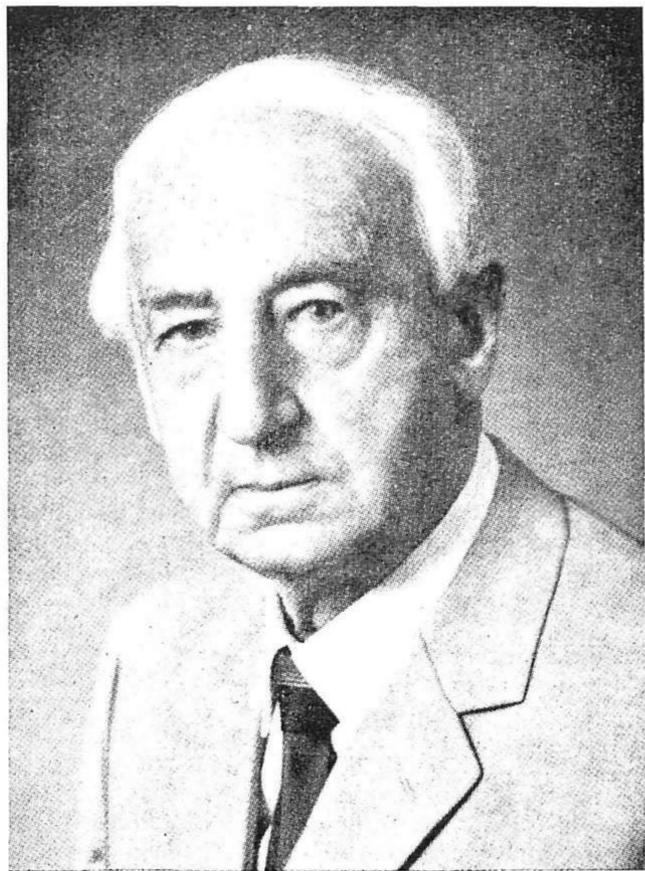


VITORIA: COLEGIO «IGNACIO ALDECOA»

El Ayuntamiento de Vitoria ha dado el nombre de Ignacio Aldecoa a un nuevo colegio de la ciudad natal del escritor. En el acto de inauguración del centro estuvo presente la señora viuda de Aldecoa, Josefina Rodríguez; su hija Susana, familiares y amigos. Hicieron uso de la palabra para glosar la vida y la obra del novelista, hace un año fallecido, José María Vaz de Soto y el alcalde don Manuel María Lejarreta Allende.

CONFERENCIAS DE ZUBIRI

En la Sociedad de Estudios y Publicaciones, Xavier Zubiri ofreció dos lecciones sobre el tema *El sistema de lo real en la Filosofía moderna*.



NUEVO LIBRO DEL PROFESOR SCHÜRR SOBRE NUESTRO IDIOMA

El profesor doctor F. Schürr, conocido humanista y eminente filólogo, tan profundo conocedor de España que escribió un libro sobre Unamuno y otro sobre Cervantes, cuya lengua domina, ha publicado recientemente un libro en francés titulado **La diphtongaison romane**, fruto de sus investigaciones y polémicas desde 1936 a 1970, donde explica su teoría, diferente a la escuela de Menéndez Pidal, sobre la interpretación de los orígenes del castellano. En estos estudios del profesor Schürr se evidencia la concordancia asombrosa de tres áreas laterales de la Romania: la iberorrománica, la balcánica y la siciliana. También publicará muy pronto un libro en alemán donde se reúnen una serie de artículos sobre dicho tema del mayor interés para los estudiosos de literatura, filología e historia de todo el mundo y en particular de Europa.

PEDRO ROCAMORA: VELAZQUEZ Y LOPE

En el colegio San Estanislao de Kostka, disertó Pedro Rocamora sobre el tema «Los ojos de Velázquez»; y en la Asociación de Antiguos Alumnos del Centro de Instrucción Comercial e Industrial pronunció una conferencia titulada «Lope de Vega y su mensaje apasionado».

ATENEO DE MADRID: CONFERENCIA DE GERARDO DIEGO Y LECTURA POÉTICA DE GARCIA NIETO

Prosiguiendo el ciclo dedicado a Bécquer, pronunció una conferencia en el Ateneo de Madrid el poeta y académico Gerardo Diego, sobre el tema: «Música y Ritmo en Bécquer». Y en el Aula de Poesía dieron comienzo las sesiones con una lectura de José García Nieto, a la que siguió un comentario crítico de Carlos Murciano y el habitual colquio.

RODOLFO HINOSTROZA, PREMIO «MALDOROR» DE POESIA

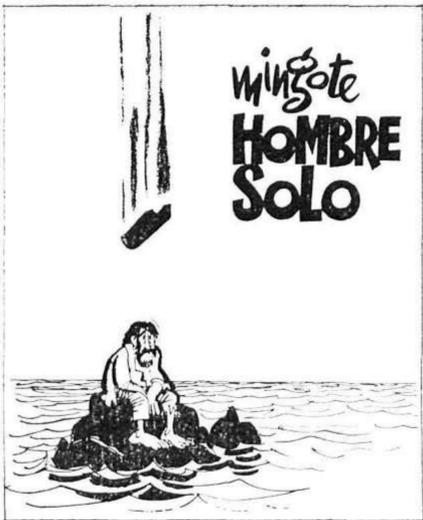
Ha sido fallado en Barcelona el Premio «Maldoror» de poesía, que fue concedido al poeta peruano Rodolfo Hinostroza, por su libro «Contra natura».

APERTURA DEL CURSO EN LA TERTULIA LITERARIA HISPANOAMERICANA

La Tertulia Literaria Hispanoamericana que dirige Rafael Montesinos en el Instituto de Cultura Hispánica, inició el curso 1970-71 con una lectura poética de Francisco Brines, que fue presentado por Carlos Busoño.

CICLO DE CONFERENCIAS SOBRE BECQUER

Organizado por la Dirección Nacional de la Obra Sindical de Educación y Descanso, ha tenido lugar un ciclo en homenaje a Bécquer, con la participación de Dionisio Gamallo Fierros, Juan Carlos Molero y José Luis Izaguirre.



MINGOTE: «HOMBRE SOLO»

Antonio Mingote acaba de publicar un libro titulado «Hombre solo» (Myr Ediciones). Una estupenda colección de chistes en torno a las peculiaridades del «homo sapiens» enfrentado con la soledad. Ternura, sarcasmo y gracia a raudales en estas historias mudas de trogloditas, naufragos, soñadores, músicos, solitarios y suicidas. Grotesco y arabesco, irracionalidad y lógica llevada a sus últimas consecuencias (las más disparatadas). Alegría de vivir y suerte negra de los solitarios que quieren morir y no pueden. Onirismo y mala pata, sin que la sangre llegue al río, pues sobre todas las peji-gueras de la lucha por la vida campea la tremenda capacidad de ilusión del hombre en todas las situaciones. En resumen, un libro regocijado, irónico y profundo, donde las palabras sobran porque el lápiz de Mingote lo dice todo.

ESPAÑALES EN FRANCIA

La trampa, última novela de Ana María Matute, ha sido traducida al francés y publicada por Stock. Asimismo se ha reeditado una vez más la Guía espiritual, de Miguel de Molinos (Fayard). Por otra parte, Emmanuel Renault acaba de lanzar un libro sobre Santa Teresa, Thérèse d'Avila et l'expérience mystique, en la colección «Maîtres spirituels», de la editorial Microcosme.

X SEMANA NACIONAL DEL LIBRO INFANTIL Y JUVENIL

del 12 al 20 de diciembre
Instituto Nacional del Libro Español



Original cartel para anunciar
la X Semana Nacional del
Libro Infantil y Juvenil



FALLO DEL PREMIO «ALCARAVAN» DE POESIA 1970

El jurado designado para fallar el Premio «Alcaraván» de poesía, en su decimocuarta convocatoria, en la que se rendía homenaje a Bécquer, acordó conceder dicho premio al trabajo titulado *Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer a través de la lluvia de noviembre*, presentado bajo el lema «Sagitario», del que abierta la correspondiente plica resultó ser autor José María Bermejo Jiménez, de Madrid. Quedó finalista el trabajo titulado *Bécquer* (lema «Arpa»), original de Eladia Morillo-Velarde, de Azuaga (Badajoz). El jurado acordó también mencionar por su calidad los trabajos amparados bajo los lemas «Yo añoro», «Nihil» y «Natural de Murcia».

El jurado, bajo la presidencia de José García Nieto, estuvo integrado por Antonio Almeda, Juan Emilio Aragonés, Antonio Murciano, Carlos Murciano, Juan de Dios Ruiz-Copete y Juan Van-Halen. El premio, dotado con 5.000 pesetas, está patrocinado por el excelentísimo Ayuntamiento de Arcos de la Frontera (Cádiz). Concurrieron ocheta y seis trabajos, llegados de toda España y de Hispanoamérica.

JUAN IGNACIO TENA IBARRA, NUEVO SECRETARIO DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Ha sido nombrado, por el ministro de Asuntos Exteriores, secretario general del Instituto de Cultura Hispánica don Juan Ignacio Tena Ibarra, que sustituye a don Enrique Suárez de Puga.

El señor Tena Ibarra, licenciado en Derecho y Ciencias Políticas en 1946, ganó las oposiciones a letrado de las Cortes, y en 1953 ingresó por oposición en la carrera diplomática. Ha desempeñado varios puestos diplomáticos en misiones españolas en el extranjero, principalmente en Hispanoamérica. Es autor de importantes trabajos jurídico-políticos y administrativos.



ENTREGA DE MEDALLAS Y DIPLOMAS DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA Y GEOGRAFIA DE MEJICO

En el Instituto de Cultura Hispánica se celebró el acto de entrega de medallas y diplomas de académicos correspondientes de la Nacional de Historia y Geografía de Méjico a las siguientes personalidades: al director de dicho Instituto, don Gregorio Marañón Moya, y a los académicos don José María Pemán, don Dámaso Alonso, señor marqués de Lozoya, don Juan M. Zapatero, y a los señores Sánchez Cantón y Maravall y don Julio Caro Baroja. El licenciado mejicano don Luis Rubluo Islas, que realizó la entrega de los diplomas y la imposición de las medallas correspondientes, pronunció unas palabras, que fueron contestadas por el marqués de Lozoya, presidente del Instituto de España. En la fotografía, el momento de imponer la citada medalla a don José María Pemán.

Carta de Barcelona

**CONTRAPUNTO
COLOR**

ES la mejor y la peor época para el cronista que redacta estas cartas desde Barcelona. La mejor, porque son tantas las noticias, que hay materia, más que para una carta, para un voluminoso margen de correspondencia. Y la peor, claro está, por la misma razón: son tantos los medios noticiables que forzosamente muchos, y a veces muy sustanciosos, tienen que quedarse en el tintero de las frustraciones. Mi carta de hoy, por ejemplo, tendría que abarcar tantos extremos que mi director me pondría una multa por exceso de consumo de papel. Así que he decidido trazar un breve contrapunto entre el color y la palabra, entre las noticias del mundo de la pintura y las que se alzan sobre los escenarios.

CUANDO EL PUBLICO ES EL PROTAGONISTA

TENDRIA que contarles muchas cosas del teatro en mi ciudad en las últimas semanas. Quisiera hablarles de la experiencia de llevar a la escena una novela como «Mort de dama», del escritor mallorquín Lorenzo Villalonga, pero no es posible resumir ahora lo que debería decirles, y por ello prefiero detener mi atención en un sólo motivo teatral: el estreno de la obra de Peter Handke, titulada «Insults al públic».

En mi comentario crítico publicado en mi diario decía que la obra obtuvo un franco éxito porque consiguió que el público reaccionase en contra. Me parece que la sensibilidad del público alemán, que ha resistido la obra más de quinientas noches sucesivas, es muy distinta. Por lo menos, no cabe duda de que el público alemán permitía que las palabras del texto, los insultos, se escucharan hasta el final. Aquí, evidentemente, no fue así. Al contrario.

Fue un verdadero espectáculo. Peter Handke va más lejos de lo que hasta hoy entendíamos por teatro agresivo, hiriente, incómodo. «Insults al públic» es una agresión verbal de esencia más que de anécdota, de situación —digamos— filosófica más que de provocación argumental, y que rompe todos los avances —¿qué hacemos con los cangrejos?— del teatro de la vetimísima hora. Ricard Salvat, que montó esta obra al frente de la Compañía «Adrià Gual», tiene mucha razón cuando afirma que para entender, aunque sea sólo un poco, lo que significa Peter Handke en la escena de nuestros días, es preciso conocer algo de la evolu-



PRESENTACION DE «EL MAIZ», ENSAYO DE MARTA PORTAL

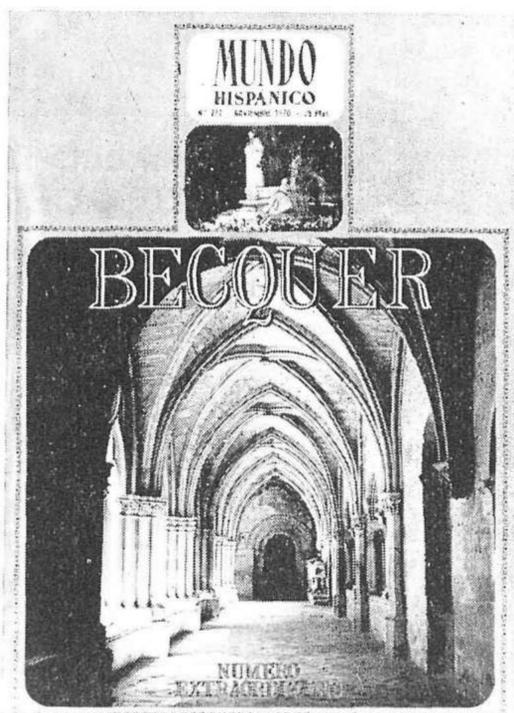
En el Instituto de Cultura Hispánica tuvo lugar la presentación del libro *El maíz, grano sagrado de América*, de Marta Portal. Además de la autora hicieron uso de la palabra durante el acto el poeta Eduardo Carranza y Carlos Robles Piquer, que glorificaron el tema tratado por Marta Portal en su última obra.

EXTRAORDINARIO DE «MUNDO HISPANICO» DEDICADO A BECQUER

La revista *Mundo Hispánico*, que dirige el poeta José García Nieto, ha dedicado su número 272 a Bécquer, con motivo del centenario de su muerte, agrupando colaboraciones de José María Pemán, Joaquín de Entrambasaguas, Federico Carlos Sainz de Robles, Miguel Pérez Ferrero, Juan Antonio Cabezas, Gastón Baquero, José Gerardo Manrique de Lara, Carmen Bravo Villasante, Alfredo Marquerie, Paloma Palao, Angel García López, José María Guelbenzu, Manuel Ríos Ruiz, Joaquín Benito de Lucas, Alfonso Paso, Ernesto de la Orden Mirade, José Antonio Pérez-Rioja, Gregorio Marañón Moya, Carmen Conde, Dionisio Gamallo Fierros, Rafael Montesinos, Mariano Sánchez de Palacios, Luis López Anglada y Rafael Aznar. Tanto por el interés de estas colaboraciones como por la abundante ilustración gráfica, este número extraordinario de *Mundo Hispánico* es de indudable valor documental en torno a la figura y la obra del inmortal poeta sevillano.

«TRINCA», NUEVA REVISTA JUVENIL

Acaba de aparecer una nueva revista juvenil, titulada *Trinca*. El contenido y la finalidad de *Trinca* no es otro que el de entretener al adolescente y, al mismo tiempo, orientarle hacia una formación humana. Por eso, en un 70 por 100, la revista contiene historietas, comics de humor, aventuras del Oeste, de ciencia-ficción, etc.; pero siempre con una intención educativa. La figura estelar de los comics que publica la revista será la «Pandilla Trinca»: una historieta en la que los protagonistas son tres muchachos de distintos caracteres (el violento, el sentimental y el intelectual) que afrontan las dificultades de su entorno juvenil con gran naturalidad. El 30 por 100 restante de la revista tiene por objeto la información y orientación del adolescente. Aborda temas relacionados con el deporte, la técnica, los espectáculos y ofrece diversas actividades juveniles para el ocio. Otro de los fines de la revista *Trinca* es el de ser complemento de la escuela o del bachillerato, con orientación sobre las profesiones de más futuro para la juventud.



