

la

literaria

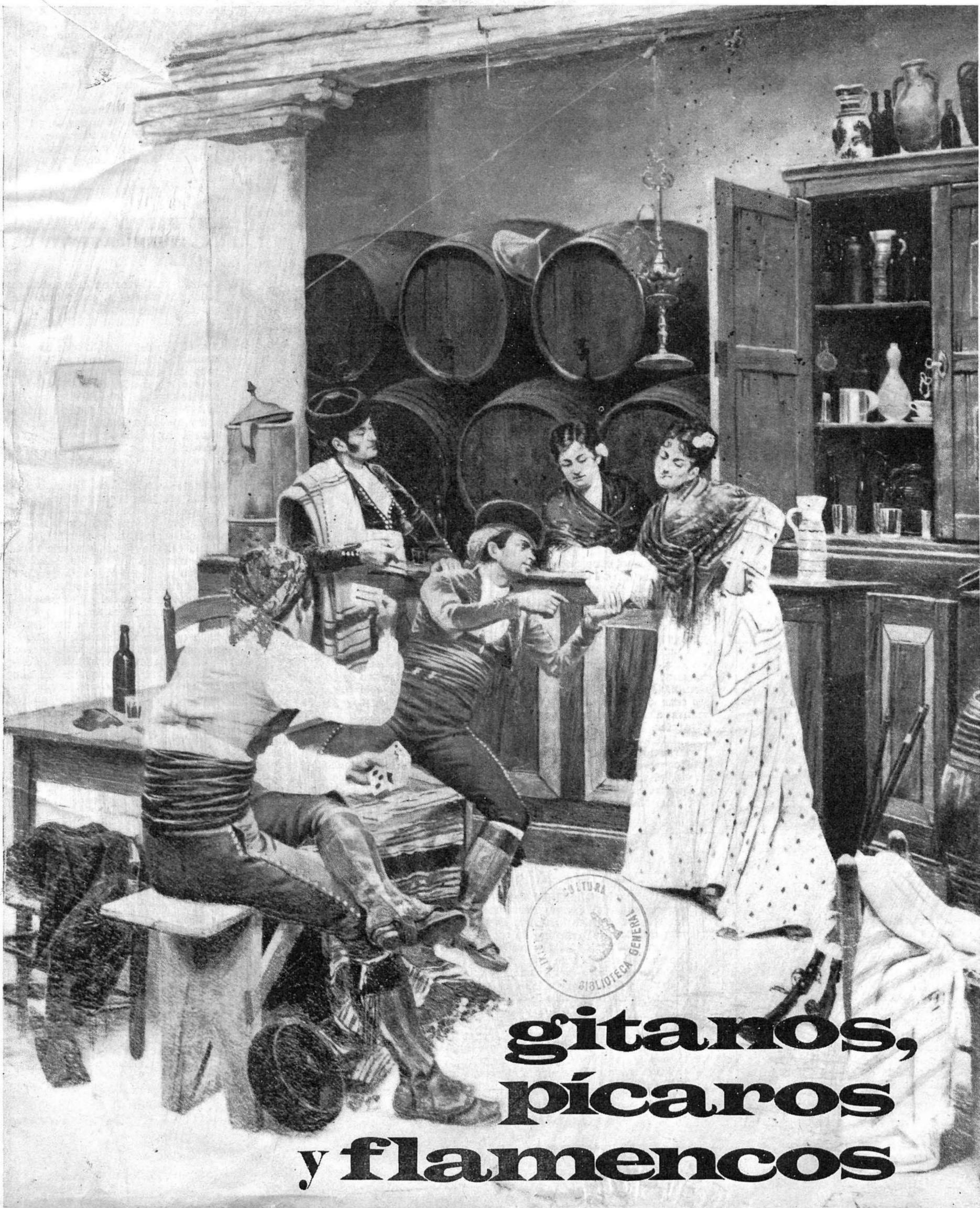
estafeta

15 NOVIEMBRE 1969

NUM. 432

15 PTAS.

2-44



**gitanos,
pícaros
y flamencos**

Lotería de las Artes y de las Letras



DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior:

10.909.500 ptas.

100.000

Don Roberto Torrente, premio de pintura «Ciudad de Barcelona».

50.000

Don Antonio Gelabert, premio de grabado «Ciudad de Barcelona».

20.000

Don Miguel Fernández-Braso, premio de cuentos de la C. A. de León.

15.000

Don Jorge Ordaz Gargallo, segundo premio de cuentos, mismo concurso.

10.000

Don Laureano Bonet Mújica, tercer premio de cuentos, mismo concurso, y doña Mercedes Sáenz Alonso, premio de periodismo de las XIV Jornadas Literarias de Huesca.

5.000

Doña Angeles Villarta, segundo premio mismo certamen y don José María Pérez Lozano y don José María Sala, premiados, respectivamente, en el concurso de cuentos de León.

2.500

Don Juan Emilio Aragnés, don Miguel Fernández-Braso y don Jesús Juan Garcés, premiados, respectivamente, en el certamen de las Jornadas Literarias de Huesca.

Suma y sigue:

11.137.000 ptas.

Madrid-6, en donde también podrán entregarse personalmente los trabajos.

Octava.—El fallo de los premios será hecho público en la primera quincena del mes de diciembre de 1969.

Novena.—El premio establecido no podrá declararse desierto. El jurado está facultado para dividir el premio establecido de esta convocatoria.

PREMIO «JOSE MARIA IZQUIERDO» DEL EXCELENTISIMO ATENEO DE SEVILLA

★ El Ateneo de Sevilla convoca un certamen, patrocinado por el excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad, para otorgar el premio «José María Izquierdo», creado en memoria del insigne escritor sevillano, con arreglo a las siguientes bases:

Podrán concurrir a este certamen los artistas españoles y extranjeros con un máximo de cinco obras.

Se concederá un premio de 5.000 pesetas al autor de la obra sobre paisaje de Sevilla y su provincia, que a juicio del jurado se considere acreedor a este galardón.

Las obras han de ser presentadas a este certamen por su autor, y deberán tener en su lado más pequeño no menos de 50 centímetros, y en su lado mayor no más de 81 centímetros.

Las obras deberán presentarse enmarcadas y enviarse al presidente de la Sección de Bellas Artes del excelentísimo Ateneo de Sevilla antes del día 30 de noviembre del año actual.

El Ateneo conservará la propiedad de la obra premiada y dispondrá de ella libremente.

El jurado de admisión estará compuesto por la junta directiva de la Sección de Bellas Artes del excelentísimo Ateneo.

El jurado calificador estará constituido por el presidente del excelentísimo Ateneo, el teniente alcalde delegado de Cultura del excelentísimo Ayuntamiento y la junta directiva de la Sección de Bellas Artes del Ateneo. El fallo de este jurado será a todos los efectos inapelable.

El jurado emitirá su fallo antes de ser clausurada la última exposición que se organice de este certamen.

Las obras admitidas no podrán ser retiradas hasta después de emitido el fallo del jurado. Las no admitidas hasta después de inaugurarse la última exposición que se organice con motivo de este certamen.

Transcurrido el plazo de treinta días naturales, contados a partir de la fecha del fallo del concurso, sin que hayan sido recogidos los trabajos no premiados, se entenderá que sus autores renuncian a ellos, y el excelentísimo Ateneo no reconocerá sobre los mismos derechos de reclamación o indemnización de clase alguna.

PREMIO TEATRAL MAYTE 1969

«Mayte Commodore», con la finalidad de hacer destacar las actividades escénicas y colaborar al mayor relieve y reconocimiento público de las mismas, instituye el «Premio Teatral Mayte».

Concurren a este premio todos los espectáculos teatrales, no musicales, estrenados en Madrid durante la temporada anterior (1 de septiembre a 31 de agosto sucesivo).

No es necesaria la previa presentación al concurso. Cada espectáculo y sus integrantes, por el hecho mismo del estreno, optan automáticamente al «Premio Teatral Mayte».

El «Premio Teatral Mayte», dotado con cien mil pesetas, será concedido a la actividad escénica más sobresaliente de cada temporada, bien sea en la faceta de escritor en lengua castellana, intérprete o director. El fallo se dará a conocer el día 24 de noviembre.

200.000 PESETAS: PREMIO DE NOVELA «ATENEO DE SEVILLA» 1970

★ Podrán participar en este concurso todos los escritores, cualquiera que sea su nacionalidad, que presenten novelas originales e inéditas. Cada novela irá firmada con el nombre y apellidos del autor, o bien con un seudónimo, siendo en este último caso indispensable que, en sobre aparte y cerrado, donde figure el seudónimo que emplee el autor de la novela, vayan expresados su nombre y apellidos. Dicho sobre permanecerá invariablemente cerrado, a excepción del correspondiente a la novela que obtenga el premio «Ateneo de Sevilla».

Las novelas habrán de estar escritas en lengua castellana, y su extensión no ha de ser inferior a la de 200 páginas, tamaño holandesa, claramente mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara.

Se otorgará un premio único de 200.000 pesetas a la novela que, por unanimidad o, en su defecto, por mayoría de votos del jurado, se considere con mayores méritos.

El concurso no podrá ser declarado desierto ni distribuirse el premio entre dos o más concursantes.

La admisión de originales se cierra el día 31 de diciembre del año en curso, y el fallo del jurado, inapelable, se hará público en el transcurso de una fiesta literaria en Sevilla el miércoles siguiente al domingo de Resurrección de 1970.

Toda novela presentada a concurso dentro del plazo antedicho lleva implícito el compromiso del autor respectivo a no retirar su obra antes de hacerse público el fallo del jurado. Asimismo, el hecho de presentar novela significa la aceptación por el autor de todas las condiciones del concurso.

Los escritores que deseen optar al premio entregarán los originales, por duplicado y sencillamente encuadrados o cosidos, en la Secretaría del excelentísimo Ateneo de Sevilla, calle de Tetuán, número 11, Sevilla, haciendo constar en la cubierta de los mismos que concurren al premio objeto de estas bases.

A los originales habrá de acompañar una certificación suscrita por el autor, garantizando que los derechos de publicación de la obra presentada no los tiene en forma alguna comprometidos ni la novela sometida a ningún otro concurso pendiente de resolución. En las obras

(pasa a la página 38)

PUEDEN JUGAR



PREMIOS «JUVENTUDES DE PERIODISMO 1969»

★ Destinada a estimular y distinguir la labor divulgadora de la prensa, radio y televisión sobre los fines y actividades de Juventudes, esta Delegación Nacional convoca los premios de periodismo 1969. Los originales tendrán que enviarse dentro del plazo fijado por esta convocatoria, por correo certificado, dirigidos al director del Gabinete de Difusión de la Delegación Nacional de Juventudes, calle José Ortega y Gasset, 71, Madrid-6, donde serán atendidas todas las consultas sobre el concurso.

BASES

Primera.—Dentro de las especialidades informativas de prensa, radio y televisión se establece un premio de 100.000 pesetas para galardonar el mejor trabajo publicado que aborde algunos de los aspectos relacionados sobre la temática de la Juventud.

Segunda.—Los trabajos, con firma o sin ella, deberán haberse publicado entre el 1 de enero y el 5 de noviembre de 1969. El plazo de recepción de originales finalizará a mediodía del 25 de noviembre.

Tercera.—Los originales, ya sean artículos, reportajes literarios, trabajos radiados o televisados, serán remitidos por triplicado, en papel tamaño folio, con expresión de la publicación o la emisora donde hayan sido difundidos, y de la fecha de publicación y señas del autor.

Cuarta.—Los trabajos sin firma deberán ir acompañados, además, de certificación del director del diario o revista donde se publiquen, y de los trabajos radiofónicos emitidos con carácter de programa se remitirá copia de la grabación en cinta magnetofónica, acompañada de certificación del director.

Quinta.—El Gabinete de Difusión de la Delegación Nacional de Juventudes seleccionará también por su parte los trabajos que, a su juicio, crea que puedan optar a este premio.

Sexta.—Podrán tomar parte en el concurso personas de cualquier nacionalidad siempre que sus trabajos sean divulgados a través de la prensa diaria, revistas y emisoras españolas.

Séptima.—Los trabajos deberán enviarse dentro del plazo fijado por esta convocatoria, por correo certificado, al director del Gabinete de la Delegación Nacional de Juventudes, calle José Ortega y Gasset, 71,

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: PREMIOS «FASTENRATH» Y «ALVAREZ QUINTERO»

★ En el «Boletín Oficial del Estado» del día 1 del actual se publicó la convocatoria del Premio Fastenrath, de la Real Academia Española. Su tema es «Crítica histórica, Biografía, Historia general o particular, política, literaria, artística, de costumbres, etc.». El importe del premio será de 6.000 pesetas. Los autores de las obras que se presenten al concurso han de ser españoles, y dichas obras deben haber sido publicadas dentro del período comprendido entre el 1 de enero de 1965 y el 31 de diciembre de 1969. El plazo de admisión de obras quedará cerrado el día 9 de enero de 1970.

También se publica en el mismo «Boletín Oficial del Estado» el anuncio del concurso para la concesión del Premio Alvarez Quintero, que consistirá en 6.000 pesetas, y se concederá a la mejor novela o colección de cuentos, escrita por un español y publicada durante el cuatrienio 1966-69. El plazo de admisión de obras quedará cerrado en igual fecha señalada para el premio anterior.

sumario

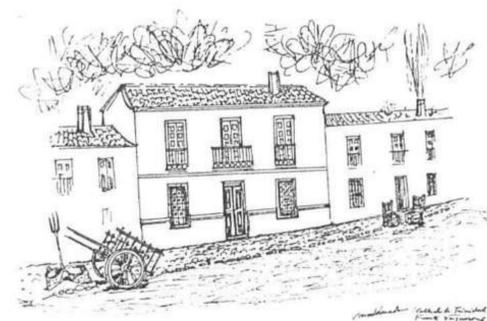
GITANOS, PICAROS Y FLAMENCOS

El profesor Alberto Navarro González, que ya en nuestro número 421 atestiguó sus dotes vulgarizadoras de la literatura clásica española, en aquella glosa a *Reglas para torear* y a su autor, Diego de Torres y Villarroel, colabora de nuevo, investigando la presencia en nuestras letras de *Gitanos, pícaros y flamencos*, en el artículo así titulado. (Págs. 4 a 7.)



HERNANDEZ AQUINO

Luis Hernández Aquino, poeta puertorriqueño, tiene la obra y la existencia compartidas entre su isla y España. Conoce por igual a los poetas contemporáneos puertorriqueños y españoles y dice cosas de gran interés en la entrevista que con él sostiene Luis Jiménez Martos. (Págs. 10 y 11.)



GARCIA LORCA

Con esta tercera entrega que publicamos hoy finaliza el ensayo del poeta leonés Victoriano Crémer titulado *Los mundos oscuros de García Lorca y el «Romancero Gitano»*, cuyas anteriores partes vieron la luz en nuestros números 424 y 429. Con este tercer trabajo queda perfectamente estudiado cuanto de premonición autobiográfica ve Crémer en los versos que constituyen el más conocido libro de Lorca. (Págs. 17 a 19.)



CONCURSOS «LA ESTAFETA»

Continúa la selección de originales para nuestro concurso—ya en su segunda edición—de cuentos y poesía. *Fin de la noche*, del escritor uruguayo Hugo Emilio Pedemonte, y *Grandes aventuras en la ciudad*, de Julio M. de la Rosa, son los cuentos de hoy, y sus respectivos autores. En lo que respecta a poesía, han sido seleccionadas las composiciones *Juliette Greco era así*, de Juan Antonio Marín, e *Historia breve*, de Guillermo Osorio. (Págs. 21 a 25.)



NOVELAS RUSAS AL CINE

Ese minucioso investigador de las relaciones entre literatura y cine que es Angel Falquina, en su artículo *Los clásicos rusos a través de la pantalla universal*, hace un estudio, seguido de la consecuente filmografía, de las grandes novelas rusas que han sido llevadas al cine. (Págs. 26 a 28.)

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: Castellana, 40 • Edita: EDITORA NACIONAL • Suscripción
anual: ESPAÑA, 300 ptas. Resto de EUROPA, 550 ptas. (avión), 400 ptas.
(ordinario). OTROS PAISES, 1.800 ptas. (avión), 770 ptas. (ordinario)

Impreso en el BOE. Madrid

Depósito legal: M 615/1958

GITANOS, PICAROS, y FLAMENCOS

Por ALBERTO NAVARRO GONZALEZ



«¡Paz sea en esta casa! ¡Paz sea en esta casa! ¡Dioz te guarde, zeñora honrada! ¡Dioz te guarde! ¡Una limoznica, cara de oro, cara de siempre novia! Daca, que Dioz te haga prozperada y te dé lo que desees. ¡Buena cara, buena cara!»

Así, descando venturas buenas y pidiendo con florido y lisonjero lenguaje, aparece la primera gitana que el andaluz Lope de Rueda presenta en los escenarios españoles.

Tanto Cristina como Eufemia reaccionan malhumoradamente ante la importuna, pero ella, desatendiendo desaires, acallará con las flores de su graciosa y halagüeña locuacidad los recelos de moza y señora:

«¡Calla, calla, garrida! ¡Dame limozna y direte la buena ventura!... ¡Calla, calla, zeñora honrada! ¡Pon un dinerito aquí y zarábrás maravillas!»

La aparición de la gitana será providencial para el desarrollo de la obra, pues Eufemia, que cree la ventura que en su mano lee la gitana, partirá a salvar a su ausente hermano Leonardo.

Mayor importancia asignará aún Lope de Rueda a la otra gitana que en la *Comedia Medora*, anticipándose a las que Cervantes y más tarde García Gutiérrez harán salir en *Pedro de Urdemalas*, *La gitanilla* y *El trovador*, sorprendentemente resuelve la anagnórisis final explicando cómo de la cuna del noble Acario robó al infante Medoro, a cambio de su propio hijo.

También Cervantes, en las citadas obras y en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, presenta idealizados gitanos que, no sólo piden y predicen venturas, sino que alegran con bailes y canciones calles y palacios, y hacen entrar en los corrales de comedias los aires y los soles de los campos que libremente recorrían:

*Como se mudan los vientos
como se mudan los ramos
que desnudos en invierno
se visten en el verano,
mudaremos nuestros bailes
por puntos a cada paso.*

Por su parte, Lope de Vega en *El Arenal de Sevilla* saca gitanas que, más tristes y solas que la Preciosilla del *Don Alvaro*, dan asombroso ejemplo de fidelidad y amor conyugal hacia sus maridos, forzados en galeras:

FAJARDO:

Estas son mujeres solas.
¡Con qué lealtad van al puerto
en viendo que arriban cierto
las galeras españolas!...
Tanto, que fuera forzado
por ver amor verdadero.

CASTELLANO:

Haccos gitano.

FAJARDO:

Sí haré.



«La Agueda»



María «La Chorrúa»

Es lo cierto, sin embargo, que el *Teatro Nacional*, ante la real y creciente peligrosidad de las cuadrillas gitanas que infestaban caminos y aldeas, eludirá sacarlos a la mágica luz de los tablados.

Distinta, y más abundantemente que las idealizadoras comedias del Siglo de Oro, tratará de los gitanos la llamada *Novela picaresca*.

Y digo «llamada *Novela picaresca*», porque, habiéndose detenido ante ella Menéndez Pelayo, siguen aún sus límites confundiendo no sólo con los de otras formas narrativas (novela corta y cortesana, cuadros costumbristas y satíricos, autobiografías de soldados, etc.), sino con los de otros géneros literarios (entremeses, comedias, romances, etcétera).

Sin querer entrar en éste ni otros de los múltiples problemas que la heterogénea *Literatura picaresca* plantea, si nos interesa llamar la atención sobre la fundamental importancia que en dicha literatura tiene la curiosidad de ver mundo y el ansia de libertad que tanto acercará a pícaros y gitanos, y que tanto favorecerán los soleados campos y ciudades de Andalucía, «la tierra más ancha del mundo», según *El diablo cojuelo*.

Escritas las mejores narraciones picarescas por hombres maduros y aun viejos que evocan el contemplado vivir suelto de los pícaros, o que recuerdan el mismo suyo juvenil, despreocupado de los inexorables estragos del tiempo y de la muerte, creo que no comprenderemos adecuadamente la llamada *Novela picaresca*, si desatendemos la importancia que en sus principales personajes y autores tenía lo que *El pícaro Guzmán* llama

«el bebedizo de la libertad», el irresistible hechizo del «ancho, libre y gozoso caminar aventurero por campos, ventas y ciudades».

Prueba es de ello que, si bien diversos pícaros saldrán forzosamente a «medrar» sintiéndose, según dice *La pícaro Justina*, como «plantas juntas en la tierra do nacieron que si no se apartan o trasplantan no medran», no serán sólo hombres desheredados o de «bajo linaje» los que «rechazados» o «desengaños» se darán a la libre vida poltrona y picaril.

Al contrario. Frecuentemente hallaremos «mozuelos bien nacidos» que, sin querer quedarse plantados en la tierra nativa como árboles que crecen y engordan sin cambiar de suelo y cielo, se desgarrarán del seno familiar deseosos de ver mundo y de vivir libremente.

En efecto. El autor de *El donado hablador*, que habla de «la libre juventud de los mozuelos, potros sin freno...», cuyo deseo es vivir sin rienda, amigos de su libertad», dice en otra parte:

«¿No ha visto vuestra merced salir un mozuelo de su tierra, hijo de buenos padres, deseoso de ver mundo?»

«Vase a Flandes, ejercítase en la milicia, gasta sus años en el servicio de su Dios y de su rey y vuelve a la corte cargado ya de trabajos y de años, etc.»

Y si muchos «mozos» españoles salían entonces a lejanas geografías para servir en ellas aventurera y quiijotesca a Dios y al rey; otros, fingiendo ir precisamente a Flandes o a Salamanca, marcharán «alegres y contentos» a la «felicísima vida» picaril, como el burgalés Carriazo de *La ilustre fregona* que: «llevado de una inclinación picaresca...

sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de la casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre que... ni el andar a pies le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba; para él todos los tiempos del año le eran dulce y templada primavera».

Diríamos que, al comportarse así, estos «muchachos» se estaban insertando, a su modo, dentro de una secular y soterraña tendencia nacional que hoy en parte vemos resurgir, y que testimonian el refrán por ellos citado: «A quien se muda, Dios le ayuda», y el mismo *Poema del Cid*:

«Quien en un lugar mora siempre
[lo so puede menguar,
cras a la mañana pensemos de ca-
[balgar
estas posadas e iremos adelant.»

De otro lado, la misma realidad del siglo xvi mostraba lo fecunda que resultaba esta actitud para tantos y tantos españoles, quienes, según fray Luis de León, «entre todas las naciones se enseñaban en peregrinar», y que, como escribía Gracián, «trasplantados, mejoran».

El pícaro, sin embargo, sólo cosechará trabajos, escarmientos y desengaños, pues su pertinaz ir y venir le impedirá arraigar en ningún otro suelo, y saliendo al andariego vivir sin decididos ni nobles propósitos, y cuando ya el sol se ponía en la dilatada monarquía de los Austrias, en su propia carne comprobará que la astucia y el ingenio no pueden suplir al heroísmo y a la santidad, y que, como dice *El buscón*, «nunca mejora

de estado quien muda solamente de lugar y no de vida».

Ahora bien, será el amor a la vida libre y errante, junto con la sistemática utilización del hurto y de la treta como medios de vida, lo que precisamente acercará y hará encontrarse a pícaros y gitanos por las soleadas tierras andaluzas.

Pícaros, en efecto, hallaremos vagando por ventas y caminos o visitando curiosos y asombrados las grandes ciudades hispánicas, italianas o flamencas. Pero más que por las frías y húmedas tierras norteñas, poco propicias para la errante vida poltrona y picaril, el pícaro preferirá jugar sus más airosas y atrevidas suertes ante el mismo toro del mar (almadrabas de Zahara, Arenal de Sevilla, «mare mágnum de la corte donde todos campean y viven»), que un día u otro le dará la para él más terrible cornada que la muerte misma: la galera o el cautiverio.

Será, pues, por Castilla la Nueva y más aún por Andalucía, «tierra que parecía hija del sol», donde especialmente hallaremos no sólo pícaros andaluces, sino otros gallegos, leoneses y castellanos que, como los nobles burgaleses Carriazo y Avedaño, o como los astrosos Rincón y Cortado, bajan irresistiblemente atraídos «a gozar un verano de aquella felicísima vida».

Y será también en ella donde éstos principalmente se encuentren con los tostados gitanos, y donde unos y otros ofrezcan palpable muestra de las ventajas e inconvenientes del libre vivir nómada, desgajado de la normal y costosa convivencia hispánica de entonces.

En relación con ello, es interesante observar que, si bien más abiertamente aún que en los pícaros, se vean y se condenen en los gitanos sus hurtos y embelecios y su más insociable, inútil y dañino vagar, la literatura picaresca no los tratará con la animaversión que a los también dañinos e inasimilables moriscos y judíos conversos, sino que admirará sus cualidades físicas y morales.

Así, cuando el pícaro gallego *Estebanillo González* tropieza con una cuadrilla de «astutos» gitanos y «taimadas» gitanas, si bien nos dice que le dejan totalmente desnudo, reconoce también su «alegría» y «algazara», extrañamente compatibles con su sobresaltado e inseguro caminar.

Igualmente, *El escudero Marcos de Obregón*, temeroso y cohibido ante la aparición de los «bellacos gitanos» que, con agudo ingenio, hurtan, engañan y burlan caminantes y campesinos, también se admira viéndolos triscar por montes y veredas «suelos como un viento, altos y membrudos».

Pero serán Cervantes y el autor de *El donado hablador* los novelistas de entonces que más detallada y objetivamente nos hablarán de los gitanos, y quienes nos permitirán, incluso, esbozar una teoría sobre el inexplicable origen de uno de los significados de la palabra «flamenco».

Cervantes, en efecto, tanto en el crudo *Coloquio de los perros* como en el ensoñador relato de *La gitanilla*, junto a los graves inconvenientes que halla en el errabundo e insolidario vivir gitano, sabe ver también sus evidentes y envidiables excelencias.

Así, abiertamente reprocha sus malicias, embustes y holganzas; que obedezcan «mejor que a su rey, a uno que llaman conde, al cual y a todos los que de él suceden llaman Maldonado»; que jamás comulguen; que, como pudimos ver en Lope de Rueda, saquen limosna «más con invenciones y charrerías que con devociones», y que «sus pensamientos (sean) imaginar cómo han de engañar y cómo han de hurtar».

Es más, en la propia *Gitanilla* hará que un soldado (como luego el cura de los duques a don Quijote) diga al que cree «bellaco gitano... podrido de hurtar», que estaría mejor «sirviendo a Su Majestad en galeras, que no andarse de lugar en lugar y hurtando de venta en venta».

El mismo Cervantes, sin embargo, abiertamente también reconoce la fidelidad conyugal de las gitanas, el ingenio y facultades físicas de los gitanos, todos los cuales «son alentados, volteadores y bailadores», que «no hay gitano necio ni gitana lerda», que «saben guardar secreto con sagacidad y puntualidad nunca vista», que «no están sujetos a melindres», y en *La gitanilla* habla del arte y destreza con que alegran aldeas y palacios, dejándonos allí un canto de su «ancha, libre y muy gustosa vida», tan idealizador como el que al Maldonado de *Pedro de Urdemalas* pueden hoy escuchar numerosos públicos españoles:

«Pocas cosas tenemos que no sean comunes a todos, excepto la mujer..., vivimos alegres, somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos..., a nuestra ligereza no la impiden grillos, no la detienen barrancos, ni contrastan paredes... No nos fatiga el temor de perder la honra, ni nos desvela la ambición de acrecentarla..., vivimos por nuestra industria y pico, y sin entremeternos con el antiguo refrán "Iglesia, o mar, o casa real", tenemos lo que queremos, pues nos contentamos con lo que tenemos.»

Por su parte, *Alonso, mozo de muchos amos*, nos relata cómo dando sobre él los gitanos le dejan materialmente «en pelota», hasta que un día cubre sus desnudeces con las ropas de un difunto gitano al que, con heladora frialdad, despoja en la fosa misma ante la general indiferencia del aduar.

Como Cervantes, nos habla de sus hurtos y de su falaz industria de «trébedes, barreños, cucharas y tenazas», de la especial devoción que tienen a San Juan Bautista, de los conocimientos astrológicos que aprendieron de los hebreos estando éstos cautivos en Egipto, y que explican su fama de astrólogos y adivinos; nos informa de la costumbre de lavar a los recién nacidos en el agua fría de los arroyos, y, como Cervantes y Espinel, se admira de que: «Así los viejos como las mujeres y niños estaban fuertes, con unos colores de rostro y vigor... como si verdaderamente estuvieran de ordinario mirando por su salud.»

Y si Cervantes y el autor de *El donado hablador* son los novelistas españoles del Siglo de Oro que de forma más extensa y objetiva nos hablan de los gitanos, también son quienes nos ofrecen los primeros textos literarios que pueden ayudar a comprender el origen de la palabra *flamenco*, aplicada a lo gitano y a lo andaluz agitanado.

Sabido es que, según unos, la palabra comenzó a utilizarse para designar despectivamente a los cortesanos flamencos que acompañaron a Carlos V y, por extensión, a las bandas de gitanos que por entonces llegaron de Alemania.

Según otros, la palabra vendría del árabe *fellah-mengu* (campesino que huye) o *fellah* y *mangu* (campesino y cantar, esto es: canción campesina o popular).

Dos pasajes de *La ilustre fregona* y de *El donado hablador* creo que pueden contribuir a aclarar esta cuestión.

En *La ilustre fregona*, en efecto, vemos cómo Avendaño y Carriazo, fingiendo ir a Flandes, marchan a la contrapuesta vida picaril de las almadrabas andaluzas y, en la misma obra, Cervantes nos dice cómo para que sus padres no sospecharan la huida veraniega a la soleada Andalucía, Carriazo se detiene en Valladolid «quinze días para reformar la color del rostro, sacándolo de mulato a flamenco».

Por su parte, así dice *Alonso*, al verse asaltado por dos gitanos: «Halléme asido de dos hombres, no tan hermosos como flamencos e ingleses, sino amulatados, mal vestidos y malos rostros.»

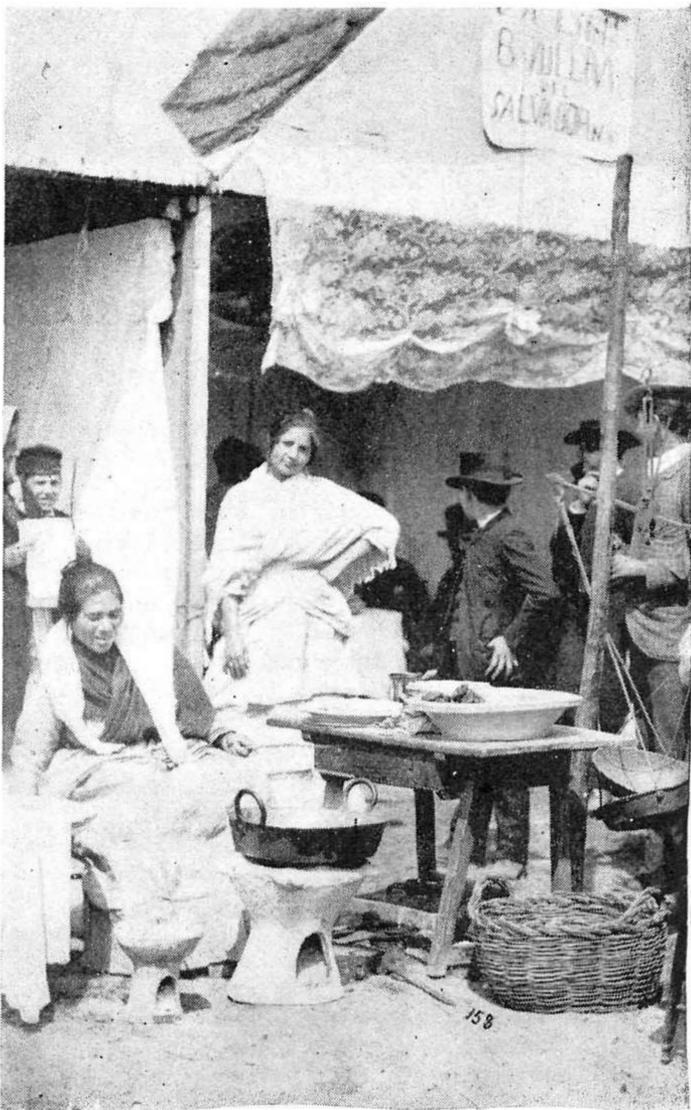
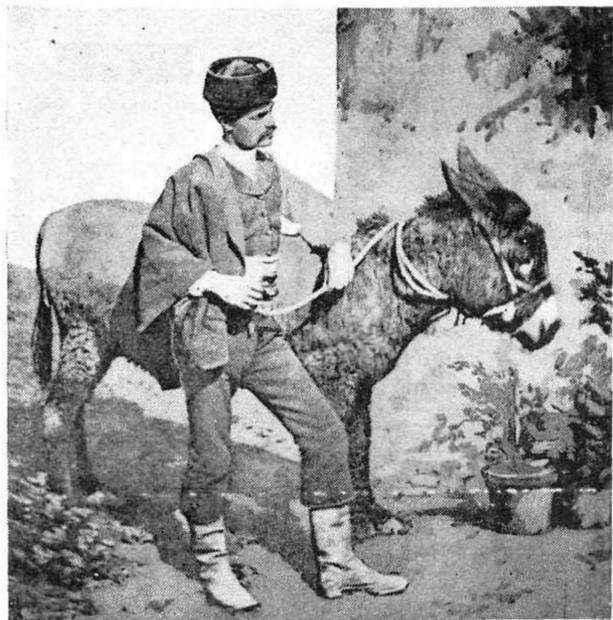
Para explicar esta relación de lo flamenco con lo gitano y andaluz, hay que recordar que el contacto de flamencos, alemanes y españoles, no sólo se da con la venida de

Carlos V y con las andanzas de los tercios españoles. Bien sabido es que el comercio con Indias reunió a múltiples negociantes genoveses, alemanes, francos, holandeses e ingleses en la «confusa» Sevilla, y que verdaderas bandas de «peregrinos», buhoneros, menestrales, etc., «gabachos» y «tudescos» sobre todo, con quienes también tropezarán los pícaros, venían entonces al olor de la plata, de la caridad y de la aversión española a los oficios manuales.

Y que las palabras flamenco, alemán o inglés, no sólo no eran despectivas—máxime en el campo de las cualidades físicas—, sino sinónimas de rubio y blanco (esto es hermoso), nos lo testimonian Cervantes, Lope, Castillo Solórzano, etc.

De la misma opinión era el autor de *El donado hablador*, pues sosteniendo que «la Virgen era blanca y rubia», a pesar del versículo bíblico: «Nigra sum sed formosa», y del moreno color de las antiguas vírgenes españolas, dice en otra parte: «Y sabemos que los alemanes y flamencos son blancos y rubios.»

Por su parte, también Cervantes nos pre-



sentará a la ilustre fregona con un «cabello que salía de castaño y tocaba en rubio... tan limpio que ninguno, aunque fueran hebras de oro, se le pudiera comparar», y con una garganta más blanca que «una columna de alabastro», siendo igualmente «de nieve y de marfil» los pies de la gitanilla.

Es más. Cuando el propio *Buscón* describa su escondido sueño amoroso, éste lo encarnará una dama «blanca, rubia, colorada» y «zazosita», y cuando *La pícara Justina* pondere las cualidades del dinero dirá que «para ser hermoso tiene blanco y amarillo».

El hecho de que tal identificación de lo rubio y blanco con lo bello pasara desde la literatura pastoril y petrarquesca a la opuesta picaril, nada debe extrañar, pues, con motivo de la expulsión de los moriscos, alejándose la literatura española de la idealización del tema moro (romances, teatro, relato de *Ozmín y Daraja* aun incluido en el *Guzmán de Alfarache*, etc.), también la picaresca tenderá a unir el color moreno a las entonces inasimilables «generaciones» gitana y morisca.

Lógico, pues creemos que, como parecen dar a entender las citas de Cervantes y de *El donado hablador*, por una antífrasis frecuente, sobre todo en el lenguaje coloquial, se designará humorísticamente a los gitanos con el mismo nombre de las gentes que precisamente tenían aspecto físico más opuesto al suyo.

En cuanto a la positiva utilización de la palabra «flamenco» para designar esencias de lo gitano o de lo andaluz agitanado, así como un género de cante, tal vez comenzara a darse o afianzarse a finales del siglo XIX, cuando, coincidiendo con la primera representación de la ópera *Carmen* (1876), lo gitano andaluz crecientemente invade el mundo de la danza, la música y la literatura.

Y digo esto último, porque cuando el romanticismo exalta lo andaluz tras las sátiras neoclásicas de Cadalso e Iriarte, escritores como Estébanez Calderón, Alarcón, etc., más que con lo gitano, relacionarán las típicas excelencias andaluzas con las de sus «antepasados» moros.