ENTRE EL Y LA PALABRA

Por JULIO MANEGAT

ción del teatro en los últimos cien años. Los españoles, a veces porque no tenemos otro remedio, quemamos etapas y pasamos —es un decir— de la alpargata al «600», sin transición. Estas cosas, a veces, acaban mal.

«Insultos al público», aunque no es necesario traducir el título al castellano, rompe con todas las «tradiciones» teatrales que, pongamos, desde el expresionismo, acaban en el Living, el Open, el Radical Theater, etc. Lo malo es que no pude enterarme de nada. Bueno, sí: me enteré —lo que no es poco— del público. Mientras en el escenario se sucedía el inicio de la provocación que debía terminar en el insulto; en el insulto a un público que, no nos engañemos, había

pagado su butaca para eso: para que le insultaran, porque el título de la obra era como para que nadie se sintiese sorprendido. Bien. El caso es que el estreno terminó en uno de los mayores escándalos teatrales vividos en Barcelona en los últimos años: protestas en el gallinero, invasión de la platea, ocupación del escenario por parte de los contestarios y «guerrilleros» que, curiosamente en este caso, más bien parecían reaccionarios de la extrema derecha... Un escándalo mayúsculo y un público convertido en auténtico protagonista de una peripecia dramática: hubo quien se divirtió, quien se sintió verdaderamente insultado y ofendido, quien se levantó de la butaca y se marchó del teatro con el rostro encendido de ira...

Yo me divertí mucho, y me preguntaba si era esto lo que precisamente pretendía el autor. La intención hiriente, revulsiva, contestaria, casi dialécticamente marxista, era protestada por un público joven que casi casi tiene hoy la «profesión» de contestario. Algo extraño está ocurriendo. Me dijeron que en Madrid, hace ya unos meses, llamaban «reaccionario» y «burgués» a Manuel Martínez Mediero cuando estrenó su formidable «El último gallinero».

Aquí, me parece, se desorbitó todo: no hubo equilibrio entre el sentido del humor, la seriedad, la crítica, el respeto, la curiosidad por ver hasta dónde llegaba la experiencia escénica —no me atrevo a calificarla de teatral— de Peter Handke. Hubo un instante en que hasta temí que pegasen a los actores... La obra, o lo que sea, en su inicio, es la verdad, es de un aburrimiento mortal, pero algo tendrá cuando se hace por ahí en los escenarios del mundo... Aquí no hubo ni curiosidad ni paciencia. Y esto, en definitiva y culturalmente, me parece bastante negativo. Me acordaba de los versos de Machado. Ya saben, aquello de despreciar cuanto se ignora...

Y hasta la próxima, amigos.

LAS SEÑORAS PRIMERO, POR FAVOR

CATY Juan del Corral es una de esas mujeres que a uno le producen una honda admiración: madre de tres hijos, cuidadora ejemplar del ritmo familiar, tutea para la familia entera... Pero además escribe muy buenas novelas y, sobre todo, realiza una obra pictórica de muy estimable valoración. Bueno. No se trata de un «descubrimiento». Caty Juan del Corral, mallorquina de Palma, con ese acento tan bonito de la lengua de la isla, tiene cuadros suyos en muy importantes museos y colecciones de España y de varios países extranjeros; ha recibido innumerables distinciones por su arte y ha realizado, entre 1948 y 1970, hasta veinticinco exposiciones individuales. Su obra se ha mostrado en docenas de exposiciones colectivas; también en el extranjero, además de en nuestro país.

Su obra es rica en matices, en alegría plástica, en luminosidad expresiva, en perspectivas de muy personal puntuación. Caty Juan posee un sentido del ritmo cromático, de la placidez que arranca de la esencia del paisaje, de la figura, del impacto prodigioso de sus flores. Ahora acaba de exponer en Barcelona su última obra realizada: óleos, dibujos sobre tela, pinturas cerámicas, dibujos... Toda la personalidad, en creciente madurez de sensibilidad, de comunicación vital, está presente en esta exposición de las Ga-

lerías Syra. Año tras año, el esfuerzo creador de Caty Juan ha supuesto una meditación más profunda, un encuentro más gozoso entre la materia y su fijación sobre la tela; entre la realidad del paisaje, o de la figura, y la contemplación creadora que nace en el interior de la artista. Y se diría que es ahora cuando esta pintora mallorquina ha encontrado ya plenamente el equilibrio de la fusión, de la interpretación, de la importancia de su comunicación creadora.

MARIA ANTONIA DANS

UNA exposición individual más, veintiséis, cumple ahora María Antonia Dans. Hoy, así son las cosas, es día de pintoras. Recorrido de triunfos, de invenciones líricas, de presencias de casi misteriosa sensibilidad. En el Camarote Granados, del Hotel Manila, expone sus obras María Antonia Dans. Sus cuadros han recorrido España entera y, además de sus caminos europeos, han conocido también el triunfo al otro lado del mar. María Antonia Dans, con su Galicia natal en los ojos, en el alma también, tiene un arte de delicada y entusiasta firmeza.

En sus óleos hay una armonía perfecta entre un aparente infantilismo estético



y una riqueza de salvaciones ante la realidad que circunda a la artista y acaso la hiera. Es necesario salvarse, saber lo que hay dentro para que ello nos dé la imagen de lo que hay fuera, de lo que es urgente transformar, enriquecer también con el mundo que se lleva dentro. Los paisajes, los bodegones, los interiores, los muy diversos motivos vitales que centran las obras de María Antonia Dans son una realización libre, como un grito de ansiedad que precisa el socorro de la luz, de la comprensión de la luz. Y es la luz, en el color, en la forma, en el sentido de sus cuadros, la que se diría es pincel y sentido, finalidad y presencia.

Conocía indirectamente la obra de María Antonia Dans. Había visto muchas fotografías de cuadros suyos, y pude así admirar su sentido tierno de la línea, de la armonía —a veces velada en un misterio— de su trazo, de su expresiva personalidad, pero no había contemplado hasta ahora la plenitud de la presencia cromática de sus cuadros. No ha sido, claro es, una sorpresa, sino una nueva, emocionada, admiración.



Los actores señalan, acusan... e insultan

Para el vocabulario propio de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

LA Universidad Complutense, llamada así porque el genio del Cardenal Cisneros la fundó en la ciudad de Alcalá de Henares, antigua Compluto, ha dado, además de tantos insignes varones, bien conocidos, una palabra, entre otras, al idioma castellano, que merece un breve comentario: **Paraninfo**.

Paraninfo es popular en nuestros tiempos. Las gentes más ajenas al ambiente universitario, pero deseosas en su mayoría de un ambiente mejor que el ofrecido por el centro de Madrid—cada vez más contaminado—, han aprendido la palabra en la línea de autobuses Moncloa-Paraninfo y en las señales—no señalizaciones; horrendo «referens»— que indican la dirección, aunque es lo más probable que quienes la utilizan no reparen en que los autobuses dan la vuelta al lugar donde habrá de emplazarse—¡sabe Dios cuándo!— el nuevo Paraninfo de la Universidad Complutense, porque el de la triste época en que se llamó Universidad Central, con necia ofensa para las demás, está, muy isabelino por cierto, en el viejo edificio universitario de la calle de San Bernardo, casi esquina a la calle del Noviciado, porque en el tal edificio lo tenía la Compañía de Jesús, antes de que se incautara de él el Estado por la desamortización de Mendizábal, y dio nombre a la calle aludida y aun anteriormente al lugar mismo, aunque la institución hubiera desaparecido.

Pero vamos al curioso origen de la palabra una vez expuesta la perdurabilidad suya en nuestros tiempos.

La Universidad Complutense aunó a su eficacia docente, desde su fundación por el Cardenal (1499), la elegancia señorial en su protocolo, lo cual no impedía su sentido absolutamente autónomo y democrático, que la caracterizó.

Para el acto más solemne universitario, la investidura de los grados académicos, construyó un magnífico salón o **Theatro**—como entonces se llamaban los destinados en las universidades a estos actos— que por fortuna se conserva intacto y cuidadosamente restaurado, con entrada por el claustro que rodea el patio del bellísimo Colegio de San Jerónimo o **Trilingüe**—Latín, Griego, Hebreo, eran sus enseñanzas—, también restaurado y conservado y como el **Thea-**

tro propiedad de la actual Universidad Complutense.

Pues bien: cuando se celebrara la investidura de los nuevos graduandos y en él estaban ya sentados solemnemente el rector magnífico, con sus consiliarios, los vicerrectores y el Claustro de catedráticos, dejando las puertas abiertas de par en par, desde casa del Cancelario—quien tenía la delegación pontificia y real, conforme a la fundación de la Universidad—venía un estudiante, vestido, para mayor espectáculo, con atuendo de camino, como si hubiera seguido, en vez del breve trozo de Alcalá, los de Roma y la Corte a ella, y, entrando en donde estaba reunida la solemne asamblea universitaria, y cerradas las puertas tras él, comunicaba las felices nuevas de que ya podían comenzar las investiduras de los nuevos graduandos, con la consiguiente alegría de éstos, comenzando el acto por un discurso del rector.

La Universidad Complutense, tan renacentista como su inmortal fundador, llamó al que traía las felices noticias el **Paraninfo**—del griego **paranimfos**, en latín **paranymphus**—, esto es, «el que anuncia una felicidad», aunque en su

origen significara «el que está al lado de la novia».

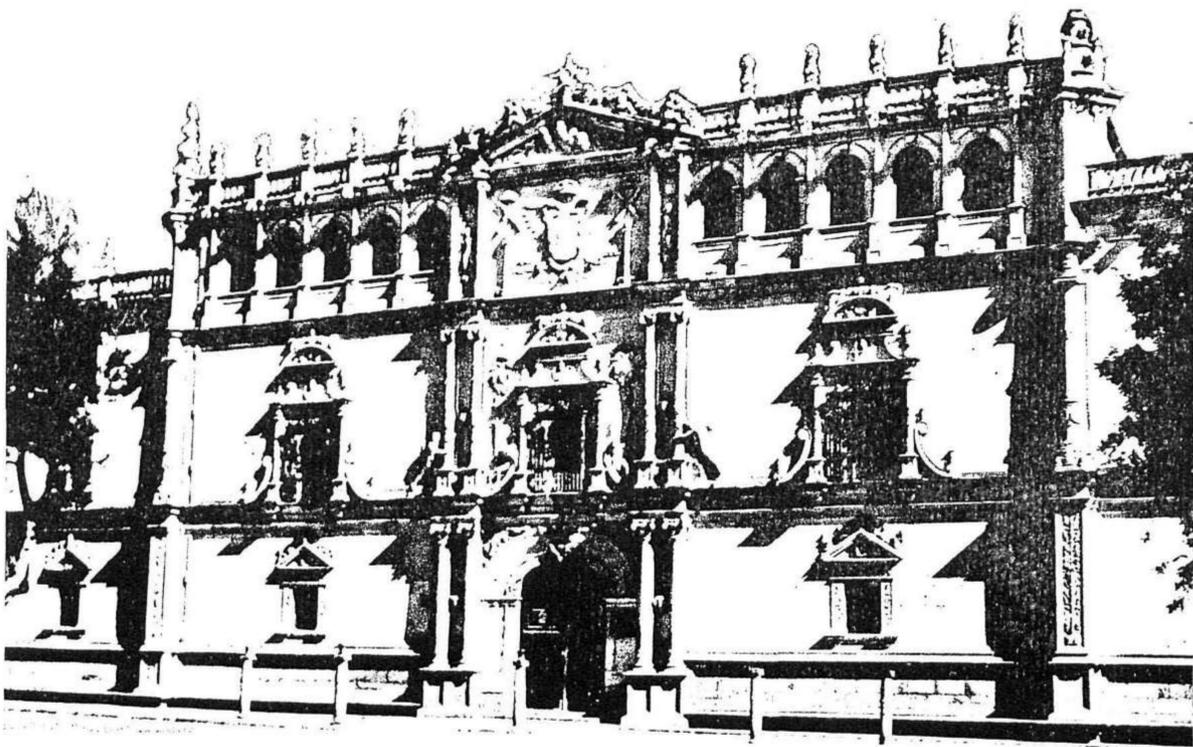
La palabra, aun en aquel tiempo feliz, de estimación de las «lenguas sabias», y no en los de los ignoros que las desdeñan, sonaba, sin duda, un poco llamativamente en los oídos habituados al cotidiano castellano y al académico latín lo más y, por sinécdoque—palabra del gusto de los gramáticos, pero que es aún más pedante que la que comento, ya popularizada—vino a llamarse **Paraninfo** el salón o **Theatro** de la Universidad Complutense, que por la fama de ésta se extendió luego a las demás, aunque la ceremonia era privativa del protocolo de la de Compluto.

Por todo esto desbarra, como tantas veces, nuestro **Diccionario** oficial, cuando ignorando la acepción peculiar que dio a **Paraninfo** la Universidad Complutense, dice esta atrocidad, cuyos puntos más salientes quiero subrayar para diversión del lector, ya enterado de la verdad:

«En las universidades [No. En la Complutense, originariamente], el que anunciaba **la entrada del curso** [Se oyen campanas sin saber dónde] estimulado (sic) al estudio (!) **con una oración retórica** (!!!).»

¡Bueno está el texto! ¡Vamos, que suponer que a los estudiantes les parece buena nueva el anunciar el comienzo del curso y que una oración retórica estimula el estudio! Que Dios confunda donde sea a quien redactó tal papeleta, ya que figura en el **Diccionario de Autoridades**, coetáneo de la decadencia de la Universidad Complutense y ninguno de los posteriores académicos ha sabido corregirla.

Así pues, lector, cuando tomes el autobús Moncloa-Paraninfo—que acaso como aquel «tranvía llamado Deseo», no sabe a dónde va—o te enteres de que los universitarios se han reunido en el viejo **paraninfo** isabelino, sin felices nuevas y con efluvios de adormideras, recuerda que la cuellierguida palabra la aportó al castellano la Universidad Complutense, como tantas cosas a la cultura de España.



HISTORIA DE UN RESENTIMIENTO

Son muchas las novelas sobre la guerra civil y aquí tenemos una más: El Chepa, de Manuel Heredia, quien tras Barro (1965) no había vuelto a publicar, salvo los cuentos de Este día... y todos los días (1964) y la novela corta Relato de un crimen (1966). Manuel de Heredia ha vivido muchos años en América, se ha dedicado a actividades extraliterarias, y por este motivo no tiene la nombradía que merece. No obstante, lo creo un novelista interesante dentro de la generación de 1910-1920.

A tantos años de distancia—El Chepa fue escrito en 1964—, el autor se encara con el pasado y se lo intenta explicar friamente, desde la altura de una experiencia vital que le permite ir al meollo de la cuestión, superadas ya las pasiones de antaño. Porque la vieja teoría de las dos Españas no carece de razón de ser. A fin de ser equitativo, justo, Manuel Heredia opta por no inmiscuirse en el relato, dejando que el héroe, Vicente Fernández, lo elucide a su modo en una confesión final dirigida a quien un día fuese su mejor amigo, el hoy coronel Marrox, quien, por azares de la guerra, militó en el campo nacional y ya nada puede hacer por el reo de muerte.

El primer acierto de Manuel de Heredia es el personaje central. El Chepa—huérfano de picador y planchadora, madrileño, limpio, cerillero y monosabio—no tiene la culpa de haber nacido contrahecho; pero la chepa condicionará su destino, le llevará al heroísmo y al crimen, al amor y a la salvajada, a la abnegación y el odio. Como si el novelista quisiera insinuar que la guerra civil no hubiera sido posible si el alma nacional no estuviera deformada por la pasión política.