Reconocemos que son escasos los testimonios que aquí hemos traído para fundamentar una teoría sobre el origen y evolución de uno de los significados de la palabra *flamenco*. Sin embargo, creo interesante haber llamado la atención sobre los primeros textos literarios en que aparecen relacionados, aunque humorísticamente, lo gitano y lo andaluz con lo flamenco.

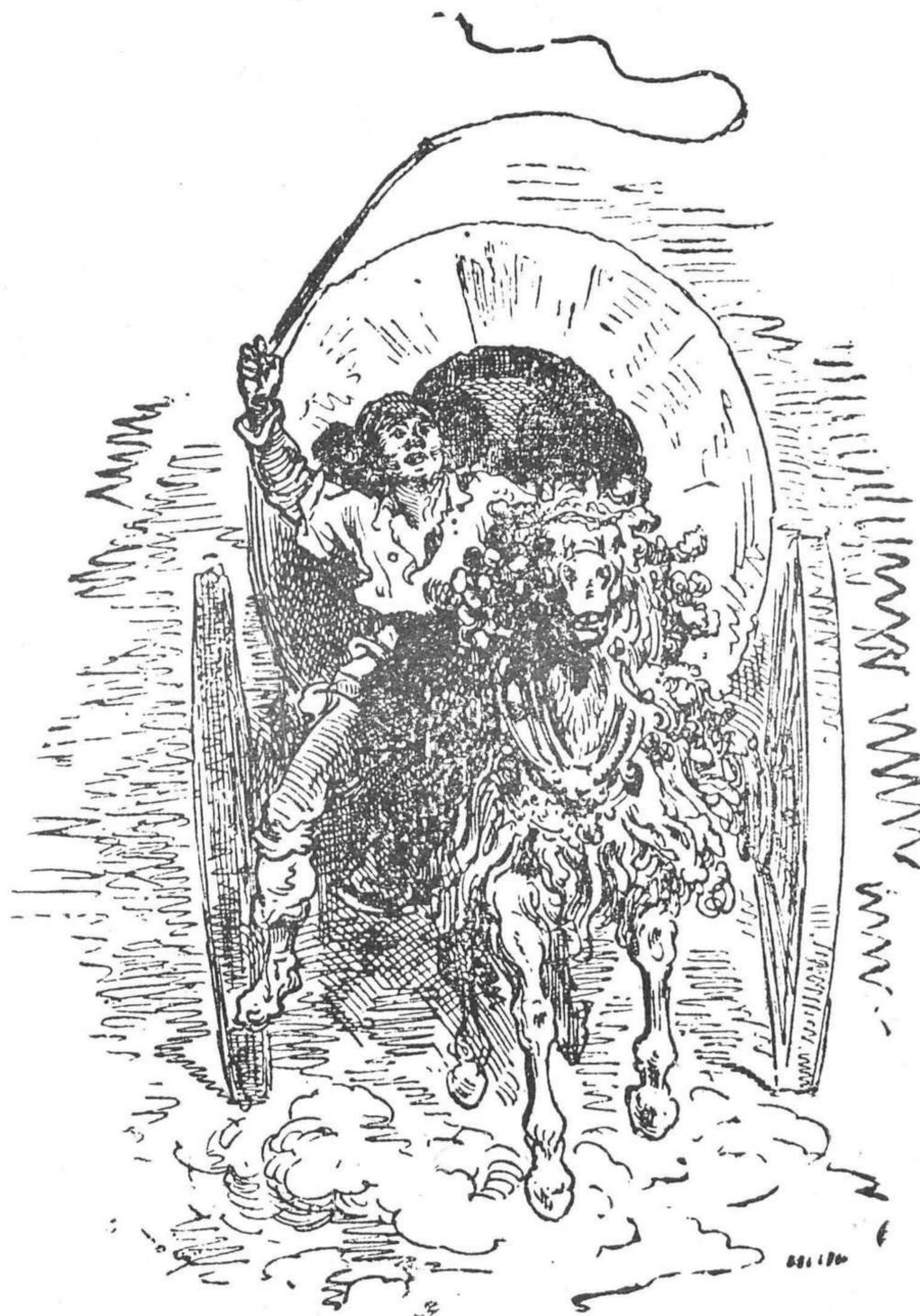
Asimismo, juzgo interesante haber observado cómo gitanos y pícaros, declarados enemigos del sedentarismo y del monótono y moleador «trabajo» de las distintas profesiones y oficios, así como de las empresas quijotescas, recorren preferentemente las anchas y soleadas tierras andaluzas.

Tanto se acerca en ocasiones el libre y alegre vagar de unos y otros, que el citado Alonso dirá: «Que en estos tres meses que con ellos estuve, les hacía ventaja.»

Claro que, a pesar de los comunes rasgos, les separan fundamentales diferencias, ya que el pícaro siempre se considerará parte, aunque baja o rechazada, de la gran monarquía católica.

Así, si bien con artes reprochables, aspirará a «medrar» dentro de ella, intentará vivir a lo honrado y a lo «noble» (*Guzmán de Alfarache*, *Buscón*, *Bachiller Trapaza*, *Garduña de Sevilla*, *Gregorio Guadaña*, etc.), y hasta llegará a marchar a Indias, de donde según *Lazarillo de Manzanares* «los hombres bajos vienen de ordinario ricos».

Los gitanos, por el contrario, desligados y sueltos del esforzado y colectivo vivir hispánico, lejos de presumir de «flamencos» o de anhelar cambiar de vida y estado, dirán en *La gitanilla*: «Los gitanos no nos casamos sino con gitanas», «yo me hallo bien con ser gitana y pobre», y, según *El donado hablador*, «en su vida verán la mar, sino cuando los echan a galeras».





«SIEMPRE», DE MASRIERA, PASO DEL TIEMPO SOBRE EL HOMBRE

Por JAIME DELGADO

MIGUEL Masriera es un conocido hombre de ciencia barcelonés cuya especialidad, según se dice comúnmente, es la Física nuclear. Siendo esto cierto, yo creo, sin embargo, que Masriera es bastante más que eso, y así lo demuestran, por otra parte, su formación y sus estudios. Doctor en Ciencias, con el título de ingeniero suizo—que obtuvo en Zurich—, y estudioso e investigador en el Instituto Astrofísico de París, es también un hombre especialmente atento y muy versado en Humanidades, sobre todo en Filosofía. En este aspecto, podría advertirse en él una doble herencia: la biológica, procedente de su padre, poeta, helenista y latinista, y la espiritual, derivada en parte de su conocimiento y trato con la doctrina y la persona del maestro Eugenio d'Ors, con quien puede emparentarse, si no por razones de riguroso y estricto discipulazgo, sí por la semejanza de actitud o talante intelectual.

Pero no se trata de reproducir

aquí el largo *curriculum vitae* de Miguel Masriera, hombre bien conocido en los ámbitos intelectuales y científicos de España y Europa, donde conoció y se relacionó con Einstein, Weil, Perrin, los Curie y otros sabios. Se trata de decir que, conocidos sus antecedentes y sus preocupaciones—no pocas de las cuales va vertiendo semanalmente en las páginas de *La Vanguardia Española*—, no debe extrañar el saber que Masriera es autor de una teoría cosmológica—que ha expuesto en su obra *Universo, cáscara de huevo*—y de otra teoría filosófica, que llama «Acronotología», acerca de la cual prepara un gran ensayo sistemático. Por la misma razón, tampoco sorprenderá a nadie conocer la honda preocupación de Masriera por la aventura temporal del hombre, es decir, por el devenir histórico de la Humanidad, tema que constituye, en definitiva, la melodía fundamental de la última obra que su autor acaba de publicar.

El hasta ahora último fruto impreso de Miguel Masriera se titula *Siempre* y presenta, aparte la de su recentísima publicación, la novedad de ser una obra de teatro, aunque de difícil clasificación dentro de este género literario. Diré, en este sentido, para evitar cualquier tentación encasilladora, que acepto la definición del autor, quien llama a su obra «ensayo dialogado» y dice que puede ser «comedia, drama o tragedia, según se lo quiera y sepa comprender». Comparto asimismo las razones de espectacularidad, en virtud de las cuales Masriera relaciona su obra con la revista teatral, y las que le inclinan a calificarla de «revista didáctica» por razón de la materia, pues el intento del autor no es otro, como él mismo declara, que el de dar «un resumen histórico, filosófico, artístico y científico, condensado en dos horas de espectáculo» o, según también afirma, presentar «la tumultuosa aventura del género humano» con arreglo a su personal interpretación.

Dejando aparte el problema estrictamente teatral de la representabilidad de la obra, es decir, de su posible escenificación—acerca del cual me pronuncio por la afirmativa, aunque introduciendo algunos arreglos y cortes previos—, cumple advertir, con el propio autor, que el texto de la obra se presenta hoy para su lectura no obstante contener las correspondientes acotaciones de escenografía, vestuario y ambientación. Por lo demás, la obra responde a una clara concepción geométrica, hasta el punto de haber podido reducirla a cuadro sinóptico mediante un sistema comparable al de ejes coordenados. Así, la línea de ordenadas nos da el lugar, la época y los seis personajes fundamentales, cuyos diferentes nombres según las épocas y la relación de éstas, así como su caracterización conceptual, figuran en la línea de abscisas.

Los personajes principales son los siguientes: Ella, El, La Madre, El Padre, Cualquiera y El Otro. Además, fuera de la propia escena y presentados como espectadores y comentaristas de la acción, aparecen otros tres, llamados Eva, Don Apolonio y Don Marcial, que simbolizan, respectivamente, la mujer, el hombre especulativo y artista, es decir, el intelectual, y el hombre de acción, que en este caso es militar. La obra está dividida en un prólogo, tres actos y un epílogo. Cada uno de los actos consta de dos cuadros, separados entre sí por un interludio. En cuanto a los lugares y las épocas de la acción, el prólogo y el epílogo se desarrollan en un parque y en la actualidad; el cuadro primero, en la selva neolítica, ante la caverna, 30.000 años antes de Cristo; el cuadro segundo, en el Agora de Atenas y en el siglo de Pericles; el cuadro tercero, en el palacio de Versalles durante la época de Richelieu; el cuadro cuarto, en Weimar, hacia 1830; el cuadro quinto, en un bar del siglo xx, y el cuadro sexto, en una universidad del año 3.000. Cada uno de los cuadros aparece definido por un concepto; son, respectivamente, de primero a sexto, los de Superstición, Religión, Política, Literatura, Dinero y Ciencia. Por último, debe anotarse que el acto primero se llama «La mañana»; el segundo, «La tarde», y el tercero, «La noche», mientras que el prólogo se denomina «Sol» y el epílogo, «Luna».

Esta descripción externa de la obra ilustra ya, a mi juicio, acerca de su contenido primordial, que es el paso del tiempo por el hombre en cuanto que el tiempo es una de las condiciones esenciales del hombre, ser temporal y, a la vez, único consciente de su propia temporalidad. El tiempo constituye, en realidad, la melodía de fondo de la obra; melodía que aparece segmentada en las seis épocas enumeradas antes. A través de estas, el autor se propone y cumple dos fines fundamentales; a saber: dar una interpretación o caracterización general de cada etapa, es decir, presentar aquello que tiene de mudable el proceso histórico, es decir, el proceso temporal humano—pues ya se sabe que sólo es, en rigor, histórico lo humano—, y dar, simultáneamente, uno de los elementos permanentes de la historia, es decir, del acontecer real, que en este caso es la relación entre varón y hembra, el amor, así como las interferencias, también constantes, que condicionan esa relación y las formas que adoptan en cada una de las épocas acotadas. La unidad de la obra viene dada, como es claro, por la invariabilidad esencial de los seis protagonistas, y a tal unidad contribuyen, primordialmente, los otros tres personajes—Eva, Don Apolonio y Don Marcial—, cuyo cometido consiste en representar el tiempo presente, es decir, en asumir el papel del historiador, que desde el presente da su visión del pasado. En la obra de Masriera esa visión se extiende también al porvenir, de modo que en este caso el historiador excede de su función propia y se extiende a hacer una

inspección del futuro, con lo que asume una función metahistórica.

Siempre es, por tanto, una Historia universal—escrita la palabra Historia con mayúscula—escenificada, es decir, una interpretación histórica llevada al teatro. Conviene decir, en este sentido, que la obra revela una abundante y correcta base documental, y no podía ocurrir de otra manera en un hombre de la erudición de Miguel Masriera. Sería posible, en cambio, hacer alguna objeción en cuanto a las épocas elegidas y a la significación simbólica que se atribuye a cada una. Así, parece claro que faltan en la obra dos momentos tan trascendentales y significativos, tanto en el plano general cuanto en el tema amoroso elegido, como son la Edad Media y el Renacimiento. Algo semejante podría decirse acerca de la definición del siglo xvii y del xix, a cada uno de los cuales se adjudica, respectivamente, el cartel con la palabra «Política» y el cartel con la palabra «Literatura». Estimo que, así como en las otras épocas la expresión definitoria está dada de acuerdo con el conjunto del momento histórico, el autor caracteriza a los siglos xvii y xix desde el exclusivo punto de vista de su tema principal, o sea, en relación con el amor entre hombre y mujer. Este aspecto, en cambio, no me parece característico de la Atenas de Pericles, ni de su pasado ni su futuro inmediato, pues ya es sabido que la Grecia clásica no consideró a la mujer, de la que hizo casi absoluta prescindencia. Como afirma Eugenio d'Ors—a quien Miguel Masriera conoce bien—, lo trascendental y significativo allí y entonces es «la eterna tarea de virilidad y de inteligencia, cumplida por la Hélada a lo largo de su periodo clásico, entre la hora homérica y la hora alejandrina».

Considero clara, por lo demás, la doble filiación goethiana y orsiana de la obra de Miguel Masriera. Goethe dijo, como es sabido, que en el centro de la vida humana y de todos los valores que a ella se refieren, luchan y se reconcilian dos principios, masculino y femenino: «el esfuerzo y el amor»; y el maestro d'Ors ve, a su vez, «en la diferenciación categórica entre lo femenino y lo viril», en su «lucha y reconciliación», uno de los temas fundamentales, uno de los eones o constantes de la ciencia de la cultura. Creo que Miguel Masriera arranca de este subsuelo o cimiento fundamental y nos presenta el tema de la pareja humana como constante de la historia. Queda dicho, con ello, que *Siempre* es una obra de trascendencia e importancia considerables.

En esta inteligencia, merece destacarse también el acierto del lenguaje, pese a algunos defectos accidentales fácilmente corregibles. Me refiero, por ejemplo, a la expresión primitiva y balbuceante de los personajes del cuadro primero, que parece inspirada en el modo de hablar castellano de los aldeanos del pueblo vasco, y a los versos libres y, a veces, aconsonantados y asonantados que incluye como prosa en los cuadros segundo—escena sexta—y tercero—escenas octava y décima—, que subrayan bien la caracterización de las respectivas épocas. Del mismo modo, habría que recoger aquí no pocas certeras observaciones, como las relativas al amor, en cuanto que éste consiste en dar (cuadro primero, escena primera) y en «compartir un deseo de eternidad» (cuadro sexto, escena novena), o las relativas a la aparición de la guerra entre los hombres (cuadro primero, escena quinta), o al descubrimiento por el hombre de sus posibilidades (cuadro primero, escena séptima), o a la inteligencia femenina, aplicada a lo concreto, y a otros varios puntos de interés.

La limitación de espacio me impide, por desgracia, ampliar más este comentario. A través del cual se habrá visto, sin embargo, la profundidad de pensamiento y la vasta erudición del humanista Miguel Masriera.

CRONICA de GENTES

Por FRANCISCO UMBRAL

Los DESMITIFICADOS

CORREN vientos de desmitificación en la literatura española. Hay, sobre todo, unos grandes desmitificados sobre los que quisiéramos decir algo. El más antiguo es Lope. Con motivo de su centenario, Rafael Sánchez-Ferlosio y Ramón de Garciasol nos recordaron que Lope fue hombre versátil y que mucho cuidado con él, porque era pecador y venal. Comoquiera que hoy las valoraciones morales influyen mucho en las estéticas, Lope se ha resentido de esto. (Advertía Juan Ramón que la pureza moral no tiene nada que ver con la pureza estética, pero Juan Ramón es otro gran desmitificado del que ahora hablaremos.) Con la caída de Lope ha venido el alza de Quevedo, que fue tan locatis como el otro, pero sostiene en toda su obra una médula crítica y moral que le salva, y que no se halla tan auténtica y constante en Lope. (Cervantes sigue inamovible, es la deuda perpetua, siempre segura, en la bolsa literaria.)

Ahora que las enamoradas han dejado de leer a Bécquer, los estudiosos y los críticos le han hecho cosa suya. Apunta la mitificación del gran romántico. E incluso la de Espronceda como posible maldito español, una especie de Lautréamont madrileño. Emilio Salcedo está escribiendo un «Espronceda» que puede dar juego. Don Benito Pérez Galdós, largamente desmitificado por el 98, vuelve a estar de moda. A Galdós se lo cargó Valle con aquello de «Don Benito el garbancero», pero quien se benefició luego de esto no fue Valle, sino Baroja, que ha borrado a Galdós durante largos años. Hoy, los chicos descubren a Galdós gracias al cine y descubren a Valle-Inclán gracias a Tamayo. Estas son dos grandes mitificaciones que apuntan muy en serio.

Hay un desmitificado de última hora que es Unamuno. Unamuno había sido lectura mítica desde los años cuarenta hasta su centenario, en que las honras que le hizo todo el país le descolgaron para siempre la corona de proscrito. Unamuno estaba en el Índice de la Iglesia, y eso vendía mucho, pero ya no hay Índice, de modo que «los jóvenes estudiantes y las jóvenes estudiantes», que diría el poeta, leen mucho menos a Unamuno. Juan Ramón Jiménez, mito máximo de la poesía española hasta 1936, viene sufriendo una desmitificación tan total como injusta. Juan Ramón es nuestro Rilke y tan grande como Rilke. Ahora que ha pasado la poesía social y política, quizá se vuelva a él. En todo caso, la antología de Castellet, donde se le ignora, tendrá que ser revisada. Cuando se habla de J. R. J. como el poeta de los malvas y los atardeceres se le ignora y se le calumnia. Hay en él un lírico interior del hombre total que nadie valora porque nadie lo ha leído.

Otro desmitificado del 98 ha sido Maeztu. Por lo demás, aquella generación sigue aguan-

tando bastante bien. Ahora apunta la desmitificación de Azorín, en el bache de silencio inevitable después de su muerte. Los grandes desmitificados de nuestro pensamiento son Ortega y D'Ors. Ortega pasó por una época muy mala de «pensador señorito». Hoy, los más últimos dicen que algo del «hombre unidimensional» marcusiano estaba ya en La rebelión de las masas, aunque con otro sentido. Ortega vuelve lentamente (nunca ha estado lejos del gran público) y vuelve ya desmitificado, como un escritor más al que hay que leer y situar en su momento, sin mito y sin iconoclastia. Eugenio d'Ors parece más difícil de redimir de su propio Valle de Josafat. Los más jóvenes no quieren nada con él. Ahí queda como maestro de muchas cosas, pero desmitificado para mucho tiempo, y, por decirlo con lenguaje suyo, «desglosado».

Mientras se opera la desmitificación cruel, absoluta, de un novelista muy popular todavía en los años de la posguerra, Wenceslao Fernández-Florez, apunta el nuevo mito de los novelistas del exilio, Sender y Zamacois, Ayala y Max Aub. La juventud mitifica y desmitifica, teje y desteje, y así está empezando a desmitificar a Cela—el más grande mitificado de estos últimos treinta años de literatura—, en tanto que otros escritores, como Delibes, que nunca fueron mitificados, no se perjudican de este juego y siguen en su sitio dentro de los «hit jarade» de las Letras. También apunta una grave desmitificación de Juan Antonio de Zunzunegui, por no hablar de Bartolomé Soler y otros ingenios de posguerra que ya no cuentan en absoluto.

José María Gironella no fue nunca un mito culto, sino un mito popular. Ahora apunta ligeramente su desmitificación entre el gran público, puesto que su trilogía bélica ha dado mucho de sí, y este era el mayor vínculo del escritor con la gente. A este nivel de gran público existe hoy un mitificado indiscutible, que es Angel María de Lera. Su desmitificación no apunta en absoluto, aunque entre los exquisitos, escogidos, minoritarios y barralianos ha estado previamente desmitificado desde siempre. Entre los poetas se ha obrado tiempo ha la desmitificación de los mitos de posguerra, y más tarde la desmitificación de los sociales o contestatarios. El mito más permanente de nuestra lírica moderna, Antonio Machado, sigue firme en la clasificación. Es por ahora el nombre más seguro de este «hit parade» de «best-sellers» que hemos querido confeccionar, a la manera de los musicales y de cantantes, para tener un poco en orden nuestra lista de valores y orientar en lo posible al desocupado lector en este bullebulle de las letras, que por su versatilidad histórica necesitaría de una más rigurosa clasificación, como la liga y el disco.



raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

AUGUSTO MARTINEZ OLMEDILLA

(Madrid, 1880 - Madrid, 1966)

En el primer tercio de este siglo, durante muchos años, el día 1 de octubre, al iniciarse el curso académico en el viejo casón de la calle Ancha de San Bernardo, los catedráticos de la Facultad de Derecho, cada uno en su aula, luego de la rutinaria bienvenida a los nuevos alumnos—encaramados en el graderío y ensayando seriedades y sonrisas lepóridas—, tenían la costumbre de terminar con la siguiente frase «lapidaria»:

—¡Ah! ¡Les aconsejo no intenten estudiar mi asignatura valiéndose de esos nefandos Apuntes de «Teófilo», porque serán inapelablemente suspendidos! Naturalmente, aparte del inevitable y pequeño grupo de los empollones y tirachaquetas, los restantes alumnos, apenas abandonábamos las aulas nos encaminábamos en busca de las librerías de lance, multiplicadas en los alrededores de la Universidad, con ánimo de comprar los nefandos Apuntes de «Teófilo». Por cuyas impresiones en papel de estraza cobraban los libreros un ojo de la cara. Y ello por volúmenes de segunda, y aún de tercera mano, con más grasa que hornada de chorros y más acotaciones manuscritas a lápiz que edición expurgada por severo moralista.

Justicia me obliga a consignar que a ninguno nos preocupó averiguar quién fuera aquel «Teófilo», también

de segunda mano, que paternalmente procuraba meter en nuestros intelectos, prendiéndolas con alfileres, las doctrinas jurídicas con las máximas claridad y brevedad. Y añadir, que el ochenta por ciento de los seguidores y creyentes de «Teófilo», aprobábamos las asignaturas inclusive con notables y sobresalientes.

A «Teófilo» le conocí de visu, ya licenciado yo en Derecho, en San Lorenzo de El Escorial, cierta mañana luminosa del mes de julio de 1923 ó 1924. Paseábamos por La Lonja tres o cuatro amigos, incipientes opositores a distintos «enchufes» estatales, cuando uno de aquellos nos señaló con cierta emoción:

—¡Mirad: ahí va «Teófilo»!
«Teófilo» era un caballero cuarentón, con tranquila obesidad de padre de familia feliz, irrochablemente vestido de alpaca oscura, calzado con primor, cubierto con un rico jipijapa antillano y a cien leguas legítimo. Aquel caballero trascendía euforia, caminaba lento y con esa seguridad de quien se sabe bien respaldado de bienes muebles e inmuebles, acciones cotizables en Bolsa y cuentas corrientes pingües.

—¿«Teófilo»? inquirí asombrado.
—Es, sí «Teófilo», aun cuando se llama para la cédula Augusto Martínez Olmedilla. Ha ganado cientos de miles de pesetas con sus Apuntes

para ocho o diez asignaturas de las más «tabarras». Aquí vive en un magnífico hotel propio, levantado en lo más frondoso de El Plantel. Es doctor en Derecho. Empezó asistiendo él a las clases y tomando los apuntes a punta de lápiz, en taquígrafía. Luego amplió el negocio y tomó expertos auxiliares que asistirían a distintas cátedras. Pero «Teófilo» no envía a la imprenta la labor de sus auxiliares sin visarla con el mayor escrúpulo.

Mi asombro fue enorme. Porque el nombre de Martínez Olmedilla me era muy conocido, desde muchos años antes, como autor de novelas, novelitas y crónicas. Y sabía yo que había sido—o era aún—director de la gran revista *Los Contemporáneos*, fundada en 1909 por Zamacois, hermana menor de *El Cuento Semanal*; que había sido uno de los primeros colaboradores de la hermana mayor; que colaboraba con asiduidad en *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *ABC* y en cuantas revistas estaban dedicadas a la publicación de novelas cortas; que empezaba a estrenar, en los principales teatros de Madrid, comedias plácidas y sainetes topiqueros que alcanzaban gran número de representaciones. En realidad, por aquellos años, la fama literaria de Martínez Olmedilla era mucha. Por ello, al saberle, además, «Teófilo», rico y afamado, no pude por menos de exclamar para mis adentros: «¡Qué tío!».

Muy poco después de terminada nuestra guerra de Liberación se inició nuestra amistad sincera. Vivía en un piso de lujo, de un inmueble propio, de la calle de Larra con vuelta a la de Barceló. Y dos o tres veces por semana entraba en la muy próxima Biblioteca Municipal (edificio del antiguo Hospicio de San Fernando), en la que yo sudé mi corto sueldo durante cuarenta años. Charlábamos de literatura. Me estaba muy agradecido por mis esfuerzos constantes para poner a flote a la promoción de novelistas de *El Cuento Semanal*. Seguía publicando con asiduidad crónicas de prensa y algunas novelas y biografías. Se dolía de que se le negaran editoriales y teatros. Terminó por hacerse editor de sus libros y yo conseguí que se los distribuyera la Editorial Aguilar, en la que yo prestaba mis servicios de asesor y de prologuista obsesivo.

Don Augusto me confesó que la guerra le había arruinado una colonia de casitas para funcionarios o menestrales modestos que tenía a orillas del Manzanares. Seguía vistiendo irreprochable y con una limpieza ejemplar. Le aterraba la vida bohemia del escritor. Su gran amor era la familia y su gran pasión la literatura. Entre ésta y aquella fluía su vida, ya larga. Algunas veces descubrí sus ojos acuosos, mientras se lamentaba del olvido en que le tenían los críticos y los lectores jóvenes. Yo procuraba animarle con ese bobo consuelo «del mal de muchos», demostrándole que no mejor parados salían otros ilustres escritores de su generación aún vivos. Cristóbal de Castro, Alberto Insúa, Pedro Mata, Martínez Sierra, Diego San José, Pedro de Répide, López de Haro, Zamacois... A cada recuerdo, don Augusto lanzaba unos suspiros que me ventaban las cuartillas a medio escribir. A cada nuevo libro suyo yo le dedicaba un comentario panegírico en el diario MADRID, que dirigía el gran escritor don Juan Pujol, miembro de la promoción de *El Cuento Semanal* y amigo fraternal de don Augusto. Libros que solían desteñir sus portadas en los escaparates y envejecer apilados en los depósitos. Terrible sobrevivir, literariamente, el de Martínez Olmedilla, pues que no logró matar su melancolía y vivir con el desparpajo o la impresionante serenidad con que lo hicieron varios coetáneos suyos, igualmente olvidados o menospreciados: Cansinos-Assens—que dedicó sus soledades a buscarle nuevas estrellas al cielo de Madrid—, López de Haro—que alivió las suyas en la tertulia de Chicote, donde pontificaba como notario y como novelista—, el madrileño Dieguito San José, que se refugió cerca del mar gallego, acaso «para ahogar sus penas...».

CON en la

A partir de 1950, Luis Hernández Aquino ha venido siete veces a España desde su Puerto Rico, y bien se le nota que anda a gusto aquí, que su acento se curva sin extrañeza de hallarse entre otros acentos.

Trae en el rostro el reciente verano de la Isla de la Simpatía. No es, definitivamente, un extranjero entre nosotros. Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad Central, fue invitado en 1953 a un Congreso de Poesía en Salamanca y colaboró por entonces en un número de *Mundo Hispánico* dedicado a Puerto Rico.

Pero esto ya es pasado. Más próxima queda la creación del premio *Bayoan—Bayoan*, su revista de versos—, concedido, en memoria de Rubén Darío, al poeta granadino Juan de Loxa. Y de antes y ahora es su tarea como catedrático de Literatura de la Universidad de Puerto Rico, donde explica actualmente *El Modernismo* y *La poesía de vanguardia* en el Departamento de Estudios Hispánicos.

Hernández Aquino me pregunta por cosas de España. Tiempo habrá de informarle. Lo que urge en estos momentos es saber de Puerto Rico aquí mismo, en la Redacción, sentados a la mesa de Eladio Cabañero, ausente hoy. Entre libros y papelotes mil.

NOTICIA ULTIMA DE LA POESIA EN PUERTO RICO

—Haces bien en preguntar por la poesía, porque es el género literario más importante allá. Hay dos interesantes grupos jóvenes. Uno de ellos se ha agrupado en torno a la revista *Guaiana*, y de él forman parte Andrés Castrorrios, José Manuel Torres Santiago y Vicente Rodríguez Nietzsche, entre otros. En *Mester*, que se publica en

HERNANDEZ AQUINO CASA ABUELA

Por LUIS JIMENEZ MARTOS



Aguadilla, un pueblo del Oeste, destaca José María Bercedones, su director.

—¿Se asemejan en algo esos dos grupos poéticos?

—Sí, claro, en su orientación político-social. La situación de coloniaje en que se encuentra Puerto Rico desde hace unos setenta años ha movido a algunos poetas, no sólo en nuestros días, como ya sabes, a expresar su descontento.

A Hernández Aquino se le hace más firme y más tensa la mirada.

—Esa situación no ha variado. Si acaso existe tendencia a que empeore.

—¿Y qué piensan de los poetas anteriores esos jóvenes de que me hablas?

—Por Evaristo Rivera Chevremont, Jorge Luis Morales, Francisco Paoli, Obdulio Bauzá, Manuel Iglesias Cacho y Antonio Corretjer sienten admiración, pero al mismo tiempo se consideran distanciados de ellos, si exceptuamos a Corretjer, del que están más cercanos sin duda gracias al carácter político y patriótico de su poesía.

Norteamérica domina en Puerto Rico pese al espíritu que tiene en contra. ¿Podría ocurrir que esta dependencia, últimamente extrema, fuese compatible con el entu-

siasmo por la poesía estadounidense?

—No hay interés por ella, aunque tampoco odio. Desde luego, se mantiene la admiración por Whitman.

LO HISPANICO, EN VANGUARDIA Y EN RETAGUARDIA

Ese espíritu de resistencia a la invasión extranjera es, naturalmente, hispánico.

—¿Qué se piensa allí de la poesía española actual?

—Tengo que confesarte que, en líneas generales, se la desconoce mucho. Hay, sin embargo, un conocimiento profundo de poetas como Antonio Machado, Miguel Hernández, Blas de Otero y también José Hierro.

—Lo que entra dentro de la lógica.

—Sí, y de los hispanoamericanos gustan Pablo Neruda y César Vallejo.

—Más lógica todavía.

—Es cuestión de afinidades.

Uno cree que esa tan frecuente y parcial visión de nuestra poesía en Hispanoamérica acaso se deba, al menos en parte, a insuficiencias cocidas en España. Se diría que Hernández Aquino me ha adivinado el pensamiento, porque dice:

—Aparte de esa afinidad que digo, la Universidad de Puerto Rico se preocupa, como siempre lo hizo, de llevar conferenciantes de la talla de un Dámaso Alonso y un Vargas Llosa, digo como ejemplos de los que más recientemente estuvieron allí.

Cuando le pregunto cómo anda la semilla de Juan Ramón, a Hernández Aquino le zurea en seguida el pasado.

—Juan Ramón hizo la revista *Universidad* para los jóvenes poetas de entonces. A mí me encargó y realicé una antología de poesía

puertorriqueña titulada *Cultura y cultivo*.

—¿Y ahora qué significa Juan Ramón.

—Sigue recordándose, aunque la poesía entre nosotros ha cambiado mucho. La sala de Zenobia y Juan Ramón es muy visitada.

DOS PROYECTOS A LA VISTA

Le observo como impaciente, y es natural, por decir a qué ha venido a España.

—Voy a realizar investigaciones con destino a dos obras mías. Una es *Diccionario de voces indígenas de Puerto Rico*, que espero sea un volumen extensísimo. Es la primera vez que va a hacerse en mi país una obra de esta clase. El otro libro que traigo entre manos es una biografía de Manuel Elzaburn Vizcarrondo, fundador del Ateneo puertorriqueño el 29 de junio de 1876. Se trata de un tipo extraordinario.

—¿Quién hace posible esta tarea tuya en España?

—El Instituto de Cultura Puertorriqueña, que es una institución verdaderamente ejemplar. Su presidente, don Ricardo Alegría, patrocina en todo momento la vinculación con España. Mi labor actual en España la patrocina la Universidad de Puerto Rico.

—¿Y tu poesía?

El buen poeta que es Luis Hernández Aquino—los elogios de Juan Ramón fueron en su día un espaldarazo—me alarga un ejemplar de su último libro *Entre la elegía y el réquiem*. El título es sombrío, como algunas perspectivas de su país, pero la afirmación hispánica de este poeta le sirve de defensa y aliviadero.

—Aquí, en la casa abuela, uno ve las cosas con más confianza.

La casa abuela, es decir España.



estafeta

NOTICIAS



ENTREGA DEL PREMIO «BIOSCA» DE PERIODISMO

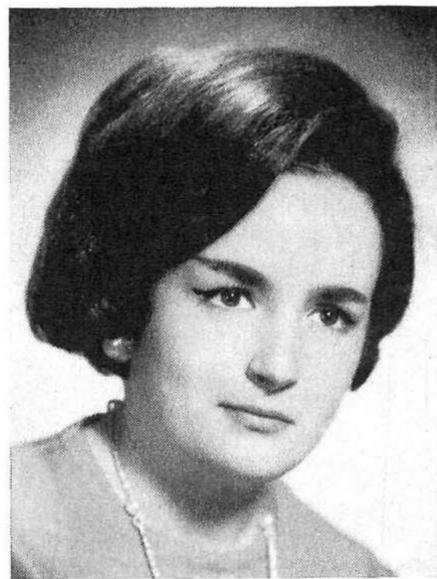
En el hotel Luz Palace, de Madrid, tuvo lugar la entrega del Premio «Biosca» de periodismo a José Montero Alonso, por el excelentísimo señor don Alfredo Sánchez Bella, ministro de Información y Turismo.

HOMENAJE DE LA ASOCIACION GENERAL DE AUTORES DEL URUGUAY A LA HISPANIDAD

La Asociación General de Autores del Uruguay ha celebrado un acto de homenaje a la Hispanidad en el teatro de la sede de la institución. El presidente de la Comisión de Cultura, don Guillermo Zuasti, hizo el ofrecimiento del acto.

El presidente de la Asociación, señor Ceballos, habló sobre el teatro español, y el pintor Pablo Nanie Garzón, de la pintura española. El panorama de la poesía de España fue tratado por la escritora Dora Isella Rusell. El compositor Pedro Ipuche hizo una semblanza de la música española y el maestro Quintas Moderno interpretó finalmente varias composiciones.

Cerró el acto el secretario de la Embajada de España, don Tomás Lozano.



ALICIA CANALES, NUEVA NOVELISTA

Una jovencísima escritora aparece en el panorama de nuestras letras: la santanderina Alicia Canales, de diecinueve años, premio «Villa de Bilbao» con su novela corta *Las noches del diablo*.

Alicia Canales, que ya había publicado *Marionetas en corrupción*, tiene dos novelas en trámite de publicación: *La escoria* y *Perdieron la esperanza*.

FERNANDEZ-BRASO, DOBLE PREMIO DE CUENTOS

Dos premios de cuentos acaba de obtener Miguel Fernández-Braso, el convocado por la Caja de Ahorros de León y el «Pablo Bocanegra», que se falla en Albacete.



DOS ENSAYOS DE RAMON CARNICER

Dos nuevos títulos de Ramón Carnicer, escritor leonés residente en Barcelona, acaban de aparecer en las librerías: *Sobre el lenguaje de hoy es una extensa colección de ensayos lingüísticos*, en Editorial Prensa Española, de Madrid. El otro ha salido de las prensas de Seix-Barral y trata de una figura interesante y poco conocida, contemplándola dentro del panorama español en las últimas décadas del XIX: Entre la ciencia y la magia. Mariano Cubi.

PRESENTACION DE UN LIBRO DE CONCHA LAGOS

En los Martes de la Editora Nacional presentó su obra *La vida y otros sueños* la escritora y poetisa Concha Lagos. Seguidamente Rafael Morales hizo un juicio crítico de la misma.