El segundo acierto reside en haber captado imparcialmente la verdad—hoy, al parecer, olvidada—de que, pese a la politización de la España republicana, no todos los españoles creían sinceramente en los postulados que las circunstancias les obligaron a defender, bien fuese por motivos materiales o porque el Alzamiento les sorprendiese en el campo equivocado. El Chepa vive en la calle de Embajadores (en número inexistente), y se gana la vida como limpiabotas y cerillero en un café y como monosabio en la plaza de toros. Habría sido un buen torero, de no haber nacido jorobeta. La joroba le jorobó, le condujo a descubrir en el Otro sartriano un ser hostil sobre el que descargar su ira de fracasado, aprovechándose del general desconcierto de la España del 36. El Chepa, en el último año de la República, convive en el café con toreros, literatos, rentistas, con gentes de izquierdas y de derechas; a todos atiende por igual, porque todos son sus clientes. Se considera vigilado, eso sí, por Maroto, un camarero socialista. En su barrio, El Chepa está rodeado por izquierdistas: el cerombo Serapio, el sereno Serafín, el fontanero comunista Demetrio, el cerrajero anarquista Andrés. El Chepa carece de ideal político, pero la giba le hace sentirse en desventaja, humillado y despreciado. Carente de voluntad, oficioso y rencoroso, un día le afilia al Partido Comunista y otro se encuentra encuadrado en Falange. Los comunistas, que le subyugan, le convierten en instrumento de su actuación subversiva, si bien sean unos capitanes Araña a la hora de la verdad. El Chepa desoye los sensatos consejos de Andrés. Al Chepa le gusta su amigo don Juan Marrox, capitán del Ejército, quien le utiliza como enlace sin saber que, simultáneamente, desempeña el mismo cometido en el campo contrario. El Chepa pone petardos en nombre de unos y otros sin que descubran su doble juego, que en él no obedece a maquiavelismo alguno, sino al deseo de agradar a todos y superar su complejo de tarado, demostrando su hombría, su machismo. Pone una carga explosiva en la iglesia de las Comendadoras, mas también la pone en su propio radio del Partido Comunista: «Otro de los botes lo metí en mi mismo radio; pero como allí eran todos amigos míos, para producir alarma y no hacer daño, lo coloqué debajo en un desván; y mira por dónde organicé la de Dios es Cristo, pues quemé el archivo y ardieron no sé qué papeles y los carnés...» (página 146).

El tercer acierto está en la figura de la señora Pepa, pantalonera, guapetana, chulapa, mujer de rompe y rasga, de cuya hija Pepita se enamora irremisiblemente El Chepa. Se produce así una situación hughesca, romántica, de campanero de Notre Dame; una nueva versión del mito de la bella y el monstruo. La señora Pepa, naturalmente, no quiere para yerno a un lisiado y procura entorpecer los amores entre Pepita y Vicente. No obstante, le tiene cariño al giboso, al que conoce de toda la vida. Maternal, procura apartarle del «maelstrom» de pasiones que, intuye, le devorará. La señora Pepa tiene ese buen corazón de las heroínas de Arniches, y su conducta, en muchos casos, resulta arnichesca. Arnichescas son determinadas escenas, y la recaída en el sainete rebaja la calidad literaria de la obra. Por ejemplo, las de las páginas 90-92, 110-112, 140-142 y 148-155. Poco antes del Alzamiento, la señora Pepa se juega el tipo para salvar a un joven falangista a quien la gente del barrio quiere linchar. El falangista, agradecido, le dice: «Sí, señora. Usted es pueblo.» Como consecuencia, a la señora Pepa le dan el paseo al estallar el conflicto. Es una beata, dicen, aunque no vaya a misa. En esta figura femenina ha querido trazar Manuel de Heredia un símbolo del buen pueblo español, valiente, sufrido, dicharachero y con un sentido insobornable de la justicia. La escena del fusilamiento de Pepa, rezando en voz alta, es una de las más emotivas de la narración.

El cuarto acierto reside en la ambientación y el lenguaje. Podría objetarse que la mezcla afortunada de desgarro chulesco, idioma culto, sabiduría popular, humor castizo, picaresca, costumbrismo, exactitud ambiental y conocimiento del corazón humano, sería admisible desde el «off» del narrador; pero no en un relato en primera persona, que, además, es la confesión manuscrita de un condenado a muerte que a última hora pide lápiz y papel. Al que está a punto de ser ejecutado, se le da el papel preciso para despedirse de la familia, no el suficiente para escribir una novela. Empero, admitido este fallo, El Chepa está bien escrito, aunque con un exceso de costumbrismo, desplantes taurinos y detalles melodramáticos. Sólo que la vida en la España

de entonces era puro melodrama. Se advierte que el autor, a diferencia de otros, no describe el Madrid de la guerra civil a base de revolver en las hemerotecas, sino que narra lo vivido. Autenticidad realizada por el afán de imparcialidad, de distanciamiento de los hechos.

Hasta que El Chepa marcha al frente, la novela posee una calidad que después mengua un tanto. El Chepa lleva en el alma el reconcomio de que, por su tara física, todos, excepto el capitán Marrox, le utilicen despreciando sus sentimientos; el corazón se le va envenenando de odio, vista la oposición de la señora Pepa a sus relaciones con Pepita. Podría haber conquistado para siempre a la muchacha, pero su desgracia quiere que, al estallar la guerra, el capitán a quien sirve de enlace se encuentre en la zona nacional. El Chepa, desbarbolado y despechado, olvida sus buenos sentimientos. La fanfarronería le induce a participar en el asalto al cuartel de la Montaña, donde mata al hermano del capitán, y esto le entrega atado de pies y manos a sus colegas marxistas, quienes le convierten en héroe popular. El éxito, el despecho, la adulación y la sangre se le suben a la cabeza y se convierte en una fiera: asesina sin piedad, se hace temido y odiado, vive en una orgía de vino, mujeres fáciles, canalladas y crímenes. Considera entonces que la señora Pepa no puede negarle ya a su hija, mas la madre le rechaza indignada: «¡Soldado del pueblo!... ¿De qué pueblo?... Deja al pueblo tranquilo, que pueblo soy yo, y la hija de su madre no se ensucia como vosotros...; y si es verdad que eres tan valiente, vete a dar la cara a las trincheras...; pero déjate ya de andar presumiendo con un auto robao y haciendo de creer que eres capitán de veras, matando gente como si se tratase de gorriones dormidos» (pág. 181). La rudeza de la hembra bravía le hace ver lo que es: un asesino. La venganza del Chepa, so pretexto de reparar una injusticia, consiste en exterminar a los amigos de ayer que le arrastraron a la delincuencia.

En la segunda parte de la novela—el frente hasta la derrota—baja la calidad narrativa, aunque se mantengan las virtudes de la prosa. Sólo que, abandonado el mundo entrañable de los Madriles, suprimidos los tipos castizos, la narración se pierde, se diluye, pese a momentos felices. Las batallas en que El Chepa participa—Somosierra, Brunete, Belchite, Teruel, Lérida—añaden al conjunto buenas observaciones, buenos tipos de milicianos, emboscados y perseguidos; pero tienen mucho de convencionales. Lo mejor se halla en las escenas de retaguardia, en la búsqueda de Pepita en Valencia, en su pasión por ella inclusive al enterarse de que se va a casar con un aviador republicano, pronto caído en combate. Este amor puro y la amistad que profesa al capitán salvan la dignidad del personaje.

De todos modos, la novela se enriquece con un tipo más: El Campesino. El Chepa llega a ser su brazo derecho, toma parte con él en todas las batallas, le teme y le adora. El Campesino, al final, se lo quiere llevar consigo a Rusia. Pero he aquí otro rasgo noble, viril, del limpiabotas: prefiere entregarse a los vencedores; tiene las manos manchadas de sangre y debe purgar sus delitos. Por ello, muere con la conciencia tranquila, seguro de ser un producto de las circunstancias, una víctima del desamor ajeno, un instrumento de quienes lo manejaron, un culpable de pecado original, del mayor delito que como hombre cometiera: el haber nacido contrahecho.

El retrato del Campesino está magníficamente trazado: valiente, audaz, sanguinario, inmovible, desengañado, vendido. Lo que ya me parece dudoso es esa fe religiosa que el autor le atribuye en la página 276, el que avale a Pepita y salve a una familia de derechas para que recen por su alma (página 239).

Es curioso que el paisajismo esté ausente de la novela, aun teniendo delante tantas tierras de España. El Chepa no las ve. Se diría que la guerra transcurre en otro planeta. Cabe argüir que el paisajismo—literatura—debe estar ausente de las confesiones de un reo que, escribiendo a la pata la llana y en carrera contra el reloj, sólo trata de consignar los avatares de una vida desastrosa que le conducen a la muerte. Empero, en tal caso, El Chepa, hombre inculto, escribiría a la buena de Dios, en lugar de mantener el equilibrio entre el estilo literario y el lenguaje coloquial y, sobre todo, lo haría de un tirón, es decir, en un monólogo interior interminable, en vez de recurrir constantemente al diálogo, a la pintura de tipos y situaciones.

Defectos aparte, El Chepa supone una de las novelas más sinceras que sobre la guerra civil se han publicado hasta hoy. Y, por si fuera poco, está escrita sin pasión y con conocimiento de causa, con afán de justicia, con gracia y sobriedad. Esto es lo importante.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA



MANUEL DE HEREDIA: El Chepa. Afrodisio Aguado. Madrid, 1970; 312 págs., Ø11 x 19Ø.

NARRATIVA



VICTORIANO CRÉMER: *Historias de Chu-Ma-Chuco*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 288 págs. Ø12x18,5Ø.

«Por eso precisamente—escribe Crémer, encubierto tras de Vitelio Alvarez—, porque todo sucedió ante mí y conmigo de un modo extrañamente natural, ni me meto en honduras psicológicas, ni me esfuerzo en dibujar personajes a mi gusto... Las cosas se desarrollaron así, y los hombres se comportaron de esta manera y no de otra, y no hay que darle vueltas...»

Así, de esta guisa, se cierra el pórtico de *Historias de Chu-Ma-Chuco*, y, en verdad, que viene a ser una síntesis de los hechos que acaecen más tarde. Crémer, en pocas líneas, ha sabido resumir y desenmascarar su intención literaria en esta obra. Sencillez, pues, y sinceridad. Concreción y exactitud perfectamente hermanadas tal cual parece pedir e indicar el significativo título de la colección a la que pertenece el libro «Prosistas de Lengua española».

Historias de Chu-Ma-Chuco, desde nuestro punto de vista, hay que enjuiciarlo más desde el lado estilístico que desde el argumental. Los hechos, aun teniendo su importancia y originalidad, no dejan de ser circunstanciales. No pasan de complemento. Ya, para mayor abundamiento, lo escribe el propio autor: «Las cosas se desarrollaron así y no hay que darle vueltas...».

El escritor se limitó a contar, a dar rienda suelta, a través de un pulido cauce literario, a una serie de historias que tienen un final trágico y hermoso al mismo tiempo. Se veía venir ese final y todo, dadas esas circunstancias envolventes, tenía que terminar así. Vamos a recordar unas frases antes de insistir en el estilo: «Los indios atribuían a aquel infierno blanco poderes mágicos. Y para satisfacer sus enfurecimientos y tenerle propicio, le arrojaban como ofrenda los cuerpos vivos de sus enemigos». Poco más adelante, la afirmación es contundente: «Todos conocían el fatal desenlace del holocausto indio», y a continuación concluye así: «Allí, todavía fluyendo sangre, encontró Rosario el cuerpo de Lorenzo. Le atrajo hacia sí y, sin mirar el rostro destruido, le tomó en los brazos. Y con él, como ofrenda al río insaciable, al cielo insensible, al mundo lejano, se dejó invadir por las aguas, que, compasivamente, les fue arrastrando hacia el mar».

¡Qué bello y qué trágico final! Rezuma poesía pese al momento que describe una situación tensa y dramática que no por ello deja de estar envuelta por un sentimiento de espiritualidad, de búsqueda, de superación. Todos los personajes, como este de Rosario o el de Lorenzo o el del coronel, pese a que el autor deliberadamente no ha entrado a fondo en su psicología, están bien dibujados y se intuyen de forma completa sus reacciones. Todos se mueven en un escenario, en un ambiente, que a fuerza de ser sencillo, se complica a veces por ellos mismos, porque se dejan arrastrar sin pensar en más. Y es a continuación, cuando se observa en algunos ese deseo de elevación, esa búsqueda anhelante de las estrellas para no ver el barro que pisan y en el que están inmersos. La poesía, pues, está latente en todo momento.

Y porque está presente y porque hay galanura en la expresión, en la forma de decir y de escribir es por lo que el estilo interesa sobremanera.

El autor rinde culto al idioma, intercalando, incluso, modismos sudamericanos que para nosotros ya suenan a verdaderos arcaísmos; juega con las palabras teniendo siempre bien presente la estética del léxico y por ello, aunque el argumento decaiga a veces en interés, consigue mantener la atención del lector que a buen seguro se habrá prendado—si es amante de la buena literatura— de esas sutilezas estilísticas que arriba señalábamos.

Y es que *Historias de Chu-Ma-Chuco* es eso, primordialmente, un homenaje a la estética literaria a través de una prosa cuajada de bellos matices poéticos.

ROBERTO RIOJA

RAMÓN J. SENDER: *El rey y la reina*. Ediciones Destino. Barcelona, 1970. 179 págs. Ø12x19Ø.

En su libro *Conversaciones con Ramón J. Sender y en ocasión de plantear una valoración apasionada de la novelística de este recio aragonés, Marcelino C. Peñuelas comparaba con la de Baroja, puntualizando—entre otros paralelos en los que Sender llevaba siempre ventaja— que ninguna de las novelas del vasco alcanzaba «la sugerente densidad alegórica de El rey y la reina», que él insertaba (con Orden público, Epitalamio del prieto Trinidad, El verdugo afable y Los cinco libros de Ariadna) en el grupo de narraciones alegórico-realistas; en las que se fundía la intención social con la satírica, filosófica o mágica.*

En efecto, El rey y la reina combina en su juego elementos oníricos y míticos con otros reales, que no eluden la crudeza. ¿Novela-símbolo? Podría valer la expresión. Los dos personajes que ocupan el primer plano del relato—la duquesa y el jardinero—, trascienden sus papeles, los llevan más allá del escenario en que se mueven. ¿La duquesa es España—la España tradicional—? ¿El jardinero, el pueblo español? Sender ha llamado a esta novela «teorema metafísico», en el que a España—la duquesa— «se la destruye cuando se la quiere poseer». La duquesa lee el Libro de los Esiemplos de las Monarquías: «El hombre es el rey, la ilusión del hombre es la reina. Juntos los dos forman la monarquía que rige al mundo, al universo». El Libro de los Esiemplos ha brindado a Sender título y tema, que él cifra bien en un hecho capital. La duquesa se está bañando en la piscina cubierta que ha hecho construir en la sala de armas de su palacio madrileño. Flota, desnuda, en la superficie, cuando Rómulo, el jardinero, llama a la puerta. (Rómulo, de media edad, poco hablador, tiene «una cabeza romana, de campesino cordobés».) La duquesa ordena: «Rómulo, pasa». La doncella interviene: «Señora, es un hombre». Y la duquesa, riendo, replica: «¿Rómulo un hombre?» Tal frase y tal situación—la duquesa, hermosa, desnuda, ante los ojos asombrados de Rómulo; sus palabras despectivas—condicionarán todo el relato. Ha estallado la guerra civil española y la duquesa queda en un ala de su palacio—ocupado por los milicianos—, aislada, a merced de Rómulo. Lucha éste consigo mismo, con la fascinación que la duquesa ejerce en él. Denuncia al duque, que es fusilado. Vuelve una y otra vez a las habitaciones de su señora, vuelve a contemplar, arrancando sus ropas, su busto desnudo, llega a besarla, huye luego al frente. Regresa, herido. La duquesa semienloquece en su encierro—hay otro extraño símbolo en su descender, planta a planta, hasta la inferior del ala en que se refugia—, se consume, muere, al fin, entre los brazos de Rómulo, que la ha destruido—ilusión, reina— sin lograr hacerla suya. Y el telón cae.

Hemos hablado de papeles, de escenario, de telón. Y es que El rey y la reina tiene mucho de teatral (la aparición fantasmal de la duquesa, la actitud postrera de Rómulo, por no aludir más que a las páginas finales) e incluso toma fugazmente este carácter en el retabillito que el jardinero monta con los muñecos que pueblan la habitación de su señora y que acentúan más ese cir-

culo mágico que parece envolverla. El rey y la reina no es novela cimera, a nuestro juicio, dentro de la amplia bibliografía de Sender. Pero tiene innegables valores, calidades suficientes para probar la talla de su autor. Y momentos, en su prosa, de una gran brillantez, cuajada de un finísimo hábito poético.

CARLOS MURCIANO

VARIOS: *Narraciones de la España del Barroco*. Novelas y Cuentos. EMESA. Madrid, 1970. 157 págs. Ø11x18Ø.

Siguiendo el propósito expuesto en su entrega anterior *Narraciones de la España renancista*, que comentáramos aquí en su día, Félix Herrero Salgado da a la luz ahora este nuevo volumen antológico, en el que trata una vez más de hacer ostensible la relación Literatura-Historia y, de acuerdo con criterios previamente determinados, «dar entrada al mayor número posible de autores, preferir los fragmentos más relacionados con la historia del momento y seleccionar el relato todo lo más cerrado y completo posible».

El autor traza (apoyándose con frecuencia en textos de Vicéns Vives, pertenecientes a su *Aproximación a la Historia de España*) el marco en el que se encuadran las narraciones aquí recogidas, destacando en lo político la decadencia del imperio español—«dinmenso esqueleto de un organismo evaporado», dice— y el desafortunado gobierno de los tres reyes de este siglo XVIII—Felipe III, Felipe IV y Carlos II—; en lo económico, la prolongada agonía de la nación, pésimamente conducida y administrada; y, en lo religioso, el haber hecho del catolicismo misión y problema nacional, herencia ésta de Felipe II. En lo cultural, en cambio, «los reinados de Felipe III y Felipe IV señalan los años culminantes de las Artes y las Letras». En este último campo, frente a la inhibición del Teatro de la problemática latente y su entrega a los temas del honor y el amor, y el deambular de la Lirica por caminos interiores, cuando no soñados, es la prosa la que afronta la situación crucial por la que España atravesaba, ora satirizando, ora denunciando, ora llamando a un más noble proceder, a un más recto vivir. «Son, pues, los prosistas—escribe Herrero Salgado— los que conscientemente aportan un cambio radical en la actitud del escritor: paso de la contemplación estética de la sociedad, propio del Renacimiento, a un concepto ético de la misma, propio del Barroco».

Ha tenido buena mano el autor a la hora de espigar los textos. Leemos aquí algunos *Avisos* de Barrionuevo, cartas de don Juan de la Sal al duque de Medina Sidonia, un cuento de Tirso, fragmentos del *Quijote*, del *Guzmán de Alfarache*, de *La hija de la Celestina*, de *Marcos de Obregón*, de *El donado hablador*, de *El diablo cojuelo* y unas páginas excelentes de Quevedo: *La hora de todos* y *La fortuna con seso*, «obra suprema del idioma castellano», al decir de Astrana. También, la ¿leyenda? de *El alcalde Ronquillo*, de Lozano, y un capítulo de la *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña*, de Melo. (No encontramos el fragmento de la *Expedición*, de Moncada, que el autor nos anuncia en su introducción.)

Libro, en resumen, como el anterior, pulcro, útil y ameno, de grata lectura.

CM

CARLO EMILIO GADDA: *Dos relatos y un ensayo*. Cuadernos Marginales. Tusquets Editor. Barcelona, 1970. 102 págs. Ø11x16Ø.

En los últimos tiempos se ha desarrollado un gran interés por la literatura de carácter verbal que busca sus influencias y sus formulaciones en los vivos ejemplos de la calle y en la que los autores se ponen al servicio de la realidad usando la palabra como un vehículo de comunicación sincero e in-

mediato. En este sentido han tomado dimensión y relieve las memorias de determinadas personas mientras que, por otro lado, han adquirido especial relevancia los trabajos de escritores sobre los que la atención de la crítica había reparado de manera bastante convencional. En este segundo caso está Carlo Emilio Gadda, nacido en Milán en 1893, y que ejerció su profesión en Italia y en Argentina como ingeniero hasta 1936, época en que comenzó a cultivar la literatura. Aún hoy en día en que no faltan opiniones que le consideren como el Joyce italiano, su obra es poco conocida y se suele publicar de manera más o menos fragmentaria.

Después de haberse traducido en España dos de sus obras, surge ahora este volumen interesante no sólo para dar a entender lo que puede ser la literatura de nuestra época, sino también para proporcionar un dilatado testimonio sobre la obra de su autor, obtenido mediante la inclusión de dos ensayos: *Estudio 128 del incendio de Via Keplero y La Adalgisa*, y un ensayo en el que el autor descubre sus métodos de trabajo y su forma de enfrentar no sólo la tarea literaria, sino también la propia existencia.

Los relatos son testimonios claros de esta literatura que se revaloriza en nuestra época, en la que de una forma que alterna un cierto objetivismo estructural, con una manera directa y casi introspectiva de narrar la realidad, el autor nos cuenta una de las muchas versiones que pudieron hacerse del incendio, dándonos una página palpante de vitalidad y pulso humano. La Adalgisa es otro excepcional relato tomado del libro *Un concierto de 120 profesores*, y en él los recursos de la literatura oral se funden con un detallismo que recuerda a Joyce y también a un Proust iconoclasta. El conjunto, enriquecido por la final toma de posición ante la obra y tamizado por una serie de notas con las que el autor instala las bases de un diálogo paralelo de poderosa fuerza crítica, es uno de los testimonios más curiosos de la moderna literatura italiana.

RAUL CHAVARRI

VARIOS: *Cuentos premiados en el VIII Certamen Internacional*. Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Salamanca, 1969. 96 págs. Ø11x17Ø.

Diario regional, de Valladolid, realiza anualmente unos premios de cuentos, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de Salamanca; publicados los finalistas en sus páginas, se edita después un pequeño volumen con los cuentos ganadores y los accésits. Acaba de aparecer el octavo volumen, de presentación modesta y de variado contenido.

El primer premio correspondió a *La carnada*, de Luis José Sánchez Cuñat. El cuento está dedicado «a Hemingway, que lo inspiró», y con toda razón, porque el ambiente es típico del autor de *El viejo y el mar*. Sucede en los Esteros, al Sur de México, y está narrado muy bien, con un pulso firme que mantiene el interés de la mínima acción, pese a que el lector imagine el desenlace. Pero como Cuñat domina el lenguaje y gradúa la acción, se lee con agrado y hay que estar de acuerdo con la decisión del jurado.

Luis Alfredo Alcocer Fernández logró el segundo premio con un cuento que se titula casi como la reciente película protagonizada por Richard Harris: *El hombre que no quería ser caballo*. Es un relato de ficción humorística que describe el sometimiento del hombre a las computadoras todopoderosas en un futuro, y los tímidos intentos de los jóvenes por rebelarse a sus dictados. ¿Un aviso para la sociedad actual? Dado que la brevedad del relato no se refiere a unos modos de vida, es difícil suponerlo.

Hace falta un asesino, cuento de José Antonio Valverde, plantea un problema social importante: el de la responsabilidad colectiva por omisión; responsabilidad que en este caso es doble, por no ayudar a recoger a la anciana atropellada y no acudir a atestiguar en defensa del inculpa. Ahora bien, ese planteamiento oportuno falla después por una sencilla razón jurídica: es imposible que se acuse de asesinato a quien atropelle por accidente a una persona en la vía pública, más aún

habiendo un camión por medio que impide la visibilidad. A este cuento se le otorgó el tercer premio en el concurso.

Los accésits fueron para Juan Antonio Pérez del Valle y para Luis Fernández Rocés. El primero es autor de *El chinchorro*, un relato inmerso plenamente en la corriente hispanoamericana, pese a que su autor haya vivido siempre en el norte de España. Los americanismos, muy legítimos, que nos vienen con el alud de novelas hispano-

americanas, disueltos en doscientas páginas, están aquí apretados en catorce solamente, con lo cual el lenguaje resulta confuso en extremo; se cambian también los tiempos verbales, por ejemplo, «debieran estar» por «debían estar», etc. En un escritor de la otra orilla es legítimo y comprensible ese lenguaje; pero, ¿tiene que imitarlo un español de Castilla la Vieja?

El cuento de Fernández Rocés, *Un regalo para Rosenda*, es típicamente costumbrista, por lenguaje y desarro-

llo. Es el más tradicional de cuantos se nos ofrecen en el volumen, incluso por su tema, y resulta por ello desplazado de cualquier momento literario.

Prologa esta edición Jesús María Palomares, para quien el cuento «es un medio apto para despertar sugerencias y hacer vibrar la sensibilidad—sin recursos culteranos ni patéticos—hasta estremecernos»: extraña definición que no cuadra, además, con algunos de los relatos seleccionados.

ARTURO DEL VILLAR

siones de carácter distinto: la del turista, la del purista y la del filólogo. «Inocente, pintoresca y hasta divertida», la del primero; «más bien terrorífica», la del segundo. Aquél, sorprendido por unas diferencias que en la mayor parte de los casos no son más profundas que las que puedan darse en el habla interna de cualquier país. Las diferencias que pueden hallarse entre la expresión de un madrileño y un andaluz; entre un porteño y un cordobés; un bogotano y un cartagenero. A los puristas asustados de una supuesta invasión de barbarismos, «nunca les pasó por la imaginación—señala Rosemblat—que la Academia se fundó en 1713—es decir, anteaer—, y que la grandeza del castellano es anterior a ella». Su aspiración reside en «acomodar la lengua a la medida del Diccionario».

A través de la visión del filólogo el diagnóstico es más claro. Nuestro idioma es Uno y Diverso. En el fondo no hay más que una sola lengua, la lengua del hombre, aunque al propio tiempo se produzca esa diversidad que haga pensar que «cada pájaro tiene su canto». «Hay una unidad del español americano—subraya Rosemblat— porque ese español americano reposa en una comunidad de lengua española. Claro que esa comunidad es sobre todo la de la lengua culta, la de la conferencia o la clase universitaria, la del ensayo o el libro científico, la de la literatura, la de la poesía... Por debajo de esa lengua culta común se desenvuelve la diversidad del habla campesina y popular... Frente a la diversidad inevitable del habla popular y familiar, el habla culta de Hispanoamérica presenta una asombrosa unidad con la de España, una unidad sin duda mayor que la del inglés de los Estados Unidos o el portugués del Brasil con respecto a la antigua metrópoli: unidad de estructura gramatical, unidad de medios expresivos.»

En resumen, el ensayo de Rosemblat vale como un catecismo para esta hora del castellano. Interpreta y salva lo valioso del pasado y prepara para vivir los nuevos tiempos que se avecinan para nuestra lengua, revivificada por el interés con que se estudia en sectores geográficos extrahispánicos y, sobre todo, por el impacto universal de la novelística más reciente.

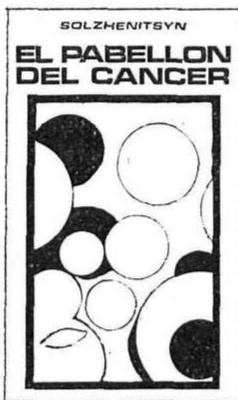
ANTONIO AMADO

OLGA BERNAL: *Lenguaje y ficción en las novelas de Becket*. Editorial Lumen. Barcelona, 1970. 243 págs. Ø12,5 x 19Ø.

Las novelas de Samuel Becket son sobre todo novelas centradas en el lenguaje, en una encrucijada del lenguaje que alcanza dimensiones y densidades trágicas. En definitiva, son una destrucción del lenguaje situada en el polo opuesto de las diversas representaciones mentales y existenciales que nos ha ido ofreciendo la literatura de todos los tiempos. Con Becket, una evolución literaria llega a su fin, se escinde una forma de pensar y de hacer.

Olga Bernal traza en su libro todos los pormenores por que ha ido atravesando esta trayectoria, desde los comienzos hasta la arribada. De hecho, se encuentra en *Watt* la primera escisión. El mundo queda parcelado en dos aspectos irreconciliables: el hombre y los objetos por un lado, y el lenguaje por otro; rotura que se continuará después hasta entronizarse en uno de los temas capitales de la narrativa beckettiana.

Pero el libro de Olga Bernal, apoyado en una fuerte documentación, no se reduce sólo al estudio de Becket. Como el tema se encuentra, latente o actuante, en los más importantes escritores del siglo, le busca continuamente toda la rica gama de sugerencias que encierra hasta convertirlo en un auténtico tratado donde se recogen las opiniones de numerosos lingüistas y de los filósofos más relevantes que han abordado en la actualidad la teoría del lenguaje. La obra de Becket no ha nacido de la nada. Se encuentra inmersa en una evolución y perfectamente trabada en las distintas incidencias que han preocupado a los mejores escritores de hoy. De aquí que al estudiarla, sea preciso considerar el desarrollo general de la tendencia. Muy interesantes son las consideraciones que hace la autora sobre la filosofía anali-



ALEXANDR SOLZHENITSYN: *El pabellón del cáncer*. Editorial Aguilar, Madrid, 1970, 2 vols. 695 págs. Ø12 x 20Ø.

La concesión del Premio Nobel de Literatura 1970 al novelista soviético Alexandr Solzhenitsyn no ha dado lugar—en contra, quizá, de lo que esperaba la Academia Sueca—a ningún escándalo: ha sido acogido con satisfacción por los medios intelectuales de Occidente, que ven en este escritor un heredero ilustre de la gloriosa narrativa rusa del XIX, y con desbordado entusiasmo—desbordado y curioso, dado que para nadie es un secreto que Solzhenitsyn no ha podido ver publicadas en la URSS sus dos grandes novelas *El primer círculo* y *El pabellón del cáncer*, y que su vida se desenvuelve al borde de la persecución—por «Les Lettres françaises», órgano cultural del Partido Comunista francés.

Solzhenitsyn, que cumplió en Siberia una condena de ocho años de trabajos forzados, que estuvo privado de sus derechos civiles durante los tres años siguientes, y que no se vio públicamente rehabilitado hasta 1956, se hizo famoso en todo el mundo con la publicación de su novela corta *Un día en la vida de Ivan Denisovich* (1962), primera denuncia del universo concentracionario stalinista que recibiera el visto bueno de la censura soviética. A este relato siguieron otros tres—*Un caso en la estación de Kretchetovka*, *El patio de Matrona* y *En provecho de la causa*—y las dos largas novelas arriba citadas, que, prohibidas en la URSS, fueron pasadas clandestinamente a Europa Occidental, y allí editadas en diversas lenguas. Estas ediciones, consideradas «clandestinas» por las autoridades soviéticas, acarrearón serios perjuicios a Solzhenitsyn, quien a fines de 1969 fue expulsado de la Unión de Escritores de su país.

Solzhenitsyn es como un Dostoievsky que no hubiera escrito aún las novelas que siguieron a *La casa de los muertos*. La experiencia concentracionaria marcó indeleblemente su espíritu, y es esta experiencia, no superada, no trascendida, la que informa toda su obra, iluminándola con las frías llamas de la desesperanza e infundiéndole calor con una adhesión apasionada a la vida, propia de quien ha conseguido escapar con bien del infierno. En *El pabellón del cáncer*, esta experiencia es el horizonte—horizonte que se va dejando atrás—de un grupo de hombres que luchan o se someten a la terrible enfermedad, y de los médicos y enfermeras que atienden a su curación en un sanatorio del sur de Rusia. Novela dialógica, como la mayoría de las novelas rusas prerrevolucionarias, *El pabellón del cáncer* se demora en la narración de la existencia pasada y presente de múltiples personajes, cuyas vidas no interesan al autor por su carácter extraordinario—del que, en la mayoría de los casos carecen—, sino porque en ellas se patentizan aspectos varios de lo humano, considerado como el valor supremo. A diferencia de los novelistas occidentales, abocados por lo común a los tipos excepcionales por su carácter, condición o andadura vital, Solzhenitsyn no desdénia estas vidas humildes, las vidas de estas «pobres gentes», sino que las exalta al modo dostoiévskiano, sirviéndose de la expectativa de la muerte, que las acecha, para sacarlas a la luz en su indefensión última, en su verdad; a diferencia, también, de sus colegas occidentales, Solzhenitsyn no busca objetivar su materia novelesca, autoeliminando o convirtiéndose en una especie de Dios creador, lejano y frío, sino que se constituye en un obligado punto de referencia de cada uno de sus personajes, reflejando en su sentimiento el espectáculo de las vidas ajenas que ante él se cruzan. Demorada meditación sobre el sentido de la vida, hecha desde la perspectiva de un país comunista, *El pabellón del cáncer* anuncia el alborar de un humanismo de nuevo cuño, de un cristianismo laico fundado sobre la compasión hacia los otros y hacia sí, sobre el reconocimiento del carácter precario de toda existencia.