CONFERENCIA SOBRE MARAÑÓN, DE MARINO GOMEZ-SANTOS

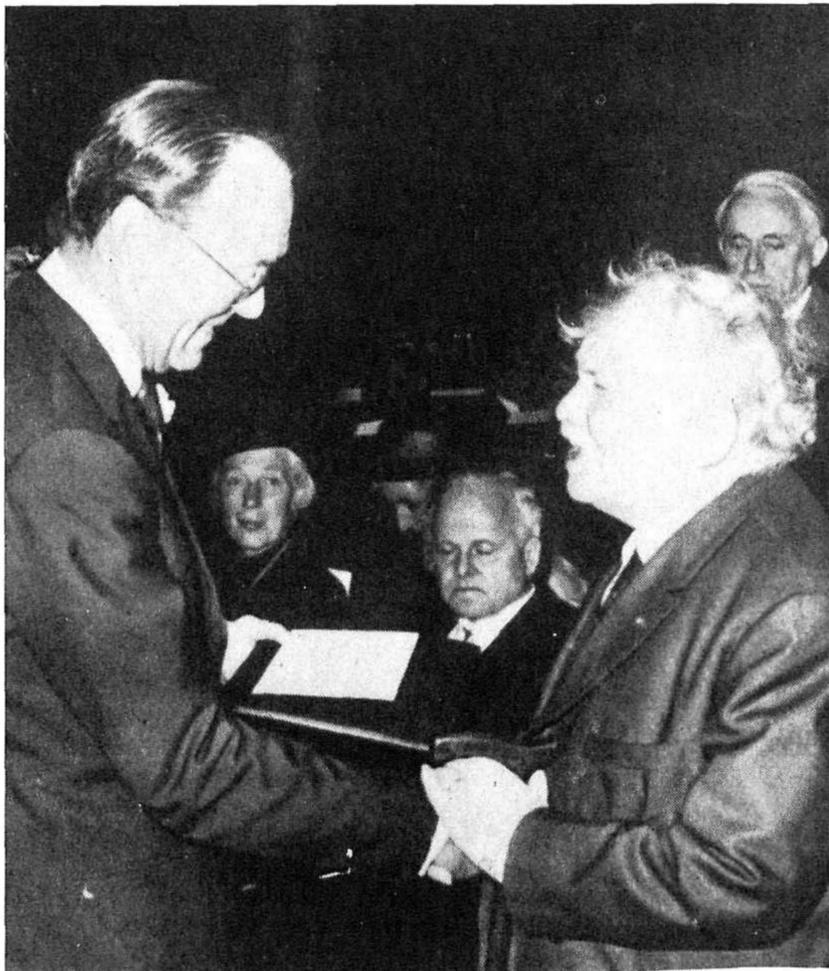
En la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León ha pronunciado una conferencia sobre el tema «Gregorio Marañón y su tiempo» el escritor Marino Gómez-Santos.

HOMENAJE A ANTONIO MACHADO EN LA TELEVISION MEJICANA

Un programa en homenaje a Antonio Machado, conmemorativo de los treinta años de su muerte, fue transmitido ayer por una emisora de la ciudad de Méjico de televisión, organizado por la Oficina Cultural de la representación del Gobierno español en Méjico.

El espacio televisivo, de una hora de duración, incluyó una biografía realizada por Televisión Española y la declamación de poemas de Machado en la voz de la actriz mejicana Magda Guzmán y del actor español Rafael Llamas.

Presentó el homenaje el primer secretario y agregado cultural de la representación de España en Méjico, don Alonso Álvarez de Toledo.



ROTTERDAM: ENTREGA DE LOS PREMIOS «ERASMO»

En Rotterdam han sido entregados los premios «Erasmus» 1969, por el príncipe Bernardo de Holanda, a los filósofos Gabriel Mercey—momento que recoge la fotografía—y Carl Friedrich von Weiszacker.



**MANUEL ALCANTARA
INAUGURO
EL AULA DE POESIA
DEL CLUB TIEMPO LIBRE**

El 31 de octubre tuvo lugar la inauguración del Aula de Poesía del Club Tiempo Libre, sita en Goya, 23, con una conferencia del poeta Manuel Alcántara sobre el tema «La poesía en el año 2000». Estas nuevas sesiones de poesía tendrán lugar todos los viernes a las ocho de la tarde, dirigidas por el poeta Angel García López.

**ACTOS EN EL
ATENEO DE OVIEDO**

Entre los últimos actos celebrados en el Ateneo de Oviedo cabe destacar la conferencia pronunciada por el catedrático y crítico literario Emilio Alarcos Llorach sobre la poesía de Angel González y la actuación de Anastasio Alemán, que representó bajo la dirección de Antonio Guirau Sena la obra *Nace, mora y muere Gustavo Adolfo Bécquer*.

**PROGRAMA DE
ARTE Y CULTURA PARA
EL CURSO 1969-70**

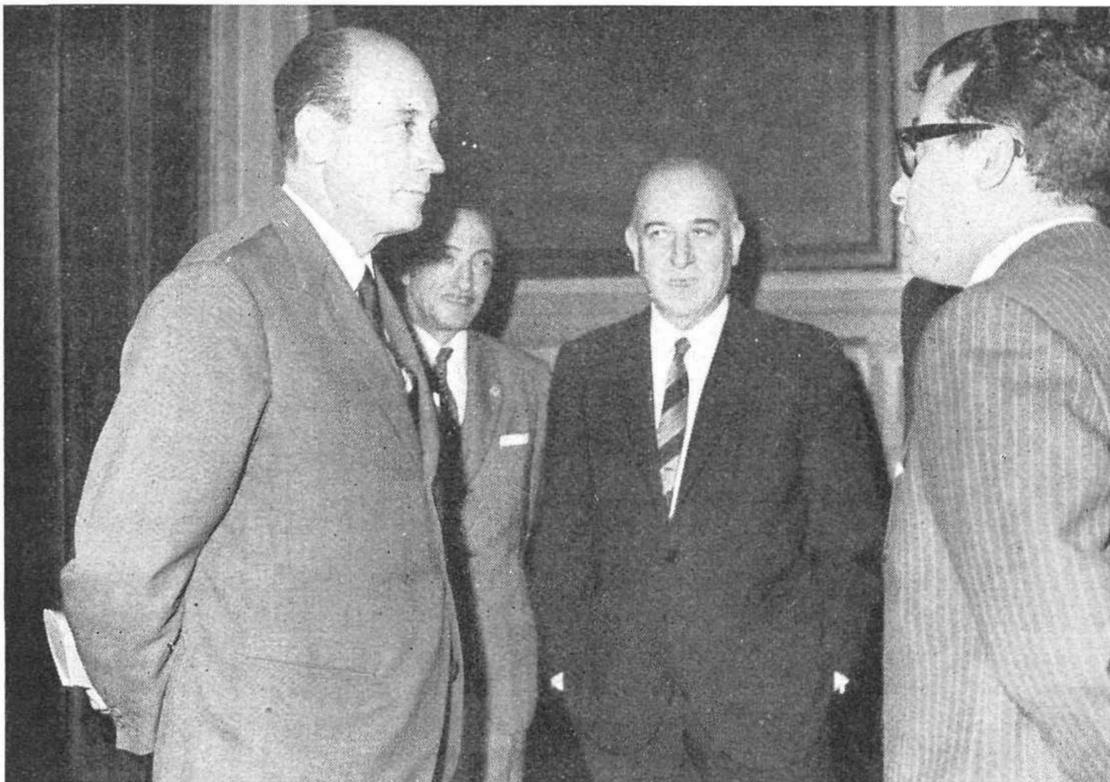
Arte y Cultura ha dado a conocer el programa para el curso 1969-1970 en el centenario de Hegel (1770-1831). Los actos se desarrollarán los jueves, de cinco a seis, en la sala magna de la Cámara de Comercio (plaza de la Independencia, 1). Comienza con un ciclo de doce conferencias sobre «El idealismo alemán entre la ilustración y el romanticismo» a cargo del profesor don Julián Marías.

El segundo ciclo, de seis conferencias, lo desarrollará el profesor don Pedro Laín Entralgo. A continuación «Teatro y vida» hará «seis calas en la vida de nuestro tiempo a través de su teatro», con la representación de otras tantas obras de conocidos autores de vanguardia. Finalmente se celebrará un cuarto ciclo de seis conferencias sobre «Los monasterios en España», que dará fray Justo Pérez de Urbel.

**II FERIA DEL LIBRO
EN BILBAO**

De los días 5 al 12 del presente se celebró en Bilbao la II Feria del Libro, organizada por el INLE en colaboración con la Delegación del Ministerio de Información y Turismo. Cincuenta casetas se instalaron en el paseo del Arenal, correspondientes a otros tantos librerías, editores y distribuidores. Durante la Feria tuvieron lugar días monográficos, dedicándose cada jornada a un tema y exhibiendo preferentemente libros relacionados con el mismo.

HOMENAJE A BECQUER EN EL ATENEO DE MADRID



El director general de Cultura Popular y Espectáculos, don Enrique Thomas de Carranza, asistió en compañía de su antecesor en el cargo, señor Robles Piquer, a la representación de *Nace, mora y muere Gustavo Adolfo Bécquer*. Esta obra, interpretada por el Pequeño Teatro de Madrid, que dirige Antonio Guirau, fue pue-

ta en escena en el Ateneo de Madrid, en la noche del pasado día 12, como primer homenaje de los que se han de tributar al autor de las *Rimas* durante el próximo año, en el que se cumple el primer centenario de su muerte. En la fotografía de Basabe, el señor Thomas de Carranza conversa con Antonio Guirau.

**GERARDO DIEGO,
PRADO NOGUEIRA
Y JAIME SILES,
EN «PUENTE
CULTURAL»**

Comenzaron las tardes de poesía de «Puente Cultural», bajo la dirección del joven poeta Marcos Ricardo Barnatán. En la sesión inaugural leyó una selección de poemas Gerardo Diego y en la segunda, José Luis Prado Nogueira. En la tercera sesión, celebrada el miércoles 5, intervino el joven poeta valenciano Jaime Siles.



**TRES LECCIONES
SOBRE
EL OCIO Y
LA LIBERTAD,
POR GUILLERMO
DÍAZ-PLAJA**

«Los paraísos perdidos», «Teoría del ocio» y «Genealogía de los Hippies» ha titulado el escritor y académico Guillermo Díaz-Plaja tres lecciones sobre el ocio y la libertad, pronunciadas en el Instituto Internacional. El ciclo, que resultó sumamente interesante en todos sus aspectos, estuvo organizado por la Asociación Española de Mujeres Universitarias.

RODRIGUEZ ALCALDE, LECTURA POETICA

La sesión número 613 de la Tertulia Hispanoamericana, que dirige Rafael Montesinos, estuvo dedicada al poeta santanderino Leopoldo Rodríguez Alcalde, que leyó una selección de su libro inédito «Seré con vosotros», siendo presentado por Leopoldo de Luis.

OPORTO: REAPARECE «GAZETA LITERARIA»

Ha reanudado su publicación «Gazeta Literaria», órgano de la Asociación de Periodistas de Oporto, que desde ahora aparecerá en forma de revista mensual, abandonando el tipo de diario que presentaba en la época anterior. En su doble condición periodística y literaria nos ofrece en su primer número reseña del homenaje a la escritora de origen inglés Elaine Sanceau, radicada en Portugal desde 1930, y un artículo en recuerdo del gran periodista Artur Pereira de Sousa Rocha, a los que siguen nota conmemorativa del 86 aniversario de la Asociación, creada el 13 de octubre de 1882, en sesión memorable presidida por el periodista João de Oliveira Ramos; el «Homenaje al doctor Nuno Simoes», reseñas de las actividades de la Asociación, de obras y autores, el artículo de Elaine Sanceau sobre «La mujer portuguesa en la expansión de Ultramar», más un «Panorama» que firma su editor, Balmaceda, con noticias de la ciudad y de la Asociación.

**RECASENS SICHES,
CONFERENCIA
SOBRE ORTEGA
Y GASSET**

En el Instituto de Cultura Hispánica pronunció una conferencia sobre el tema «El pensamiento filosófico, sociológico y político de don José Ortega y Gasset» el profesor don Luis Recaséns Siches, con la cual fueron inaugurados los cursos universitarios de la entidad.

**«LAS ULTIMAS BANDERAS»,
DE ANGEL MARIA DE LERA,
ELEGIDA «NOVELA DEL
TRIMESTRE»
EN FRANCIA**

La novela de Angel María de Lera titulada «Las últimas banderas», publicada, en traducción francesa de Jean-Jacques Villar, por Ediciones Albin Michel, ha sido considerado el libro mejor de los extranjeros publicados en Francia durante el último trimestre por el Comité del Sindicato de Críticos Literarios.

«SINODO LITERARIO I»

La Academia Libre de la Catacumba de Gambrinus inauguró su curso «Sinodo Literario I» con el tema «Don Pío Baroja y su obra, trece años después», actuando de moderador Rafael Flórez.



Faura Peñasco



González Morales

FAURA PEÑASCO Y GONZALEZ MORALES, EN COLABORACION, PREMIO DE NOVELA «CIUDAD DE GERONA»

Francisco Faura Peñasco y Antonino González Morales acaban de ser galardonados con el premio «Inmemorial Ciudad de Gerona» por su novela escrita en colaboración *Lloraré por vosotros*, que tiene por escenario las tierras martirizadas del Congo ex belga.

El jurado de este premio estuvo presidido por el académico Guillermo Díaz-Plaja, y entre los vocales figuraban el novelista Ignacio Agustí, el periodista Carlos Sentis y el catedrático Bonni Valls.

POESIA CHILENA

En el Club Urbis tuvo lugar una interesante lectura de poesía chilena a cargo del poeta Miguel Arteché, agregado Cultural de Chile en España.

CONFERENCIA DE GUTIERREZ MACIAS

En Hervás (Cáceres), y con motivo de la inauguración de la campaña del «Carro de la Alegría», pronunció una conferencia, en torno a la ciudad y al turismo, el escritor Valeriano Gutiérrez Macías.

Carta de Barcelona

CUANDO EN LOS GALLINEROS SE ENCUENTRAN LOS HOMBRES, O HAY DRAMATURGOS EN ESPAÑA

Por JULIO MANEGAT

Mi experiencia de tres años en el Festival de Teatro de Sitges, con el concurso de obras «puestas de pie», me ha demostrado algo que parece increíble en este panorama teatral español de nuestro tiempo, cuando sólo un puñadito de nombres de escritores salen—bajo pabellón español—de cuando en cuando, y en exclusiva, a escena: hay dramaturgos en el país. Los hay y corren el peligro de frustrarse, de formar un nuevo censo de dramaturgos perdidos.

A lo largo de estos tres años han llegado a mis manos originales jóvenes que enlazan con el teatro que hoy se hace en el mundo y que, en

líneas generales, cuando se trata de autores españoles, nada tiene que ver con el teatro que «se lleva» aquí, donde parece que en verdad seamos «differentes». Demasiado, tal vez. Sí, a lo largo de estos tres años de Festival se apuntan los nombres de escritores que tienen camino en el arte dramático: Manuel Martínez Mediero, Manuel Pérez Casaux, Daniel Cortezón, José Arias Velasco, Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Joaquín Buxó, Emilio Granero...

Podría también afirmar que hay jóvenes y nuevos directores de escena, pero no es ésta la intención de mi carta de hoy. Quedan, sí, los

nombres de César Oliva, de Luis María de Iturri, de Alberto Miralles, de Joaquín Arbide, de Amalio Monzón...

PALABRAS ACERCA DE UN AUTOR

Manuel Martínez Mediero, que nació—como él dice—en Badajoz y fue un niño de posguerra, «pero de los que jugaban al aro y tenían un traje de marinerito», fue la sorpresa máxima en el III Festival de Teatro celebrado en Sitges hace unas semanas. Cuando se alzó el telón

Carta de Nueva York

PEARL S. BUCK A SUS SETENTA Y SIETE AÑOS

Por JOSE MARIA CARRASCAL



DESENTONA un poco en este panorama de adolescentes barbudos y alborotadores. Tal vez por eso se ha retirado a Filadelfia, la ciudad norteamericana que disputa a Boston las

reliquias de la tradición. Allí vive desde hace años, sin hacerse notar, rodeada de alfombras orientales, muebles tallados, figuritas Ming, jarrones chinos y biombos de seda. La casa está un poco

apartada, en una zona residencial, pero tiene todavía otra, en el centro de la ciudad, cuartel general de la Fundación Pearl S. Buck, cuyo destino es recoger, o al menos ayudar, a los huérfa-

ante «El último gallinero», formidablemente llevado a escena por Luis María de Iturri al frente del grupo bilbaíno «Akelarre», algo, como un escalofrío de intuiciones, pasó del tablado a la escena.

Ibamos a presenciar el desarrollo de una pieza jocosa y desgarrada, como un grito de garganta popular, de horizonte de arte popular, capaz de unir la estructura de una fábula imaginativa y el más feroz realismo dentro de ella. Es necesario evocar el nombre de don Ramón del Valle-Inclán y evocar la poesía cruel y crítica de sus esperpentos. Es necesario acercarse, ¡otra vez, bendito sea Dios!, a Goya y a Solana, a la luz y a la sombra, a la sangre y al perfil de la esperanza. Y es necesario recordar cómo en el mundo teatral de hoy se pretende una fusión del teatro del absurdo con el teatro «de la crueldad» de Antonin Artaud y con el realismo épico de Bertold Brecht. Aquí, tal vez aquí, en esta fusión, se encuentre una palpación de hoy para el teatro de hoy.

Martínez Mediero tiene una idea clara de todo esto. Y la tiene, y mantiene, a través de una españolidad capaz de enlazar con los escenarios del mundo. «El último gallinero» es un intento de teatro popular español en el que, a partir de una situación límite, se trata de conseguir un fin didáctico para la sociedad, para la misma sociedad que, de una forma u otra, nos llegará representada en el drama que ocurre en este gallinero en el que, graciosa, desgarradamente, se simboliza la sociedad. Y lo que importa es lo que ocurre en esta fábula, la valoración simbólica de este corral risueño y trágico, lírico y brutal, desmayado y sangüinario, que se ofrece a través de la palabra y a través de la imagen, de la fuerza plástica increíble que tiene la obra. Aunque aquí, claro está, tuvo también decidida parte Luis María de Iturri y el grupo «Akelarre».



Lo que puedo afirmarles a ustedes es que en pocas ocasiones he presenciado una obra que, dentro de un fábula, mantenga tanto poder de evocación, de testimonio crítico-social de una sociedad que es la nuestra, la del mundo de nuestro tiempo, la que busca su libertad y se encierra en esclavitudes, la que proclama generosidades y se destruye a sí misma. Esta sociedad se nos aparece como una fuerza de grito, de color, de lirismo, de sangre, sobre el escenario. Martínez Mediero, por esa esencialidad de teatro popular que pretende, dosifica y descara la burla, el contraste patético,

la evasión poética, la ternura y la crueldad de unos personajes luminosos y terribles.

Y aquí, en todo esto, en todo este mundo vivo, alegre y sombrío, sarcástico y crítico, que extiende ante el espectador Manuel Martínez Mediero, hay teatro, plenitud dramática y didáctica, raíz española proyectada hacia un común denominador del teatro que se hace en el mundo. Que no es, claro está, un teatro cómodo, simpático, que se deja atrás del telón cuando el espectador se marcha a su casa al terminar la representación. Pero entiendo que este teatro opuesto a la

comodidad es el que en España nos está haciendo mucha falta.

Para mí es una alegría el descubrir que este teatro puede existir entre nosotros. Que existe ya.

Quiero terminar, para no pecar de injusto, resaltando la labor realizada por Iturri y «Akelarre». Pocas veces se contempla una fusión tan auténtica, tan entusiástica, entre el texto de un autor y su puesta en escena, entre la comprensión, valoración, de una obra y su realidad en el escenario. En cuanto a dirección, montaje, interpretación, etcétera. Sí, todo esto es una alegría. Y una esperanza.

nos que dejan tras sí las tropas americanas en Oriente.

Tiene setenta y siete años y no intenta disimularlos. Un poquito gorda, dos poquitos anticuada, Pearl S. Buck no ha perdido la pasión de vivir y menos aún la de escribir. En julio pasado envió a su editor la novela «Las tres hijas de madame Liang», que hace el número setenta y tantos de sus títulos, y ya ha sido seleccionada por el Reader's Digest para su aparición condensada en la famosa revista. «Soy una escritora activa, dice, con acento en lo activo. Mi editor ha recibido ya la segunda de las dos novelas que escribí después de Madame Liang. En carpeta tengo como dos docenas de novelas más, una colección de historias cortas y algunos ensayos. Naturalmente hay que pagar un precio por ser prolifero. Algunas veces hasta me siento culpable por ello, y el «establecimiento» literario no me lo ha perdonado nunca, aunque sospecho que lo que algunos no me perdonan es que mis libros sigan vendiéndose tan bien.»

Pese a su Premio Nobel, Pearl S. Buck fue y sigue siendo una de esas novelistas de masas que florecieron en los años cuarenta, cuando Hollywood dictaba al mundo lo que tenía que vestir, leer, amar, sentir. La favoreció el exotismo de sus temas, y ella lo reconoce, aunque está muy lejos de pensar, como la inmensa mayoría, que su mejor obra es La buena tierra. «He oído ha-

blar de ella tanto, explica, que no quiero oírlo ya ni mencionar. Desde luego no es mi favorita, tal vez porque no tengo una predilección especial por alguno de mis libros. Cada uno representa una fase de mi vida, y si quieren que les cuente un secreto, sepan que nunca releo mis novelas.»

Pero un poco más tarde se confiesa: «Bueno, pienso que uno de mis libros mejor escrito, uno de los que me siento más satisfecha es El hombre de la ciudad («The Townsman»), publicado en 1945 bajo el seudónimo de John Sedges. Fue la primera de cinco obras firmadas con ese nombre, mientras estaba en Kansas, y una de mis mayores alegrías como autora fue leer en el «Kansas City Star» que sólo podía estar escrita por alguien que había pasado toda su vida en la región. Como saben —aquí los labios de la anciana se curvan en una sonrisa—, por entonces yo había pasado más tiempo en China que en América.»

Cuando habla de los críticos literarios, la voz de Pearl S. Buck toma acentos serios, aunque no amargos: «No creo que me hayan tratado mal, aunque tienden a considerarme una «escritora para mujeres». Lo realmente grave es que no acaban de entenderme. Los críticos americanos están acostumbrados a enfrentarse sólo con escritores americanos, y yo no soy una escritora cien por cien americana.

Mi concepto de la novela está basado en la narración china, cuyo estilo es simple, directo. No hay que olvidar que leí casi exclusivamente libros chinos hasta venir a América.»

De los escritores americanos contemporáneos, Sinclair Lewis fue el primero que leyó y el que más admiró. Entre los actuales se resiste a señalar preferencias, tal vez porque ninguno le atrae realmente. Resulta interesante su juicio global sobre ellos, que tiene algo del de una abuela ante unos nietos tarambanas: «La súbita obsesión por el sexo y la desnudez que les embarga es para mí tan curiosa como extraña. No soy, ni de lejos, una moralista. Nada me choca ya, y lo que escriben más bien me divierte. Muchos de esos escritores actúan como adolescentes que no conocían nada del sexo y, de repente, lo descubren y no ven más que eso. Mi impresión personal es que no entienden nada de la sexualidad. La consideran tan sólo una experiencia física y no ven que es mucho más que eso, mucho más que una palabra de cuatro letras.»

También en los hábitos de escribir es tradicional. «Cuando siento que una novela está ya madura en mi cabeza, me voy a mi casa de campo, en Great Hill, y me pongo con ella hasta acabarla. Soy una escritora de mañana. Comienzo a las ocho y no acabo hasta la una. Escribir un libro no me cuesta mucho; pla-

nearlo, en cambio, me lleva años.»

¿Proyectos? Abundantes. «Quisiera escribir un libro sobre la China de hoy, la China comunista. Me viene persiguiendo desde hace tiempo. Mi técnica de concebir es semejante a la del imán. Nace una idea, que va atrapando todo lo que de cerca o de lejos puede tener conexión con ella. Durante meses, años, mi pensamiento almacena detalles, historias, anécdotas, reflexiones, que luego selecciono. No necesito tomar notas, pues mi memoria es buena. El libro se cuece así en mi cabeza. Luego, tengo sólo que escribirlo.»

Pearl S. Buck, la mujer entre el Este y el Oeste, considera el oficio de escritor como «el más solitario en el mundo desde el punto de vista intelectual», pero muestra, por primera vez, indignación ante el reciente artículo que la ha definido como la «rica, solitaria y vieja dama».

«Soy vieja, pero ni lo oculto ni siquiera me apena. Crecí en China, donde la edad es algo honorable. Mientras pueda trabajar, seré feliz. Respecto a lo de solitaria, déjenme apuntar tan sólo que he adoptado a nueve hijos y diez nietos, y que todos ellos viven en mis alrededores. Tengo también cuatro muchachas coreanas que viven conmigo, mientras completan su educación americana. La verdad es que mi casa es todo menos un lugar apacible.»

XAVIER DE ECHARRI EN MI RECUERDO

Por CARLOS AREAN



La noticia me llegó a través de la televisión. Había visto pocas semanas antes a Xavier de Echarri con motivo de una exposición celebrada en el hotel Manila de Barcelona. Estaba, como siempre, rebosante de cordialidad y lleno de proyectos. Luego vino de golpe este dolor imprevisto. Mis recuerdos se agolparon unos tras otros. Una cosa es decir en líneas generales que Xavier de Echarri fue uno de esos escasos modelos de caballeros que todavía aparecen de cuando en cuando en el mundo, para alegría y ejemplo de sus amigos, y otra recordar paso a paso las etapas de una amistad desarrollada siempre en escenarios cambiantes. Conocí a Xavier de Echarri poco después de haber terminado nuestra guerra. Dirigía *Arriba* y se había propuesto como misión dotar de alteza de miras al periodismo español. Allí hizo desaparecer la polémica fácil y el retruécano desvalorizador. Echarri quería que el periódico sirviese para formar la opinión de los lectores no sólo por fuera, sino por dentro.

A pesar de nuestra escasa diferencia de edad—ocho años tan sólo—Xavier era entonces un maestro ya consagrado, en tanto yo intentaba dar a conocer mis primeras publicaciones. Me abrió generosamente las páginas de *Arriba*, pero mucho más importante que el que me permitiese publicar algún que otro artículo era el magisterio respecto a lo que debe ser la labor de un escritor. La labor de las letras es unir, tender puentes de comprensión entre los hombres y entre los pueblos, pesar y sopesar las ideas propias y las ajenas, no enquistarse en soluciones ya digeridas para toda posible situación, sino intentar adaptar un cuerpo de doctrina invariable en lo esencial a las nuevas posibilidades que el acontecer histórico nos depara día tras día. En la tertulia de *Arriba*, más nutrida que los restantes días los sábados antes y después de la misa nocturna, Xavier de Echarri exponía estas ideas en las ocasiones en que podía abandonar por unos minutos su despacho de director. Educaba así a todos los colaboradores

del diario, no sólo en el aspecto profesional, sino también en el humano, que consideraba más importante. Toda burdedad le hería, pero tenía la distinción suprema de hacer cuanto de él dependiese para que no destacase su propia distinción.

Años más tarde, en 1955, fui destinado a Lisboa, y allí me encontré a Xavier de Echarri en calidad de consejero de Información. El medio los primeros consejos sobre la manera más apta para enfocar la realidad cultural portuguesa. Su despacho era, como siempre, un puente. Por él desfilaban los más prestigiosos intelectuales del país. Muchos de ellos sentían resquemores respecto a España y se creían de formación más inglesa o francesa que peninsular. Echarri no les hablaba nunca directamente de problemas históricos ni políticos, pero les hacía ver todo lo que nos unía y les facilitaba siempre el libro exacto, el que sin necesidad de una propaganda previa podía hacer comprender a los portugueses que ellos y nosotros, aunque separados en lo político, somos en lo espiritual dos ramas gemelas de un único tronco. En Lisboa, nuestro consejero de Información, Xavier de Echarri, seguía escribiendo. Escribir, informar, educar, eran su vocación suprema. Su cargo oficial le impedía, por delicadeza, utilizar su propio nombre. Envió, por tanto, a *ABC* sus extraordinarias crónicas lisboetas, firmadas con el seudónimo de Ignacio de Echalar. Ignacio era el nombre de uno de sus antepasados vasconavarros, y Echalar, el de otro. Su propio seudónimo integraba así a Xavier en una tradición nacional, en la que caben simultáneamente la variedad de nuestras regiones y la cohesión del país considerado a la manera joseantoniana como unidad de destino en lo universal. Esa unidad de destino Xaxier la veía reflejada en el estuario del Tajo, uno de los grandes focos con los que la península ibérica parece iluminar a sus hijas de América. La historia es, no obstante, preparación del futuro y no tan sólo rememoración del pasado. La reciente ley que instauraría de nuevo la forma de gobierno tradicional en España se presentía en Lisboa. Echarri, con su fino tacto, sabía llevar esos presentimientos a las páginas de *ABC*, pero sin exagerar nunca ninguna nota y poniendo su vocación de español al servicio de la continuidad de unas instituciones que él había contribuido a traer.

La tercera y última etapa de mi amistad con Xavier de Echarri fue la de *La Vanguardia*. El gran periodista volvía a dirigir un periódico que disponía de la holgura económica suficiente para que los problemas materiales no constituyesen un entorpecimiento de su labor. Desde Madrid le enviaba mis crónicas sobre artistas españoles aquí y leía todos los días su excelente diario. En *La Vanguardia* se mantuvo fiel en lo esencial Xavier de Echarri a su antigua conducta en *Arriba*. Lo permanente, lo que constituye el esquema profundo en que se asienta la vida de un pueblo, eso no puede variar. Todo lo que es accesorio, eso sí puede ser sometido a revisión, y Xavier de Echarri consideró siempre que esa revisión no es sólo un derecho, sino un deber cuando un pueblo desea hallarse a la altura de los tiempos. Se enroló en la batalla del desarrollo, pero también en la de la nueva cultura. Inútil es decir que para Echarri esta nueva cultura no ne-

gaba la herencia del pasado, sino que la robustecía. Todo lo que en el ayer permanecía vivo y con capacidad evolutiva, debía ser incorporado a las páginas de *La Vanguardia*. Lo nuevo también, siempre que se nutriese en un esquema de sabiduría profunda. Dado que escribo bastante habitualmente sobre crítica de arte, puedo juzgar mejor lo que Xavier de Echarri hizo en ese aspecto, que lo que hizo en otros. Por de pronto abrió a la crítica de nuestro arte vivo, de nuestro arte más vigente y revolucionario la última página de su periódico. Era la página más visible y la llenó muy a menudo con crónicas sobre pintores y escultores abstractos o neodadaístas. Prefería aquellas críticas en las que se hacía ver cómo este arte de hoy tiene sus raíces en el de nuestros siglos clásicos y cómo la sabiduría de oficio es siempre la misma en los casos en que la obra es auténtica y no un producto de la improvisación o del esnobismo. Echarri seguía así educando a un público y lo hacía con su distinción de siempre, como si no se hubiese propuesto hacerlo, pero dejando una huella profunda de su labor en todos cuantos leían aquellas páginas que él había estudiado anteriormente frase por frase y línea por línea.

Xavier de Echarri nos ha dejado. Su labor continúa viva en todos cuantos han aprendido en su ejemplo lo que debe ser un periodista. El contribuyó más que nadie a dignificar una profesión a la que por sus mismas características la acechan a veces los peligros de la improvisación y de la polémica efecista. Si hoy el periodismo español es tal vez el más digno entre los de todos los países occidentales y el único que no se rebaja a utilizar como elemento de propaganda el escándalo o el insulto fácil, ello se debe en gran parte a la labor ponderada y educadora de Xavier de Echarri. Recuerdo que cuando la última guerra que asoló un rincón crucial del Mediterráneo, un periodista famoso le envió un artículo en el que defendía con pasión a los árabes, y otro un segundo artículo en el que defendía con pasión a Israel. Xavier les dijo a ambos que su artículo no podía ser publicado, y ante el asombro de aquellos dos colaboradores habituales de *La Vanguardia*, les respondió poco más o menos lo mismo a cada uno de ellos: «No son las ideas sustentadas las que parecen hacer no aconsejable la publicación del artículo, sino más bien el que se considere que toda la culpa se halla en el otro bando.» Echarri quería comprender siempre. Pensaba que las razones del enemigo ocasional podrían ser también válidas en gran parte. De ahí que tomase partido siempre por lo más difícil, por la solución justa y equitativa, en la que se salvase el máximo de derechos y de aspiraciones de ambas partes, aunque tal vez ninguna de ellas la considerase en el primer instante, pero sí a la larga como satisfactoria. Hoy que Xavier de Echarri no está entre nosotros, el recuerdo de su cortesía, de su cordialidad y de su ecuanimidad nos ayudará a multitud de escritores a seguir siendo fieles a nuestra vocación. Su huella perdurará así años y años y contribuirá a mantener la vigencia de esa España mejor con la que él soñó en sus años de juventud y que tuvo la dicha de ver convertida en una realidad evolutiva en los que precedieron a su desaparición de entre nosotros.

Los **MUNDOS OSCUROS** de **FEDERICO GARCIA LORCA** y el "**ROMANCIERO GITANO**"

(y III)

Por VICTORIANO CREMER



Los dieciocho romances de este libro hicieron un efecto fulminante. Salió la poesía nueva al aire libre de la plaza. Como rara vez ocurre, crítica y público se unieron en la alabanza. Sería interesante estudiar el fenómeno de la popularidad del *Romancero gitano*. Ni el propio poeta se lo explicaba. Y no es exacto rigurosamente, como sigue apuntando T. Ballester, que en un principio el éxito quedara limitado a la minoría de poetas jóvenes, al público iniciado en los secretos de la vanguardia, a los críticos inteligentes, y que el crítico mostrenco, el público en general lo recibieran como una muestra más de poesía disparatada y críptica. Porque mucho antes de que surgieran los imitadores, los folclóricos enlunados, ya las gentes sencillas atendían, con una extrañísima palpitación, aquella atractiva reconstrucción de la más respetada y sostenida tradición poética popular:

el romance; y por nadie sabe qué resortes re-incorporativos volvían al recuerdo las antiguas historias del Conde Niño o de Gerineldo...

«Un día —cuenta Jorge Guillén en el prólogo a las *Obras completas de García Lorca*— preguntó el poeta a un camarero que había leído alguno de sus romances y que incluso les recitaba de memoria:

—¿Pero tú sabes lo que quiere decir: “las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora”?...

—Pues no sé —respondió...

—Pero ¿te gusta?...

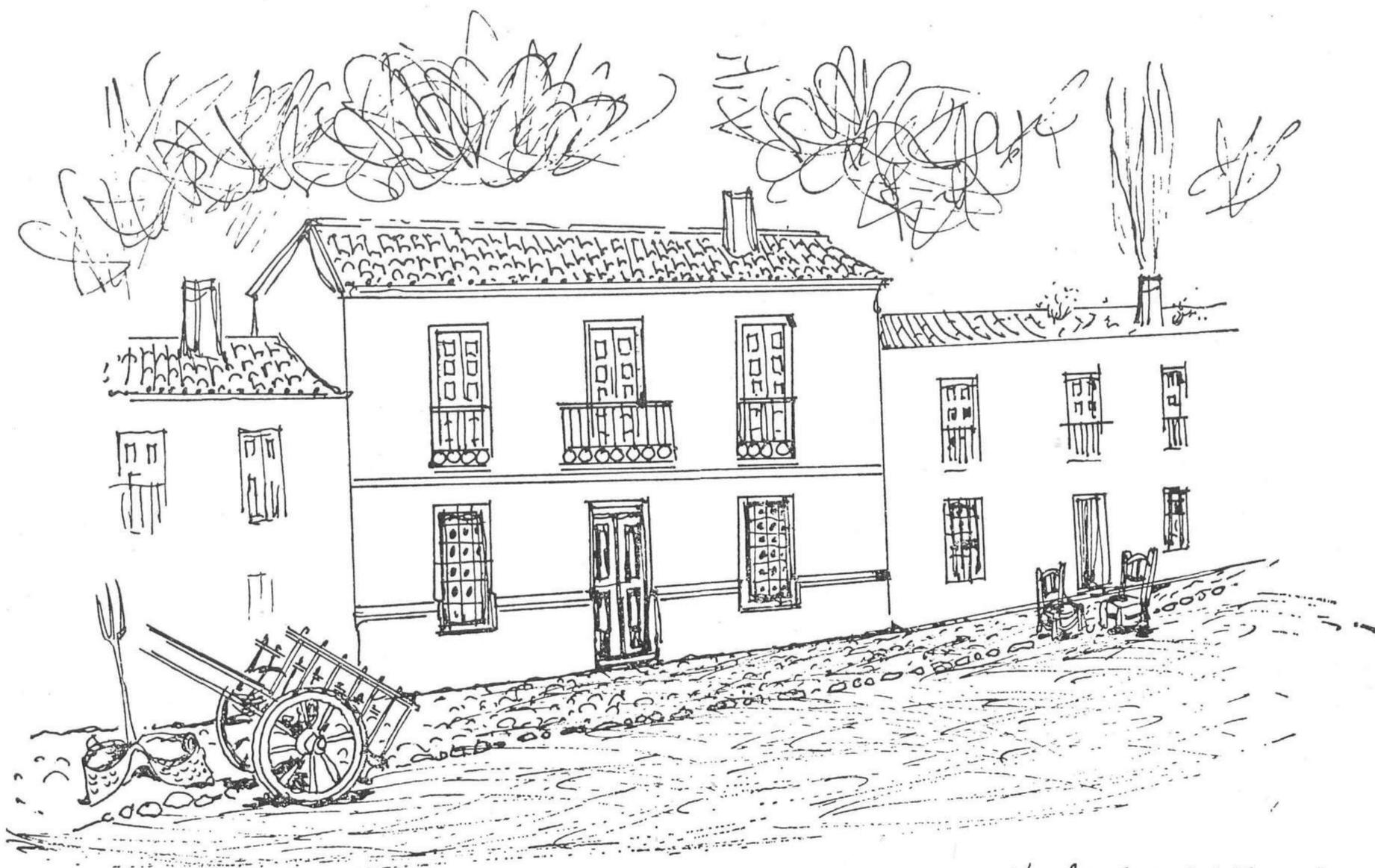
—Mucho, sí señor...

O lo que es igual —concluye Guillén—, el lector entraba en contacto con la corriente magnética, aunque el texto no adelantaba a la comprensión lógica...»

Pero ¿desde cuándo o por qué o para qué la poesía ha de ser lógica? ¿No es Salinas, compañero de promoción de Jorge Guillén, el que afirma que la poesía ha de explicarse por sí misma, o en caso contrario rechazar cualquier otro intento de explicación?... ¿No compuso Machado el gráfico exacto del poeta cuando dijo: «Si hemos dado en poetas, es porque, convencidos de esto, pensamos que hay algo que va con nosotros digno de cantarse. O si os place mejor: porque sabemos qué males queremos espantar con nuestros cantos?»

Federico sabía qué males, qué pena negra, qué sonidos oscuros, qué misterio quería espantar con su canto. Era ciertamente un profundo e intolerante garfio que tenía apretado a la garganta de los orígenes.

Federico tenía proyectado desde hacía mucho tiempo —así lo había declarado a los amigos— componer una teoría sobre la muerte



*Maldonado (Calle de la Trinidad
Fuente Vagueros)*

española, a la manera como había descubierto la invulnerable lección del Duende. Y hablaba, como para ponerse en trance, de las hoces de plata pura cercenando los sonoros trigos; y de la cuerda seca del desesperado balanceándose al ritmo del balido de las ovejas asombradas; y de la tremenda muerte flamenca de la navaja...

Cante jondo, romancero vivo de la presentida muerte española...

*En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.
Una dura luz de naipe
recorta en el agrio verde
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.
En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.*

*El toro de la reyerta
se sube por las paredes.*

*Angeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
Angeles con grandes alas
de navajas de Albacete.*

*Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.
Ahora monta cruz de fuego,
carretera de la muerte.*

* * *

*El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.*

*—Señores guardias civiles;
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.*

* * *

*La tarde loca de higueras
y de rumores calientes
cae desmayada en los muslos
heridos de los jinetes.*

*Y ángeles negros volaban
por el aire del poniente.
Angeles de largas trenzas
y corazones de aceite...*

Sin duda la leyenda personal de Federico, su prodigalidad, su entrega al menester de creación, ha engañado a cuantos consideran su obra—concretamente el *Romancero gitano*, al que venimos refiriéndonos—como fruto espontáneo, fácil, de aquella insólita y desbordada fertilidad que tanto alarmara a Gerardo Diego. La verdad es muy otra... «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios o del demonio—afirmaba—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta de lo que es un poema.» Ciertamente hay romances escritos de un solo golpe. Un fuerte golpe de sangre nocturna: en una noche fría, acostado en su cama de estudiante de la residencia, redacta la «Muerte de Antoñito el Camborio», tal como vio la luz. En cambio, la composición del romance del gitanillo apaleado le lleva meses de lentísima elaboración.

Con lentitud de germinación y de trabajo—subraya Guillén—o por inspiraciones rápidas, fue formándose aquella poesía, de una u otra manera bajo el patrocinio del duende misterioso.

Y no es tan absolutamente cierto que, como apunta Gonzalo Torrente, el *Romancero gitano* procede más de la tradición viva andaluza que de las ediciones eruditas, pues que aquí está también en su versión de Tamar y Amnon, vivo y eficiente inspirador, el Calderón de «Los cabellos de Absalón», y si se le supone desconocimiento de Ovidio, no por eso debe vadearse a pie enjuto la referencia del Libro VI de la *Metamorfosis* cuando se trate de descubrir los orígenes del romance «Preciosa y el aire», ni por tanto el rapto de Orithya debe considerarse ajeno a la persecución del Cristobalón lorquiano, lleno de lenguas celestes:

*Su luna de pergamino
preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme.*

*San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente...*

Si nos hubiéramos propuesto desarrollar un estudio sistemático del *Romancero gitano* hubiéramos tenido forzosamente que haber intervenido quirúrgicamente en el cuerpo yacente de la obra, para investigar separadamente cada uno de los elementos que la componen: método, estilo, forma, orígenes, influencias, etc. Pero esa es tarea que compete al erudito, al investigador, al profesor. Y nosotros, ya lo dijimos, no somos nada de eso, sino aprendices de poeta, insignificantes compañeros de aventura. Nos ha sobresaltado fundamentalmente la vida oscura, la pena negra, el empavorecido duende que dentro del ánima viva del poeta saltaba como en un claustro materno... Nos ha conmovido, sobre todo, el descubrimiento, o por mejor decir, la confrontación—puesto que ya Arturo Barea penetró en su cauce—del río de sangre española, del eco del morir español, que golpeaba truculentamente las paredes de aquel espíritu turbado.

Si, no cabe duda: la obra total de García Lorca, y muy especial y precursoramente el *Romancero gitano*, muestra que éste era su problema: VIVIR ENFRENTADO CON LA MUERTE Y SOBREVIVIR CONVIRTIÉNDOSE EN PARTE DEL MUNDO QUE VIENE DESPUÉS DE LA MUERTE:

*—¿Qué es aquello que reluce
por los altos corredores?*

*—Cierra la puerta, hijo mío;
acaban de dar las once.*

*—En mis ojos, sin querer,
relumbran cuatro faroles.*

*—Será que la gente aquella
estará fregando el cobre.*

* * *

*Ajo de agónica plata
la luna menguante, pone
cabelleras amarillas
a las amarillas torres.*

La noche llama temblando
al cristal de los balcones,
perseguida por los mil
perros que no la conocen,
y un olor de vino y ámbar
viene de los corredores.

Brisas de caña mojada
y rumor de viejas voces
resonaban por el arco
roto de la medianoche

Bueyes y rosas dormían.
Sólo por los corredores
las cuatro luces clamaban
con el furor de San Jorge.

Tristes mujeres del valle
bajaban su sangre de hombre,
tranquila de flor cortada
y amarga de muslo joven.

Viejas mujeres del río
lloraban al pie del monte
un minuto intransitable
de cabelleras y nombres.

Fachadas de cal ponían
cuadrada y blanca la noche.
Serafines y gitanos
tocaban acordeones.

—¡Madre, cuando yo me muera
que se enteren los señores!
Pon telegramas azules
que vayan del Sur al Norte.

Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles,
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.

Lleno de manos cortadas
y coronitas de flores,
el mar de los juramentos
resonaba, no sé dónde.

Y el cielo daba portazos
al brusco rumor del bosque,
mientras clamaban las luces
en los altos corredores.

Romancero gitano en el gráfico general de la obra lorquiana, nos hubiera sido obligado producir esquemas discriminatorios, aunque, al final, hubiéramos alcanzado la meta sorprendente de una conclusión que puede ayudarnos a calificar y a situar el libro: la de que casi toda la obra lorquiana—sobre todo la teatral, que es la que aparece hoy en el plano superior—está apuntada, sugerida, contenida en el Romancero gitano:

«El Romancero gitano—dirá Max Aub—es hasta hoy su obra maestra. Una fusión maravillosa de lo épico, lo lírico y lo dramático...»

«El pacto de lo lírico y lo narrativo, lo viejo y lo reciente, lo popular y lo culto—advierde Melchor Fernández Almagro—otorga un interés capital al Romancero gitano...»

«Hay en otras fases de su poesía motivos de mayor aliento, de mayor universalidad—declara Angel del Río—, pero el Romancero gitano representará siempre el culminar lírico de la modalidad andaluza... Lo culto, resultado de las exploraciones hechas en nuestro tiempo, en el campo de la metáfora pura, y la desrealización imaginativa, aparece incorporado a fuentes de inspiración popular, cuyo arranque viene de lejos...»

«Sus obras teatrales son a menudo interpretaciones escenificadas de poemas determinados—consigna Roberto G. Sánchez—. Por esta razón no debe sorprendernos el encontrar que su Teatro nace de su Poesía... La lucha abierta de los personajes, como aquella Novia con Leonardo en el bosque, en Bodas de sangre, nunca aparece en las obras, pero hay varios poemas que presentan la misma contienda sangrienta. "Reyerta", poema del Romancero gitano, describe tal lucha con toques sombríos y dramáticos con ambiente idéntico al de la obra dramática. Todos los personajes del Romancero gitano se asoman de una manera o de otra en el teatro del autor. Sin embargo, el de más importancia es el de Soledad Montoya, protagonista del romance de la Pena Negra...»

Soledad—su nombre lo dice todo—es Doña Rosita, con su angustia interior al sentirse olvidada; es la Novia de *Bodas de sangre*, con sus

desesperados arranques de pasión; es, ante todo, la soltería caliente y desgarradora de las hijas de Bernarda Alba... Soledad vive la «pena negra» que late en lo más profundo de todas las heroínas de Lorca:

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.

Cobre amarillo su carne,
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.

—Soledad, ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?

—Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti que se te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.

—Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.

—No me recuerdes el mar,
que la pena negra brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas...

—¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!
Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca...

—¡Qué pena tan grande! Corro
mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.
¡Qué pena! Me estoy poniendo
de azabache carne y ropa.
¡Ay mis camisas de hilo!
¡Ay mis muslos de amapola!

—Soledad, lava tu cuerpo
con agua de las alondras,
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.

* * *

Por abajo canta el río;
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza
la nueva luz se corona.

¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!...

... O, si, por otra parte nos hubiésemos planteado el tema, o, por mejor decir, el problema de situar valorativa y comparativamente el

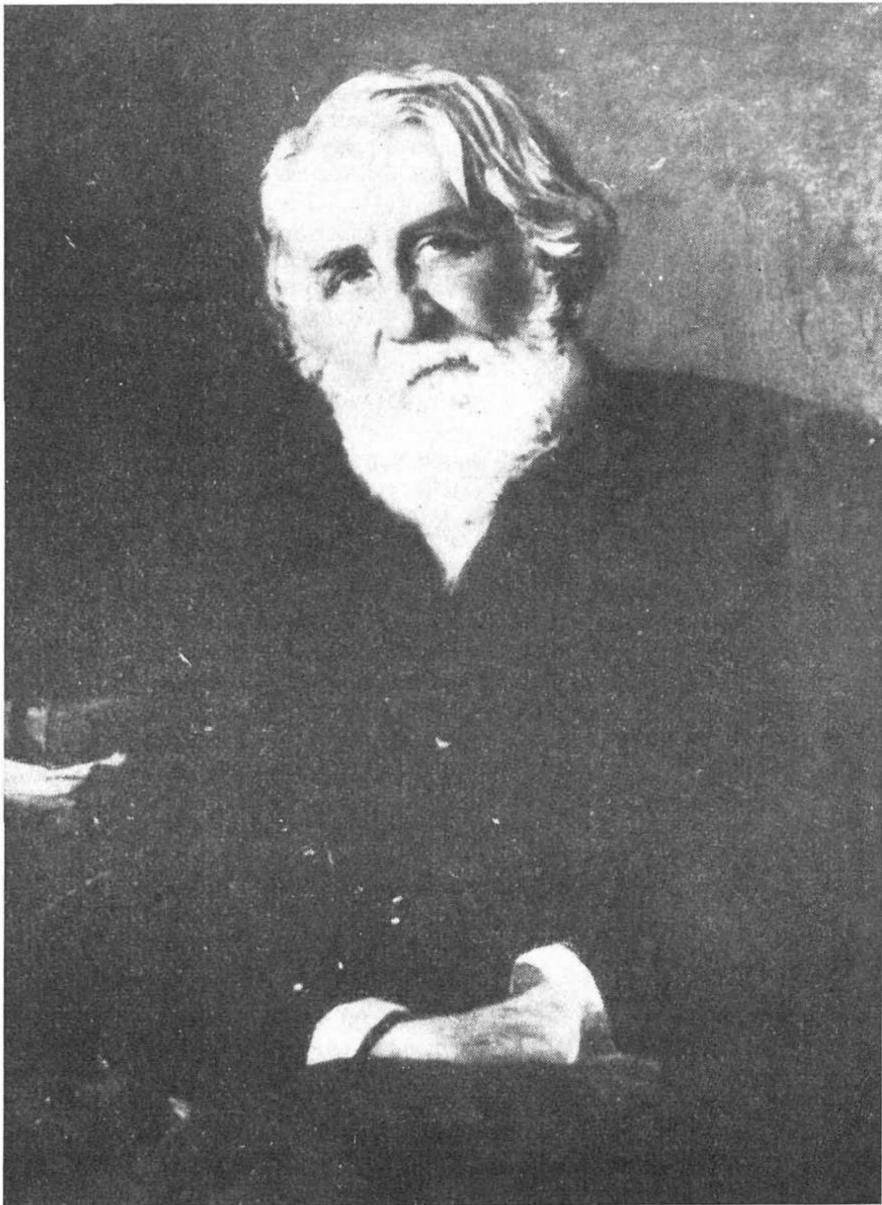


Y llegamos al fin. Un fin previsto, un fin tejido con siniestros hilos de madrugada. Un fin que confirma una vida y una obra...

Repetimos los fundamentos de la teoría que ha venido orientando esta dolorosa investigación: Federico García Lorca ha sido el poeta español que con más dolorosa serenidad, con más melancólica decisión, con más turbadora dotación humana ha penetrado en los centros mismos del alma española para agarrar por los cuernos al toro bravo de la muerte; es decir, para arrastrar con mulillas floripondriadas y cascabeleras al toro sangriento de España, por el ruedo ibérico, dejando en el paseo trágico regueros de presentimiento.

El vio como ningún otro el destino pavoroso de su pueblo y lo sintió tan en sus ansias que no quiso, o tal vez no pudo, evitar su propio sacrificio.

Porque el final del poeta, como el de todos los agónicos personajes de su fabulosa historia gitana, estaba previsto, estaba señalado en la tabla rasa del destino... La muerte volandera le seguía desde niño. Y él la veía llegar a caballo, «tocando el tambor del llano»; y de lo más hondo de los miedos negros, de los sonidos negros, de los turbulentos confines negros, en donde la muerte violenta tiene fulgores de relámpago, le llegaba el eco conmovido de la voz de la sangre, que le advertía, que le anunciaba la fulminación.



HUELLA DE ESPAÑA EN EL 150 ANIVERSARIO DE TURGENEV

Por ANATOLI KUCHUMOV

Los círculos literarios de todo el mundo acaban de conmemorar el 150 aniversario del nacimiento del escritor ruso Iván Turgénev. De todos los confines de la Tierra parten hilos hacia este creador, admirable por su inagotable fuerza artística y conocimientos universales, y a quien sus intereses enciclopédicos le permitían seguir atentamente la cultura mundial de su época.

Es muy significativo el hecho del gran interés de Turgénev por la cultura y la literatura españolas. En los años cuarenta del siglo pasado se despertó en Rusia un gran interés por España y todo lo español. El país atraía a muchos románticos rusos, emocionando sus mentes. Turgénev, en los años juveniles, también se vio arrastrado por esta corriente. Precisamente su primera obra, la pieza *Imprudencia* (1843), fue basada en un tema español.

El interés por España hizo que Turgénev estudiara el castellano. A finales de los años 40 reside en París, donde continúa los estudios del español empezados en Rusia con un profesor particular.

En aquel entonces conoce a la cantante Paulina Viardot García y a su hermano Manuel García. Turgénev solía visitarles con frecuencia, y su conversación siempre era en español. Los progresos de Turgénev le permitieron leer, poco tiempo después, las obras de la cultura y la literatura españolas. En los años cuarenta del siglo pasado se despertó en Rusia un gran interés por España y todo lo español, y traducía del francés al español *Manon Lescaut*. A finales de los años cuarenta realiza un breve viaje por la frontera franco-española y escribe el relato *Unos días en los Pirineos*.

QUERIA TRADUCIR «EL QUIJOTE»

Turgénev lee en 1847 y 1848 en español *La devoción de la cruz*, *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca, y se aficionó tanto que, según expresión suya, se «calderonizó». «Al leer estas magníficas obras—escribía a Paulina Viardot en 1847—se percibe que han sido creadas en terreno fértil y pródigo; su sabor y perfume son sencillos...» Calderón fue para Turgénev el «más grande poeta dramático católico que ha conocido».

Pero Cervantes era su escritor preferido de la literatura española, y *Don Quijote* fue el acompañante de toda su vida, su libro de mesa. En sus cartas y obras se dirigió reiteradamente a los personajes de la inmortal obra. Considerando que la versión al ruso de *Don Quijote* era una obra de suma importancia, quería traducirla él mismo. Esta idea siempre persiguió al escritor, aunque no la llegó a plasmar. En 1887, en uno de sus periodos de cansancio, decía a Polonski que pensaba dejar de escribir y que «para no quedar a la zaga de la costumbre de tomar la pluma era posible que me dedicara a las traducciones. Pienso en *Don Quijote*».

Uno de los íntimo amigos de Turgénev recordaba que encontrándose enfermo de muerte cifraba la esperanza de escribir algo más, de hacer una buena traducción de *Don Quijote*. Ayuda a comprender el significado de la inmortal obra de Cervantes en la formación de Turgénev como artista, pensador y ciudadano su famoso discurso titulado *Hamlet y Don Quijote*, obra programática y filosófica del escritor pronunciado en 1860. En este discurso, con ejemplos literarios, presentó en esencia la pregunta sobre el tipo de personalidad social capaz de realizar las transformaciones sociales necesarias en Rusia.

SE ESCRIBIA CON PEREZ GALDOS

Al incluir a *Hamlet y Don Quijote* a los dos tipos de personas existentes, por sus reflejos y actos, a «las dos particularidades de la naturaleza humana, completamente opuestas», Turgénev rechazaba el egoísmo, el escepticismo y la posibilidad del primero y confirmaba la cardinal necesidad del segundo tipo de personas: enérgicas, intrépidas, fieles sin reserva a las ideas. Según Turgénev, Hamlet busca el ideal en sí mismo y esto determina su egoísmo, escepticismo e irreligiosidad.

Don Quijote, por el contrario, encuentra el ideal fuera de su personalidad y esto le imprime fe en la realidad, en el altruismo y en la abnegada lucha por él. Acerca de la personalidad de Don Quijote, Turgénev escribía: «Don Quijote está saturado de fidelidad al ideal, en aras del cual sufre toda clase de privaciones y está dispuesto a ofrendar la vida; valora su vida por cuanto puede servir para plasmar su ideal, para establecer la verdad y la justicia en la tierra... Don Quijote es entusiasta y servidor de ideas y está saturado de su brillo.» Turgénev luchaba contra la errónea concepción de «quijsotada» en el sentido de algo «absurdo», y veía en ello el comienzo del espíritu de sacrificio sólo que con carácter cómico.

Es sabido que Turgénev se interesaba por los escritores españoles contemporáneos suyos. El crítico literario ruso I. Pavlovski atestigua que Turgénev mantenía correspondencia con el gran novelista español Benito Pérez Galdós, quien al conocer la muerte del genial escritor ruso dijo: «Me ha asombrado muchísimo la muerte de Turgénev. Ha sido mi gran maestro, conozco todas sus obras y le estimaba como un gran amigo, aunque nunca le había tratado. Me escribió dos cartas, que conservo como una reliquia. Deben saber que es muy conocido aquí.»

FIN DE LA NOCHE

Por HUGO EMILIO PEDEMONTE

NO entendía lo que pasaba. Haría una hora que todo era un delirio a su alrededor.

—¡Ay!, eres demasiado joven para estas cosas. Deja que yo me ocupe. Descansa—dijo una vieja.

Anduvo aturdida, queriendo saber qué sucedía. Al mirar a las mujeres del vecindario, ellas cesaban de bisbisear y la observaban, fijas, y sólo le decían:

—¡Valor! Cuando las cosas llegan hasta este punto... Dios sabe... No somos nada...

Ganas de preguntar sentía y grande. Pero por el modo cómo la trataban temía desatar con su voz el maleficio que debía andar corriendo por delante y por detrás suyo, por dentro y por fuera de la casa.

Entonces, cuando ya el sol caía por la ventana, donde comenzaba a mirar la noche, los hombres llegaron a la habitación para decirle:

—¡Valor! ¡El ya está en paz!

Observó horramente hacia ellos y la gente que vino a rodearla. Y tuvo vergüenza de que repitiesen aquello. Que escuchara lo dicho por esos hombres, era cierto. Con lo que, su marido, había muerto. Sí, era eso. Estaría muerto: y moriría sin decirle cómo debía hacer después de su muerte. El ordenaba y fechaba todos los días desde el año y medio de casados, cómo ella debía comportarse, con quién, cuándo y qué hablar, mandar, pedir...

Sí, estaría muerto y ella no sabía qué hacer. Estaba muerto y no le dejaba dicho lo que ella tenía que hacer ahora.

Miraba los ojos de los hombres como esperando que le diesen el recado del marido, que sería parecido al de siempre en un año y medio: «hacer esto y no decir aquello; decir así y no decir así; ir y venir; pero ir y venir cuando él lo quería». Eso era todo.

Los hombres estaban silenciosos, con la vista clavada y, seguramente, pensando que ella se encontraba enajenada por la noticia.

Llegó su padre, bajándose las mangas de la camisa, y tomó en sus manos callosas la mano de ella, fría y floja, para decirle con una voz débil:

—¡Animo!, ¡ánimo!, hija.

Después vinieron más mujeres. Le pusieron en las mejillas un perfume barato, una salmuera en la frente y le acomodaron los brazos a los lados del sillón, como si realmente hicieran algo necesario. Pronto se fueron para la cocina. Vio a las mujeres y, en eso, casi admitía, ciertamente, que el marido había muerto; pero entonces no le mandó decir como otras veces: «Hay que hacer esto.»

Las vecinas, en lugar de decirle qué tenía que hacer, sólo repetían las mismas frases sin sentido:

—Vamos, no esté así, que va a ponerse mala. Resignación. ¡Qué se le va a hacer!

No sabía de qué hablaban. Sólo quería saber cómo actuar y hablar, porque en más de un año y medio el marido venía ordenándolo todo, y si no, él comenzaba a demostrarle de qué modo era una muchacha tonta, distraída, sin el menor sentido para mujer de su casa.

Las mujeres, en lugar de decirle lo que ella deseaba oír, estuvieron de un lado al otro, sirviéndose té y usando los platos y las tazas como si unos y otras fueran de un silencio

pronto a romperse. Pero cuanto más miraba a las mujeres, más le parecía que le tenían lástima. Una clase de lástima que no era para la mujer de un hombre muerto, sino para otra mujer que ya hubiera aprendido a ser viuda. Y deseó que le dijese que ella no servía para viuda como no servía para ama de casa. Y quería tener voluntad de llorar; si llorase, habrían de advertir que ella sabía hacer algunas cosas de las que hacen las viudas. Y sintió miedo porque no conseguía llorar, cuando todo el mundo sabe llorar. Ella misma lloraba siempre al final de las iras de su esposo. Esto, aho-

ra, podría ser impío. Quién sabe si no estaba en verdad enferma y no se lo querían decir. Nunca olvidaba que supo llorar y era llorando que huía de los arrebatos del marido, cuando él le gritaba que era un infeliz por tener en su casa a una inútil, desprolija y estúpida, que no era una mujer ni señora del dueño de una herrería, y sólo sabía mirar a su joven ayudante de herrero... Lo cual no era cierto, porque el joven herrero ni siquiera le daba los buenos días, ni ella le dijo nunca qué hermoso era su caballo, ni cómo le gustaban los aperos y la gallarda figura de campesino.



grandes

«Háblame, Musa, de aquel varón de multi-
forme ingenio que, después de destruir la sacra-
ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguí-
simo tiempo, vio las poblaciones y conoció las
costumbres de muchos hombres y padeció en
su ánimo gran número de trabajo.»

HOMERO
«La Odisea»

PERO quedo oculto por los tres
árboles, y como la luz de la
plaza no cae sobre ellos, el rincón se mantiene
oscuro y puedo seguir observando la puerta e
incluso fumar sin ser visto. Mucho ruido tend-
ría que hacer—gritar, por ejemplo—para lla-
mar la atención de las tres mujeres que siguen
atentas en la conversación. Conozco el tema y
hasta veo, mejor presiento, en sus bocas incan-
sables, en los labios, palabras dibujadas, que al
formarse del todo repiten, casi gritan, tres nom-
bres: primero el mío, con indignado asombro;
en segundo lugar el de mi mujer, pronunciado
con pena y cierta solidaridad, y por último, el
nombre de mi hijo, dicho con acento inocente.
Y mientras tanto yo sigo aquí con los pies he-
lados, las manos temblorosas, revuelta la cabeza,
igual que el estómago, por la mezcla tenaz del
whisky, el vino y la ginebra. Y mientras tanto
la familia está arriba—veo la insólita ilumina-
ción del piso—, compuesta por mi hijo, mi mu-
jer, la doctora quizá y la madre de mi mujer,
con su gesto resignado. Y yo aquí, con la terri-
ble impresión de ser un mero espectador, sin-
tiendo algo absolutamente nuevo: que trans-
fiero el tremendo suceso que estoy viviendo a
la tierra que piso, a los hombres confiados que
pasan cerca sin verme o simplemente a los
bancos desiertos de la plaza. Parece como si yo
mismo—que soy el centro de todo—no fuese
en realidad más que un locutor que narrase los
hechos más o menos de esta manera:

Al sonar el despertador, el hombre—que soy
yo—intentó por vez primera salir de entre las
manos del sueño. En su lenta retirada, el sueño
había dejado un vaho cálido, que el sonido
cortante traspasó apenas sin dificultades. Se-
diría que el ruido había roto las capas super-
ficiales de un sueño leve, demasiado alarmado y
provisional para ser profundo. Instalado ya en
la fatiga del nuevo día, el hombre se volvió
hacia la izquierda, y aunque la habitación per-
manecía en la penumbra, sus ojos distinguieron
en primer lugar el bulto de la mujer, dormida
a su lado, y por encima del bulto inmóvil, el
dibujo amortiguado de la cuna, junto a la cama
de matrimonio. La visión del pequeño objeto,
seguramente, fue lo que aceleró la decisión del
hombre: baja de la cama sin hacer ruido, la
rodea y se inclina sobre la cuna. A través de la
penumbra observa atentamente el rostro desd-
bujado del niño dormido. Puede hacerlo punto
por punto—pequeña nariz dilatada, pelo ru-
bio—, pese a la falta de luz, porque aquel ros-
tro, posiblemente contraído, rojo por la fiebre
desde hace tres días, él lo conoce hasta el fondo,
como si en realidad se tratase del suyo, de sus
manos, que ahora, con dulce precaución, tan-
tean, rozan la frente infantil cubierta de sudor.
El cansancio y la desesperación lo llevan de
nuevo hasta el borde de la cama, junto a la mu-

Ahora, lo que sucedía era que no podía llorar.
Y comenzó a pensar en todos los malos mo-
mentos de su vida y en las cosas y en las gen-
tes que la atemorizaban. Ni así podía llorar.

Pero debería llorar, porque el marido estaba
muerto y las viudas lloran. Tendría que ir al
bargueño y buscar el chal negro y sentarse en
la sala, al lado del marido, para hacer las cosas
que las viudas hacen. ¡Ah!, necesitaba mucho
pensar en todo eso y ser valiente, porque ya se
veía con el chal negro, luego de que el marido
sufriera en el pecho las coces del potro del jo-
ven herrero. ¡Y Dios! Se veía mal con el chal
negro: le oscurecía más los ojos y el cabello,
como una verdadera tristeza. Y, después, sen-
tada al lado del ataúd, iría siendo difícil, muy
difícil que pasara junto a él, como cuando es-
taba vivo y le decía cosas y le hacía cosas que
la angustiaban, en esa misma sala y en noches
como ésa.

—Tarde o temprano todos sufrimos lo mismo.
—No hay que desesperar...

—¿Ve? La vida sigue, piense usted en eso.
—No se gana nada con estar así. ¡Valor!

Entraban y salían hombres desde la cocina:
amigos, vecinos, parientes, y mujeres que pre-
guntaban dónde estaban los cacharros, las ce-
rillas, las toallas. Allá. Allí.

Y todavía llegaban otros a darle la mano, mi-
rándola, tocándola el hombro, el brazo, en si-
lencio. Y llegaba su padre nuevamente y, des-
de la puerta, la observaba con una rara pena
en los ojos oscuros. Pero ni aún así, su propio
padre le decía qué hacer; y eso era más ex-
traño. Pues el padre siempre sabía qué decirle.
Desde pequeña sabía lo que ella necesitaba.
No un vestido nuevo, que eso era tentar al lujo
y después a los hombres. No quería su padre
a una coqueta, sino a una señora: «¡Quiero un
futuro, hija mía!

Cuando el dueño de la herrería fue a hablar-
le al padre porque ella lo había rechazado,
pensando con horror en ese hombre gordo, su-
doroso, gritón, que la miraba y la llamaba por
el balcón, el padre supo qué hacer, como en-
tendido en las necesidades de su hija. Y en
vano ella corrió bajo el largo comienzo de la
noche, ante los ojos de toda la gente, llena de
lágrimas los ojos y diciendo que no. Y el padre
que sí cuando la detuvo, y sí a cada bofetón
que le daba. Y cuando a la mañana siguiente
al casamiento, ella se hincaba ante la puerta
del padre, sollozando, implorando regresar al
hogar, el padre mismo la lleva al marido, y a
sacudidas le enseña lo que ella tenía que hacer
y saber como mujer casada, en otra casa. Y
todo fue ayer apenas, y ahora el padre estaba
allí, mirándola tristemente sin decirle:

—Ves, esto hay que hacer...

Parecía otro padre ése que la estaba mirando.

Comenzó a cansarse, a sentir un gran miedo
de que llegasen a su lado a gritarle que no sabía
ser viuda.

Reclinó la cabeza en los brazos cruzados so-
bre la mesa. Sintió a la mujer de un vecino pa-
sarle la mano por el hombro, y a otra mujer
ajustarle un mechón de pelo caído en la frente;
y volvieron a decirle que tuviera valor; pero ella
no comprendía para qué necesitaba tanto valor.

Es verdad que el marido estaba muerto; pero
era un muerto que, después de un año y medio
de hacer su voluntad, dejaba ese silencio vacío,
sin rabia, sin exigencias, sin reprocharle que fue-
se así de inútil y de estúpida, y sola en medio
de tantos seres extraños.

Regresaron los hombres y dijeron que el di-
funto estaba lavado, tendido y vestido, pronto
para que encendieran los cirios. Las mujeres lla-
maron a otras mujeres a rezar. Olía a café y
anís de la cocina. Levantó la cabeza y percibió
la noche crecida. Había gente dentro de la casa,
gente en la huerta, gente debajo de los árboles,
gente en el jardín, pisando sus flores, metiendo
los zapatos en los canteros. Por las sombras de
los más distantes y los rostros de los más cer-
canos, acechaba la vecindad entera, y cada ve-
cino o pariente de ella o del marido hacía au-
mentar su miedo de que todos comenzaran a
decir en vez de «rogad por nosotros pecadoras,
ahora y en la hora de nuestra muerte, amén»,

«rogad por esta mujer indigna, inmóvil, de boca
abierta y ojos secos, mientras su marido yace
entre los cirios, amén». Ahora era el momento
de llorar.

La primera vez que no pudo llorar fue cuan-
do el marido vino a averiguar por qué se reía.
Y, espiándola, vio que ella miraba por la ven-
tana al joven herrero lidiar con un tordillo que
pisaba indómito el camino de piedra. Y el joven
herrero no supo que ella lo miraba; pero el ma-
rido, furioso, la abofeteó con las dos manos;
y esa vez ella no lloró recordando lo alegre que
era el paso rebelde del tordillo y lo alegre que
iba luchando a saltos el joven herrero. Ahora
mismo, evocando la furia del marido y la ale-
gría del muchacho, en vez de llorar, volvería a
reír. No reía porque la casa estaba llena de
gente extraña. Y todos la miraban como si la
muerta fuera ella. Aquella gente se pasaba la
vida mirándola y diciendo que era tonta y no
servía para un hombre maduro y de buenas
costumbres. Miraban así cuando más lloró, gri-
tando que no se casaría y oyendo a su padre
mandarle que sí, porque la acusaba de ser una
cruz demasiado pesada en su vida. Toda aque-
lla gente era la misma que también la miraba
camino de la boda, y la miraban cuando corría
a refugiarse en la iglesia, de la persecución fren-
ética de su marido. La miraban con lástima al
año, cuando todos sabían que no tendría un
hijo, y que ni siquiera para eso servía. Los mis-
mos ojos en las mismas caras en los mismos
sitios donde estaba desnuda. Sólo el joven he-
rrero no la estuvo mirando, no estaba ahora allí.
Y era mejor. Porque si estuviese, ella no dejaría
de recordar con gusto las manos anchas que su-
jetaban las patas del caballo y golpeaba en los
cascos y acariciaba las crines mientras cantaba
para nadie, como todos los que nacen en el
campo.

Las mujeres iban y venían a rezar; la cogieron
de un brazo; ella las siguió, sin ánimo de mirar
el lugar donde él debía estar imponente. Pero
no. Era fácil advertir que no diría nada esa vez.
Ni parecía él. Que alguien muere y, de pronto,
pequeñas cosas: la posición de un dedo, la forma
de un ojo, una arruga, adquieren una irrealidad
entre el recuerdo del vivo y el silencio del muer-
to. Y ahí está, por fin, la gente que viene a des-
cubrir que la vida ocultaba la verdadera criatura
que él era: o grande como una luz que pesa
sin hacer sombra en nadie; o entonces, ridícula-
mente triste y débil, pasando por fuerte ante
otros más débiles. El hacer esto y no hacer aque-
llo o el hacer el muerto.

Comenzó a pensar que más tarde, con el ama-
necer, la casa quedaría sola, desde la cocina a la
herrería, desde la sala al jardín. La casa era
demasiado grande sin los gritos de nadie. Y ella
había jurado ante los gritos que nunca hizo
nada malo con mirar detrás de la ventana, aun
cuando llegara el joven herrero al trote de su
hermoso caballo. Mas, por fin, salió aquel día el
marido a detener jinete y animal y azotar con
una fusta de puntas plomadas al muchacho, y al
caer éste rodando, gimiendo de dolor, el marido
también golpea, enardecido, la cabeza del he-
moso caballo, y ella corre a impedirlo; pero ya
por los ojos del caballo han brotado dos gruesas
lágrimas de sangre y gira ciego levantando las
patas y las deja pisar en el aire hasta dar en el
pecho del verdugo. Fue sólo eso. El joven herre-
ro se arrastró hasta una casa. El caballo huyó
desesperado hasta quebrarse las patas contra un
muro. El marido abrió la boca, ahogándose, pá-
lido, sin respiración, con qué gemir, muriendo
lentamente con una espuma espesa en los labios
violetas. Eso fue todo.

Los parientes aparecían cada vez más tristes,
y en voz baja, con recelo, como si se sintieran
aborrecidos por el muerto, le decían:

—Si necesita alguna cosa...

¡Ah, qué noche iba a ser aquella!