Como el resto de la obra narrativa de Solzhenitsyn, *El pabellón del cáncer* tiene una dimensión política cuya importancia sería difícil exagerar. Basándose en las persecuciones verbales y administrativas de que el escritor es objeto, en Occidente se ha tendido a

considerar que dicha dimensión política tiene un carácter anticomunista, y, en consecuencia, se asimila el caso Solzhenitsyn al caso Pasternak. Una lectura atenta de *El pabellón del cáncer* basta, sin embargo, para convenirse que tales ideas no se ajustan a la realidad. En efecto, Solzhenitsyn, que se opone al comunismo como ideología, pero no al comunismo como sistema económico, es ante todo y por encima de todo un tecnócrata, o mejor, un vindicador de los valores tecnocráticos, constituyendo la cresta de la ola de ese movimiento de la inteligencia soviética que apoya a los técnicos en su enfrentamiento con los ideólogos y los apparatchkii (burocratas profesionales del Partido) para la conquista del poder en la URSS.

Durante mucho tiempo, Solzhenitsyn responsabilizó de la existencia del universo concentracionario soviético a Stalin, en quien veía la causa única del terror que durante más de veinticinco años imperó en la URSS. Posteriormente, la experiencia, un mayor conocimiento de la vida en la Rusia pos-stalinista le hicieron identificar stalinismo y burocracia, que en adelante utilizaría como términos sinónimos. En *El pabellón del cáncer*, novela escrita desde estos últimos supuestos, se habla muy poco de Stalin, pero las invectivas contra los burócratas y las denuncias del burocratismo son constantes: Solzhenitsyn considera a los burócratas culpables del mal funcionamiento de la res pública en la URSS, llegando a sostener que los causantes de la tragedia de Leningrado fueron tanto los burócratas como Hitler; los acusa de entorpecer el desarrollo de la técnica y de incurrir en un dogmatismo esterilizador, de raíces claramente religiosas y, por tanto, antagónicas con el contenido laicista de sus creencias—el materialismo dialéctico—; los muestra alienados, viviendo de ideas muertas, sin contacto con el mundo, con la vida, con la naturaleza, ajenos a la humanidad.

Por su fluidez narrativa y la precisión y profundidad con que son presentados sus personajes; por la cálida corriente de simpatía—una simpatía púdica y modesta, pero irrefrenable—que recorre sus páginas; por la visión documental que ofrece de la conflictiva vida soviética de hoy; por la seriedad y la humildad con que aborda los problemas de la vida y de la muerte; por la riqueza y complejidad de su reflexión política, *El pabellón del cáncer* es una novela importante que debe ser leída con la mayor atención.

LEOPOLDO AZANCOT

ENSAYO

ANGEL ROSEMBLAT: *El castellano de España y el castellano de América*. Cuadernos Taurus, Taurus Ediciones, S. A. Madrid, 1970. Ø11 x 18Ø.

Este breve ensayo de Angel Rosemblat recoge unos precisos, atinados y tranquilizadores puntos de vista en torno al castellano, como lengua común de más de 200 millones de humanos. En torno al castellano se ha opinado hasta ahora unas veces en sentido catastrófico, como si estuviera a punto de desintegrarse o transformarse en algo muy distinto a lo que es actualmente; otras con un descuidado optimismo, fiándolo todo a la edición del diccionario de la Academia Española y al buen sentido de las reglas gramaticales en vigor.

Rosemblat en estas apretadas páginas establece una vía media. Recoge con sencillez cuanto de aprovechable

Angel Rosenblat
El castellano
de España
y el castellano
de América
cuadernos taurus
94

presenta la realidad que circunda al idioma: academias, cátedras, laborato-

rios de idiomas, investigaciones filológicas y el rumor de la calle. Lo que hablan los hombres del mundo hispánico. El habla de Bogotá y Buenos Aires, de México y de Madrid. Señala lo que diferencia a los hombres de los Andes de los de la cuenca del Caribe, y lo que hay de unidad y coincidencia entre cómo se habla en Madrid, en Lima o en Caracas. Y demuestra que aunque no haya que desechar los temores en torno a una malversación del idioma común, no es para atribularse pensando en que pueda llegar un día en que no lleguemos a entendernos a pesar de proceder de una misma comunidad idiomática.

La problemática de los conflictos y los equívocos está presentada con original amenidad. Nos dice cómo con frecuencia, al referirnos al idioma, se nos presentan entremezcladas tres vi-

tica moderna que, siguiendo la línea trazada por el romanticismo, no sólo ha denunciado el dominio del lenguaje sobre el pensamiento, sino que lo ha colocado por encima de éste. En el fondo, late el aislamiento y la soledad del hombre contemporáneo, la nostalgia por recuperar el lenguaje, un instrumento que sirva para vivir y para dar un sentido a la vida. Estudiando a Samuel Becket nos asalta en todo momento la situación dramática en que se encuentra el hombre de nuestros días. Olga Bernal, incidiendo en la obra del Premio Nobel, nos la ha hecho patente con una profundidad que encuentra su mejor arma expositiva en la claridad de conceptos y pensamientos.

FERNANDO PONCE

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: *Cuestiones rubendarianas*. Cimas de América. Revista de Occidente. Madrid, 1970. 268 págs. Ø13x21Ø.

Ernesto Mejía Sánchez es uno de los grandes especialistas en el estudio de la obra y la personalidad de Rubén Darío, que ha publicado numerosos libros sobre el poeta, algunos de ellos distinguidos por la atención de la crítica mundial. En este libro de la colección «Cimas de América», que edita *Revista de Occidente*, ha reunido una serie de textos, algunos de ellos ya publicados, que facilitan desde ángulos dispersos una comprensión unitaria de

la vida y la obra del poeta y realizan aportaciones verdaderamente sobresalientes para la comprensión de la obra del vate nicaragüense.

Entre los textos más destacados que se reúnen en este libro, figura un estudio sobre Pedro Henríquez Ureña como crítico de Rubén, otro sobre la admiración de Rafael Heliodoro Valle por Rubén Darío, una serie de ensayos que analizan el carácter centroamericano, nicaragüense, el cultivo de las humanidades y la personalidad de Rubén como poeta del siglo xx, así como dos estudios críticos que facilitan la lectura de los tres primeros cuentos de Rubén Darío y de su primera biografía.

Con todo ello se realiza una aportación al conocimiento de una de las grandes figuras de la literatura americana, que sin duda alguna tendrá gran valor para el experto y para el no especializado.

RCH

HERMANN BROCH: *Kitsch, Vanguardia y El Arte por el Arte*. Tusquets Editor. Barcelona, 1970. 80 págs. Ø11x16Ø.

Desde hace algún tiempo la palabra «Kitsch» va abriéndose paso en el mundo del arte y principalmente en el del diseño industrial, como sinónimo de una tendencia artística insincera que da paso a una automática provocación del efecto y abre el camino al mal gusto. En términos generales «Kitsch» es todo

el falso oropel barroco, con que se intenta satisfacer un supuesto gusto del público con formas expresiones y diseños de mala calidad. Ahora nos llega encabezando un librito de cuatro fragmentos, realmente excepcionales: el estudio de Hermann Broch (1886-1951) «Kitsch y Arte de tendencia» escrito en 1933 y publicado en un artículo de revista titulado, «El mal en el sistema de valores del arte». En esta pequeña obra maestra Broch analiza la sustitución de la categoría ética por la categoría estética, según la cual el «Kitsch» impone al artista la obligación de realizar no un buen trabajo sino un trabajo agradable. Lo que más importa es el efecto. Señala también el trueque de lo finito con lo infinito y el carácter por el cual el «Kitsch», como sistema de imitación que es, se ve obligado a copiar los rasgos específicos del arte.

Junto a este fragmento, el libro incluye otras notas que amplían el tema procedentes de un seminario de la Universidad de Yale, dictado en 1950. Por último, un pequeño estudio sobre James Joyce y la época actual y otro sobre el arte a fines del siglo XIX y su no-estilo, completan el volumen. El último fragmento es un estudio apasionante de los mecanismos que provocan una situación de conflicto, hostil y violento, entre el auténtico arte por el arte, y la sociedad burguesa. En conjunto, sorprende la unidad de un libro, que despliega en breves muestras el pensamiento de un gran filósofo a lo largo de veinte años de su vida y obra, y en

particular la aportación sobre un fenómeno de la sociedad de consumo, el «Kitsch» realizado cuando ésta aún no había alcanzado su colosal despliegue.

RCH

KLAUS WAGENBACH: *Kafka*. Alianza Editorial. Madrid, 1970. 189 págs. Ø11x18Ø.

Son muy pocas las editoriales y los escritores que han comprendido cómo tiene que ser el programa y la línea de realización de un libro destinado a aparecer en una colección popular. Entre las escasas excepciones que comprenden el sentido instrumental y funcional de esta tarea editora, se cuenta Alianza Editorial como realizadora de un vasto despliegue del libro popular, capaz para ofrecer una auténtica biblioteca de lo que el lector contemporáneo tiene que conocer y para coordinar hábilmente la reedición del libro perdido y olvidado con la obra de más inmediata actualidad.

Paralelamente, entre los modelos de lo que debe ser un libro de bolsillo se encuentra este *Kafka* de Klaus Wagenbach, publicado en Hamburgo en 1964 y traducido ahora por Federico Latorre de una manera cuidada e irrepachable.

El libro de Wagenbach ofrece, en testimonios personales y documentos gráficos, una semblanza de Kafka que es, en cierto modo, la dura y difícil tarea de superar los misterios que plantea la personalidad introvertida y

OTROS LIBROS



MATTHEW HODGART: *La sátira*. Biblioteca para el Hombre Actual. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1970. 256 págs. Ø12x18,5Ø.

Un estudio importante sobre la sátira, desde un punto de vista inglés, basado principalmente en textos griegos, latinos, ingleses y franceses, satíricos y epigramáticos españoles y minimizando la importancia de Marcial, Juvenal, etc., así como ignorando totalmente a los grandes satíricos y epigramáticos españoles del Siglo de Oro y del XVIII. Muy interesante en otros aspectos y bellamente ilustrado.

JEAN E. CHARON: *Los grandes enigmas de la Astronomía*. Enciclopedia Horizonte. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 269 págs. Ø16,5x18Ø.

Una Astronomía para todos, escrita por un especialista y completada con notas de Bernard Thomas. El libro se centra en la explicación de los diez problemas capitales para los astrónomos: desde la creación del universo hasta los extraños «objetos» celestes que hoy descubre en el cosmos la radioastronomía y cada uno de los cuales irradia más energía que los miles de millones de estrellas de una galaxia.

WILLY BRANDT: *Política de paz en Europa*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 281 págs. Ø15,5x22Ø.

Otra obra del autor de «Mi camino hacia Berlín» y actual canciller de la República Federal Alemana. Ideas sobre el mantenimiento del «statu quo» en Europa.

HANS HASS: *Nosotros, los humanos*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 327 págs. Ø15,5x22Ø.

Obra interesante sobre el comportamiento del hombre en tanto que individuo y miembro de la colectividad. Libro que aclara problemas fundamentales sobre el margen de libertad concedido a los humanos y sobre las mutaciones de sus esquemas mentales.

FRANCOIS DERREY: *La Tierra, planeta desconocido*. Enciclopedia Horizonte. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 255 págs. Ø16,5x18Ø.

Estudio geológico sobre cuestiones relacionadas con nuestro planeta: envejecimiento prematuro, seísmos, vulcanología, magnetismo terrestre, atmósfera, etc.



HERBERT TARR: *¡Que el cielo nos ayude!* Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 282 págs. Ø13,5x20Ø.

Novela de humor en relación con las aventuras de un rabino en Nueva York. Desenfadada y con un fondo de amargura.

JOHN O'HARA: *10*, calle Frederick. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 521 págs. Ø13,5x20Ø.

Otra novela del popular escritor norteamericano, que pone al descubierto una serie de problemas sociales de la sociedad del bienestar.

ALBERTO MORAVIA: *El amor conyugal*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 312 págs. Ø10,5x18Ø.

Reedición de una de las novelas más conocidas del gran novelista italiano. Obra viva, amarga e irónica.



C. VIRGIL GHEORGHIU: *El crimen de Kyrlessa*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 315 págs. Ø10,5x18Ø.

Novela de ambiente rural y aventurero sobre la vida de un bandido rumano y su perseguidor, el general Dracopol. Otro éxito del novelista-sacerdote autor de «La hora veinticinco».

LIBERO BIGIARETTI: *Las indulgencias*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 315 págs. Ø10,5x18Ø.

Relato erótico-sentimental sobre aspectos discutibles de la sociedad italiana. La Roma actual vista por un observador agudo e irónico.

SEBASTIAN JUAN ARBO: *Tino*. Costa. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 342 págs. Ø10,5x18Ø.

Reedición de una de las mejores obras del novelista tarraconense, conocedor excepcional de las tierras del delta del Ebro. Pasión y tristeza en una obra cruda y dinámica.

ALBERTO MORAVIA: *El hombre como fin y otros ensayos*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 342 págs. Ø10,5x18Ø.

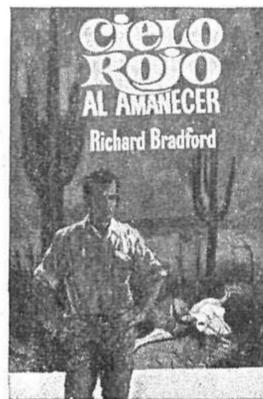
Ensayos sobre temas poéticos, novelísticos, políticos, sociales y filosóficos.

A. JOURCIN y OH. VAN TIEGHEM: *Diccionario de las mujeres célebres*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 250 págs. Ø12x17,5Ø.

Un Diccionario curioso, pero no exactamente feminista, que resuelve consultas de urgencia. Biografías de ochocientas mujeres que han pasado a la Historia.

JACK OLSEN: *El puente de Chapquidick*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 320 págs. Ø13,5x20Ø.

La historia de la muerte de Mary Jo Kopechne, de la que fue acusado Edward Kennedy, y que todavía motiva agrias discusiones en Estados Unidos.



RICHARD BRADFORD: *Cielo rojo al amanecer*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 320 págs. Ø13,5x20Ø.

El mundo fronterizo entre Estados Unidos y Méjico, con sus mezclas raciales, visto por un adolescente que vive en un medio hostil. Un «best-seller» llevado al cine.

MARGUERITE YOURCENAR: *El alquimista*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 355 págs. Ø13,5x20Ø.

Novela semihistórica, aclamada por la crítica francesa y que obtuvo el premio «Femina». Muy bien escrita.

enigmática del escritor y la casi total desaparición, como consecuencia de la persecución nazi de los judíos de las personas que vivían a su alrededor y podían dar testimonio de su personalidad.

La obra rehúye por completo convertirse en una monografía crítica y exhaustiva; rechaza lo que podría ser poco significativo, inexacto o periférico, y nos ofrece al escrito en su despliegue vital e intelectual, armonizando la circunstancia histórica con el entorno social, con el marco urbano de la ciudad de Praga, con la peripecia personal y con la noticia documental que Kafka ha dejado en su obra y en su diario.

El gran valor de la obra descansa en el hecho de que al ser Kafka un testigo excepcional de su tiempo y en cierto modo un precursor de la tormenta de degeneración y muerte que el mundo ha vivido y que en una gran medida continúa viviendo, al documentar su existencia, se abre una perspectiva excepcional sobre nuestro siglo y su entramado de circunstancias.

El libro de Wagenbach es profundamente real; acude a buscar en la historia del hombre y de su ciudad los datos auténticamente existentes que motivaron e hicieron posible la ficción kafkiana, y en todos ellos vemos reflejarse el vigor y la personalidad de una gran aventura de las letras que es al mismo tiempo una dura vicisitud del destino del hombre.

RCH

ESPIRITUALIDAD

MICHAEL SCHMAUS: *El credo de la Iglesia católica.* Rialp. Madrid, 1970; 758 págs., Ø15x22xØ.

La búsqueda de un lenguaje nuevo, la investigación sobre las verdades dogmáticas o cuestiones relacionadas con ellas constituyen problemas frente a los cuales el teólogo debe aportar su respuesta. Interesante y esclarecedora la labor realizada por el profesor Schmaus, ya conocido en España por la traducción de sus ocho volúmenes de teología dogmática.