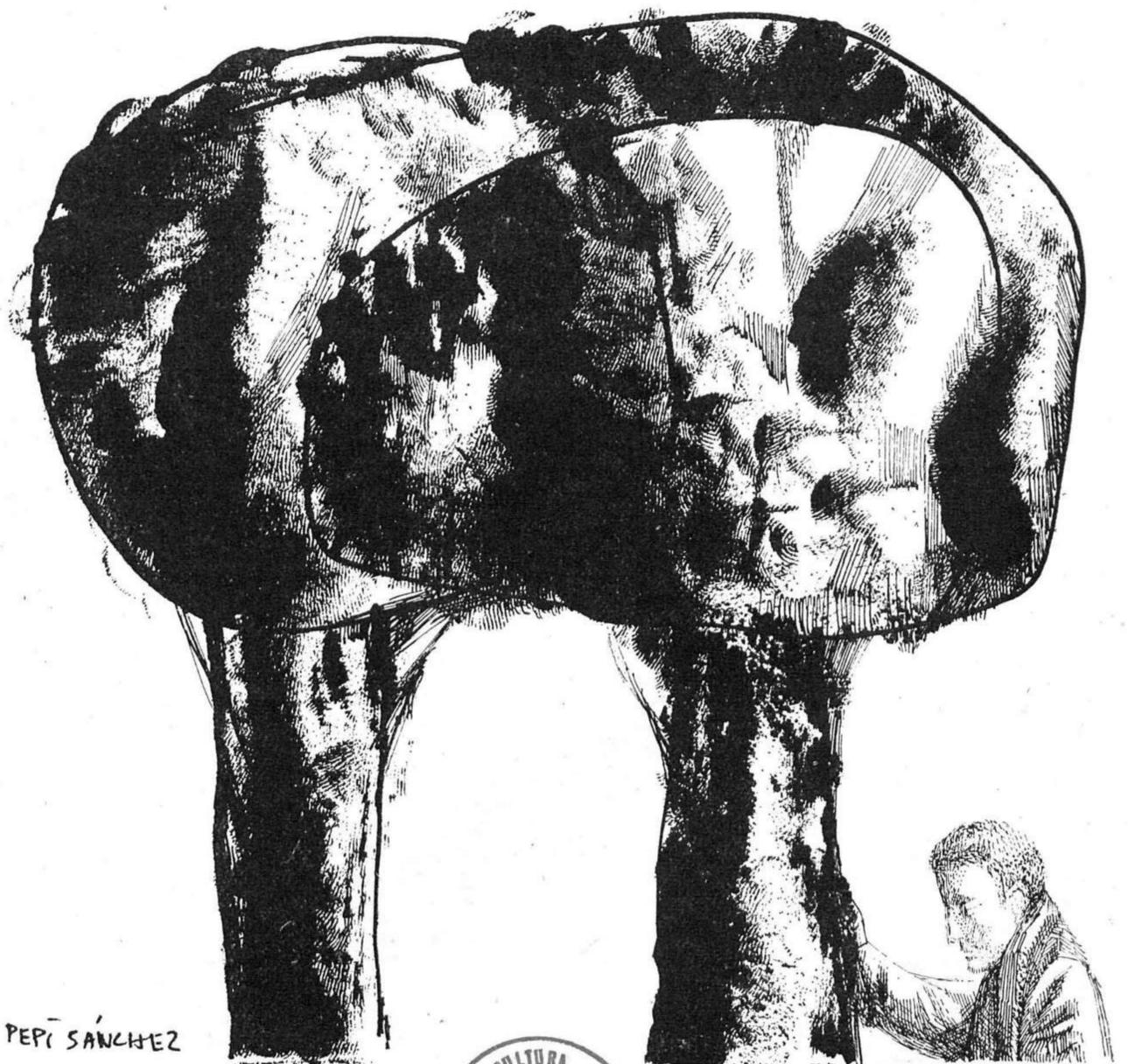
Pero ya estaba a la puerta el amanecer, y
cuando lo advirtió, pensó en ese día que nacía y
en que nadie podría decirle: «Hay que hacer
esto.»

Y entonces, miró la primera luz del sol en sus
manos y, sin saber cómo, comenzaron a nacer
de sus ojos las últimas lágrimas...

aventuras en la ciudad

Por JULIO M. DE LA ROSA

jer dormida, cuyo rostro aparece como una mancha turbia. Vuelve el hombre a la cuna, y de nuevo sus manos exploran la frente del hijo, que tal vez, bajo los efectos de la fiebre o por el contacto, gime con un tono muy bajo: un sonido casi imperceptible, un gemido que sale al exterior fatigosamente. Abandona el hombre la alcoba, atraviesa el oscuro pasillo y llega al comedor, donde los muebles están a punto de adquirir los perfiles de cada día. Aparta una cortina y penetra en la pequeña cocina. Con movimientos automáticos—se diría que de nuevo acaba de experimentar un retroceso hacia el sueño—enciende el gas y pone agua para el café. Observa el desorden que reina a su alrededor: cacerolas, platos, paños, papeles sucios. Nota muy hondo el picor de la desazón y la fatiga, la urgencia, el dolor de los últimos días. Se aproxima a la pequeña ventana y busca el cielo, pero sus ojos encuentran una larga hilera de ventanas gemelas cubiertas de ropas. Se aparta de la ventana, y rápidamente se sirve el café, que toma de un trago. Sale de la cocina—siempre cuidando sus pasos, sin hacer ruido—y penetra en el minúsculo cuarto de baño, donde el desorden, e incluso la suciedad, lo reciben de nuevo. Indeciso, se detiene durante unos minutos delante del espejo, absorto. Piensa en la primera visita que hizo al piso; era entonces auxiliar administrativo, con un sueldo de pesetas mil... Pero sale de la ensoñación y efectúa las operaciones de cada día. En la bañera una pila de ropa, otra en el lavabo, que aparta. En el suelo, ocupando casi todo el espacio libre, un cubo de plástico. Vuelve a la alcoba. Todo sigue igual. Ahora, en las manos recién lavadas, la fiebre del hijo le llega con mayor claridad. La mujer sigue desplomada en el sueño. De pronto le asalta un pensamiento: «no voy hoy, llamaré por teléfono, diré que mi hijo está muy enfermo». Pero ve la mesa del subdirector, enorme, cubierta de ordenadas carpetas; ve la expresión del subdirector, su rostro maravillosamente bien afeitado. «No puedo hacerlo—piensa—, me dirá que sí, que muy bien, con su tono irritantemente profesional, pero cuando deje el teléfono y vuelva a las carpetas, con la pluma deslumbrante entre los dedos, pensará, o tal vez comente con el secretario: éste está fallando, cinco días en el nuevo puesto y ya está fallando.» Mientras se pone los zapatos observa atentamente el sueño del hijo. Detener la fiebre, había dicho la doctora. La habitación acaba de experimentar un leve aumento de luz y los contornos de los muebles van apareciendo con mediana claridad. Ya vestido se acerca a la cuna y de nuevo observa al hijo. Su pequeña cabeza rubia reposa en la almohada. Anhelante, el hombre sigue el ritmo de su respiración; se inclina y roza su frente con los labios. Abre la puerta del piso; antes cogió la abultada cartera. Baja la desierta escalera y llega a la entrada del bloque. El mes de octubre, que se inicia—se ve bien en las acacias de la pequeña plazuela situada en el centro de las edificaciones—, le llega al rostro. Consulta el reloj y aprieta el paso. El centro de la ciudad se divisa a lo lejos. Se detiene junto al disco del autobús y forma en la pequeña cola que aguarda. Inesperadamente recuerda su llegada a la capital, la sensación de acritud que le producía aquella vida, cuando cada mañana salía de la pensión



PEPI SÁNCHEZ



y se cruzaba con hombres desenvueltos, aplastados, indiferentes, mordidos por la prisa; recuerda su desazón cuando llegaba a las grandes colas de los autobuses y lanzaba sus buenos días, que nadie contestaba: todo lo más, una mirada de asombro; todo lo más, una contestación en voz baja, avergonzada del último hombre o mujer de la cola. Ve llegar al autobús, que se detiene junto al poste. Observa el pasillo, las plataformas repletas y nota el movimiento de impaciencia, las miradas indiferentes de los viajeros, a los que esperaban abajo. Al subir, se siente empujado, pisado, desplazado, ignorado, ofendido. Aguanta sin una palabra. «Mi hijo, mi hijo lleva cinco días enfermo. La doctora está preocupada. Cinco años trabajando en el banco, y el lunes, cuando al fin estoy en mi nuevo puesto, ahora ganaré más, el mismo día, mi hijo cae enfermo. Noté a la doctora preocupada. Mi mujer es inconsciente.» El autobús va recorriendo el mismo itinerario de cada día, deteniéndose en las mismas paradas, reflejando en los cristales de las ventanillas las mismas escenas, internándose por avenidas, calles repletas. «Sábado, cinco paradas y el banco; los compañeros estarán contentos. Sábado.» El autobús frena. «Perdone», nadie le contesta. Baja. El gran edificio del banco hace esquina. Atmósfera peculiar, la visión de cada mañana: ventanillas, las máquinas, grandes archivos. Camina entre las mesas diciendo sus buenos días. Se acerca el botones, buenos días; hola, contesta. Una voz a su espalda. Las mesas están dispuestas en una fila paralela al mostrador que separa la sección del patio público. El que pronunció su nombre es un muchacho rubio, sonriente. Tu sumadora está aquí. ¿Sigues en la sección? Los visitantes se van arriba. Suena entonces el interfono: le transmite una orden con voz impersonal. Sube rápidamente y llega al despacho del subdirector. Entra sin llamar en la amplia antesala, amueblada elegantemente. Buenos días. Hola, siéntese usted. «Mi hijo está enfermo, y usted, que es un ignorante, que no sabe nada de banca, que está donde está por enchufe, que no es más que un señorito arruinado sin el menor talento, me dice que tome asiento, y, además, me hiere con su tono cuando mi hijo, que es mejor que cualquier hijo que usted pueda tener, sigue grave, con fiebre.» Añada usted—dice el secretario—estos nombres a la lista de ayer. Pero seguramente el joven secretario acababa de ver la expresión de los ojos, el aire del hombre. Ve, en efecto, su afeitado malo, su camisa arrugada, su corbata de pésimo gusto, su traje mal cortado y peor elegido. Ve su rostro pálido, y le pregunta sin interés con tono profesional: ¿le ocurre algo? Cuenta su historia, mi hijo. Sale del despacho, baja, descuelga el teléfono. Tercera llamada. Nunca, ni de novios siquiera, le había gustado la voz de la mujer. Estoy desesperada, treinta y nueve cinco, muy caído. La mujer de la limpieza no llega, y la cocina y el cuarto de baño. Sale a la calle. Hay que tener confianza. De nueve y media a diez y media. Se mezcla entre la gente. Primera visita, don A. F. C. Muy importante. Se lleva la mano al bolsillo y cuenta el dinero: dos de cien, una moneda de veinticinco, dos de cinco. Piensa en los precios de la farmacia. Espera la señal de un semáforo. Allí. Atraviesa. Se detiene en la puerta desierta de un cine y penetra en el vestíbulo. Una mujer deslumbrante le sonríe desde la cartelera, junto a las taquillas cerradas. Empuja la puerta. Una mujer vestida de negro está arrodillada, limpiando. Al oír su saludo levanta la cabeza. Allí es, en la dirección. Pase usted. Vaya por Dios, dice él alargando el paso, intentando evitar la gran superficie recién fregada. No se preocupe, contesta la mujer con desaliento. La historia. Bonita la firma de don A. F. C. Muchas gracias. La limpiadora había avanzado por el enorme vestíbulo. La muchacha sonriente de la cartelera era rubia, de cuerpo escultural. Consulta el reloj. Entonces ve el rostro del hijo, sonriente, con los brazos extendidos, sus propios ojos flotando en la oscuridad, fijos en el pequeño almanaque de la mesita de noche. Levanta los ojos hacia el gran cielo de octubre. En octubre—re-

cuerda—, los grandes proyectos; en octubre, el fantasma del invierno en el pueblo, los sueños los principios, los folletos de los cursos por correspondencia, el inglés en discos, las cartas, los anuncios, gane usted doscientas mil pesetas al año. Tardes pequeñas, desiertas, las luces frías del otoño en las ventanas del pueblo. Siete años desde su ingreso en el banco. La parada del catorce estaba casi vacía. Pensaba en su hijo, sano ya, jugando en el parque infantil que se levantaba delante de un bloque limpio, moderno, elegante. Y entonces fue cuando la idea le llegó por primera vez; la idea se podía representar como un balón inesperado y atractivo botando entre sus pies. Sonríe y consulta el reloj. En la esquina ve una farmacia; lo atiende una muchacha vestida de blanco, que hace un paquete con el pedido. Ciento veinticuatro, señor. Al salir, la idea lo asaltó por segunda vez: se podría representar ahora por un punto rojo, girando, envuelto en chispas. Se detiene. Ve la nariz del hijo, sus aletas dilatadas, la respiración difícil, pero el disco continuaba delante, terco como un animal, y entonces él supo que penetraba en una región absolutamente desierta. Inmóvil en la acera, perdido, mirando a su alrededor. «Hazlo—se dijo—, hazlo.» La había conocido mientras preparaba sus oposiciones al banco. Vivía en el apartamento de junto, y él la miraba con envidia. Esa—afirmaba la patrona con rabia—es una comprometida. Una muchacha de pelo rubio y ojos cansados que al pasar lo saludaba con una sonrisa. Muchas tardes, en su habitación, cuando hacía el recuento de su personalidad, de sus posibilidades de éxito ante el espejo, terminaba desistiendo: frente al abrigo de Luisa, su americana sport, señalada por cinco inviernos; cigarrillos rubios servidos por cartones, medio paquete diario; frente al whisky, su cerveza en la taberna de la esquina. Se nota perdido, calles desconocidas, ventanas, imágenes, niños jugando, barriadas que se extendían ante sus ojos. Luisa, vestida, era joven, erecta, ágil; le causaba la extraña impresión de que la ropa ocultaba su verdadera personalidad. Como una especie de coraza la ropa. Y aunque el corazón le pegaba en el pecho alocadamente, se asombró: aunque deseable todavía, comprendió que aquel cuerpo era un trozo de profesión o de maldición o de destino que se ofrecía por rutina, por pago, por aburrimiento o tal vez por una mezcla de piedad solitaria. Notaba el sudor en la espalda, el peso de la cartera. Recordó su encuentro con José Domingo, estudiante colombiano. Durante un año había compartido la habitación; fue un encuentro alborotado, levemente sentimental. El estudiante estaba pasado de vino y le descubrió el nuevo rumbo de Luisa. Un pequeño bar escondido en una calle estrecha, compuesto por la barra, y una pequeña habitación que servía de reservado. Se alegró al verlo, y los tres—pagaba el estudiante—pasaron unas horas de recuerdos, bebiendo. Luisa: penas y excelencias de su nueva vida, la vida, el abandono, el dinero, el trabajo, las humillaciones de las antiguas amigas. Allí estaba. Al primer whisky le dije: no tengo dinero; bueno, cien pesetas y un hijo muy grave. Me hizo pasar al reservado y me escuchó durante horas. Aquí tienes crédito. Y le he dejado una cuenta de dos mil cien pesetas. Bebimos vino, el whisky y la ginebra. Luisa—su cuerpo estaba cálido y blando—me decía que no me preocupara, que cuando volviese a casa, mi hijo estaría ya esperándome, curado, alegre, llamándome. Mi asco se hace ahora rojo y redondo, atroz. Busco la cartera con los pies y la golpeo con furia, le pego una patada a la negra, repulsiva, compacta cartera como si en realidad se tratase de un balón rojo. Y cuando las tres mujeres se vuelven hacia el ruido, hacia los árboles oscuros, salgo a la luz de la plazuela, tambaleándome como un muñeco absurdo. El estómago se pone en pie, es de fuego y noto el irresistible avance del líquido hirviente que brota por mi boca contraída, copioso, repugnante. Pero puedo ver las bocas de las tres mujeres al abrirse, y bajo la luz, vomito la mezcla de vino, whisky y ginebra mientras comprendo que arriba, en el piso, mi hijo acaba de morir.



JULIETTE GRECO ERA ASI

Juliette Greco era así,
jamás hablaba con nadie antes de ascender las escaleras,
jamás sonreía cuando entraba en el palacio,
con las manos unidas atrás, buscando la forma de hurgarse la espalda y caer.

Cogía entre sus dedos el aliento de París y lo ocultaba en su pecho, bajo su
[estrecha camisa,
y se descifraban dos misterios al abrir los ojos y cortar al aire su corteza,
y el micrófono hacía volar su voz sobre el humo.

era así,
jamás hablaba con nadie de todo esto,
se descubría al abrir los ojos y mirarnos
subida en su estrado, mordiendo la luz y cortando el aliento con gritos que apenas
como una cueva donde el eco vivía, [acababan,
como un apartamento donde la música huía por las esquinas.

Se marchaba sin habernos dicho nada,
se escabullía entre las cuatro de la madrugada,
como una inmensa nube que estalla y no se mueve,
como una bruja que regresa puntual a su playa sin haber faltado al secreto,
como una voz mordida por el fuego y logra huir,
como un libro sagrado comido por las hormigas.

Juliette Greco era así,
ascendía las escaleras como en un gran almacén,
sin decir antes, ni entonces, ni después nunca nada,
como una noche que pasó sobre el mundo sin notarse
nunca dijo nada.

JUAN IGNACIO MARIN FERNANDEZ

HISTORIA BREVE

A JAIME IBARRA
QUE SE MURIO DE CAMINO

*Era tan sólo un hombre y caminaba.
No pudo ni siquiera ser un árbol,
ni pájaro, ni sombra, ni aun siquiera
de promesa de pan. Algo quedaba
por hacer, y se puso a hacer el hombre.*

*Caminaba perdido por las cosas,
mirando con recelo las estrellas
porque alguien dijo casi que ya eran
las estrellas del tiempo de los hombres.*

«Las Estrellas... El tiempo... Las estrellas...»

*No le quiso echar hilo a la cometa
porque él quería sólo ser un hombre.*

*Andaba con la frente a barlovento,
sorbiéndose el adiós que el aire lleva.*

*Aprendió que, al andar, la vida muerde,
que te acosa y te muerde en la entereza,
y a la vida entretuvo a cada paso
arrojándole huesos a la vida.*

*Un día le cansó la caminata,
y así le aconteció el aburrimiento,
que se vino a quedar allí sentado
al abrigo del sol, pensando nada.*

*Y la nada llegó, y allí seguía
el hombre, allí sentado, sin saberse
ni pájaro ni sombra, ni aun siquiera
percibirse en un hombre, y allí estaba.*

(Eso sí, con los ojos muy abiertos.)

GUILLERMO OSORIO



Foto Montecanjussa



«El abrigo», de Gogol, en versión italiana de Alberto Lattuada

LOS CLASICOS RUSOS A TRAVES DE LA PANTALLA UNIVERSAL

Por ANGEL FALQUINA



«El maestro de postas», de Puschkin, en versión alemana de Gustavo Veicky

ENTRE las películas proyectadas en el último Festival de San Sebastián, cuatro estaban basadas en obras clásicas rusas: *Los hermanos Karamazoff*, *Una mujer*, *Cuánta tierra necesita un hombre* y *El portafolio*, fueron los cuatro asuntos, de Dostoievski, Chéjov y Tolstoi (Dostoievski llevaba dos) que dieron motivo a los comentaristas para afirmaciones un tanto exageradas. No fue sino la casualidad la que reunió todos estos títulos. Pero en las tertulias y cenáculos se habló de lo lindo, y unos opinaron que los temas rusos estaban ya demasiado tocados, mientras otros decían que no son los eslavos quienes más temas han dado al cine.

Se imponía, pues, la conveniencia de hacer un pequeño cómputo de las veces que el cine, en toda su universal extensión, se había nutrido de novelas rusas. Y a esto obedece el presente trabajo, que no pretende, ni mucho menos, ser exhaustivo, pero sí creemos bastante completo.

Desde luego, y como no podía menos de ser lógico, es el cine ruso, tanto zarista como soviético, el que mayor número de veces ha tocado sus temas nacionales. Los «clásicos» han dado origen a numerosas versiones de sus inmortales obras. Baste decir que de 173 títulos que hemos podido controlar en la pantalla universal, 86 pertenecen al cine ruso, en tanto que sólo 19 son de procedencia norteamericana, 17 de origen francés, 16 de marca italiana y 14 de fabricación alemana. Amén de muy diversos films de las más variadas nacionalidades, entre las que se encuentran incluso países exóticos como China y Japón, y nuestra propia España, que no ha dejado de tocar un poco el atractivo tema de los escritores de ayer, que siguen siendo de hoy, en la literatura rusa. Desde 1907, Tolstoi, Dostoievski, Kuprin y Gogol son siempre actualidad en el cine del mundo. Chéjov pertenece casi con exclusividad a la pantalla de su país, y lo mismo ocurre, aquí de una manera lógica, con Máximo Gorki, aquel hombre que para Baroja tenía un tipo innoble y repulsivo. Alexis Piechov, que tal era su verdadero nombre, pertenece a una escuela de puro sabor marxista, que difícilmente podía ser objeto de atención para otra cinematografía que no fuera la suya. El conde Leon Tolstoi también tuvo sus coqueteos,

una especie de premonición, porque murió en 1910, con las teorías y las prácticas que poco después se implantarían en su tierra natal. Recordemos que, abandonando todo boato aristocrático, hizo vida campesina, sentó las bases de los célebres «koljoses» y llegó incluso a ser excomulgado por la Iglesia ortodoxa.

Fedor Dostoievski, el gran escritor ruso, de matiz realista, duro, sombrío, que reflejaba su vida oscura de eterno torturado, tuvo, como es sabido, una existencia intensa y sus obras de fama mundial, son reflejo de sus cuatro años en Siberia y su condena a muerte como conspirador contra el poder constituido. Influido bastante por él, Nicolás Gogol tiene también un aire lúgubre. El gran poeta nacional Alejandro Puschkin, mezclado a su vez en manejos turbios, estuvo desterrado en el Cáucaso y sus breves treinta y ocho años de edad se vieron truncados a causa de un duelo, dándose la paradoja de que una de sus célebres obras lleva precisamente este título.

Antón Chéjov es un cuentista excepcional, ameno, agradable, con cierto humor negro que le hace muy de actualidad. Leónidas Andreiev ofrece una extraña mezcla de la trágica severidad de Tolstoi y el buen humor de Chéjov. Y por último, Ivan Tourgeniev denota una marcada influencia francesa, que hace de él un adelantado de las modas y modos de gran prevalencia en el pasado siglo.

Las obras rusas, las obras de los clásicos rusos, se han llevado al cine numerosas veces. De *Crimen y castigo* hemos podido reunir hasta doce versiones. De *Ana Karenina*, ocho. De *Resurrección*, once. De *La dama de pique*, siete. De *La sonata a Kreutzer*, cinco. Y otras cinco de *Los hermanos Karamazoff* y de *Noches blancas*. Además de cuatro de *Guerra y paz* y de *El maestro de postas*. Más muchas otras de menor cuantía que vamos a ver a continuación.

Ofrecemos, pues, una muy detallada filmografía de los autores clásicos rusos, clasificados por autores y orden cronológico, que consideramos más que suficiente para aclarar aquellas dudas que surgieron una clara mañana de verano en que salíamos agotados después de estar durante tres horas y media viendo la proyección de la última versión de *Los hermanos Karamazoff*.



«Una mujer», de Dostoievski, en versión francesa de Robert Bresson

filmografía

LEON TOLSTOI

Ana Karenina. Rusa. 1907. Dirección: Piotr Chardin.
Resurrección (Resurrection). Francesa. 1909. Dirección: Andre Calmette.
Resurrección (Resurrection). Americana. 1909. Dirección: David Ward Griffith, con Florence Lawrence, Owen Moore y Arthur Johnson.
El cadáver viviente. Rusa. 1911. Dirección: Kuznetsov.
Ana Karenina. Rusa. 1911. Dirección: Chardin, con Vera Kolodnaia.
Ana Karenina. Italiana. 1912. Con María Jacobini.
La sonata a Kreutzer (Kreuserova sonata). Rusa. 1912. Dirección: Piotr Chardin, con Ivan Mosjukine y Natalia Lisenko.
Guerra y paz (Voyna i mir). Rusa. 1912. Dirección: Piotr Chardin, con Ivan Mosjukine, Natalia Lisenko y Olga Preobrajenskaia.
El sitio de Sebastopol (Sebastopolskaia oborona). Rusa. 1913. Dirección: Gontcharov.
Guerra y paz (Voyna i mir). Rusa. 1915. Dirección: Jacob Protazanov.
Natacha Rostova. Rusa. 1915. Dirección: Chardin (de *Guerra y paz*).
Resurrección (Resurrezione). Italiana. 1917. Dirección: Mario Caserini, con Andrés Habbay y María Jacobini.
Resurrección (Resurrection). Americana. 1918. Con Paulina Frederick.
El cadáver viviente. Soviética. 1918. Dirección: Sabinski.
El cadáver viviente. Japonesa. 1918. Dirección: Tanaka Eizo, con Teinosuke Kinugasa en un papel de mujer.
El padre Sergio. Rusa. 1918. Dirección: Jacob Protazanov, con Ivan Mosjukine y Vera Orlova.
Polikushka. Soviética. 1919. Dirección: Sanin, con Ivan Mosjukine.
La sonata a Kreutzer. Checa. 1926. Dirección: Gustavo Machaty.
Resurrección (Resurrection). Americana. 1927. Dirección: Edwin Carewe, con Dolores del Río y Rod La Rodque.
Ana Karenina. Americana. 1927. Dirección: Edmund Goulding, con Greta Garbo y John Gilbert.
Los cosacos (The cosaks). Americana. 1928. Dirección: George Hill, con John Gilbert, Renee Adoree y Ernest Torrence.
El cadáver viviente. Soviética. 1929. Dirección: Fedor Ozep, con Pudovkine, Barnet, Gustav Diessel y María Jacobini.
El diablo blanco (Der weisseteufel). Alemana. 1929. Dirección: Alexander Wolkoff, con Ivan Mosjukine, Bettu Amman y Lil Dagover (de la obra *Agi Murad*).

Redención (Redemption). Americana. 1929. Dirección: Fred Niblo, con John Gilbert, Renee Adoree, Eleanor Boardman y Conrad Nagel (de la obra *Resurrección*).
Resurrección (Resurrection). Americana. 1931. Dirección: William McGann, con Lupe Velez, Gilbert Roland y Miguel Faust Rocha.
Vivamos de nuevo (We live again). Americana. 1934. Dirección: Rouben Mamoulian, con Frederic March, Anna Sten y Jean Baxter (de la obra *Resurrección*).
La sonata a Kreutzer (Die Kreutzeronate). Alemana. 1935. Dirección: Veidt Harlan, con Lil Dagover, Peter Petersen y Albert Schoenhals.
Ana Karenina. Americana. 1935. Dirección: Clarence Brown, con Greta Garbo, Frederic March y Maureen O'Sullivan.
Resurrección. Mejicana. 1943. Dirección: Gilberto Martínez Solares, con Emilio Tuero, Lupita Tovar, Sara García y Elena Orgaz.
El infierno de los celos. Argentina. 1946. Dirección: Mario Soffici, con Zully Moreno, Pedro López Lagar y Ricardo Galache (de la obra *La sonata a Kreutzer*).
El diablo blanco (Il diavolo bianco). Italiana. 1947. Dirección: Nunzio Malasomma, con Rossano Brazzi, Annette Bhac, Lea Padovani y Roldano Lupi (de la obra *Agi Murad*).
Amantes sin amor (Amanti senza amore). Italiana. 1947. Dirección: Gianni Franciolini, con Clara Calamai, Roldano Lupi y Jean Servais (de la obra *La sonata a Kreutzer*).
Ana Karenina. Inglesa. 1948. Dirección: Julien Duvivier, con Vivien Leight, Ralph Richardson y Kieron Moore.
El cadáver viviente. Soviética. 1952. Dirección: Vladimir Venguerov.
Guerra y paz (War and peace). Americana. 1956. Dirección: King Vidor, con Mel Ferrer, Audrey Hepburn, Henry Fonda y Vittorio Gassman.
Amor prohibido. Argentina. 1958. Dirección: Luis César Amadori, con Zully Moreno, Jorge Mistral, Susana Campos (de la obra *Ana Karenina*).
Resurrección (Auferstehung). Germano-italiana. 1958. Dirección: Rolf Hansen, con Horst Bucholz, Miriam Bru y Lea Massari.
El diablo blanco (Agi Murad, il diavolo bianco). Italiana. 1959. Dirección: Ricareo Fredda, con Steve Reeves, Georgia Moll y Renato Baldini (de la obra *Agi Murad*).
Los cosacos. Soviética. 1961. Dirección: Vasili Pronine.
Resurrección. Soviética. 1961. Dirección: Mijail Chueitzer.
Guerra y paz (Voyna i mir). Soviética. 1965. Dirección: Sergio Bondarchouk, en cuatro jornadas («Austerlitz», «Natacha», «La batalla de Borodino» y «El incendio de Moscú»).
Ana Karenina. Soviética. 1967. Dirección: Alexander Zarkhi.

Scarabea. Alemana. 1968. Dirección: Hans Jürgen Syberberg, con Walter Buschof y Nicoletta Machiavelli (de la obra *Cuánta tierra necesita un hombre*).
Resurrección (Resurrezione). Italiana. 1943. Dirección: Flavio Calzavara, con Doris Durranti y Claudia Gara.

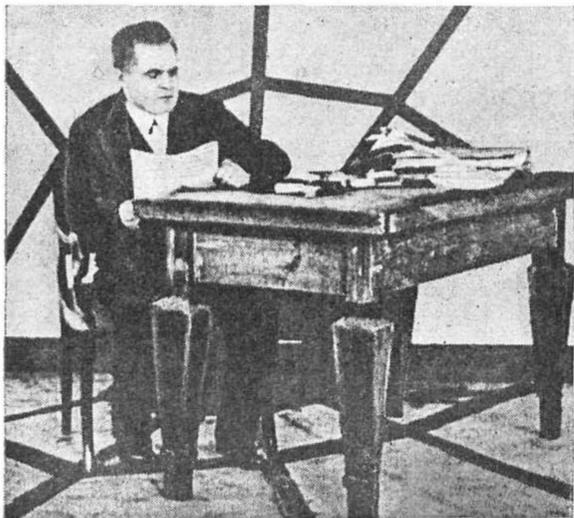
FEDOR DOSTOIEVSKI

Crimen y castigo (Delitto e castigo). Italiana. 1908.
El idiota. Rusa. 1910. Dirección: Cahrdinin.
Crimen y castigo (Prestupleine i nakasanie). Rusa. 1911. Dirección: Gontcharov.
Crimen y castigo (Prestupleine i nakasanie). Rusa. 1913. Dirección: Vronski.
Los hermanos Karamazoff (Bratja Karamasov). Rusa. 1914. Dirección: Wiatcheslav Tourjanski, con Micherin y Svenchenka.
Crimen y castigo (Prestupleine i nakasanie). Rusa. 1914. Dirección: Piotr Chardin.
Nicolás Stavrogine. Rusa. 1915. Dirección: Jacob Protazanov (de la obra *Los endemoniados*).
El idiota (L'idiot). Francesa. 1916. Con el español Juan Argelagues.
El idiota. Alemana. 1921. Dirección: Lupu Pick.
Los hermanos Karamazoff (Die bruder Karamazoff). Alemana. 1927. Dirección: Dimitri Bouchowetzki, con Fritz Korner, Emil Jannings y Werner Krauss.
Raskolnikoff (Raskolnikoff). Alemana. 1923. Dirección: Robert Wienne, con Grigori Chamará y Vera Orlova (de la obra *Crimen y castigo*).
Crimen y castigo (The royle girl). Americana. 1926. Dirección: David Ward Griffith, con Carol Dempster y Adolphe Menjou.
Karamazoff el asesino (Der morder Dimitri Karamazov). Alemana. 1931. Dirección: Fedor Ozep, con Fritz Korner y Anna Stenn.
La casa de los muertos. Soviética. 1932. Dirección: Fiódorov.
Las noches de Petersburgo. Soviética. 1934. Dirección: Grigory Rochal.
Crimen y castigo (Crime et chatiment). Francesa. 1935. Dirección: Pierre Chenal, con Pierre Blanchard, Harry Baur y Medeleine Ozeray.
Crimen y castigo (Crime and punishment). Americana. 1935. Dirección: Josef von Sternberg, con Peter Lorre, Edwar Arnold y Elisabeth Risdom.
Noches de Petersburgo (Les nuits blanches de St. Petersburg). Francesa. 1937. Dirección: Jean Dreville, con Pierre Renoir, Gaby Morlay y Louis Salou.
Crimen y castigo (Brott och straff). Sueca. 1945. Dirección: Hampe Faustman.
El idiota (L'idiot). Francesa. 1946. Dirección: Georges Lampin, con Gerard Philippe, Edwige Feuillere y Jean Deboucourt.
El hombre del sombrero redondo (L'home du chapeau ronde). Francesa. 1946. Dirección: Pierre Billon, con Raimu y Aime Clairond (de la obra *El eterno marido*).
Barrio de pasiones. Mejicana. 1947. Dirección: Adolfo F. Bustamante, con Gustavo Rojo, María Teresa Esquella y Prudencia Grifell.
El jugador. Argentina. 1947. Dirección: Leon Klimovski, con Roberto Escalada y Judith Sulian.
Los hermanos Karamazoff (I fratellim Karamazoff). Italiana. 1947. Dirección: Giacomo Gentiluomo, con Fosco Giachetti y Mariella Lotti.
Crimen y castigo. Mejicana. 1950. Dirección: Fernando Fuentes, con Roberto Cañedo, Lilia Prado y Carlos Moxtezuma.
El idiota (Hakuchi). Japonesa. 1951. Dirección: Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune.
Crimen y castigo (Crime et chatiment). Francesa. 1956. Dirección: Georges Lampin, con Jean Gabin, Robert Hosseinn y Marina Vlady.
Noches blancas (I notti bianchi). Italiana. 1957. Dirección: Luchino Visconti, con Jean Marais, Marie Schell y Marcello Mastroiani.
El idiota. Soviética. 1958. Dirección: Ivan Pyriev.
Los hermanos Karamazoff (The brothers Karamazoff). Americana. 1958. Dirección: Richard Brooks, con Yul Brynner, Marie Schell y Lee J. Cobb.
Noches de San Petersburgo (Petersbueger nacht). Alemana. 1958. Dirección: Paul Martin, con Joanna von Koscian e Ivan Desny.
Crimen y castigo (Crime and punishment). Americana. 1960. Dirección: Denis Sanders, con Frank Silvela y George Hamilton.
Noches blancas. Soviética. 1966. Dirección: Ivan Pyriev.
Las furias (The furies). Norteamericana. 1950. Dirección: Anthony Mann, con Barbara Stanwick y Wendell Corny (inspirada en *El idiota*).

El jugador. Alemana. 1934. Dirección. Gerard Lamprecht.
El gran pecador (The great sinner). Americana. 1949. Dirección: Robert Sisdmak.
El idiota. Soviética. 1929. Dirección: Ivan Pyriev.
Noches blancas. Soviética. 1929. Dirección: Ivan Pyriev.

ALEJANDRO PUSCHKIN

Stenka Razine. Rusa. 1908. Dirección: Drankov y Ramachov.
Russalka. Rusa. 1910. Dirección: Ladislao Starevich.
La dama de pique (Domik pod kolomoi). Rusa. 1911. Dirección: Piotr Chardin, con Ivan Mosjukine.
La casa Kolomna. Rusa. 1913. Dirección: Chardin.
Sinfonía de amor y de muerte. Rusa. 1914. Dirección: W. Tourjanski, con Olga Baclanova.
La dama de pique (Domik pod kolomoi). Rusa. 1915. Dirección: Jacob Protazanov, con Ivan Mosjukine y Natalia Lisenko.
La señorita campesina. Rusa. 1916. Dirección: Olga Preobraienskaia.
La hija del capitán (The blonded woman). Americana. 1923. Dirección: Phil Rosen, con Betty Compson y Richard Dix.
La dama de pique. Húngara. 1923. Dirección: Paul Fejos.
El maestro de postas. Soviética. 1925. Dirección: Jeliakovski.
El maestro de postas. Francesa. 1925. Con Ivan Mosjukine.
El águila negra (The eagle). Americana. 1925. Dirección: Clarence Brown, con Rodolfo Valentino y Vilma Banky.
Volga, Volga. Alemana. 1928. Dirección: W. Tourjanski, con Hans Schletov, Fritz Korner y Lillian Hall Davis (de la obra *Stenka Razine*).
La dama de pique. Alemana. 1928. Dirección: Alexandre Razoumy, con Jenny Jugo y Walter Jansen.
Volga en llamas (Le Volga en flammes). Francesa. 1933. Dirección: W. Tourjanski, con Albert Prejean, Danielle Darrieux e Inkijinnoff (de la obra *La hija del capitán*).
Volga, Volga. Alemana. 1935. Dirección: Walter Jansen, con Hans Schletov, Heinrich George y Vera Engels (de la obra *Stenka Razine*).
Stenka Razine. Alemana. 1936. Dirección: Alexander Wolkoff.
Dubrowski. Soviética. 1936. Dirección: Alexandre Ivanovski.
Dunia, la novia eterna (Der postmaster). Alemana. 1940. Dirección: Gustav Ucicky, con Hilde Krahl, Heinrich George y Hans Holt (de la obra *El maestro de postas*).
Un tiro en reserva (Un colpo di pistola). Italiana. 1941. Dirección: Renato Castellani, con Fosco Giachetti, Assia Noris y Antonio Centa (de la obra *El desafío*).
Aguila negra (Aquila nera). Italiana. 1946. Dirección: Ricardo Freda, con Rossano Brazzi, Irasema Dillian y Gino Cervi (de la obra *El bandido Dubrovski*).
La hija del capitán (La figlia del capitano). Italiana. 1947. Dirección: Mario Camerini, con Amadeo Nazzari, Irasema Dillian y Vittorio Gassman.
La dama de pique (La dama di picche). Italiana. 1947. Dirección: Jacques Feyder, con Gaby Morlay, Vittorio Gassman y Pierre Renoir.
La venganza del Aguila Negra (La vendetta de l'aquila nera). Italiana. 1951. Dirección: Ricardo Freda, con Rossano Brazzi y Gianina Maria Canale (de la obra *El bandido Dubrovski*).