En general, la presentación sistemática del dogma se quedaba en una fría muestra de un sistema tradicional de explicar la verdad revelada. Verdad que aparecía como meta última. Schmaus da un giro en este encuentro teológico (buena muestra de ello es su reciente obra vertida al castellano) y presenta un atrayente panorama teológico como diálogo del hombre y Dios. *Diálogo vivencial en el cual el hombre tendrá un importante papel, ya que el mundo dejará de ser, en esta concepción, una realidad estática para*

convertirse en una realidad que necesita transformación y en la cual el hombre, su trabajo en cualquier faceta, ocupará un importante papel.

La obra de Schmaus arranca de lo que él denomina «Fundamentación», en la que se estudia la posibilidad y trascendencia del diálogo salvífico entre Dios y el hombre, o sea la fundamentación trascendental de la revelación. Dosificado con un lenguaje ágil aparecen los hitos básicos de la teología, con especial referencia a la importancia de la revelación en sus facetas históricas y sus diversos modos de aparecer ante la humanidad.

Sin desear la incardinación en posturas apriorísticas, sino simplemente con una labor de investigador, Schmaus se sitúa en una línea de equilibrio dinámico. Equilibrio que no rehúye afrontar las cuestiones discutidas, aunque, como muy bien afirma, no intenta aportar una solución definitiva.

Quizá la novedad más importante de la obra, desde el ángulo de la pedagogía teológica, sea la exposición de los aspectos cristológicos bajo la denominación «La cristología: el acontecer

y el ser de Cristo». Se inicia con la exposición de Dios en el Antiguo Testamento y a continuación se estudian los diversos aspectos de la teología tradicional, tales como Dios creador, el pecado original, etc.

Sin duda que Schmaus, al cual la divulgación de la teología en España le debe mucho, ha dado en la clave de lo que una obra debe significar de orientación posconciliar. El libro concluye con un índice sistemático muy poco cuidado, ya que se queda en conceptos muy generales y apenas aporta subíndices que hubieran hecho aún más interesante el conjunto de la obra.

«El credo de la Iglesia católica. Orientación posconciliar» se presenta como el primer volumen; esperamos la pronta presentación en España del segundo volumen. Aunque la obra va dirigida, fundamentalmente, a sacerdotes y futuros sacerdotes, sin embargo, es útil para cualquier seglar con deseos de profundizar en la reflexión cristiana desde los planos teológicos.

EMILIO REY

GEORGES MOREL: *Dios: ¿alienación o problema del hombre?* Fontanella, Madrid, 1970. 280 págs. Ø15x18Ø.

El fenómeno histórico tan de actualidad que suele denominarse des cristianización de la cultura occidental, en



ANDERS BODELSEN: *Piense en un número.* Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 263 págs. Ø13,5x20Ø.

Relato policiaco de uno de los mejores autores daneses de la generación joven.

ERICH MALPASS: *A las siete de la mañana.* Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 205 págs. Ø11x18,5Ø.

El mundillo mogijato de la campiña inglesa evocado por un niño que observa con humor el espectáculo asombroso de la estupidez humana.

HENRI GUILLEMIN: *Napoleón tal cual.* Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 119 págs. Ø11x18,5Ø.

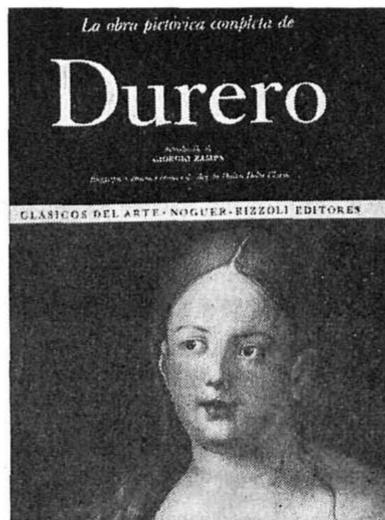
Estudio sobre aspectos poco conocidos de la personalidad de Napoleón.

EDOUARD CALIC: *Hitler sin máscara (conversaciones secretas).* Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 206 págs. Ø11x18,5Ø.

Declaraciones de Hitler al periodista Richard Breitling, anteriores a 1933, que permanecieron secretas por deseo del Führer, hasta que fueron publicadas mucho después por Edouard Calic.

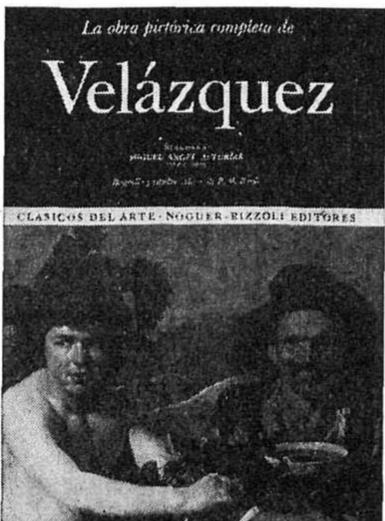
PETER KOLOSIMO: *No es terrestre.* Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 325 págs. Ø11x18,5Ø.

Relato donde la Historia se funde con la ciencia-ficción. Escrito en estilo periodístico, obtuvo el premio «Bancarella 1969».



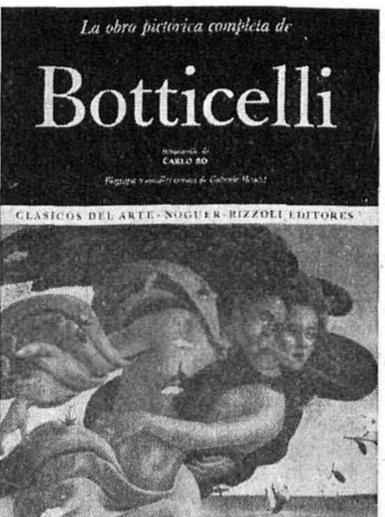
DURERO. Introducción de Giorgio Zampa. Biografía y estudios críticos de Angela Ottina Della Chiesa. Clásicos del Arte. Noguer-Rizzoli Editores. Barcelona, 1970. 120 págs. Ø24x31Ø.

Otro hermoso volumen de la colección de arte Noguer, dedicado éste a Durero, el pintor alemán que buscara la belleza absoluta sin encontrarla. La introducción de Giorgio Zampa constituye una biografía rápida del gran artista, situándole en su época de luchas religiosas y explicando la motivación de sus pinturas. A continuación, como es usual en estas monografías, se da una antología de interpretaciones críticas, con comentarios de Erasmo, W. Pirckheimer, Melancthon, Goethe, Wackenroder, Wölfflin, Thomas Mann, etc.



VELAZQUEZ. Introducción de Miguel Ángel Asturias. Biografía y estudios críticos de P. M. Bardi. Clásicos del Arte. Noguer-Rizzoli Editores. Barcelona, 1970. 120 págs. Ø24x31Ø.

Este libro sobre Velázquez, magníficamente ilustrado como todos los de la colección Noguer, lleva una introducción de Miguel Ángel Asturias, en la que glosa la vida de Don Diego y sus geniales aportaciones a la técnica pictórica. Para Asturias, Velázquez es el pintor de la melancolía. El volumen lleva también los consabidos comentarios críticos de especialistas como Pellicer, Pacheco, Palomino, Viardot, Manet, Justi, Beruete, Kehrer, Mayer, etc.



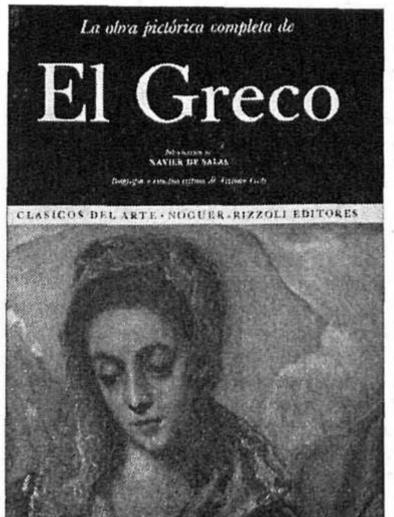
BOTTICELLI. Introducción de Carlo Bo. Biografía y estudios críticos de Gabriele Mandel. Clásicos del Arte. Noguer-Rizzoli Editores. Barcelona, 1970. 120 págs. Ø24x31Ø.

Carlo Bo presenta a Botticelli como el pintor que, dentro de un marco arquitectónico y una rigidez de composición, llega a ser uno de los grandes intérpretes del alma. Pintor de suges-

tiones secretas, angélico y humano a la vez, su pintura deja siempre una impresión de belleza misteriosa. Los comentarios críticos recogen pareceres de Leonardo, Vasari, Ruskin, Venturi y otros.

EL GRECO. Introducción de Xavier de Salas. Biografía y estudios críticos de Tiziana Frati. Clásicos del Arte. Noguer-Rizzoli Editores. Barcelona, 1970. 120 págs. Ø24x31Ø.

Partiendo del conocido soneto de Paravicino, desarrolla Xavier de Salas su teoría personal sobre la formación y la evolución pictórica del Greco. Recuerda que poco se sabe de la influencia del arte bizantino en su pintura, pero que en cambio es patente la huella de la escuela veneciana, sobre todo del Tiziano. No obstante, la genialidad del cretense no se pone de manifiesto hasta instalarse en Toledo en 1577. Allí logró ser pintor minoritario y mayoritario a la vez, artista genial que padecería después una larga época de preterición hasta que Manuel B. Cossío le redescubriera. Los comentarios críticos recogen opiniones de Góngora, Marino, Faria y Sousa, Palomino, M. B. Cossío, Meier-Graefe, Lo Duca, Ramón y otros.



el plano más o menos laico de filósofos y sociólogos, se plantea en este libro con dialéctica cristiana, como problema que afecta también en sus raíces al eterno dilema de la creencia, la duda o la negación de la existencia de Dios. El libro confronta numerosos testimonios de pensadores, desde la génesis de la verdadera cuestión, ya debatida en la Revolución Francesa, cuando Robespierre salió en defensa del concepto de Divinidad y de la existencia del alma en aquel decisivo discurso, a continuación del cual fue adoptado el decreto por el que el pueblo francés reconocía la existencia del *Ser Supremo* y la inmortalidad del alma. Fue entonces cuando Robespierre tomó la frase de Voltaire tan conocida: «Si Dios no existiese habría que inventarlo.» Así, el autor del presente libro va y viene del mundo histórico al actual para barajar conceptos de conocidos pensadores situados en la línea de un ateísmo más o menos estricto, desde Karl Marx como ateísmo absoluto, hasta Sartre, como supuesto agnosticismo, para rebatir sus diversos puntos de vista.

El libro se mantiene en un plano de suave polémica, que persigue *ante todo el diálogo*, y manifiesta su oposición a los creyentes ingenuos que rechazan *a priori* toda discusión con ateos; posición tan recusable para el autor como la de otros cristianos que pretenden comprender tan perfectamente el ateísmo que incluso intentan integrarlo en su fe. Frase ésta muy atinada en verdad; pero, en general, la argumentación que el autor ofrece al *creyente ingenuo* no alcanza el nivel filosófico, dialéctico o teológico, que prometen la altura de los títulos de los capítulos e incluso el de la obra, quizá porque se halla destinada a divulgar el problema y hacerlo asequible sin profundizar, pero ello tiene el riesgo de quedarse a medio camino para unos y resultar insuficiente para otros, en un tema tan incitante en nuestros días como es el de la alienación.

LUIS BONILLA



JUAN DE AVILA: *Obras Completas*, edición a cargo de Luis Sala Balust y Francisco Martín Hernández, Biblioteca de Autores Cristianos, Editorial Católica, Madrid, 1970, 3 vols., 867+945+539 págs. Ø12,5 x 20Ø.

Obtenida la canonización del beato Juan de Avila, apóstol de Andalucía, al cabo de tres siglos de diligencias, se inicia ahora la apelación general a la Santa Sede para que le proclame doctor de la Iglesia, igual que a Santa Teresa de Jesús. Con tal motivo se está realizando una campaña nacional en favor del santo, cuya faceta más interesante es la reedición—ampliada y corregida—de los tres primeros tomos de sus *Obras Completas*, a cargo de la Biblioteca de Autores Cristianos.

Esta edición, la mejor hasta la fecha, lleva introducciones y notas del doctor Luis Sala Balust y ha sido revisada por el doctor Francisco Martín Hernández, catedrático de la Pontificia Universidad de Salamanca.

El primer volumen ofrece una biografía avilina muy detallada y la biografía del maestro, con un apéndice sobre la historia de los procesos de beatificación (1623-1894) y canonización (1894-1969) del místico. A continuación se estudia el *Audi, Filia* y se da el texto de esta obra devota, según las ediciones de 1556 y 1574.

El segundo volumen se consagra al *Sermonario del ciclo temporal* (sermones de tiempo, sermones, del Espíritu

Santo, sermones del Santísimo Sacramento), examinado en la introducción.

El tercer volumen recoge el *Sermonario del ciclo santoral* (sermones de Nuestra Señora, sermones de santos), así como las *Pláticas espirituales* (pláticas a sacerdotes y monjas), el *Tratado sobre el sacerdocio* y los *Escritos de reforma*.

La edición presente prueba la importancia de Juan de Avila en la historia de la mística española. Demuestra, por otra parte, el celo apostólico del santo, Juan de Avila, que conmovía a las gentes con su verbo arrebatado, constituye un caso curioso en la historia de la predicación. Convirtió a San Juan de Dios, aquel librero portugués, y a San Francisco de Borja, el desengañado de la hermosura perecedera. Influyó notablemente en la vida espiritual de San Juan de Ribera, San Pedro de Alcántara y San Ignacio de Loyola. Muy compenetrado con la Compañía de Jesús, negóse, empero, a ser asimilado por ella. Santa Teresa de Jesús sometió al dictamen avilino el libro de su *Vida*. Además, Juan de Avila ejerció un influjo notable en San Juan de la Cruz. La huella del primero está patente asimismo en San Alfonso María de Ligorio, San Francisco de Sales, Diego de Estella y fray Luis de Granada, su primer biógrafo. Otros santos han sido santos a secas; Juan de Avila fue un fabricante de santos. Y, encima, escribió largo y tendido: muchas son las obras cuyas conservadas, pero se calcula que los manuscritos perdidos daban un total superior a los dos mil folios. Aun así, la repercusión de sus escritos fue, y sigue siendo, considerable. Esta edición de la BAC compila catorce ediciones generales españolas de sus *Obras*, dos ediciones en francés y una en alemán; la traducción avilina, y reediciones posteriores, de la *Imitación de Cristo*; nueve ediciones españolas del *Audi, Filia*, cuatro italianas, cuatro francesas, una alemana y otra inglesa; dos ediciones del *Catecismo*; siete impresiones españolas del *Epistolario*, nueve versiones francesas, once italianas, tres inglesas y una alemana. Además, veintidós ediciones hispanas de otros escritos suyos, veinticinco italianas, tres francesas, dos griegas y dos alemanas. En total, ciento veinticuatro ediciones. Como se ve, y aunque no figure en las estadísticas al uso, Juan de Avila es uno de los escritores españoles más traducidos.

No se conoce la fecha exacta del nacimiento del maestro, aunque debió ser hacia 1499. Se le sabe, en cambio, natural de Almodóvar del Campo. Falleció en Montilla el 10 de mayo de 1569. Judío de origen, la impureza de sangre le crearía numerosos problemas a lo largo de su vida. Criatura sobrenatural, la leyenda asegura que el niño Juan, durante la lactancia, sólo tomaba el pecho una vez al día los jueves y viernes. Estudió en Salamanca entre 1513 y 1517. Vuelto a la patria chica, pasó allí tres años dedicado a la oración y la penitencia.

Lógicamente, se hizo fraile. Cursó estudios teológicos en la Universidad de Alcalá (1523-1526). En 1526 aparece en Sevilla y, aunque le tienta la aventura americana, se queda en casa. Por estas fechas ya se le aprecia como predicador influyente en frailes, monjas y damas devotas. Recorre los pueblos sevillanos y las multitudes enfebrizadas le aclaman. En 1531 es denunciado a la Santa Inquisición «por haber proferido en Ecija algunas proposiciones sospechosas». He aquí una de las tremendas desviaciones ideológicas del Santo: uno de sus acusadores, el médico Antonio Flores, le había oído decir «que San Juan, mientras escribía que Cristo estaba sentado sobre el pozo de la Samaritana, estaba pensando en otra cosa». Juan de Avila ingresa en la prisión del Santo Oficio, de donde sale absuelto el 5 de julio de 1533. Pasa a Córdoba y Granada, donde realiza la conversión del marqués de Lombay y, por último, se instala en Baeza. En 1546 se produce su aproximación a la Compañía. Funda colegios y dedica especial atención a la instrucción religiosa de la infancia. En 1556 escribe el *Audi, Filia* para su hija espiritual doña Sancha Carrillo. El proceso del obispo Carranza le crea algunas dificultades y al fin se retira a Montilla, gozando siempre de la protección de la nobleza. En Montilla fallece, aquejado de una afección

renal, y le entierran en la iglesia de los jesuitas.

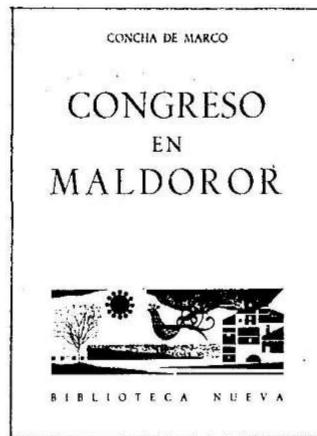
Juan de Avila, clásico de la Mística, escribe un castellano suelto, expresivo, casi coloquial, que en ocasiones recuerda el de Santa Teresa, aun careciendo de su espontaneidad, pintoresquismo y concisión. Tal vez cansa un poco al lector moderno, a causa de su carga doctrinal y el manejo constante de textos escriturarios y patristicos; pero, en conjunto, puede considerarse modelo de buen decir. Aunque sea su obra menos trabajada, posible-

mente lo mejor del prosista está en los *Sermones*.

Esta edición comentada de la BAC quedará completa cuando aparezcan próximamente los tres tomos últimos, dedicados a los *Escritos bíblicos*, el *Epistolario* y el *Tratado del amor de Dios*. Servirá, como dice el prologuista, «para mejor conocimiento y glorificación de este eximio sacerdote español, maravilla en letras, doctrina y santidad, que fue y sigue siendo el Santo Maestro Juan de Avila». Así sea.

H. PORTELA VALLADARES

POESIA



CONCHA DE MARCO: *Congreso en Maldoror*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1970, 116 págs. Ø16 x 21,5Ø.

El 24 de noviembre se cumplió el primer centenario de la muerte de Isidore Ducase, conde de Lautréamont, que había nacido en Montevideo en 1846. (Otro 24 de noviembre, pero en 1591, murió San Juan de la Cruz; de este modo el poeta más satánico y el poeta más divino tienen algo en común de cara al tiempo.) Lautréamont ese *santo* de los surrealistas, citado por algún marxista, preferencia de presuntos irracionales y de no menos presuntos racionales, lo que no tiene nada de particular. Si ustedes toman a Antonio Machado por donde repudia el verso libre, tendrán un ejemplo de reaccionario; si lo toman por sus prosas últimas palpan futuro, aunque todo lo unilateral que se quiera. El conde de Lautréamont sirve para unos y otros y hasta para que haya disidencias en cuanto a la importancia de *Cantos de Maldoror* y de *Poesías*. Sin ir más lejos, Pedro Gimferrer opina que el segundo de esos libros (aparecido en 1868) es el verdaderamente importante, aunque en cierto modo se desdiga del primero, mientras para otros esa obra no fue sino *una manera de desprenderse, de dar un justazo a los que seguían por demoniaco más que por lo de liberación, capricho y trivialidad de hombre y verdadero que había en sus «Cantos de Maldoror»* (así opina Ramón Gómez de la Serna).

Bien; el título de este nuevo libro de Concha de Marco suscita la memoria del poeta al que ella evoca expresamente, ofreciéndole su homenaje. Sé que esta obra iba a titularse *Congreso de asociaciones ilícitas*, llevando al plano moral ese gusto por las asociaciones expresivas que algunos críticos han señalado como uno de los hallazgos de Ducase. Concha de Marco levanta aquí el tinglado de un simbólico congreso en el que, según está mandado, corresponde a cada ponencia una discusión, de la que se deriva un resultado positivo o negativo. Las ponencias se ordenan por orden alfabético—lo mismo que sus respuestas—y llevan nombres como *Ariadna*, *Herida*, *Invierno*, *Límite*, *USA*, *Otra*, etcétera. Es un alfabeto que se despliega humanizador, que se hace tren de sentimiento, crítica, sarcasmo, refutación, agonía..., y que concuerda, por lo común, con lo que a Concha de Marco le sugiere el vocablo «maldoror»—mal dolor, buscándole así la raíz española—en tanto que ese nombre suele ser interpretado como equivalente a *espíritu del mal*. No

hay que decir que el dolor puede ser bueno y maglo.

Esos dos grandes bloques que forman el libro vienen a plantarse a veces en el mismo centro de una sociedad al día—belicismo, sucesos «made in USA», miseria—o, mucho más frecuentemente, en ese otro centro de la persona que escribe y se desdobra y se fabrica su propia dialéctica para afrontar el mayor número de perspectivas situada en el hecho de vivir. Su lado lógico convive con su lado sentimental; las acusaciones del tipo de *se la cargó un fin de semana*, en las que no falta incluso el humor negro—o sin necesidad de acusación, como en *Límite*—se emparejan con unas vivencias cuya expresividad es variable, pero está unida por el tono intenso, estando en relación algunos de los hallazgos con la medianería, sustancialmente poética, que se eleva entre el misterio y la realidad, entre la razón y la fantasía, controladas perfectamente, como Jean Rousselot acaba de decir de Lautréamont en *Poesía Española*. Y los ejemplos son *Invierno*, *Límite*, *Otra*, *Impugnación a «Ch» de Chacal*, *Afirmación a «J» de Juntos*, *Contestación a «Z» de Zodiaco*, entre los que hay actitud contestaria, exquisitez, ternura amorosa, etc. Y no se trata de ningún rompecabezas; en todo caso, de ese rompecabezas de la vida y del mundo.

En la evidente interrelación entre formas y contenido, el dominio de las primeras proporcionan seguridad a lo que se quiere decir. Concha de Marco no necesita aquí de recursos culturalistas ni de elisiones para darnos las varias dimensiones de su mundo y de un mundo. Su lenguaje se ciñe a las curvas, aunque a veces infrinja algunas de las llamadas normas de circulación, y, en contrapartida, se permite incluso ciertos alardes («D» de *Danza*); la valentía de su sinceridad—y en ella el homenaje a Lautréamont—se produce sin miradas a la galería ni tópicos (si bien no creo que USA deba ser el solo pimpampum, salvo que caigamos en lo hipócrito); la originalidad de estructura y de concepción son indudables, y toda esa armazón conoce la emoción de la inteligencia—emoción más difícil de captar—, que tiene mucho más valor que la dialéctica propiamente dicha. La emoción de la inteligencia, repito, es, naturalmente que a mi juicio, la nota sobresaliente (perdón por el toque escolar) de *Congreso en Maldoror*, poemario muy nacido a tiempo y no ya por las circunstancias del centenario de un poeta a quien rodea ese atractivo de lo prematuramente derribado. Sólo que cuanto en Lautréamont es revuelto y turbador demonismo, aquí es lucidez existencial con acuerdo o sin acuerdo de las partes en litigio. Por mi parte, concedo extraoficialmente a Concha de Marco el premio «Maldoror», ya que oficialmente será concedido en Barcelona.

LUIS JIMENEZ MARTOS

POETAS ESPAÑOLES DE HOY EN LOS ESTADOS UNIDOS. Espiral, 15, 1970, 86 págs. Ø12 x 17Ø.

La emigración española a los Estados Unidos tiene su cuota de poetas-profesores. Ello comenzó en 1939 y ha continuado hasta el día; las universidades norteamericanas parecen tener algo de panacea, no ya económica, sino de tiempo libre (y el tiempo es

oro en cualquier continente). El dinamismo y la simpatía, todo sea dicho, de Alfredo Gómez Gil, que profesa en Yale, sirvieron de catapulta a Francisco Carenas para ensayar una antología que recogiera obra de los poetas españoles dedicados a la enseñanza en USA.

Hela aquí esa selección. La encabeza Jorge Guillén, magister, con algunos inéditos; sigue, por orden cronológico, Joaquín Casaldueño; Germán Bleiberg—ahora en España—, cuyos poemas tienen el muy especial interés de ser inéditos de un autor que hace tiempo no publica poesía, y los dos originales vienen a mostrar aspectos distintos y maduros de una misma voz; conocido es lo de Ildefonso Manuel Gil, muy impregnado de melancolía otoñal, añoranza; a continuación dos mujeres: Concha Zardoya y Marina Romero, siguiendo Manuel Durán, Tomás Segovia, Jaime Ferrán, con tema de España al canto, en su estilo fluyente; Julia Uceda, nombre no olvidado por aquí; Luis Beltrán, que ha ofrecido recientemente un libro y, cerrando la recopilación, Gómez-Gil, cuya nota bibliográfica es particularmente sabrosa, y sus poemas se refieren con ironía al mundo en que desde hace años vive.

El antólogo apunta que estos poetas son, por lo general, desconocidos en España, en lo que no puedo darle la razón, aunque es lógico, no todos son incluidos en las antologías. Ignoro la razón por la que no figura en este florilegio Arturo Serrano-Plaja, hoy en Santa Bárbara (California), y Manuel Mantero, aunque éste lleva aún poco tiempo en Estados Unidos. El interés general de este número no admite la menor discusión y se presta desde luego a ser ampliado.

JM

MANUEL DURÁN: La piedra en la mano. Col. Agora. Alfaguara. Madrid, 1970, 142 págs. Ø15,5x21,5Ø.

Manuel Durán es uno de los nombres incluidos en la antología recién comentada. Enseña en la Universidad de Yale, tiene cuarenta y cinco años, ha publicado cuatro libros de poesía, sin contar el de ahora, y una selección de poesía italiana, aparte de numerosos estudios críticos.

La piedra del verso de Rubén—la piedra dura, porque esa ya no siente—es la que arroja el poeta: Y la tiro, la arrojé: su fuerza es un reproche. Y, después, él mismo se revierte en arco humano y se entrega a una itinerancia que lleva este membrete: vacaciones pagadas, donde Me llenaré los bolsillos de postales / y después, una a una, / me las enviaré a mi mismo alegremente. El viaje se verifica en profundidad, y tenemos una serie de poemas—En la playa es el más brillante—en que naturaleza y persona establecen una convivencia de planos, con buen uso formal del alejandrino blanco.

Decía que, aunque se trate de un viaje real, iba a lo hondo; efectivamente, sin acogerse a un simbolismo cerrado, Durán procura darle a sus vacaciones un contenido metafísico. Así ocurre en Todo está previsto, Hacia otra orilla, La noche y, en particular, El regreso, ya que aquí se plantea el poeta una problemática vital y nos habla de su necesidad de saber dónde está el centro, el origen divino del mundo y dice: Son las preguntas antiguas / y basta preguntarse esas preguntas, / para que las aguas corran más puras, etcétera, y, más tarde, el centro existe, pero ya no podemos regresar a él. Junto a la propensión al desarrollo amplio de una idea, se observa, a veces, el deseo contrario, por ejemplo, en Los ojos y La memoria: Fria compañera implacable, / amiga que de pronto me traiciona, / la memoria me sigue como un perro inquieto.

Tras sendos homenajes a Góngora y Neruda, viene una parte que podríamos llamar de poesía-ficción, impregnada de humor básico, seguida de un conjunto de buenas recetas, como las llama su autor. Prevalece aquí el ingenio sobre otros valores. Es

a modo de la otra cara de algunas de las preocupaciones que asoman en la primera parte de este libro. La propensión intelectual del poeta se asoma a doble espejo. Dicha propensión contribuye no poco a que la hechura y la temperatura poéticas sufran decaimientos, no acierten, a veces, a

darle su importancia a la expresión. Este es el aspecto negativo de La piedra en la mano, mientras el positivo se halla en lo ambicioso del enfoque, en esa autobúsqueda del ser y el sentido del mundo.

JM

POLITICA

MANUEL PIZÁN: El poder y la oposición. Once políticos y tres conflictos. DOPESA. Barcelona, 1970. Ø11x18Ø.

No es fácil determinar la diferencia que pueda haber entre lo que Manuel Pizán llama «muñón de libro» y lo que sus editores califican de «documento periodístico». Con razón lamenta el autor no haber alumbrado la obra importante que sobre el tema se creía en condiciones de realizar y con razón, también, la editorial celebra la publicación de una animada síntesis del momento político tal como corresponde al gusto de los inapetentes lectores españoles.

Por causa de esta inapetencia las conversaciones, los coloquios, las entrevistas y hasta los almuerzos con gente sonada parecen haberse constituido en la España de hoy en el medio más adecuado para la prospección del mapa político nacional y para una moderada movilización de las opiniones. Escritores jóvenes y maduros se recrean en construir mapas ideológicos de situación con base en lo que sobre sí mismos declaran personalidades implicadas de alguna manera en aspiraciones de gobierno.

Nuestros ensayistas de periódico resultan así, probablemente con desazón y éste es el caso de Manuel Pizán, preocupados por lo que estas personalidades dicen. Desde luego, mucho más que por lo que hacen o piensan hacer. Y el lector imparcial deduce que, como todavía no saben por dónde comenzar una acción política, lo único que les urge es hacerse con la cartografía del campo, por si alguna vez hay que pensar en su ocupación.

En el libro de Pizán se llega pronto a la conclusión de que el poder y esa concreta oposición de quienes se ocupa forman un equipo de once jugadores en el que nadie desentona demasiado porque nadie es verdadera oposición al sistema. Es un equipo lleno de las habituales incoherencias de las selecciones nacionales. Cuenta con titulados extremos que juegan sistemáticamente por el centro y con más de un hombre liberado de misiones específicas de creación de juego. No es un azar que las entrevistas más desabridas desde el punto de vista de la simpatía mutua correspondan a personajes cuyo número teórico a la espalda o les ata al marco—el primer entrevistado es Emilio Romero—o les obliga a estar muy cerca de él. Ni es tampoco casual que los números de orden de los jugadores que podrían estar en punta se asignen a Aranguren, Jiménez de Parga y José M.^a González Ruiz.

Con la relativa y poco convincente anotación de que el texto fue redactado en los días del estado de excepción, Pizán se esfuerza en decirnos de casi todos sus interlocutores que son o están muy nerviosos. Pero no pone de su parte nada para tranquilizarlos. Casi parece que el periodista se limita a reunir información sobre el enemigo. No quiere ayudar a la penetración de los once del grupo. Parece más interesado por buscar a otros once capaces de triunfar en toda la línea sobre ellos. García Trevijano ha sido, nos dice, demasiado vago y teórico; Ruiz Giménez ha estado muy nervioso jugueteando incesantemente con el cenicero; Fanjul pronto cumplirá sus bodas de plata con un consejo de administración; Calvo Serer tose y parece interesado en llevarse al centro; Tierno Galván destaca por su infinita paciencia, pero tiene frases elogiosas para un sector del Opus; Aranguren se encien-

de con el fuego de la ira santa de un profeta del Israel presionista; Rodrigo Royo tiene bastantes obras sobre Mussolini e Hitler, pero saca una botella de coñac francés; González Ruiz, como buen meridional, es un hombre nervioso y gesticulante; Ortí Bordás adopta inconscientemente gestos tribuniciosos, y, por último, Jiménez de Parga habla en tono doctoral, aunque muy nervioso.

Como la oposición al sistema no ha salido de las once entrevistas, Pizán se va derecho a sus tres conflictos, el de los mineros, el de los curas y el de las mujeres. El joven redactor de la revista Don Quijote ha querido ser, ante todo, desmitificador de hombres públicos. Los tres conflictos se presentan como una homérica apelación al pueblo. La realidad española, en definitiva, no debe ser buscada a través de las palabras de los políticos. Pero para llegar a este resultado Pizán se podía haber ahorrado las entrevistas de la primera parte. Todo antes que dejar que le llenen las páginas de El poder y la oposición unos intelectuales que sólo en muy pequeña proporción le despiertan esperanza.

MIGUEL ALONSO BAQUER

WILLY BRANDT: Mi camino hacia Berlín. Ediciones G. P. Esplugas de Llobregat, 1970. 286 págs. Ø10x18Ø.