«Crimen y castigo», de Dostoievski, en versión alemana de Robert Wienne

El maestro de postas (Dunja). Austriaca. 1955. Dirección: Josef von Baky, con Eva Baryok, Ivan Desny y Karl Heinz Bohn.
La hija del capitán. Soviética. 1958. Dirección: Kappounovski.
La tempestad (La tempesta). Italiana. 1959. Dirección: Alberto Lattuada, con Silvana Mangano.
La dama de pique. Soviética. 1961. Dirección: Tikhomirov.
La borrasca. Soviética. 1964. Dirección: Vladimir Bassov.
La dama de pique (La dame de pique). Francesa. 1965. Dirección: Leonard Keigel, con Dita Parlo, Michel Subor y Philippe Le-maire.

LEONIDAS ANDREIEV

Anfisa. Rusa. 1912. Dirección: Jacob Protazanov.
Los días de nuestra vida. Rusa. 1914. Dirección: Piotr Chardin.
El que recibe el bofetón. Rusa. 1916. Dirección: Ivan Gai, con Olga Baclanova.
Los siete ahorcados. Soviética. 1920. Dirección: Cardinin.
El que recibe el bofetón (The who gets sleped). Americana. 1925. Dirección: Victor Schertzinger, con John Gilbert y Norma Shearer.
El águila blanca. Soviética. 1928. Dirección: Jacob Protazanov. (De la obra *El gobernador*).
El que recibe el bofetón. Argentina. 1947. Dirección: Boris Hardy, con Narciso Ibáñez Menta y Ernesto Vilches.

NICOLAS GOGOL

Taras Boulba. Rusa. 1910. Dirección: Maitre.
Una venganza terrible (Noch pod rojdestvo). Rusa. 1911. Dirección: Ladislao Starevich, con Ivan Mosjukine.
Nochebuena (Strachnaia mest). Rusa. 1912. Dirección: Ladislao Starevich, con Ivan Mosjukine y Wiatcheslaw Tourjanski.
El abrigo (Chinel). Soviética. 1926. Dirección: Grigori Kozibitzev y Leonides Trauberg.
El revisor. Alemana. 1931. Dirección: Gustaf Grundgens.
El revisor. Checa. 1933. Dirección: Martin Fric.
Taras Boulba. Francesa. 1935. Dirección: Alexis Granovski, con Harry Baur y Danielle Darrieux.
El matrimonio. Soviética. 1937. Dirección: Erast Garine.
El revisor. Soviética. 1952. Dirección: Vladimir Petrov.
La noche de mayo. Soviética. 1952. Dirección: Alessandre Roou.
El alcalde, el escribano y su abrigo (Il capoto). Italiana. 1952. Dirección: Alberto Lattuada, con Renato Rascel, Ivonne Sanson y Antonella Lualdi (de la obra *El abrigo*).
El matrimonio (Il matrimonio). Italiana. 1953. Dirección: Antonio Petrucci, con Vittorio de Sica y Silvana Pampanini.
El abrigo (Chinel). Soviética. 1959. Dirección: Alexis Batalov.
Las almas muertas. Soviética. 1960. Dirección: Leonides Trauberg.
Noche de navidad. Soviética. 1962. Dirección: Alessandre Roou.
Taras Boulba. Americana. 1962. Dirección: Lee J. Thompson, con Yul Brynner, Tony Curtis y Cristine Kauffman.
Diario de un loco (Le journal d'un fou). Francesa. 1964. Dirección: Roger Coggio, con Dorothee Blank y Roger Coggio.
Las almas muertas (Les ames mortes). Francesa. Dirección: René Allio.

IVAN TOURGENEV

Un nido de gentileshombres. Rusa. 1915. Dirección: Gardine, con Olga Preobraienskaia.
Canto de amor triunfante. Rusa. 1915. Dirección: Eugeni Bauer, con Vera Kolodnaia.
Tres retratos. Soviética. 1919. Dirección: Alessandre Ivanovski.
Pounin y Baburin. Soviética. 1919. Dirección: Alessandre Ivanovski.
Embruajamiento (Chante d'amour triumphant). Francesa. 1923. Dirección: Wratislaw Tourjanski, con Natlia Kovanko, Jean Angelo y Nicolas Koline.
Las praderas de Bejin (Bejin lug). Soviética. 1935. Dirección: Sergio M. Eisenstein.

Primer amor. Española. 1942. Dirección: Claudio de la Torre, con Tony d'Algy, Rosita Yarza y José M. Seoane.
Duelo en las montañas. Mejicana. 1949. Dirección: Emilio Fernández, con Rita Macedo y Fernando Fernández.
La vispera. Soviética. 1959. Dirección: Vladimir Petrov.

ALEJANDRO KUPRIN

El duelo (Poedinok). Rusa. 1910. Dirección: Maitre.
La bruja (La sorciere). Francesa. 1956. Dirección: André Michel, con Marina Vlady y Maurice Ronet.
El duelo (Poedinok). Soviética. 1959. Dirección: Vladimir Petrov.
 Sobre temas de Kuprin y Andreiev fue filmada en España, en 1954, una película titulada *Manicomio*, que dirigieron Luis Delgado y Fernando Fernán Gómez, con Susana Canales, Julio Peña, María Asquerino y el propio Fernán Gómez.

ANTON CHEJOV

El amor de un contrabajo. Rusa. 1911. Dirección: Hansen.
La sala número seis. Rusa. 1912. Dirección: Tchaikovski.
Las flores llegan tarde. Rusa. 1917. Dirección: Sushkevich, con Olga Baclanova.
Hombres y grados. Soviética. 1929. Dirección: Jacob Protazanov.
Extraña confesión (Summer storm). Americana. 1944. Dirección: Douglas Sirk, con George Sanders y Linda Darnell.
Júbilo. Soviética. 1944. Dirección: Vladimir Petrov.
El amor de un contrabajo (Romans basou). Checa. 1949. Dirección: Jiri Trnka. Película de marionetas.
El hijo ilegítimo. Soviética. 1953. Dirección: Constantine Youdine.
La cerilla sueca. Soviética. 1954. Dirección: Constantine Youdine.
La cigarra (Poprigunia). Soviética. 1955. Dirección: Sanson Sansonov.
Las damas. Soviética. 1955. Dirección: Lev Koulidjanov.
La novia. Soviética. 1957. Dirección: Vladimir Chredel.
La dama del perrito. Soviética. 1960. Dirección: Josiff Kheifitz.
Los enemigos. Soviética. 1960. Dirección: Youri Egorov.
Gordore S (En la ciudad S). Soviética. 1966. Dirección: Josiff Kheifitz.
La gaviota (The sea gul). Americana. 1968. Dirección: Sidney Lummet, con James Mason, Simone Signoret y Vannesa Redgrave.
La cartera (Le portefeuille). Francesa. Dirección: Maurice Frasquel.

MAXIMO GORKI

La madre (Mat). Soviética. 1920. Dirección: Alexandre Razoumy.
La madre (Mat). Soviética. 1926. Dirección: Useelod Poudovkine, con Vera Baranowskaia y el propio Poudovkine.
Bajos fondos (Les bas fonds). Francesa, 1936. Dirección: Jean Renoir, con Jean Gabin, Louis Jouvet y Suzy Prim.
Los enemigos. Soviética. 1938. Dirección: Alessandre Ivanovski.
La infancia de Gorki. Soviética. 1938. Dirección: Marck Donskoi. Mas una segunda parte, *Ganarás el pan* (1939), y una tercera que completa la trilogía, *Mis universidades* (1940).
El proceso de Artamonov. Soviética. 1941. Dirección: Grigori Rochal.
Bajos fondos. China. 1948. Dirección: Tso Lin Wan.
Egor Boulytchov. Soviética. 1953. Dirección: Yulia Solntzeva.
Los bárbaros. Soviética. 1953. Dirección: Leonid Loukov.
Yassa Seleznova. Soviética. 1953. Dirección: Leonid Loukov.
La madre (Mat). Soviética. 1956. Dirección: Marck Donskoi.
Malva. Soviética. 1957. Dirección: Vladimir Braum.
Los bajos fondos. Japonesa. 1957. Dirección: Akira Kurosawa.
Tomas Gordeew. Soviética. 1960. Dirección: Mark Donskoi.

Los films de la quincena

Por
LUIS QUESADA

«NYAR A HEGYEN» («VERANO EN LA MONTAÑA»), de Peter Bacsó

En el Festival Internacional de San Sebastián celebrado en 1968, Hungría presentó oficialmente este film que hace pocos meses ha sido puesto en circulación en los cineclubs españoles por la Federación Nacional, gracias a su inteligente programa de importaciones temporales.

Verano en la montaña es la tercera película de Peter Bacsó, realizador de cuarenta años perteneciente por tanto y con pleno derecho a la nueva generación de cineistas húngaros que está creando una obra considerable por su alta calidad cinematográfica y por el abierto espíritu de análisis humano y social que la caracteriza.

Nos encontramos frente a un film poético y polémico, hecho con el corazón y también con los sentimientos, que presenta no sólo un lúcido análisis de mentalidades humanas, sino también de las relaciones entre dos generaciones separadas por la edad y la evolución de las circunstancias del país.

El Doctor, la joven Mari, el pintor Komora, Veszeli, forman el cuarteto intérprete del drama que se desarrolla a lo largo de la proyección. Encarnados por intérpretes de talento, sin caer en ese rígido esquema que nos hace decir: «seres de una pieza», porque los hombres y mujeres de verdad nunca lo son «de una pieza», los tres hombres y la muchacha desvelan más de un problema de la sociedad húngara de hoy.

La historia es muy simple: El pintor Komora, joven y despreocupado, quiere instalarse con su amiga Mari en los viejos y abandonados barracones de un antiguo campo de concentración, sobre una colina que domina el maravilloso paisaje del lago Balatón. Komora desea pintar durante todo ese verano, aprovechando la paz actual del lugar. Por casualidad encuentran a un extraño Doctor que se interesa grandemente por su proyecto y termina colaborando económicamente con ellos para adquirir y adecuar en parte los viejos barracones. Ya instalados, surge un tal Veszeli, quien mantiene largas charlas con el Doctor, el cual parece molesto por su presencia. Mari logra averiguar la verdad: el Doctor estuvo prisionero aquí durante el periodo del terror staliniano, siendo comandante del campo el propio Veszeli. Pero aún había más: los dos habían sido antes compañeros de lucha y militantes comunistas.

El Doctor, después de su resignado retraining en la prisión, es ahora un hombre ávido de vida, curioso por todo, firme siempre en sus convicciones. Veszeli, otrora arrogante jefe del campo de prisioneros, se considera hoy víctima despreciada, sediento de revancha. El Doctor, comunista liberal, parece ya desinteresado de cualquier cosa que no sea la vida misma y su propio trabajo científico. El otro no: todo su interés es justificarse y justificarse como brazo necesario del juego de las circunstancias. «Eramos necesarios los dos: verdugo y víctima; a mí no me tocó escoger» —dice al Doctor—. Considera todo como pasado y borrado, como sucedido por la fuerza ineluctable del determinismo histórico. Es un hombre que no siente remordimien-



«Verano en la montaña»



«La piscina»

tos por los males que ha causado. Al acusarle el Doctor de saber que eran falsas las acusaciones y las confesiones que a él le habían llevado al campo, Veszeli responde: «Cuando luchábamos juntos contra los alemanes y ellos te torturaron para obtener confesiones, no confesaste. En el año cincuenta no te torturamos y sin embargo firmaste; porque en el fondo te sentías culpable moralmente de pensar en contra de la línea oficial del partido.» Y el Doctor permanece silencioso.

En medio de esta lucha dialéctica del Doctor y Veszeli, verdugos y víctimas alternativamente, Mari se siente atraída por el

Doctor, y una noche se ofrece a él, pero el hombre la rechaza suavemente al comprender que el amor de Mari tiene sus raíces en el pasado y en la compasión, acaso también en el hábito de madurez y experiencia que le confieren todas sus desventuras.

Komora, por el contrario, convive con ellos, hace el amor con Mari y pinta, sin percibir siquiera el drama. Si en un momento se muestra celoso, basta una simple confesión de que nada ha sucedido para que vuelva a su indiferencia egoísta.

Película muy densa de contenido, Verano en la montaña merece la pena de ser vista

y oída con atención, sin que el espectador se deje engañar por la frivolidad de algunas escenas. Percibirá netamente una serie de problemas humanos latentes en muchos países del Este europeo como consecuencia de los altibajos y avatares que ha sufrido su política interior desde la instalación en ellos del régimen comunista.

«LA PISCINA», de Jacques Deray

Cuatro jóvenes «monstruos» del cine moderno: Alain Delon, Maurice Ronet, Romy Schneider y Jane Birkin; más un director que conoce su oficio: Jacques Deray; más un guionista de talento: Jean Claude Carrière, han dado como resultado un film comercial, calificativo en absoluto peyorativo, que en alguna forma se aparta de los moldes repetidos del cine policiaco, para convertirse en una película interesante desde muchos ángulos de vista.

Interesante por el tratamiento de la historia desde el inicio hasta el final, en una gradación del climax que dibuja una perfecta línea ascendente. Desde el comienzo sabemos que va a ocurrir algo, que las vidas de los cuatro personajes van a incidir en un punto central de tragedia. Sin embargo, la máquina, bien engrasada, se va deslizando suavemente, en cada instante de la película, sin que el espectador pueda adivinar lo que sucederá segundos después. Esa fluidez narrativa perfectamente desarrollada linealmente es acaso el elemento primordial del film, sin que el realizador haya sentido la necesidad de acudir a elementos forzados, como un suspense inútil, como una música de fondo excesivamente dramática. El guión nos recuerda a muchas novelas de Simenon en que el asesinato llega por sus pasos contados, sin introducir al lector en un laberinto de acertijos, como una consecuencia lógica de todo lo que va aconteciendo en la historia. Y no obstante, el interés persiste.

La piscina es una película intimista, de exposición de unos caracteres, de una forma de vivir, polarizado todo en las figuras de los dos protagonistas principales: Jean Paul (Alain Delon), el joven ambicioso, sin fuerzas para conseguir nada, niño de caprichos a quien todo se le ha dado hecho por un amigo complaciente, por una amante fuertemente ligada a él por el apasionamiento carnal. Harry (Ronet) es también un play-boy, pero luchador, seguro de sí mismo. Acaso demasiado seguro. En una amistad superficialmente fuerte, está soterrada la incompatibilidad que hará del uno un resentido envidioso y del otro un despreciador. Basta que surja un motivo de fricción para que este antagonismo oculto tras la brillante fachada de la camaradería degenera en un odio mortal que dé paso al crimen.

Jacques Deray ha acertado al titular la película. En efecto, la piscina de la lujosa mansión donde se desarrolla todo el film es un personaje más de la acción, un elemento primordial en el transcurrir de los acontecimientos desde su comienzo. La piscina es el lugar donde hombres y mujeres se entregan al placer inmediato, indiferentes a todo lo que forma parte de sus existencias, en un estado de desnudez física y moral. La piscina es, en esos días veraniegos, el polarizador de sus actos y de sus existencias. A su alrededor, libres de ataduras, los protagonistas del drama darán rienda suelta a las pasiones que han de llevar ocultas en otros instantes de su vida. Y la piscina será el medio de que Jean Paul se sirva para consumir su odio.



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

PREOCUPACION LITERARIA, SUEÑO O REALIDAD, OSCURAS INTERPRETACIONES

«EL HOMBRE DEL CRANEO RAPADO» me parece una película que pone en seguida de manifiesto su origen literario, lo que, en mi opinión, no puede ser más ponderativo. Pues el cine, sin esa raigambre, será a veces cine puro, pero es con frecuencia demasiado trivial. Por lo demás, resulta difícil que no se hallen equivalencias literarias en artes cualesquiera. Tampoco debe olvidarse, sin embargo, que lo literario se ha ganado el repunte desdeñoso que se usa a menudo para designar lo artificioso, pretencioso, rebuscado, amanerado. E incluso en esta última acepción *El hombre de la cabeza rapada* no deja de estar incurso en algún aspecto, ya que no faltan complicaciones psicológicas un tanto forzadas y apelaciones y motivaciones de un «freudismo» que, con el tiempo, se ha vuelto bastante arbitrario.

El profesor se ha enamorado de la alumna. Y se nos presenta a los personajes en una entrega de premios que constituye quizá la escena más fina e intencionada de la película. Suave caricatura, verdadero sentido del humor, ambiente del colegio femenino, en una ciudad flamenca de clase media más o menos intelectual, refinada y culta, pedante con moderación profesional y llena de tradiciones de cortesía y ceremonia...

El arranque de la película es, al mismo tiempo, ligero y riguroso. En el profesor maduro late la pasión por la bella adolescente. Pasión contenida en él que busca pretextos docentes y discretos de aproximación—se trata también de la despedida de curso—a través de corredores y balcones de teatrillo escolar. No sabemos todavía si pasión ignorada por parte de la muchacha.

Pero la película, con este principio que ya conocemos de antiguo en la novela, en el teatro y en el cine, pronto da un giro extraño, sin abandonar, o más bien intensificándolo, su tono meditabundo e introspectivo, admirablemente llevado por Delvaux.

El protagonista acompaña a un ilustre médico forense que ha de realizar una autopsia. La complacencia del director en ciertos detalles macabros, bajo aire de frío profesionalismo y de exigente deber médico, es indispensable para que se nos vaya revelando la personalidad del profesor que lo presencia, o es, en cambio, que de este modo el novelista, Johan Daisne y, más tarde, el director hallan pretexto y ocasión para unas reflexiones nada impertinentes sobre graves problemas de la vida y de la muerte?

Apenas comprendo el reproche que suele hacerse a determinados autores sobre si al-

gunos episodios rompen o no el curso de una acción, pues sólo ellos pueden saber en qué consiste tal desarrollo y, en contra de ciertas teorías, su libertad es absoluta. En tal o cual relato, como ocurre concretamente en esta película, acaso no exista lógica externa, pero, en cambio, sí puede observarse una especie de fundamental unidad interior, ese ritmo inefable de la intención profunda y, en último término, de la personalidad, sobre aquello que se quiere decir, cuya coherencia moral e intelectual no creo que tenga que ver con el llamado ritmo cinematográfico.

Y, en tal sentido, no se advierte incoherencia en esta película de André Delvaux, pese a alguna que otra brusquedad e incluso caprichosidad. El nuevo e inesperado encuentro con la muchacha seductora, convertida en fulgurante estrella teatral, ¿no deriva ya por cauces excesivamente novelescos, adjetivo que mejor cuadra a semejantes fábulas cinematográficas?

Y tanto más adecuada la calificación cuanto que, como digo, el argumento está tomado de la novela del autor que mencioné, la cual responde a un muy peculiar estilo moderno al que denominaría de folletín culturista y en el que se mezclan confusas nociones sobre el sueño, sobre la locura, sobre la oscura linde entre lo normal y lo patológico.

Y, finalmente, aparece lo que ya constituye un recurso tópico de innumerables narraciones de diverso género, cinematográfico o no: lo onírico y la confusión, repito, entre sueño y realidad.

Parece ser que André Delvaux utilizó este mismo procedimiento en su otra película, *Una noche, un tren* que, por cierto, aunque estrenada antes entre nosotros, es posterior a ésta y que yo no vi.

Cuando el protagonista—en rigor no hay sino tres personajes—de *El hombre del cráneo rasurado* aparece, por último, en un sanatorio psiquiátrico, después de consumir el drama del subconsciente, es decir, la muerte de un tiro de la muchacha amadísima, nos lo explicamos todo; que es como no explicarnos nada.

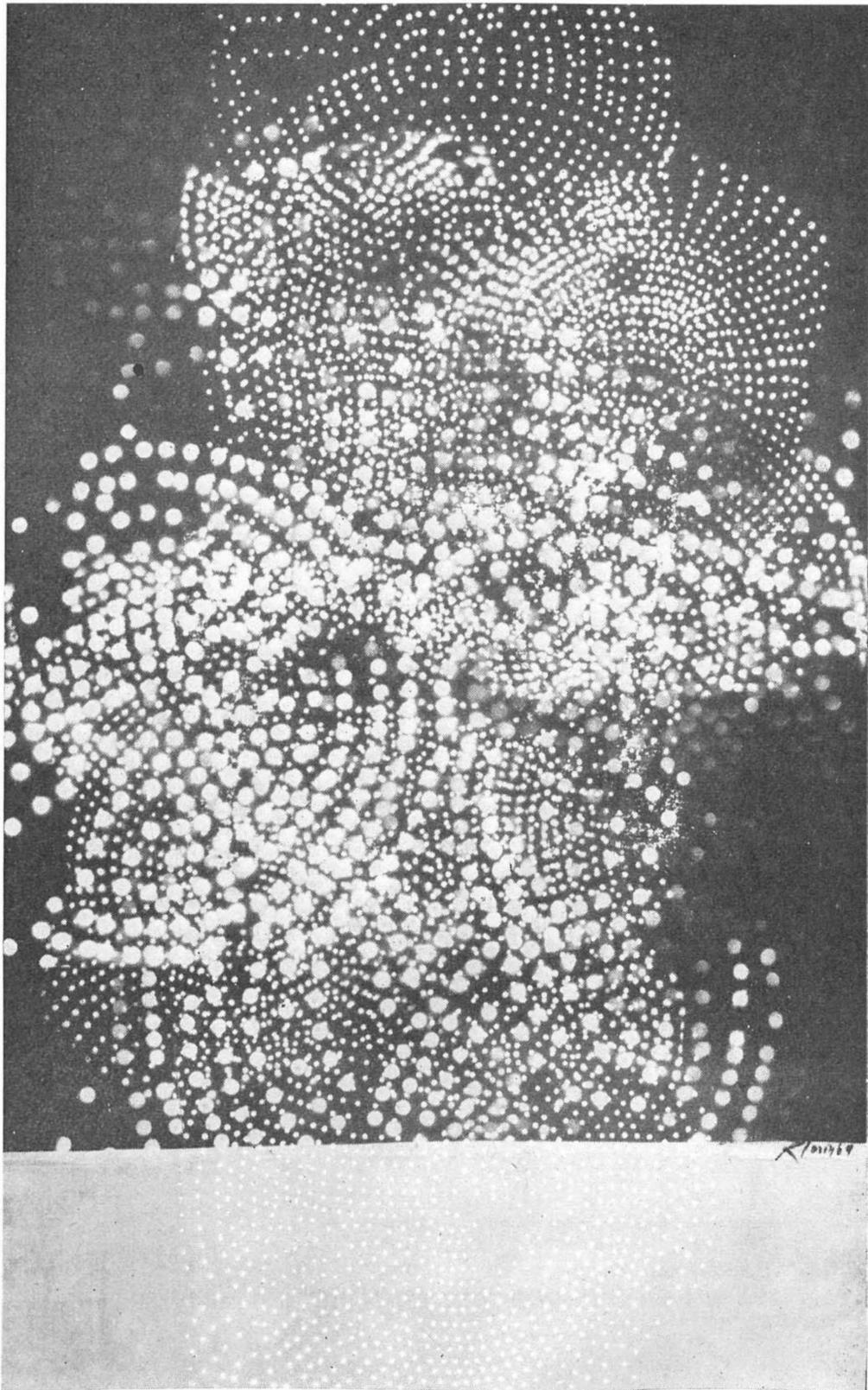
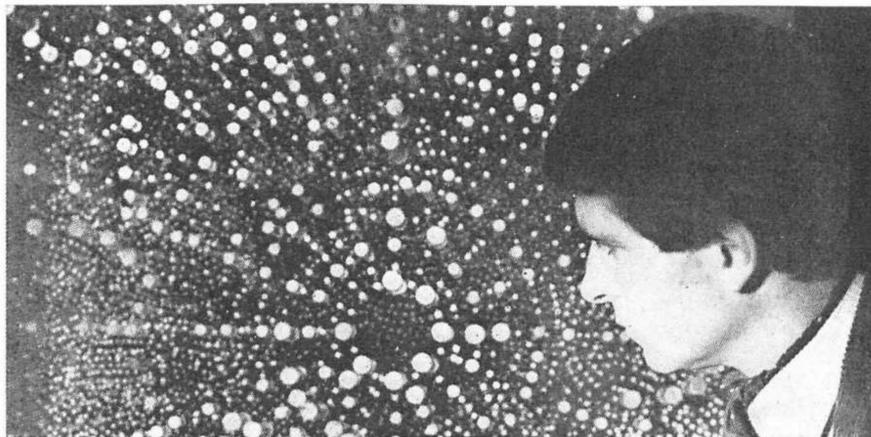
Este tipo de películas se presta a toda clase de interpretaciones y sobre ella he leído comentarios que me han hecho sonreír con mi personal pedantería. En cuanto no se sabe bien qué le ocurre a un personaje, los comentaristas comienzan a hablar de alienaciones, vacíos, mundos espirituales que chocan, sociedades destructoras e incomprensivas, descomposición de la personalidad, complejos de varia índole y para todos los gustos, tiempos barajados, presente, pasado y porvenir resueltos, etc. Y suelen hacer una literatura todavía más confusionaria.

Los propios directores suelen también dar la pauta para ello con sus declaraciones cabalísticas, aunque luego, en efecto, los encargados de comentarlas contribuyen cuanto pueden al galimatías. Los franceses, que han de llenar mucho papel, son muy diestros en tal fraseología de sentido y significación dudosos. Pero, entre nosotros, tampoco deja de haber alumnos muy aventajados—e incluso diría que maestros—, en la oscuridad y en el revoltijo.

Con todo, la personalidad de Delvaux y su película resultan interesantes e inquietantes en cierto modo, ya que, al menos, nos asoma a mundos todavía inexplorados por el cine, con la noble pretensión de analizar sentimientos y pasiones complejos. Y, sobre todo, podemos ver rostros y ambientes que no nos son habituales, sin dejar de ser próximos. Porque no hay nada que tienda más a repetirse a sí mismas que las imágenes cinematográficas. No importa que el proceso interior del personaje y su afán de destruir la belleza femenina quede, en gran parte, sin explicación. Unas preocupaciones muy significativas del arte actual se estreman en la pantalla.

LA PINTURA DE ROGER LORIN

Por CARLOS AREAN



Pared para una casa de nuestro tiempo (modelo experimental)

EL importante pintor francés Roger Lorin es suficientemente conocido en su patria, en la que encabeza la más rigurosa de las tendencias vanguardistas entre los artistas menores de cuarenta años. En España es también conocido a través de su excelente exposición en el Ateneo de Madrid, pero una sola muestra no basta para comprender lo que una obra como la de Lorin significa. Debemos decir, ante todo, que considerarlo como pintor es una manera de hablar, dado que las antiguas catalogaciones son las que en principio siguen vigentes en la crítica. Si quisiésemos actuar con todo rigor, tendríamos que reconocer que sólo una mínima parte de su obra tiene cabida en el casillero consagrado a la pintura. Muchas de sus creaciones no sólo son tridimensionales, sino que constan de varios planos translúcidos unos y opacos otros, en el interior de los cuales puede haber bombillas y otras formas que cambien continuamente de color y de intensidad lumínica. Aparte de estas dedicaciones, consistentes en crear unas obras cinéticas o escultopictóricas o pictóricas cuyo destino es ser colgadas en una pared, al igual que el resto de la pintura tradicional, ha realizado Lorin importantes decoraciones para el teatro, entre las que destacan las de Juliette ou la Ile des songes, terminadas en 1955, y una colección de muros importantísimos que se hallan a disposición de los arquitectos más avanzados que quieren integrarlos en sus edificios.

Las últimas líneas nos hacen ver cómo Lorin tiene la obsesión de la integración de las artes. Respecto a dicha obsesión es preciso indicar que corre en el arte actual por dos caminos divergentes: el de la integración en el habitáculo y el de la integración en el espectáculo. Las máximas posibilidades para la pri-

mera, la ofrecen hoy el teatro y el cine, en tanto las más urgentes para la segunda yacen en la necesidad de inventar una nueva arquitectura y un nuevo urbanismo, aptos para las apetencias de nuestro siglo. La primera de estas integraciones compete primordialmente a los técnicos audiovisuales, quienes utilizando los materiales que le aporten los diversos artistas, podrán realizar un arte móvil proyectable o unos nuevos ambientes teatrales en los que la palabra y la música formen una unidad indisoluble con la estructura escultopictórica en la que se desenvuelvan. Esta integración es importante, pero no llena de momento la totalidad de la vida de ningún ser humano. La otra integración, en cambio, tiene por misión crear un ámbito habitable más acogedor, funcional y grato. Dentro de nuestro hogar o en las calles de la ciudad, o en oficinas o talleres, pasamos prácticamente la totalidad de nuestra vida. Es preciso, por tanto, que los grandes artistas colaboren a rodearnos de un espacio de proporciones bellas, armoniosas, serenas, y a dotar a nuestros hogares de unas fachadas, paredes y texturas en consonancia en su comodidad espiritual, con esa otra comodidad material que el aumento universal del nivel de vida debe llegar a proporcionar a todos los seres humanos. En dicho aspecto, obras como la maqueta para Muro laberíntico animado, con sus huecos y sus prismas salientes, con su luz filtrada o reflejada y con su movilidad nunca fatigosa, constituyen una aportación notable. Cuando Lorin realizó esta maqueta en 1968, incorporó a ella toda su sabiduría de artista que juega con el espacio, con la luz y el aire como si se tratasen de un elemento más dentro de la tectónica de su construcción.

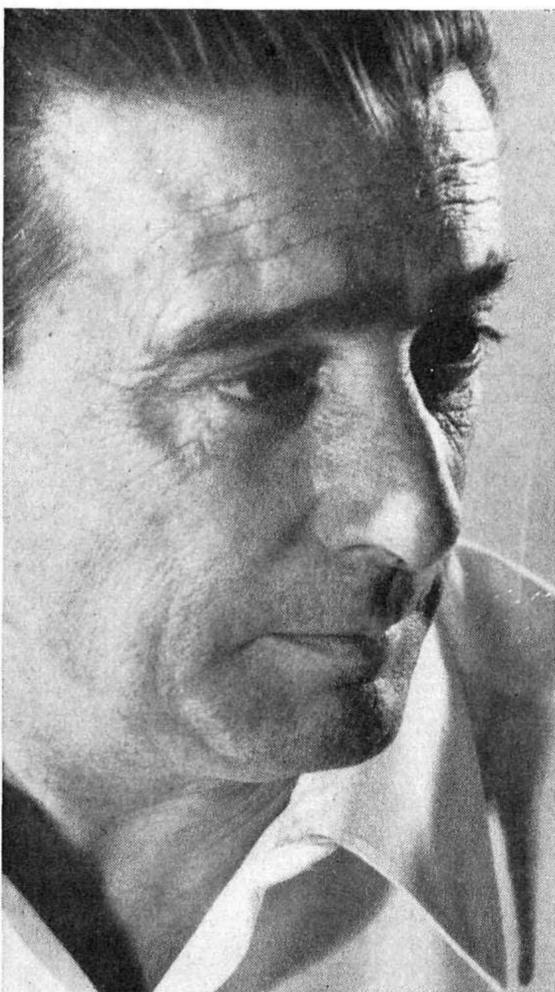
Tras de haber triunfado en ambas integraciones, no podía pararse Roger Lorin en su lucha por llegar a construir un arte integral en todos los aspectos posibles. Se planteó entonces la gran pregunta: ¿por qué la integración en el habitáculo y la integración en el espectáculo no pueden llegar a fundirse en algunas ocasiones en una nueva integración única? Roger Lorin, que es francés y que se halla saturado de vieja cultura francesa, podía hallar con facilidad precedentes importantes de este ambicioso proyecto sin salirse de los propios límites de su patria. Ante Notre Dame de Paris se había representado el mejor teatro de la Edad Media y este teatro había sido acompañado de los más armoniosos juegos de luz, del más rico vestuario y de las más hermosas decoraciones móviles que la técnica de la época permitían. La palabra, la música, unas formas humanas en movimiento pero tratadas en la manera de vestir las igual que si fuesen hermosos objetos artísticos, alzaban el prodigio del misterio ante las torres ecuanimes de «la reina de las catedrales». Lorin comprendió que, en el nuevo ámbito habitable, la música tenía que formar parte del objeto escultopictórico y que la pared debería emitir luz y sonido o reflejar los rumores del ambiente y la luz que se filtrase a través de las ventanas. Hizo ensayos brillantes en ese camino, en el que nos situó ante los umbrales de un nuevo arte integral. Madrid conoció no hace mucho esos ensayos, pero fueron tan sólo un botón de muestra dentro de la labor que este gran artista francés realiza. Muy a menudo en sus nuevos objetos hay una base última de pura pintura. Es el propio fondo del muro, en el que pinta Lorin formas evanescentes con calidades plateadas que siguen ritmos de una extrema movilidad, dentro de su generación geométrica no en extremo insistida. Otras formas de plástico transparente envuelven sin ocultarlas a las primeras, pero hay entre ambas superficies un tercer grupo de formas móviles, de luces que se encienden y se apagan siguiendo unos ritmos igualmente evanescentes y permitiendo las máximas combinaciones cromáticas realizadas con pura luz. Lorin se anticipa así al futuro y lo llena también de sonido. Muchas de estas obras llevan no un acompañamiento musical, sino que hacen que la música forme parte del ritmo de su movimiento, y el espectador necesita ambos, tanto el sonido, que se hace en el tiempo, como la nueva pintura, que se hace igualmente en el tiempo y que en el tiempo cambia ante sus ojos para poder disfrutar plenamente de esta obra admirable.

Un nuevo arte alborea y cuenta ya con dos escuelas nacionales consagradas fanáticamente a convertirlo en realidad. Una de ellas es la que incluye a Lorin en París, y que puede ser relacionada con el Grupo de búsqueda para un arte visual, fundado por el español Sobrino y el argentino Le Parc hace ya media docena de años. La segunda es el fundamental grupo argentino de las esculturas hidrofotantes y los muros móviles atravesados por chorros de agua y de luz. Allí Kosice y Verdanea preparan con entusiasmo un futuro similar al que en París están propugnando Lorin, Le Parc y Sobrino. Este futuro será mucho más humano, dado que meterá de lleno al arte dentro de la totalidad de la vida del hombre.



FRANCISCO ARIAS, PINTOR SIN LIMITACIONES

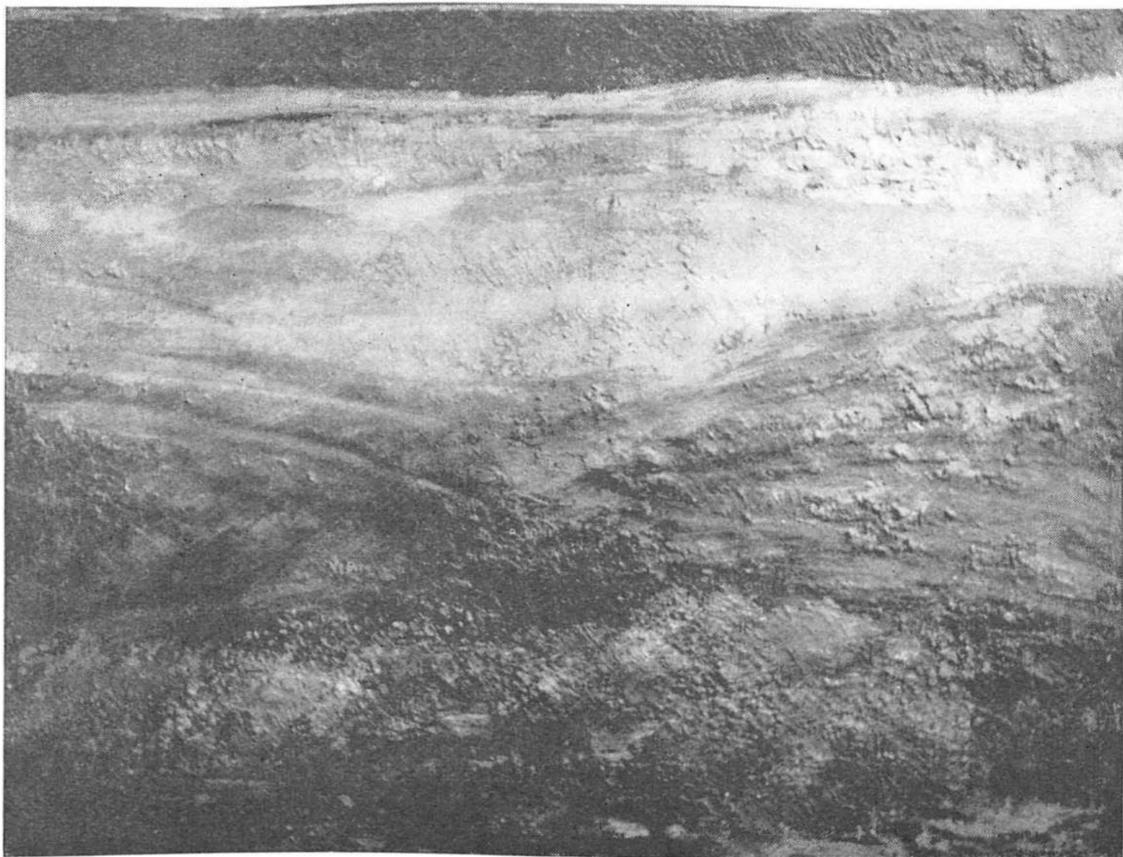
Por LUIS LOPEZ ANGLADA



NADIE podrá negarle a Francisco Arias su madrileñismo. Y nadie se lo ha negado nunca. Sánchez Camargo, Gaya Nuño y Faraldo coinciden en afirmar este madrileñismo como una de las más acusadas características del pintor. Gaya Nuño es más expresivo: «Es uno de los matritenses más absolutos que cabe conocer.»