El actual canciller de la República Federal de Alemania había publicado varios libros y muchos artículos periodísticos antes de llegar a alcanzar tan destacado cargo, antes también de ser elegido alcalde de Berlín. Ocupando ya el puesto de burgomaestre de la antigua capital escribió sus memorias, a las que tituló Mi camino hacia Berlín, pues confiesa que su vida y el destino de esa ciudad son inseparables.

Comienza el relato en un instante de gloria: cuando Nueva York le dispensó una acogida triunfal en 1959. Es una presentación del personaje bastante efectista. Pasa después a tomar el hilo por su comienzo, y relata que nació en Lübeck en 1913. Fue inscrito en el registro como Herbert Fruhm, con el apellido de la madre, pues legalmente carece de padre, y nunca ha sabido quién lo fue. Años después, su madre se casó con un albañil, y la pareja tuvo un hijo.

Dice que se afilió a las Juventudes Socialistas por necesidad, porque el socialismo era para su abuelo una religión, y su madre y su padrastro eran miembros del partido socialdemócrata. Poco después del incendio del Reichstag marchó a Oslo, porque, según confiesa, era muy conocido en su ciudad natal por las ideas socialistas que predicaba, y, al carecer de profesión, no podía trasladarse a otra ciudad alemana.

Su partido le envió a Berlín en 1936, con un pasaporte noruego falsificado, para colaborar en la organización de una resistencia al nazismo. Era el momento de los Juegos Olímpicos, y comenta: «Ni una voz disidente perturbaba el alborozado júbilo, pues los gritos y lamentos de los campos de concentración y los estertores agónicos de las víctimas torturadas no llegaban al estadio..., y ni siquiera al Kurfürstendamm. No obstante, en el Wedding, en los suburbios donde vivían los obreros, llegaba un débil eco» (págs. 74-75).

Poco antes de estas palabras se lee: «La constatación de que el pueblo ale-

mán difícilmente podría hallar la fuerza necesaria para liberarse por sí mismo, nos llevó pronto a la conclusión de que el régimen de terror pardo conduciría a una segunda guerra mundial» (pág. 69). La impresión general que obtiene el lector es que un grupo de nazis sojuzgó al pueblo alemán, gracias a la ayuda de los campesinos acaudalados y de los grandes industriales; pero la masa obrera estaba contra Hitler. Lo que no se explica es quién hizo la guerra, por qué los soldados no sólo no desertaban, sino que iban a luchar a todos los frentes hasta el último momento; por qué los jóvenes se alistaban voluntarios; cómo un puñado de camisas pardas pudo someter a todo un pueblo.

En febrero de 1937 vino a España. Afirma que la mayor parte del tiempo la pasó en Cataluña, y observó la actividad de los stalinistas contra el POUM, lo que le llevó a escribir entonces: «El Comintern está decidido a destruir todas las fuerzas que se nieguen a obedecer sus órdenes. Es por esta razón que el movimiento obrero internacional debe alzarse contra él.» Según propia confesión (pág. 83), esta denuncia hizo que se le considerara no ya como un «social-fascista», sino también como «agente de Franco» y «espía de la Gestapo». En seguida niega su participación en las Brigadas Internacionales: «No me habría avergonzado si—como algunos de mis amigos en el frente de Aragón—hubiese defendido con las armas la causa de la República española. Sin embargo, no fue así; mi actividad estuvo limitada a la tarea política y literaria» (págs. 83 y 84).

Le fue quitada la ciudadanía alemana en 1938, y solicitó la noruega. Cuando sus antiguos compatriotas invadieron Noruega, él se refugió en Suecia y continuó escribiendo en los periódicos, lamentando que en su patria de origen no hubiera una resistencia más activa contra Hitler.

Tampoco durante la guerra mundial tocó un arma. Su acción será calificada, por unos, de una manera, y por otros, de algo muy distinto. Regresó después a Alemania, como periodista noruego, para informar sobre el proceso de Nuremberg, y en 1946 fue nombrado agregado de Prensa de la Embajada noruega en Berlín. Al año siguiente renunció al cargo y a la ciudadanía porque el dirigente de la socialdemocracia alemana, Schumacher, le propuso que se encargara de la oficina de enlace en Berlín del Comité ejecutivo del partido. Solicitó la nacionalidad alemana, y entonces tomó de manera oficial el nombre con que había ingresado en el partido, el de Willy Brandt.

Desde entonces, si, su vida está ligada a la suerte de Berlín, ese Berlín que no es ni ciudad ni Estado ni capital, ese Berlín donde «la mitad de nuestros ciudadanos pasan de los cincuenta años, el diecisiete por ciento de los sesenta y cinco» (pág. 253).

Pero a Brandt le convenía así: «La democracia no sólo debe ser viviente, sino también agresiva. No cabe duda de que fue legítimo el que, de acuerdo con la Constitución, el Tribunal Supremo proscribiera el partido comunista en la República Federal. Pero ¿fue práctico? Me alegré, por ejemplo, de que esta decisión del Tribunal constitucional federal no fuese aplicada a Berlín, para que así pudiéramos tener la oportunidad de liquidar, mediante votación, a los reaccionarios del partido comunista unificado» (pág. 276).

Es de esperar que esa agresividad del alcalde no la mantenga el canciller, el hombre de la apertura al Este. Llegaba hasta el extremo de lamentar que no hubiera habido un alzamiento sangriento contra Von Papen cuando disolvió el Gobierno: «Hoy día resultaría evidente que la resistencia activa que los dirigentes republicanos consideraban como «insensata» habría tenido, en definitiva, algún sentido. Aun suponiendo que la lucha hubiese costado muchas vidas, hubiera probado al mundo, cuando menos, que una gran parte del pueblo alemán creía en la democracia» (pág. 48).

La traducción de Antonio Ribera es, en general, correcta, aunque a veces no lo sea el empleo del relativo.

FILOSOFIA



JOSEF PIEPER: *Defensa de la Filosofía*. Editorial Herder. Barcelona, 1970. Ø10x18Ø.

A nivel de nuestras preocupaciones cotidianas a nadie sorprenderá que un filósofo tradicional considere necesario organizar una defensa de la Filosofía. Ocurre este fenómeno cuando

muy pocos años atrás el interés de los especialistas en saberes filosóficos estaba esperanzadamente puesto en ofrecer al lector definiciones claras de la Filosofía. Los presuntos lectores de tales explicaciones llegaron a tener en los catálogos de publicaciones muchas obras entre las que elegir para satisfacer esta elemental pregunta: ¿Qué es Filosofía?

El esfuerzo de los filósofos de entonces no debió ser correspondido por el éxito. Josef Pieper, el más elegante quizá de los actualizadores del tomismo, afirma con claridad que el acto mismo de filosofar corre mayores peligros en nuestra civilización contemporánea que nunca. Y es que al hombre no se le ocurre filosofar en tanto está acaparada su atención por el logro de una finalidad práctica. Y así nos dice: «Por preguntar filosóficamente entiendo yo un proceso existencial que se desarrolla en el centro del espíritu, un acto espontáneo, acuñante, de la vida interior, que no se puede soslayar.» Y son muy poco frecuentes en la vida moderna los comienzos de este proceso existencial.

Al principio de su libro, Pieper se cuida de buscarle aliados a la Filosofía.

«Hay de hecho una especial vinculación entre el acto filosófico, el poético o creador y el religioso... Es cosa muy digna de consideración el que la literatura amorosa y el teatro necesiten el mismo terreno que la oración y la filosofía.» Pero no es que la defensa de la Filosofía precise coordinarse con la defensa de la poesía y de la religión. Pieper tiene buen cuidado en decir que es toda la Filosofía, la tradicional y la moderna, la que necesita ser defendida, cualquiera que sea la suerte que sigan los demás contenidos de la vida humana.

Pieper pone especial complacencia en la cita de pensamientos de filósofos contrarios a su estilo de pensar. Se muestra de acuerdo con Heidegger, cuando escribe: «Es completamente exacto y está perfectamente en regla decir que con la Filosofía no se puede hacer nada.» Y es que filosofar, para Pieper, es, por encima de todo, un obrar libre, y por esta razón no sirve nada ni para nada. «Libre significa aquí —nos aclara— tanto como no práctico.»

La defensa de la Filosofía que monta Pieper se basa en una serie de argumentos coincidentes en ser na-

turalmente antagónicos con los que sirven para justificar las ciencias particulares. En manos de Pieper la teoría filosófica apenas se puede distinguir de hecho, por su estructura, como acto de lo que el Occidente cristiano designó posteriormente como contemplación. Esta valiente afirmación, contrastada con la cita de intuiciones de Platón, Aristóteles, Brentano, Teilhard, Jaspers, Heidegger, Sartre y Whitehead, está dirigida a producir en el lector creyente una satisfacción que le compense de tantas y tantas formulaciones de alguno de estos filósofos apasionadamente empeñados en la incompatibilidad del saber y de la creencia. La fe no hace sino poner ante los ojos, en forma más convincente, el carácter de misterio que entraña la realidad. El filósofo creyente es verdadero filósofo.

En esta obra, más afirmativa que argumental, Pieper no oculta la dificultad que entraña la demostración de su tesis. Pero se manifiesta convencido de su veracidad y de que sólo a través de ella será posible la continuidad del inacabado e inacabable esfuerzo que constituye la Filosofía.

MAB

estafeta discos

MÚSICA IBÉRICA II: *El siglo XVI. Estudio de la música antigua*. Munich. Gramófono Odeón. J 063-20.582.

La edición del conjunto *Estudio de la música antigua*, formado en Munich en 1960 para dedicarse a la música del Medievo y del Renacimiento, renueva sus frutos en esta grabación, que incluye dos cantos báquicos, obras de Juan del Encina, romances y canciones del siglo XVI y canciones portuguesas. Como en el primer disco de esta serie, se pone de manifiesto, por una parte, la fidelidad que alcanza a los instrumentos fabricados de acuerdo con los modelos de la época, y, por otra, la vigencia de aquellas músicas, a las que el tiempo no ha hecho perder su gracia, ni su fuerza expresiva, apoyada en su misma sencillez.

Como la grabación anterior de la serie, este disco merece una amplia difusión, que el aficionado se adentre en él sin temer que se trate de algo muy «especializado». Detrás de su aire histórico está la elegancia de una música que conserva toda su frescura.

CHOPÍN: *Concierto en mi menor y Fantasia en fa menor*. Piano: Malcuzyński. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Walter Susskind. Gramófono Odeón. J 053-00.915.

En la grabación se han recogido dos muestras representativas de la obra de Chopin, con y sin orquesta. Del primer grupo, Walter Susskind, al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres, ofrece una buena versión del *Concierto en mi menor*, muy en el sentido de la orientación pianística, a lo que contribuye el solista Malcuzyński.

Witold Malcuzyński presenta también una muestra de sus cualidades, tanto en concierto como en la *Fantasia en fa menor*, confirmando así en el disco sus éxitos en las salas de concierto.

Recuerdos de la bella época. Soprano: Mado Robin. Orquestas Colonne y de la Opera, de París. Directores: Jesús Etcheverry y Pierre Dervaux. La Voz de su Amo. J. 053-11.084.

Dos orquestas de prestigio, la de la Asociación de Conciertos Colonne y la del Teatro Nacional de la Opera de París, se han reunido en este disco de «recuerdos» de canciones y arias famosas en la «belle époque». Títulos conocidos en versiones cuidadas: *Plaisir d'Amour*, *Le Temps des Cerises*, *La Hija del Regimiento*, *Le Pardon de Ploermel*, *Si tu le veux*, *Frou-Frou*, *Griserie*, *Roses de Picardie*, *Tu ne sauras jamais*, *Fascination* y *Pour-quoi je t'aime* y

bajo la dirección de Jesús Etcheverry y Pierre Dervaux, con la soprano Mado Robin, como solista.

No hay que dudar que las canciones son muy representativas de un momento de París que se extendió con sus gustos y preferencias por todo el mundo, del que dejaron huella numerosos pintores y que ha pasado, por su misma fuerza, a formar una imagen tópica y, en consecuencia, perfectamente caracterizada. Aquel gusto por las canciones sentimentales ha desaparecido, pero se conservan en el recuerdo las de entonces muy bien presentadas en esta grabación.

BEETHOVEN: *Sinfonía heroica*. Director: Otto Klemperer. Orquesta Philharmonica. Gramófono Odeón J 063-00.501.

Tal vez sea Beethoven uno de los pocos que no precisa de conmemoración alguna para ser recordado de forma permanente. Su música ocupa un puesto continuado en programas de radio, de orquestas, de solistas, consecuencia de la excepcional fuerza de su música y de la variedad de los géneros bajo los que se agrupa. Pero, en cualquier caso, es necesaria la renovación de las grabaciones de sus obras en el mercado y esta versión de la Tercera Sinfonía, dirigida por Otto Klemperer puede ocupar un puesto de privilegio entre las que circulan actualmente.

En esta obra Beethoven empieza a ser él mismo con toda la extraordinaria carga de su personalidad y ocupa un tercer lugar aproximadamente entre las más interpretadas. Klemperer no precisa de prestaciones para el aficionado. Conoce a Beethoven y ofrece una versión justa y seria y, por tanto, adecuada al espíritu del original.

GOUNOD: *Romeo y Julieta*. Franco Corelli y Mirella Freni. Orquesta y Coros de la Opera de París. Director: Alain Lombard. Angel SAN 235/37 L.

La simplificación de la obra de Shakespeare al ser transformada para esta ópera según el libreto de Jules Barbier y Michel Carré, reduce los papeles fundamentales a Romeo y Julieta, interpretados en esta versión por Franco Corelli y Mirella Freni. De ahí que sea ésta una grabación de especial interés para el aficionado «normal» y para el «buscador» de versiones. De su interpretación juntos en los escenarios han pasado al disco, perfectamente conjuntados y con el tono y calidad que precisan los giros melódicos de Gounod. Intervienen con ellos Eliane Lublin, en el papel de Stephano, paje de Romeo; Michele Vilma, doncella de Julieta; Henri Gui, como Mercutio, y

Robert Cardona, Maurice Auzeville, Ives Bison, Christos Grigoriou, Claude Calés, Xavier Depraz y Pierre Thau.

Alain Lombard, a quien podríamos calificar de «experto» en ópera, dirige el conjunto con la adecuada colaboración de otros expertos: la Orquesta y el Coro de la Opera de París.

SATIE, Erik: *Obras varias*. Piano: Aldo Ciccolini. LA VOZ DE SU AMO J 063-10.780.

El paso del tiempo ha quitado quizá el valor de escándalo de la obra de Satie, pero ha dejado su esencia más profunda, y su música era pieza «rara» en nuestra discografía. Por ello, esta grabación merece ser recibida con todos los honores por el aficionado, porque es una buena muestra de la obra pianística de Satie, en la que el humor y el sentido de la farsa del autor se manifiestan al extremo de reírse de sí mismo.

El disco incluye los siguientes títulos: *Tres Gymnopédies*, *Horas seculares e instantáneas*, *Los tres vales distinguidos de un precioso discurso*, *Penúltimos pensamientos*, *Tres gnossiennes*, *Tres fragmentos en forma de pera* (a cuatro manos), *Croquis y arrumacos de un gran buen hombre de madera* y *Tres nocturnos*. Aldo Ciccolini colabora activamente en la calidad de la grabación y aprovechando las posibilidades actuales ha interpretado también el segundo piano en las obras a cuatro manos.

BEETHOVEN: *Canciones Populares Españolas*. Montserrat Alavedra. Radiotelevisión Española.

Se trata de una curiosa grabación producida por la Dirección de Relaciones Internacionales de Radiotelevisión Española, que recoge en versiones española y alemana las *Canciones Populares Españolas* de Beethoven como homenaje en el II Centenario de su nacimiento. Un comentario de Enrique Franco, jefe de Programas Musicales de Radio Nacional de España, reproducido en español, inglés y alemán, como el resto de las notas del disco, explica la historia de estas canciones de Beethoven, que se incorporan por primera vez al mundo del disco, clasificándolas como obras menores, pero de singular belleza.

La interpretación ha sido encargada a Montserrat Alavedra, incorporada al grupo de cantantes españolas de prestigio internacional, y con ella colaboran el trío Gorostiaga, Corostola, Rego. El homenaje reúne calidad, originalidad y es al mismo tiempo una valiosa aportación a la discografía beethoveniana.

CARLOS JOSE COSTAS