Vemos a Francisco Arias sentado en uno de los divanes del Ateneo de Madrid y esta noticia preconcebida de los teorizantes de su pintura nos obliga, con la fuerza de su afirmación, a que veamos en el hombre Arias un típico madrileño del que nos asombra que no rebusque sus palabras ni nos salga con casticismos arnichescos y ni siquiera se cueigue una airosa capa de sus hombros. ¿Pero qué madrileñismo es éste?, nos preguntamos un poco confundidos, pues siempre hemos creído en la fuerza de los tópicos y en lo absoluto de las afirmaciones de los críticos.

Que Francisco Arias ama a Madrid sí que es cierto. Se le escapa este amor por sus palabras cuando nos refiere sus años de infancia por estas calles ateneísticas, cerca de las cuales su padre tenía uno de los talleres de encuadernación más prestigiosos del Madrid de principios de siglo. Tal vez de esta profesión paterna ha heredado el pintor su gusto por el ordenado quehacer y el sosegado trabajar. Sus ojos de niño aprenderían allí la paciente sucesión de las páginas precisas, el adecuado elegir de los colores y las filigranas, la eficacia natural de las puntadas y los nudos que afianzan la obra conseguida y preparan la futura. Y, sobre todo, de allí debe venirle a Francisco Arias el gusto, el amor por su profesión, que tanto hubiera agra-



dado a D'Ors y que convierte el bíblico castigo de la ganancia del sustento en la transformación del esfuerzo en una obra bella y acariciada, tanto por las manos como por la vista.

El otro madrileñismo, el que entronca su quehacer con la llamada «Escuela de Madrid», ya es otro cantar. Porque es cierto que Arias debe su formación a San Fernando y no ha sentido la tentación de buscar en climas extraños maestros y modas a las que, por otra parte, nada o pone. Si Goya se cuele como la lejana añoranza de un afectuoso abuelo en los ojos de los niños que Arias pinta y si en los peces que condecoran sus lienzos como en una redonda trampa se puede adivinar su admiración por la delicadeza de Cossío, lo cierto es que Madrid no basta para limitar con sus estrechas fronteras la amplia pasión que Arias pone, por ejemplo, en sus paisajes con mucha tierra y una vislumbre de cielo allá en lo alto.

El que sólo conoce a Francisco Arias por su bonhomía y su sencillez natural, puesta de manifiesto cuando a su alrededor se discute apasionadamente sobre esto o aquello y él gusta de permanecer en un sosegado contemplar de los polemizantes, podría llamarse a engaño y conformarse con esta limitación crítica que nos sitúa a Arias en ese espacio de la «Escuela de Madrid» que es algo así como un casino provinciano de casticistas o un buen ejemplo de respeto a moldes y formas tradicionales.

Pero el curioso —y lo hemos sido esta vez— que separa a Francisco Arias de su ambiente habitual y consigue en charla de creciente interés obligarle a confesar su «actitud» vital ante el fenómeno de la pintura, se asombrará al ver los anchos campos de pasión por los que se mueve este hombre tranquilo, los inquietantes requerimientos que le hace la naturaleza cuando sus ojos se ofrecen al espectáculo del campo o la montaña.

—Para mí el cuadro es la consecuencia de una contemplación apasionante.

Nos hemos sobresaltado ante esta afirmación y algo, dentro de nosotros, nos ha descubierto el porqué ante los paisajes de Arias habíamos sentido ese punto de emoción que a veces puede escaparse de un poema o de una sonata. Porque hemos afirmado muchas veces que la poesía sólo puede producirse en el verso cuando a éste le ha precedido una contemplación apasionada de la vida. Y para Francisco Arias, que relega para la técnica manual del cuadro el juego de las influencias y la magia

de los procedimientos, no hay posibilidad de belleza pictórica si antes no ha habido una experiencia humana ante lo que le rodea, si no ha comprendido la ternura de los niños o le ha deslumbrado la luz llena de gracia del desnudo.

Y aquí, amigos, si que es inútil intentar ya clasificar por escuelas el quehacer de los maestros. Porque cuando se tiene a la vida como materia prima para la consecución de la obra, existe el peligro de que la vida exija que se rompan fronteras y se desprecien moldes y teorías. Porque la vida impone su «real» gana y es inútil irle con limitaciones estéticas. Y nos imaginamos al pintor madrileño buscando tierra del Teide porque su paleta no puede imitar un color que sólo allí existe, o le vemos ennegreciendo un trozo de cielo porque él «vio» un paisaje de desolación por tierras de Cuenca y lo que intenta decirnos no es cómo era este árbol o aquella roca, sino el infinito desconsuelo que se apoderó en aquellos momentos de su espíritu.

El doctor Blanco Soler, apasionado indicador de la labor de Arias, acierta con su propio diagnóstico cuando habla de ese «temblorcillo que lleva consigo toda sorpresa» y que él, como buen médico, se ha notado ante las pinturas de Arias. Y no hay que darle vueltas, ese temblorcillo, ese escalofrío que nos produce la belleza inesperada, no es sino el eco del que antes sintió el artista con fuerza irresistible y le obligó a mirar con ojos de pintor a lo que así le incitaba y le quedó en el fondo de su alma, como un rescoldo inapagable, para resurgir luego, en la soledad del madrileño estudio, puntada por puntada, nudo a nudo, oro a oro, lo mismo que aquel sosegado y apasionante quehacer de su padre en el taller de la encuadernación.

Afirmemos una vez más que no hay posibilidad de belleza si se prescindie de los sentimientos del hombre. Admitamos, sí, la posibilidad estética de los colores y las composiciones, pero que no se me diga que una abstracción va a hacerme temblar de sorpresa si antes el artista no ha temblado y ha sentido el escalofrío de la belleza manifestándosele, por la gracia de Dios, solamente a él. Pensamos esto cuando descendemos desde la altura del madrileño estudio de Francisco Arias. En sus escaleras, viejas y roídas de muchos ratones castizos, entendemos que ser de Madrid puede tener ventajas, pero también tiene el inconveniente de que a un artista se le clasifique por la calle en que ha nacido más que por el mundo que aún le toca por vivir, más que por la universalidad de su modo de ser humano y de su modo de ser de artista.

ITINERARIO DE EXPOSICIONES

Por ADOLFO CASTAÑO

CONCHA HERMOSILLA

Determinadamente, Concha Hermosilla tiene una ambición: realizar una obra plástica inserta en su tiempo, en su momento, y que progrese merced a un dinamismo tanto interno (personal) como pictórico (técnico).

Concha Hermosilla cumple su ambición, las dos vertientes de su ambición. Desde su anterior exposición individual en Madrid ha avanzado un paso más en cada una de las direcciones que hemos señalado.

La situación de sus seres ha acentuado su crisis. De las figuras corriendo o veladas tras unos cristales en un pasar fugaz, ha llegado a estas que permanecen en medio de una arquitectura despiadada, silenciosa, desnudas o vestidas, en gesto natural o recogidas sobre sí mismas en actitud de rezo o de resistencia ante lo que no vemos.

La calidad de la materia estudiada por zonas nos hace ver que poner en pie todo este mundo, toda la intención que precisan las distintas partes de este mundo, entraña una consciencia voluntaria de precisión en su enunciado. Un acento, un color, debe surgir desde el fondo, desde lo subyacente, para que el total tenga la coheren-



cia y la fuerza requeridas, debe poseer una complementariedad por derivados, a veces por opuestos, para que el «clímax» sea envolvente, totalizador.

Concha Hermosilla avanza con una cierta morosidad por su vía pictórica; pero avanza sin descanso, con una aceleración lúcida, inteligente, ambiciosa y verdadera.

(Galería Biosca.)

ENRIQUE-JOSÉ



Los dibujos, casi grabados, de Enrique-José, nos gustan de entrada, porque sus seres, sus figuras, sus máscaras, están en nuestra sangre desde hace mucho tiempo.

Enrique-José no desmiente su filiación goyes-

ca, ni la enseñanza de su maestro Mateos. Y al actuar así aleja de su arte las reticencias, y gana, por agradecido y sincero, en personalidad.

Porque los dibujos de Enrique-José tienen entidad, personalidad acusada, en esta faceta peculiar del arte de hoy, que incide en el terreno de lo mágico, lo brujeil, lo grotesco y lo crítico.

Como en su antecesor y en su maestro, el sentido de sus dibujo es críptico, se resiste en una primera visión a entregar su secreto, necesita del buen mirar del contemplador.

Evidentemente, sus dibujos se refieren a realidades; realidades cuidadosamente transformadas

hasta perder el contorno habitual, y en las que uno o varios detalles cambian su dirección.

De esta manera, el conjunto temático de cada dibujo sufre oposiciones o se complementa con detalles de acento, que Enrique-José utiliza de manera habitual, y que refuerzan su misterio y nos obligan a pensar, porque prenden en él nuestra atención.

No se puede adjetivar de manera conveniente su técnica dibujística; perdería con ello. Baste decir que sirve enteramente al contenido que encierra.

(Sala Abril.)

Carta de París

LA BIENAL DEDICADA

La temporada artística se inauguró con la Bienal de Arte Joven, que ha llenado cumplidamente todo el mes de octubre, desbordando el ámbito habitual del Museo de Arte Moderno Municipal con exposiciones y espectáculos varios en distintos barrios de París y su periferia: desde el vecino Museo Galliera hasta teatros de suburbios, pasando por diez galerías de arte, el ORTF y un número incontrolado de «voluntades cooperantes», pues también el público tuvo reservada su sala especial para participaciones espontáneas con materiales plásticos y espacios amablemente puestos a su disposición. Demasiadas cosas para abarcarlas de una vez, y como, además, el tiempo y la receptividad tienen que repartirse entre cosas tan diversas como pintura, investigación musical, arquitectura, danza, cinetismo o escenografía, nuestra visión de conjunto ha de ser, fatalmente, incompleta y hasta un poco confusa.

No olvidemos que se trata de una bienal de jóvenes (hasta treinta y cinco años), y esto quiere decir osadía, protesta, aventura, desconcierto, su miaja de broma también. Ya estamos acostumbrados a las «contestaciones» de los «enfants terribles» que, en este terreno, casi siempre se quedan en bufonada. Justo es reconocer que esta vez la impresión general es mucho más seria, de mayor intención constructiva, sin tantos artilugios tontos o deleznable como es de rigor en estas exposiciones masivas, posiblemente porque se ha dado particular importancia a los trabajos de equipo con finalidad práctica, y abundan las maquetas de arquitectura y de creaciones concebidas para aplicaciones útiles. Es, sin duda, en esta sección de obras en común donde más cosas interesantes pueden verse, y si tiempo se tuviera para apreciar en detalle, a buen seguro que podrían encontrarse multitud de ideas y realizaciones muy aprovechables. La mayoría de los proyectos son, naturalmente, maquetas en tamaño reducido y eso dificulta su comprensión, pero algunos están contruidos *grandeur nature* e invitan a probarlos, tal el *Vivarium* que se define como «espacio de utilización múltiple, que no representa ningún recinto definido». Tanto puede ser un *living-room* como una sala de conferencias, la terraza de un gran inmueble o la explotación de una playa, un cabaret o una casa de la cultura. En definitiva, un lugar donde poder *vivir* (como su nombre indica) según idea de un pintor, un escultor, un músico y un encargado de la ambientación, realizada a base de una cortina circular de cubos plásticos transparentes encajados (para aislar del mundo exterior) y una superposición de elementos cúbicos y ondulantes en materiales sintéticos de colores, que determinan espacios y estructuras funcionales en lugar de muebles, todo ello con música relajante. En otros casos predomina, al contrario, la técnica al servicio de resoluciones ingeniosas, como un dispositivo cultural móvil que se monta rápida y fácilmente a partir de módulos extensibles sobre ejes verticales, de forma que el volumen interior se modifica para adaptarse a cualquier espacio disponible, que se convierte así en



GRAU SANTOS

El realismo de Grau Santos ha madurado, ha dado casi un giro de 90 grados sobre su propio vector pictórico. Esto no quiere decir que el artista no sea fiel a sus principios, a sus ojos, a esa mirada, que, en el caso del pintor, lo es todo.

Grau Santos ama los seres que le rodean, los lugares, la presencia de las cosas. Ama todo esto y no teme pasarlo a través de su cedazo humano, dejando que se trasluzca su porte y su ta-

lante. El giro a que nos referíamos se advierte en su dicción plástica; es como una posibilidad más dentro de una personalidad definida. Grau Santos expresioniza los personajes de café cantante, libera su línea, sintetiza su color, detiene o acelera su materia, para transmitir un ambiente, un momento de un tiempo variopinto.

Grau Santos no renuncia a su interés por la figura o el paisaje, no teme enfrentarse con el tópico taurino, al que da una entidad seria, elegante, en su colorismo.

(Galería El Cisne.)

ELVIRA ALFAGEME

No tenemos nada que decir sobre la bondad de unos elementos sobre otros para conseguir una obra de arte. Hoy cualquier material es susceptible de llevar en sí y consigo un signo, una palabra artística. Pero sí podemos hablar de un desencanto cuando alguien, una escultora, concretamente, Elvira Alfageme, abandona un material difícil, la piedra, y emplea otro que nos parece un punto más frívolo en su impacto.

Bien es verdad que Elvira Alfageme ha afirmado siempre que la luz era una de sus grandes preocupaciones, y nada mejor que el plexiglás para que las formas inventadas se fusionen, se confundan en un efecto final luminoso.

También es cierto que Elvira Alfageme incorpora a su material escrituras, caligrafías exóticas, inventadas; que inventa animales y plantas o construye torres. Pero el conjunto, siendo bello, nos parece menos sólido, más fugaz, menos perdurable que su obra inmediatamente anterior, con la que obtuvo la atención y el nombre que hoy disfruta.

Y que conste que no pedimos que abandone

su actual camino; eso sería incitarla a una traición personal.

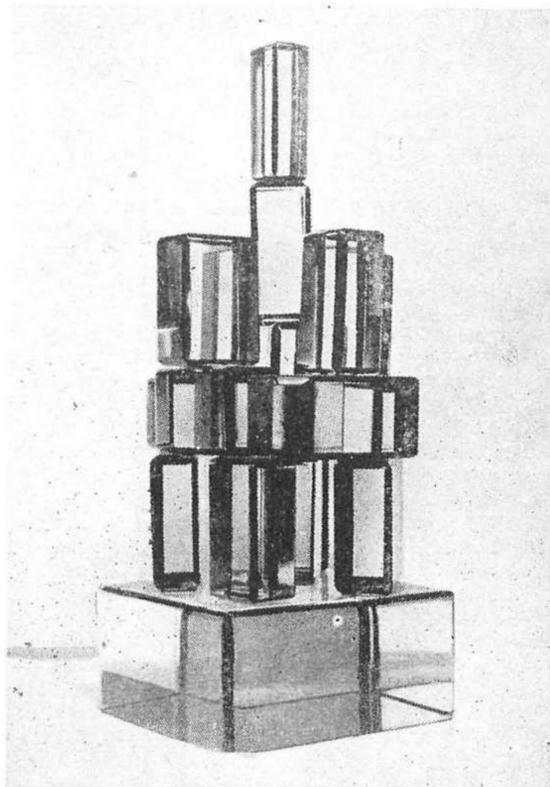
(Sala del Prado, del Ateneo de Madrid.)

ALEJANDRO MIERES

El desarrollo de la línea en el espacio, sus irs y venires; la reflexión sobre sí misma, los cruces y convergencias con otras líneas, son hermosos en sí, tienen belleza y dinamismo. Alejandro Mieres, con sus aguatinas tratadas con sabiduría, nos introduce en los avatares de su experiencia, que tiene puntos de referencia en un Pevner o un Gabo, y, como ellos, posibilidades de acrecentar su corporeidad con la adición de una dimensión más.

Pero todo se queda en esto. Hay como una fatiga en estas formas, como una crisis, que Alejandro Mieres no se quiere confesar del todo. Y que está ahí, en el trabajo que sale de sus manos.

(Galería Seiquer.)



GALERIA *Kreisler*

MADRID-NUEVA YORK
Arte Español Contemporáneo

A. MEDINA

del 4 de noviembre
al 1 de diciembre

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

DE ARTE JOVEN A LA ARQUITECTURA

For MARIA FORTUNATA PRIETO BARRAL

auditorio, taller, sala de fiestas, etcétera. Abunda esta concepción de la estructura geométrica y el módulo prefabricados, para la construcción de habitáculos diversos, y la mayoría de los arquitectos jóvenes ven la vivienda del futuro a base de elementos prefabricados que se encajarán y extenderán a lo alto y a lo ancho según las necesidades urbanas. Bien es verdad que esto no es nuevo ni supone tampoco una real aportación al terreno de las artes; es más resolución técnica que obra artística.

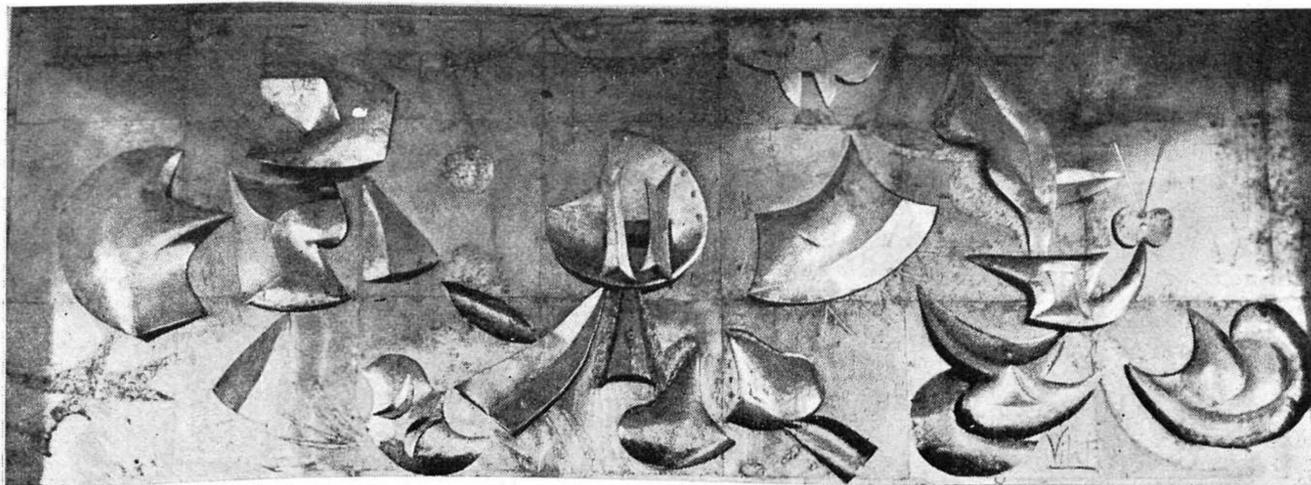
La pintura y la escultura, con ser las artes eminentemente plásticas que dieron nacimiento a la Bienal, son escasas y se pierden un poco entre la abundancia de recintos practicables, maquetas, prototipos, ciclones descriptivos y forzados recodos de un itinerario caprichoso impuesto por las obras de modernización que se llevan a

cabo en el Museo en este momento. Y eso que esta vez se ha agrupado a los artistas por secciones y no por países, como antes se hacía, lo que permite apreciar mejor la aportación de cada disciplina. Citemos, un poco al azar de nuestras notas y nuestra memoria, algunas de las cosas que pueden apreciarse con claridad y sin estorbos: unas composiciones en madera del grupo rumano tituladas *Los cuatro elementos*, que destacan por la noble y grata calidad de sus formas primitivas y familiares; los originales animaluchos metálicos del peruano Fabrián Sánchez, formados por piezas mecánicas, sistema del que se ha usado y abusado, pero que presenta aquí características originales por una cierta presencia surrealista y la pulcra realización, cualidad ésta rarísima en los tiempos que corren; algunos buenos grabados de países diferentes; las

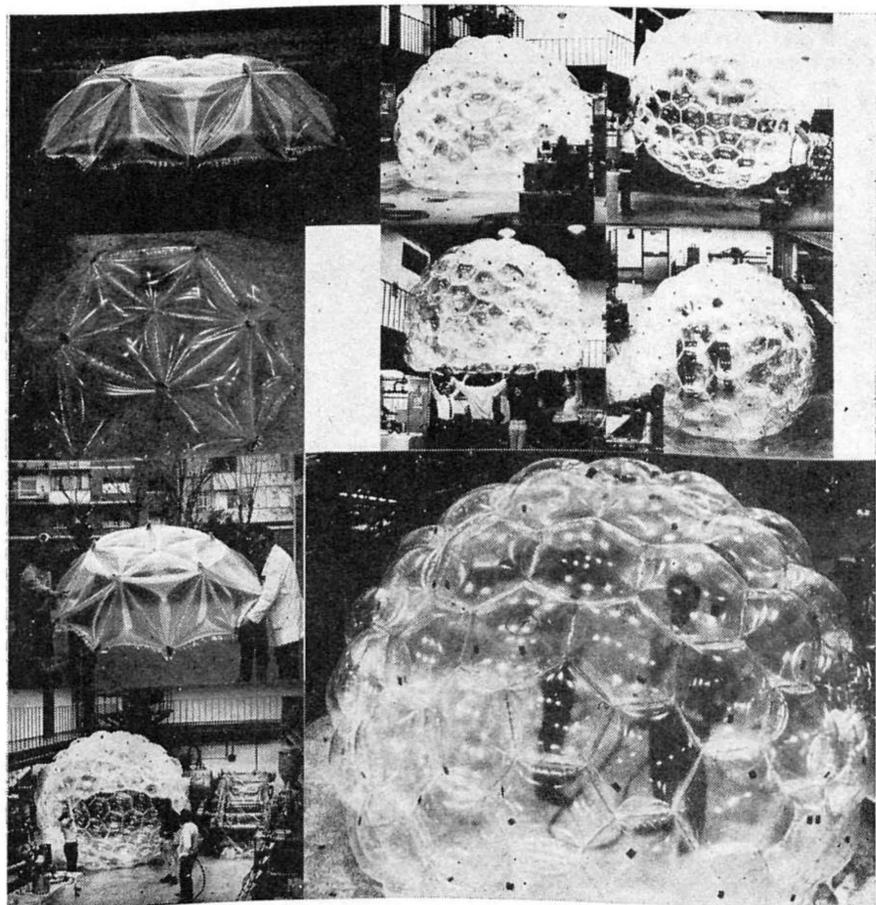
muñecas gigantes que representan a un grupo de Checoslovaquia con el optimista significado de *La chica más alegre del mundo*; algunas esculturas búlgaras de noble modelado...

Muchas obras que podrían entrar en una generosa sección de «Diversos» divierten, sorprenden o irritan. Así, el mal llamado *Pozo del amor*, que contiene agua sucia en un bidón metálico, cuyo fondo presenta esa variación heterogénea que puede tener cualquier fuente o estanque: monedas, papeles, piedras, detritus. El incauto que se apoya para bien ver antes de saber de qué se trata, corre el riesgo, casi inevitable, de mojarse al menos las manos en aquel vivero de bacterias. Al lado vemos unas tablas de cajón vulgar adosadas a un rincón y a uno de los pilares de la sala, y que el visitante asocia, inocente, a los trabajos de refección del Mu-

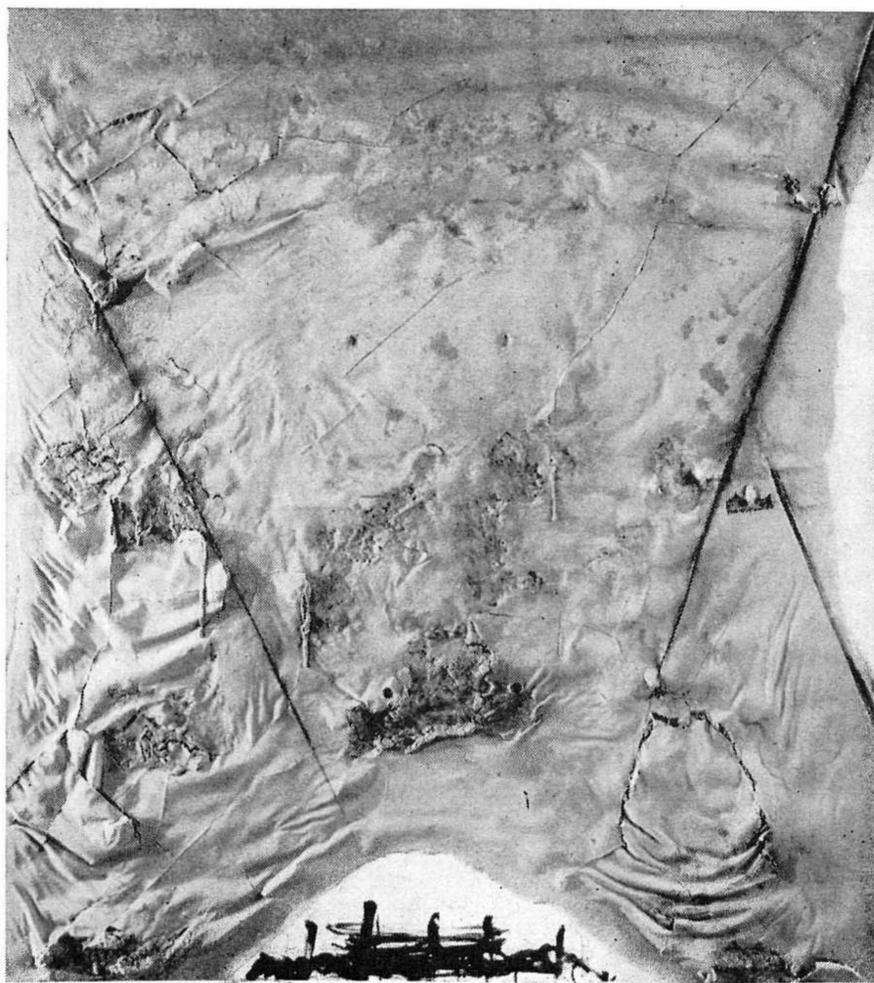
seo, ¡pero luego resulta que están firmadas! Entre el pozo del amor y las tablas, una tela por el suelo, un trozo de carbón de encina y un túmulo de tierra roja, que nos dejan perplejos. (Una vez consultado el catálogo, comprobamos que es el exponente del grupo japonés «4 Bossots» que, por cierto, ha obtenido una de las becas que constituyen los premios de la Bienal.) Un poco más lejos, un gran cubo de la basura y una silla intrigan al primer pronto; luego, una proyección intermitente en color muestra —que no explica— cómo el artista se apoderó del recipiente, lo vació de su repelente contenido que envolvió en un gran cartón para volver a ponerlo en su sitio, tras lo cual, satisfecho, se sentó en la silla. Bastante repugnante también una gran mesa de despacho vieja y mugrienta por cuyos cajones asoman objetos y materias pringosas,



Vilató



Recintos estructurales interactivos,
de Prada Poole



Tapiés

destinada poco menos que a servir de vertedero público, según un cartel que reza así textualmente: «Querido visitante: hemos notado la desaparición de muchos elementos durante los primeros días de la exposición. Hagan un esfuerzo... Pero pueden poner aquí *cuantos objetos juzguen aptos para figurar en esta obra*. Con nuestro agradecimiento: el grupo firmante.» Ni que decir tiene que el público juzga apto todo lo que le estorba en los bolsillos, y allí ha ido depositando tarjetas arrugadas, papeles sucios, billetes de «metro» usados, trozos de cuerda, envoltorios diversos, y algunas de las botellas de Coca-Cola que acompañaron a los bocadillos, cuyas migajas participan también.

Una sala del museo Galliera está consagrada a «estudio del espectador» y ha sido instalada por un grupo anónimo que presenta y dirige el dinámico Frank Popper con el fin exclusivo de incitar a los visitantes a la creación artística, según las solicitudes de materias brutas destinadas a tentar el intelecto o las capacidades sensoriales del honesto ciudadano. El sistema no parece tener gran éxito. Las veces que he visitado este benéfico taller, pocos y tímidos eran los improvisados creadores, que no tomaban muy en serio su oportunidad.

Bien representada la sección española, de la que es comisario don Ceferino Moreno, quien señala explícitamente que «el individualismo exacerbado característico del espíritu español está gradualmente desapareciendo, a medida que nuestros artistas son conscientes de las necesidades de la sociedad contemporánea, y trabajando en tareas colectivas se dirigen hacia un arte integrado... «con una voluntad de colaboración y un lenguaje accesible a todos». Son buenos exponentes de un momento de gran inquietud las dinámicas estructuras de *Recintos interactivos*, presentadas por un grupo de arquitectos dirigidos por Miguel de Prada Poole. Soluciones análogas se desarrollan plásticamente en el ciclotrón, según el conjunto de pintores, arquitectos y técnicos capitaneados por Francisco Javier Seguí de la Riva. Interesantes, como siempre, los grabados de José Luis Alexanco, esta vez en serigrafía y con motivos transformables para *Reducción del hombre*. Menos explícitas las obras plásticas de García Ramos (madera pintada y acero) y las acumulaciones geométricas en hierro de Feliciano Hernández. No hemos podido coincidir con las audiciones musicales, pero según nos asegura el señor Moreno, también en las partituras de Arturo Tamayo y de Tomás Marco hay esa misma preocupación de tarea colectiva, especialmente en la del primero.

Aparte de los mencionados, algunos otros compatriotas figuran en la sección francesa, como Miralda (con uno de sus grupos de *Soldados soldados*, más juego de palabras que otra cosa) y Rabascall, este último con su personal técnica de retícula fotográfica. Es de señalar que la presidencia de la Bienal encargó a Doroteo Arnaiz una tirada especial de grabado a punta seca, que se vende en la exposición a un precio muy asequible. Y recordemos que forman parte del jurado internacional el profesor de arte Julián Gállego y el compositor Cristóbal Halffter.

Una Bienal que parece consolidarse—la única en el mundo—ahora que las veteranas de Sao Paulo y de Venecia van camino de fenecer. Los acontecimientos de la Mostra italiana, en la primavera del año pasado, parecen haberla ya condenado definitivamente, al menos en su fórmula habitual, mientras que muchos países han negado su participación en Brasil. Esta de París no ha sufrido ataques ni defeciones, y aunque siempre hay espíritus amargados o vindicativos para reprocharle

las subvenciones oficiales, tal objeción carece de peso y de alcance, puesto que fácilmente se comprende que sin la iniciativa, la organización y el óbolo de los gobiernos no sería posible una exposición de tal envergadura.

Otra vez tenemos que dar cuenta con pena de una exposición de Tapiés, que ha vuelto a la galería Maeght, antes de haber transcurrido un año desde la anterior. Con pena, porque parece propósito deliberado de hacer algo a toda costa y se queda sólo en eso, en tentativa. Tentativa que casi parece desesperada.

A pesar de lo espectacular de alguna *mise en scène*, la mayoría de las cosas expuestas no son más que paja. (La frase me ha salido espontánea, sin doble sentido, y luego caigo en que la paja—materia—es el *leit motiv* de varias composiciones, perdón por el chiste malo.) Ya la exposición anterior nos dejó en amargo regusto de algo endeble, indeciso y poco sentido, como si se confirmara un titubeo que parecía apuntarse desde más atrás; cabía ahora la esperanza de una reacción en sentido favorable, pues Tapiés es artista de indiscutible poder creador, que ha inventado expresiones plásticas interesantísimas. Pero venir meses después con un puñado de periódicos arrugados, una sábana con los cuatro extremos anudados, un pañuelo atado a una cuerda y unos paquetes de paja desventrados entre mantas viejas, sinceramente resulta deprimente. Intentamos entrar en el juego, ver más allá de la simple materia, encontrar la justificación de este *arte pobre* que parece ser la última moda, damos vuelta a lo patéticamente expresivo de las materias miserables exaltadas a las regiones más puras del espíritu... Puede el desconsuelo. Ni explica nada la edición de *Derrière le miroir* para la que Tapiés ha hecho en litografía (original tirado en papel tela de Mandeuire, en cantidad limitada, y firmada, por supuesto) un trazo carmin que corre a lo ancho de 28 páginas soberanamente blancas, cortándolas en su mitad; ni añade un ápice el poema en seis versos catalanes de Joan Brossa, único texto que se nos da, junto con la línea roja, en este número del folleto, por el precio de 20 francos. Un *arte pobre* que se vende caro, un miserabilismo elevado a producto de lujo para ricos.

En un ambiente bien diferente hemos asistido a la «entronización» de una obra que se mide, se pesa y se cotiza en números grandes: un relieve de cobre de ocho por tres metros, firmado por el pintor y grabador Vilató, que se lanza así a una escultura muy peculiar. El panel pesa una buena tonelada y ha costado algo así como 375.000 pesetas de materia prima. (Claro que quien paga es la sociedad minera de Peñarroya, en cuya sala de consejo figura como lujo decorativo.) El metal trabajado a martillo, con superposiciones atornilladas y grafismos de estaño, le ha costado a Vilató meses de trabajo; luego, ha sido preciso izar la tonelada artística al piso 12 de un inmueble moderno en el complejo Maine-Montparnasse, donde tiene su sede la Peñarroya, y allí colocarla a 2,50 metros de altura, en una inmensa sala futurista, elegante y funcional.

El día que asistimos a la inauguración del local, fue una ocasión única para codearnos con algunos de los más famosos «pudientes» del mundo; por ejemplo, tres de los barones Rothschild (Guy, Elie, Eric), y varios de los dirigentes de Peñarroya, el director de su Banca, que sonreían entre el champán y el foie-gras con ese especial aplomo, entre indulgente y altivo, que da el dinero. No faltaron tampoco altas personalidades diplomáticas, directores de museos, escritores y críticos, pues Vilató es hombre que goza en París de gran prestigio y simpatías.

AL PAÑO

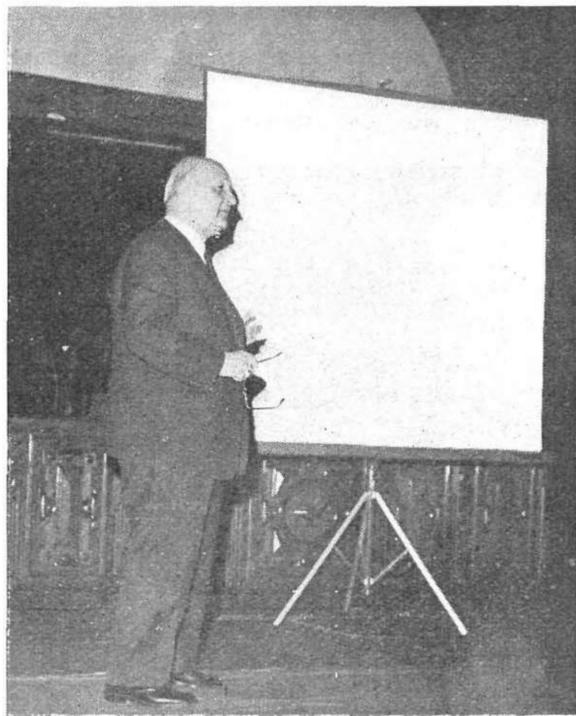
AULA DE TEATRO DEL ATENEO

Bajo la experta dirección de Modesto Higuera, el Aula de Teatro del Ateneo de Madrid ha iniciado su temporada con gran ímpetu y atenta a dos valiosos vertientes del quehacer escénico: la promoción de nuevos autores españoles y la divulgación de las corrientes dramáticas videntes en el extranjero.

En la primera de ellas, es de justicia resaltar el gran éxito que obtuvo la lectura expresiva de la comedia en tres actos *Dios en el banquillo*, original de Manuel de Heredia, que con esta obra se incorpora a la concepción religiosa del teatro, paralela, por ejemplo, a la de un Diego Fabbri y su bien conocida pieza *Proceso a Jesús*. Dicha lectura expresiva, verificada en la noche del 29 de octubre, constituyó el acto inaugural del Aula de Teatro en la temporada 1969-70.

En cuanto a la divulgación de las tendencias estéticas del extranjero, la inquietud del Aula ateneística queda de manifiesto en las dos conferencias que, con cuarenta y ocho horas de diferencia, han pronunciado el profesor alemán Richard Klatovsky y el director teatral hispanoamericano Carlos Miguel Suárez Radillo. El primero disertó sobre la vida teatral en la Alemania Federal desde 1945 hasta hoy, poniendo de relieve la gran vitalidad del arte dramático en la Alemania actual, hasta lograr la preeminencia de que disfruta.

Dos días después, en la tarde del 7 de noviembre, Suárez Radillo ofreció al auditorio del Aula una certera síntesis del conocimiento que había adquirido personalmente de las características esenciales del teatro actual en los diversos países hispánicos, en una conferencia audiovisual titulada *El teatro iberoamericano: de la realidad a la escena*, en amena disertación ilustrada con la actuación y las voces del Teatro-Ensayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, dirigido por Fabio Pacchioni.



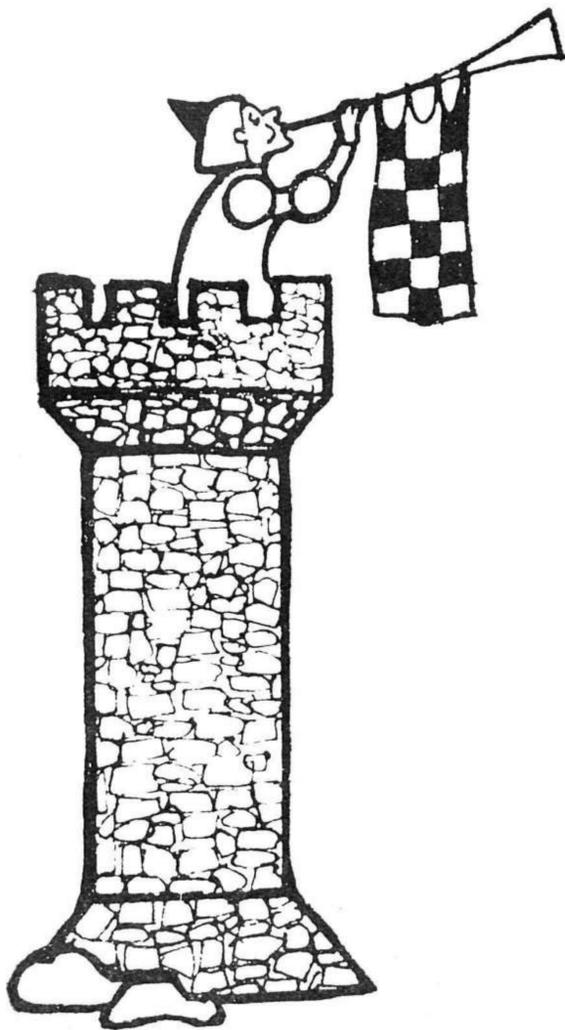
Richard Klatovsky



Carlos Miguel Suárez-Radillo

estafeta TEATRO

Por JUAN EMILIO ARAGONES



«EL JUGLARON» Y UNA DIFÍCIL FORMULA

JUAN ANTONIO CASTRO: El juglarón. (Sobre textos de León Felipe.) Teatro Español. Dirección: Antonio Guirau. Principales intérpretes: Emiliano Redondo, Javier de Campos, Mary Paz Yáñez, Beatriz Carvajal y Miguel Aristu. Decorados y figurines: María Jesús Leza. Música: Felipe Cervera. Mimos y pantomimas: Emiliano Redondo. Fecha de estreno: 24 de octubre de 1969.

El Teatro Municipal de Madrid coopera activamente en tan ardua tarea como es la de hallar la difícil fórmula que aproxime a los niños al teatro, con insistencia sólo comparable al antecedente ejemplo de la Sección Femenina y su grupo «Los Titeres».

En esta concreta oportunidad la pretensión es mayor, pues a la de aficionar al teatro a la chiquillería une el afán de hacerla entrar en contacto con textos escenificados de uno de los mejores poetas españoles del siglo XX: León Felipe.

Juan Antonio Castro, afortunado autor de la obra titulada *Tiempo del 98*, participe en la II Campaña Nacional de Teatro, y montada sobre textos noventaiochistas que dan una cabal idea de lo que era España entonces, ha reunido aquí, junto a tres cuentos de León Felipe—*El soborno*, *El abad de San Gaudián* y *Tristán e Isolda*—, su versión escénica de un chispeante relato tradicional—*Los tejedores de*

la tela de viento—y la glosa de un poema de León Felipe, a la que ha dado el título de *El Nigromante*, finalizando el espectáculo con un emotivo homenaje al recientemente fallecido poeta de *Versos y oraciones del caminante*, en el que se transcriben literalmente no pocos versos del *Autorretrato* de León Felipe. Y todo ello respunteado para su escenificación reunida por el juglaresco personaje que da título a la obra.

Hay que resaltar el excelente trabajo del conjunto constitutivo del Teatro Municipal de Madrid, desde la ágil dirección escénica de Antonio Guirau a la plasmación escénica—muy ingenuista y cromática—de los intérpretes, cada vez más en la línea de cómo debe actuarse ante los niños, para establecer entre espectadores y escena la deseada comunicabilidad.

Y, sin embargo..., la fórmula no llega a buen puerto. ¿Dónde están las causas del fallo? A juicio del crítico, no en la calidad del texto—que es magnífica—, ni en la propiedad del trabajo de los intérpretes—que se esfuerzan en potenciar la vivacidad de los personajes corporeizados—, sino en la inadecuación del léxico y en la consiguiente falta de receptividad del público infantil al que va dirigida la obra. Porque, en teatro para niños, la calidad filológica es valor que debe supeditarse siempre a la capacidad de comprensión; a los niños—ya lo he dicho alguna vez—se les ha de dar un teatro como la verdad misma... a condición de que la escenificada sea una verdad, no como es, sino como ellos la ven. A título de prueba, pregunté a tres pequeñas espectadoras del estreno el significado de la palabra «nigromante». Dos lo ignoraban y la otra dijo que equivalía a «mago» o «adivino», acertando sólo por aproximación. ¿Qué sabrá ella de «magia negra»?

Por ahí hace agua *El juglarón*, y es abismo que no logran salvar la dinámica dirección de Guirau, los cambiantes decorados y modelicos figurines de María Jesús Laza, las melodías alegres de Felipe Cervera, los mimos de Emiliano Redondo ni la dúctil interpretación del mismo Redondo y de sus compañeros Javier de Campos—que da a sus personajes el punto caricaturesco requerido—, Mary Paz Yáñez, Beatriz Carvajal y Miguel Aristu, eficazmente complementados por Antonio Requena, Francisco Cecilio y Juan Antonio Gálvez. Y es que el error es de concepción. Por ahí no se va a parte alguna, y lo confieso con disgusto, pues me consta la buena voluntad puesta en el empeño por Antonio Guirau y sus colaboradores.

«EL ENFERMO IMAGINARIO» SIN CASI TRASLACION

MOLIERE: El enfermo imaginario. (Versión castellana de Juan Vila-Casas.) Teatro Español. Dirección: José María Loperena. Principales intérpretes: Antonio Vico, Amparo Baró, Carmen Carbonell, Paquita Ferrándiz, Ana María Barbany, Ramón Durán, Andrés Magdaleno y Adrián Gual. Decorados y figurines: Emilio Burgos. Música: Rafael Ferrer Fito. Fecha de estreno: 6 de noviembre de 1969.

Si he de ser sincero, y con todos los respetos que merece el genio de Molière, debo empezar diciendo que la «versión libre» realizada por Juan Vila-Casas de la última obra escrita, dirigida y representada por el gran clásico francés peca... de excesivamente literal.

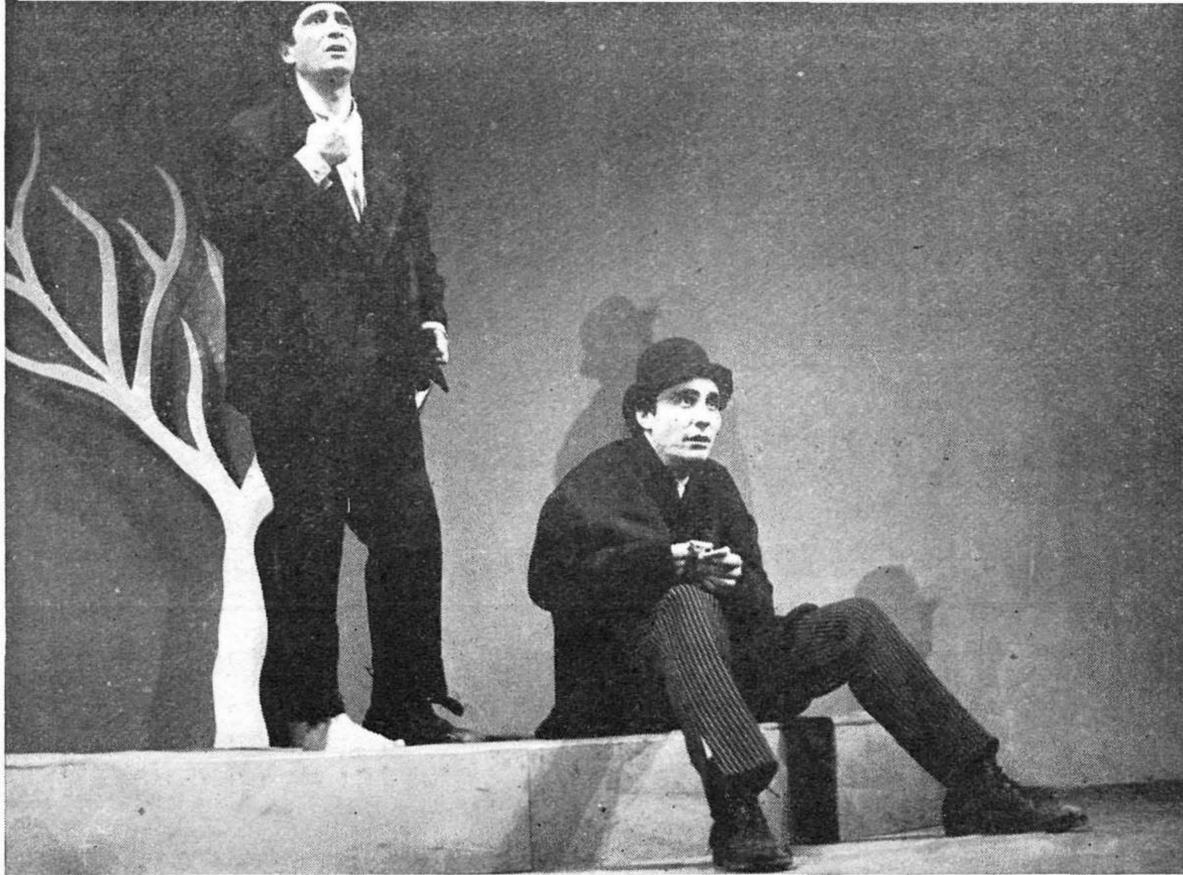


Para que la intención del cáustico verbo molieresco penetre en el ánimo de los espectadores de 1969—la obra fue estrenada en 1673—, resulta insuficiente la sustitución de la égloga por el prólogo versificado de un Polichinela y la intervención del cuerpo de baile y de unos malabaristas, orquestada por treinta profesores músicos bajo la batuta del maestro Rafael Ferrer, autor también de la música de esta versión.

Tal y como representa El enfermo imaginario la compañía titular del Teatro Nacional Ciudad de Barcelona, resulta un «divertimiento» excesivamente soporífero. La sensibilidad receptiva del público ha dado un giro de muchos grados para que un argumento que resultaba sarcástico hace casi tres siglos nos lo siga pareciendo ahora. Y también la profesión médica, mucho más científica y adelantada hoy que entonces. En el siglo XX los médicos han dejado de recetarles lavativas y píldoras a los enfermos de aprensión, tipificados en el protagonista de la comedia de Molière, y se limitan a enviarlos al psiquiatra. Como consecuencia, la comedia pierde—traducida más o menos ad literam—cuanto pudiera tener de justigamiento y mordacidad, para quedar reducida a la condición de pieza de costumbres antañonas y sin la menor vigencia en nuestros tiempos.

Con mucho, lo mejor de la representación es el simplicísimo y por demás expresivo—aparte de que «entra por los ojos» apenas alzado el telón—decorado de Emilio Burgos, en portentosa realización de Manuel López: unas cortinas grises, la cama con dosel, un sillón con trampilla escatológica y brazos de farmacocepa, más algún que otro mueble al desgaire, constituyen cabal escenografía para la alcoba del aprensivo e hipochondriaco Argan, en la que se desarrolla toda la trama.

Ni el mejor escribano está libre del borrón intempestivo, como bien se sabe, y en el «debe» del buen director escénico que es José María Loperena ha de incluirse la desajustada realización de El enfermo imaginario. Ni siquiera ha logrado sacar partido de un primer actor tan profesionalizado y rico en matices como lo es Antonio Vico, cuya interpretación de Argan no pasa de aceptable. Mejor calificación obtienen Amparo Baró—a la que destinaron sus ovaciones los más enterados—, así como Carmen Carbonell—en un personaje episódico al que la actriz dio realce—, Paquita Ferrándiz, Ana María Barbany, Ramón Durán, Andrés Magdaleno, Adrián Gual y Rafael Calvo.



"Esperando a Godot"

LA OBRA TEATRAL DE SAMUEL BECKETT

EL poeta, novelista y —fundamentalmente, según creo— autor dramático Samuel Beckett, ha logrado el premio Nobel de literatura correspondiente a este año.

Aunque reside en París desde 1939, Beckett nació en Dublín y es, por consiguiente, el segundo autor dramático irlandés que obtiene el codiciado premio de la Academia de Suecia, antecedido por Bernard Shaw, distinguido con el Nobel en 1926.

Con el estreno de su obra *Esperando a Godot*, en 1953, se dio la circunstancia de que, de los cinco dramaturgos más representativos del teatro vanguardista en París, cuatro no eran de nacionalidad francesa: Adamov —caucasiense—, Ghelderode —belga—, Ionesco —rumano—, constituían los restantes miembros de exportación del quinteto vanguardista, frente a Jean Genet, el único de entre todos ellos nacido en Francia. Con todo, sería injusto ignorar el hecho de que, para los cinco, la capital francesa constituyó una plataforma de lanzamiento de parigual ímpetu catapultador, y si recalco las diversas nacionalidades de los autores lo hago para aportar un testimonio más de la universalidad del arte escénico, anticipándome a cualquier intento de estrecha tendencia nacionalista. Sin el menor asomo de chauvinismo, así lo reconocía Jean Anouilh, en su presentación del programa Ionesco que presentaba el «Champs Elysées» tres años más tarde.

Después de *Esperando a Godot*, Samuel Beckett ha producido otras piezas dramáticas de gran resonancia, en todas las cuales el hirsuto autor irlandés ha expresado sin ambages y bien por derecho su actitud de absoluta desesperanza y el vacío a que puede llegar la invención teatral cuando no se cree en nada. Por eso, su producción dramática es la escenificación de situaciones-límite. En esta línea están *Fin de partida* y *Días felices* —únicos dos títulos que, con el anteriormente citado, nos ha sido dable presenciar—, a los que hay que añadir *Acto sin palabras*, *Comedia* y *La última cinta*, además de algunas piezas radiofónicas de las que, si he de ser sincero, nada conozco que no sea su existencia, aireada a raíz de serle concedido el Nobel.

Premio que se le ha otorgado distinguiendo a unos escritos que —según atestigua el acta del jurado— «dotan de nuevas formas a la novela y al drama, estudiando la indigencia del hombre moderno como vehículo de su elevación».

Una revisión analítica de las tres piezas teatrales representadas en Madrid, permite alimentar la fehaciente sospecha de que ni el propio Beckett ha de estar de acuerdo con la segunda parte del razonamiento del jurado. Es cierto que Beckett señala en su teatro —al que, desde luego, ha dotado de nuevas formas— «la indigencia del hombre moderno», pero en manera alguna cabe pensar que lo hace «como vehículo de su salvación», a no ser que, siguiendo la sutilísima teoría de Esslin, muy traída por los pelos y demasiado a contracorriente, admitamos como el Evangelio tesis tan discutible como ésta: «El teatro del absurdo no pretende mostrar al hombre los caminos de Dios, sino los frutos del descenso del hombre a las profundidades de su personalidad, de sus sueños, fantasía y pesadillas.»

Digan lo que digan los eruditos a la violeta, para cualquier espectador de cultura media *Esperando a Godot* viene a ser la escenificación de una espera contra toda esperanza. Eso sí: admirablemente dosificada, con los personajes patéticamente adscritos a una creciente tensión dramática y con un diálogo de muchos quilates literarios. Sobre si ese «Godot» esperado insistentemente por los vagabundos Vladimiro y Estragón es o no Dios, es algo que nadie sino el propio Beckett puede decirlo... y él está callado. Por lo demás, opino que la cuestión es accesorio, como lo es cuanto no afecte al problema de la desesperanzada espera, de la angustiosa inestabilidad de la condición humana.

Parecía empresa punto menos que imposible la de superar el absurdo situacional a que había llegado Beckett en su primera obra, pero *Final de partida* lo consigue, en esa apocalíptica visión de la incomunicabilidad de cuatro seres que residen en una habitación cerrada, quizá como los únicos supervivientes de un mundo destruido, aunque al final el impedido protagonista crea entrever a un muchacho en el exterior.

Y, en fin, Winnie y Willie, la pareja de *Días felices*, va paulatinamente sumergiéndose en tierra mientras se esfuerzan en recordar sus horas de felicidad, para llegar a la conclusión de que ésta les ha sido negada siempre... aun cuando otra cosa afirme Winnie, cuando ya sólo sobresale su cabeza, de ojos inquisitivos y acuciantes.

J. E. A.

LOTERIA

Pueden jugar

(viene de la página 2)

que se presenten con seudónimo, podrá con éste suscribirse la certificación, pero bajo la plica correspondiente el autor, firmando con sus propios nombres y apellidos, será explícitamente responsable de la exactitud de las afirmaciones contenidas en la certificación a que se alude. En el caso de faltar este requisito, aun después de abierta la plica no podrá ser premiada la obra.

La composición del jurado que habrá de discernir el premio de novela «Ateneo de Sevilla», se hará pública el 31 de diciembre del año en curso.

El importe del premio implica el derecho de Editorial Planeta a publicar una primera edición de 10.000 ejemplares de la obra elegida sin que por ella el autor devengue otra cantidad por ningún concepto. Para ediciones sucesivas, la editorial se reserva el derecho de publicación, sin plazo de caducidad, concediendo al autor el 10 por 100 del precio de venta al público.

Editorial Planeta, patrocinadora del premio «Ateneo de Sevilla», se reserva el derecho de opción preferente para publicar aquellas obras que, presentadas al concurso y no habiendo sido premiadas, pudieran interesarle, procediendo a su edición o ediciones previo acuerdo con los autores respectivos.

Cada autor se obliga a suscribir cuantos documentos sean necesarios para que la edición de su obra sea inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual, y si fuere necesario de la Propiedad Industrial de España, como asimismo en los correspondientes registros extranjeros.

La Secretaría del excelentísimo Ateneo de Sevilla se limitará a entregar recibos de las obras debidamente presentadas al concurso dentro del plazo señalado, sin comprometerse a sostener correspondencia alguna con los optantes al premio ni facilitar a éstos información sobre clasificación de las novelas.

La devolución de los originales no premiados se efectuará a petición de los autores y previa entrega del respectivo resguardo, presentado por el propio autor o persona por él debidamente autorizada por escrito. Dicha petición habrá de hacerse antes de 1 de julio de 1970.

Si un autor desea que el original duplicado le sea devuelto por correo, habrá de solicitar que se le remita, previa devolución del resguardo y abono anticipado, en efectivo o en sellos de correos, de los gastos que el envío ocasione.

Los originales que no hayan de ser publicados y no sean reclamados antes de 1 de julio de 1970, serán destruidos, sin que sobre esta resolución sea admisible recurso alguno.

Para cualquier diferencia que hubiere de ser dirimida por vía judicial, las partes renuncian al fuero propio y se someten expresamente a los Juzgados y Tribunales de Sevilla.

XIV CONCURSO LITERARIO DE LA OBRA SINDICAL «EDUCACION Y DESCANSO», PARA NOVELES

★ La Obra Sindical «Educación y Descanso» de Málaga convoca un concurso literario de carácter nacional y tema libre, denominado «Premio Literario de Navidad 1969», entre autores exclusivamente noveles, bajo las siguientes bases:

El trabajo, de tema libre, ha de constar de 20 cuartillas, escritas a máquina, por una sola cara y a

doble espacio, o 10 folios en la misma forma, como mínimo, sin exceder de 25 cuartillas o 12 folios.

El plazo improrrogable de entrega de trabajos expira el día 15 de diciembre del corriente año.

Los trabajos serán presentados por triplicado ejemplar, sin firma y bajo un lema y en sobre cerrado. En sobre aparte se adjuntará una cuartilla con lema, título de la obra, nombre del autor y domicilio. La dirección es: Obra Sindical «Educación y Descanso». Premio Literario de Navidad 1969.

La entrega de los trabajos se hará en las oficinas de la Obra (Muelle de Heredia, Casa Sindical, sexta planta).

Se otorgarán dos premios y tres menciones honoríficas a los tres cuentos clasificados a continuación.

El fallo se hará público por medio de radio y prensa local, en la primera quincena del mes de enero de 1970.

Cada concursante podrá presentar más de un trabajo al concurso.

La Obra Sindical «Educación y Descanso», una vez fallado el concurso, entregará a los autores no premiados que lo deseen las obras, excepto una, que quedará para archivo en esta Obra Sindical, quedando todos los ejemplares premiados en poder de la misma.

Se concederán dos premios: 5.000 pesetas al primero y 2.500 pesetas al segundo.

Los concursantes de otras provincias pueden enviar sus trabajos por correo certificado a la dirección que se señala anteriormente.

La Obra Sindical «Educación y Descanso» se reserva la facultad de publicar en prensa y radio los trabajos premiados, así como la edición de un folleto de las obras premiadas.

CIUDAD DE SAN SEBASTIAN XII CONCURSO DE CUENTOS

★ Con el fin de estimular la afición literaria, el Centro de Atracción y Turismo y la revista «Veteres», con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián y de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, convoca el XII Concurso de Cuentos «Ciudad de San Sebastián», que se ajustará a las siguientes

BASES

1.ª Podrán optar al premio todos los escritores de habla española que remitan originales al Concurso dentro del plazo señalado por estas bases.

2.ª Los cuentos serán inéditos, de tema libre, y cada concursante podrá presentar todos los originales que desee.

3.ª La extensión de los originales no habrá de ser superior a los 12 folios, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara. Se presentarán por triplicado, sin firma ni indicación alguna del autor, acompañados de un sobre cerrado en el que conste el título del cuento y que contenga en su interior el nombre y apellidos del autor, lugar de residencia y domicilio.

4.ª El plazo de admisión de los originales, a partir de la presente convocatoria, comprende hasta el 31 de diciembre de 1969, y deberán ser entregados en mano o remitidos por correo al Centro de Atracción y Turismo, calle Reina Regente, San Sebastián, haciendo constar en el sobre: Para el Concurso de Cuentos «Ciudad de San Sebastián».

5.ª Se establecen los siguientes premios, que serán concedidos a los cuentos que, según el criterio del jurado, se hagan acreedores de ellos, por este orden:

A) Un primer premio de 20.000 pesetas y Medalla de Oro.

B) Un segundo premio de 5.000 pesetas y Medalla de Plata.

C) Un tercer premio de 2.500 pesetas y Medalla de Plata.

D) Se concederá un premio de 5.000 pesetas al primer clasificado de

PREMIO «ANGARO» DE POESIA

El grupo «Angaro», en conmemoración del primer aniversario de su fundación, convoca el

PREMIO «ANGARO» 1970 con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concursar a este Premio todos los poetas de habla castellana que lo deseen, con una obra inédita y de extensión similar a la de los cuadernos «Angaro» (11), páginas de texto.

2.ª La obra se presentará firmada por su autor, o con seudónimo. En este caso, el nombre y la dirección del autor se incluirán en sobre cerrado y bajo lema.

3.ª Se concederá un solo premio, consistente en la publicación de la obra, de la que se entregarán al autor doscientos ejemplares.

4.ª El jurado, que se hará público con el fallo, podrá conceder las menciones honoríficas que considere oportunas.

5.ª El plazo de admisión de originales se cerrará a las veinticuatro horas del día 15 de diciembre de 1969. El fallo se hará público el 15 de enero de 1970.

6.ª Los originales deberán ser enviados, por triplicado ejemplar, escritos a máquina, en tamaño folio, por una sola cara y a doble espacio, a administración de «Angaro», Larra, 2, principal, Jerecha, Sevilla.

7.ª No se mantendrá correspondencia sobre el concurso. Los originales no premiados podrán ser solicitados por sus autores durante un mes a partir del fallo. Los no reclamados serán destruidos.

8.ª La presentación a este concurso supone la aceptación de sus bases.

la región vasco-navarra. Caso de quedar entre los tres primeros clasificados, se acumulará esta cantidad a la obtenida.

6.ª El Concurso será fallado ante notario el día 20 de enero de 1970, y su resultado será dado a conocer a través de los medios informativos. La razón del cambio en las fechas tradicionales del fallo es debido al deseo de hacerlo coincidir con la inauguración de la estatua premiada en la «I Bienal de Escultura de San Sebastián».

7.ª Los cuentos premiados quedarán de propiedad del Centro de Atracción y Turismo. Será potestativo del Centro de Atracción y Turismo el editar la Antología de 1970, incluyendo en ella los cuentos presentados al Concurso que reúnan méritos literarios suficientes, y a estos efectos se entenderá que sus autores prestan de antemano su conformidad, salvo indicación expresa en la plica.

8.ª Los trabajos no premiados, excepto los que vayan a formar parte de la Antología, podrán ser retirados por los autores, dentro de treinta días de conocido el fallo. Después de este plazo, no habrá derecho a reclamación.

9.ª Los premios serán indivisibles y podrán declararse desiertos.

10. La composición del Jurado se dará a conocer oportunamente.

VALLADOLID: IX CERTAMEN DE CUENTOS

★ La «Caja de Ahorros de Salamanca» y «Diario Regional», de Valladolid, convocan su IX Certamen Internacional de Cuentos, al que podrán concurrir todos los escritores de lengua castellana, tanto españoles como hispanoamericanos o extranjeros que escriban en castellano.

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.

Los originales habrán de ser remitidos por duplicado, firmados por el autor y haciéndose constar en ellos las señas completas del remitente.

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 plazo de admisión de originales quedará abierto el día 31 de octubre y será cerrado a las doce de la noche del día 31 de diciembre de

1969, pudiendo ser prorrogado a juicio de los organizadores.

Al finalizar la recepción de originales se efectuará una selección previa. 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 1970.

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

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.

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.

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.

BASES DEL CONCURSO DE TRABAJOS PERIODISTICOS Y DE RADIO O TELEVISION SOBRE LA LOTERIA NACIONAL

★ El tema del concurso será la «lotería nacional», en cualquiera de sus manifestaciones o aspectos, historia, organización, funcionamiento, crítica, anécdota, humor, etc. Podrán participar en el concurso los artículos, crónicas, reportajes, ensayos, fotografías, dibujos, chistes, etc., que sobre el tema indicado anteriormente 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.

Los trabajos —sin límite de número ni de extensión— deberán entregarse a mano o enviarse al Servicio Nacional de Loterías (Guzmán el Bueno, 125, Madrid-3) por correo certificado, antes de las trece horas del día 5 de enero de 1970, indi-

cando en el sobre: «Para el Concurso Periodístico, de Radio Televisión.»

Para los concursantes que remitan sus trabajos certificados se computará como fecha de presentación la que figure en el matasello de la oficina de Correos donde haya sido depositado el sobre. A los concursantes que entreguen sus trabajos en el Servicio Nacional de Loterías se les entregará recibo.

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 en que se haya pu- blicado el trabajo que opta al premio, 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.

De cada una de las fotografías que participen en el concurso se incluirá, además, una copia directa en papel fotográfico y tamaño 18x24.

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.

Se adjudicarán los siguientes premios:

a) Artículos y reportajes periodísticos: un premio de 25.000 pesetas.

b) Guiones de radio o de televisión: un premio de 25.000 pesetas.

c) Fotografías de prensa: un premio de 15.000 pesetas.

d) Dibujos humorísticos: un premio de 15.000 pesetas.

e) Diez accésit de 5.000 pesetas para premiar 10 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 totalidad, excepto en el caso de no presentarse número suficiente de concursantes.

f) Un premio de 25.000 pesetas para adjudicarlo a un trabajo que, sin presentarlo el autor al concurso, reúna 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 declararlo desierto si así lo estimara conveniente.

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.

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.

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. El mero hecho de participar en este concurso equivale a la total conformidad con las presentes bases. Todas las incidencias no previstas en estas bases serán resueltas por el Servicio Nacional de Loterías o por el jurado, cuando éste quede constituido.

EL IDIOMA NUESTRO DE CADA DIA

SOBRE LA PALABRA MODERNISMO

Por GERARDO DIEGO

TODAVIA recuerdo muy bien que, cuando yo era joven, la palabra «modernismo» sonaba con un retintín caricaturesco, como si se pronunciase entre comillas, pero unas comillas de sátira literaria. Parece ser que el origen de la palabra, como ha pasado también con otras de otras tendencias o escuelas en todas las épocas—culteranismo, romanticismo, impresionismo, cubismo, etc.—, la inventaron los adversarios en son de guasa para los jóvenes poetas y artistas que perseguían novedades y esteticismos de signo contrario al que imperaba a fines del siglo XIX en España y América. Modernismo se deriva de moderno, y moderno, más que de modo, de moda, de lo opuesto a rutina, pero para los incrédulos y burlones, de lo opuesto a sano y eterno. Así fueron pasando los años, cerca de medio siglo, sin que la nueva palabra terminase por arraigar y significar, ya sin broma ni ataque ni burla, perfectamente en serio y hasta cierto punto—sólo hasta cierto punto—con justeza el hecho para el que se la había inventado. Otro tanto sucedió con el romanticismo o con el cubismo, por ejemplo entre los movimientos a que antes aludíamos. Pues vamos a hablar un poco sobre el modernismo, movimiento artístico y poético de la mayor importancia y seriedad y fecundidad y hasta podríamos decir, algún día lo veremos, todavía vigente y no sepultado del todo.

Intentemos aclarar las cosas. En la historia de la literatura de lengua española se llama modernismo a un movimiento poético que se extiende a toda el área geográfica de habla castellana durante las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. Este es el sentido más estricto de la palabra «modernismo» en lengua española y el que vamos a tratar de comenzar a explicar, pero conviene recordar para evitar posibles confusiones que con el mismo nombre de «modernismo» se designa una orientación, no ya sólo poética e hispánica, sino estética, así como religiosa, europea y aun universal, coetánea del modernismo concreto de la poesía y de la literatura española e hispanoamericana. Entre ambos extremos en la amplitud comprensiva de la palabra, con frecuencia se usa el término «modernismo» con valores intermedios, es decir, queriendo designar no sólo el modernismo de la poesía en verso, sino el de la prosa, el teatro, la arquitectura, la indumentaria, la decoración, el dibujo o la escultura. En este sentido más amplio, si bien exclusivamente estético, el modernismo no pertenece únicamente a la cultura hispánica, sino que se encuentra con semejantes características en la francesa, inglesa, italiana o alemana.

Porque la palabra misma «modernismo» de la lengua española se corresponde con su traducción exacta en otras lenguas europeas,

en cuyos léxicos figura o con equivalencias, como la del «modern style». Derivada, como antes dijimos, de «moderno»—indicando su voluntad de serlo como programa cuando se acepta por los mismos artistas o con la intención denigratoria y caricaturesca para echarla en cara a los nuevos poetas por los tradicionalistas y conservadores de los hábitos realistas y naturalistas—, la palabra lleva implícita su dependencia del doble sentido del adjetivo «moderno», como opuesto a antiguo y como derivado de «moda», es decir, novedoso, «a la última». Según el artista consciente recabe el orgullo de llamarse o de que le llaman «modernista», porque su obra nazca viva, nuevamente creada y fiel a su época, o—más frívolamente—con la preocupación de ir vestida a la moda, el modernismo de cada modernista aspirará a lo perdurable y clásico futuro, o se quedará en efímero y rápidamente pasado de moda, envejecido. Si hoy se me ocurre elegir esta palabra, este tema, es por dos razones de actualidad. La una la inauguración anunciada cuando escribo estas líneas de la exposición—no «muestra» que en castellano es otra cosa—de «El Modernismo en España», en el Casón del Buen Retiro, y que sin duda ha de ser sabrosa. Ya el libro de Rafols, entre otros, demostró la amplitud y riqueza del modernismo artístico español, singularmente barcelonés. La otra es puramente casual. Responde a una conversación de un buen amigo y crítico literario muy competente, que lamentaba la confusión en la que incurrieran personas, poetas o profesores tan calificados como Juan Ramón, Onís o Ricardo Gullón, al extender el nombre de «modernismo» hasta límites desmesurados, según mi amigo. La teoría de los tres citados es que vivimos todavía en el siglo del modernismo, que ha venido a suceder directamente al del romanticismo.

Yo tampoco lo veo tan claro. Creo que lo más prudente es que aceptemos un doble uso de la palabra: el restringido y de escuela o movimiento literario y artístico (sin confundirlo ni identificarlo con el teológico o herético) y el amplio, y que ha de servir en adelante para una postura personal o de todo un ambiente frente al quehacer artístico y a la vida total como extensión todavía más ilimitada. Y así como decimos hoy que éste es clásico y el otro romántico o barroco, del mismo modo podremos decir hoy y mañana—indefinidamente en cuanto al porvenir—que hay y habrá siempre modernistas. Quitemos, pues, definitivamente las comillas y suprimamos el retintín. Si pudiéramos suprimir de paso, y quien no quiere la cosa, el sufijo «-ista», que tanto daño siguen haciendo... ¡Abajo los -istas!

Literatura y Publicidad

RELOJES ROBUSTOS

UNA de las cosas que más se anuncian en este mundo son los relojes. Hay una evidencia primera y ruda que explica la gran publicidad de las grandes y las pequeñas marcas de relojes: lo que importa en el reloj no es la hora, sino el oro. Se anuncia el reloj-joya, el reloj-metal precioso, el reloj-objeto. El reloj es una buena inversión en un tiempo en que el dinero vale poco. Esto es evidente para nosotros; pero si un marciano comprase de pronto la prensa de la mañana, en la Gran Vía, y echase un vistazo a las páginas publicitarias, se llevaría la rara impresión de que éramos un planeta obsesionado por el tiempo, por la prisa, por la puntualidad.

¿Y no es esto así? En principio parece que no. Cualquiera diría, por lo mucho que se anuncian los relojes, que cada ciudadano lleva dos o tres en la muñeca, que lleva el brazo cubierto de relojes hasta el codo, como el encantador de serpientes se las enrosca en el antebrazo, porque los relojes caros tienen muchas veces, efectivamente, correa de piel de serpiente. Habría que pensar asimismo que la damita lleva relojitos como pendientes, una diadema de relojes en la frente, lafentes, todos en punto, en su puesta de largo, y que la gran dama usa relojes de liga, de brazaletes y



de collar. No es posible, si no, que el mercado consuma tanto reloj y relojito de oro, plata, piedras preciosas y bisutería como se anuncia

a diario en el cine, la radio, la televisión y la prensa.

Claro que por debajo del reloj-joya corre, efectivamente, la impa-

ciencia de un tiempo obsesionado por la prisa, regido por la puntualidad, montado en la velocidad. Concéntricas son las razones, pues, que hacen girar nuestra época con las manecillas del reloj. El reloj tiene hoy para el hombre moderno el doble prestigio de la calidad y la puntualidad, dos constantes en la sociedad industrial. Frente a los relojes blandos de Dalí hay una marca, Certina, que anuncia estos días en la prensa madrileña «relojes robustos». «La nueva serie Certina presenta todos los modelos que exige la juventud deportiva actual», dice el anuncio, pero no sabemos que la juventud exija tal cosa, ni siquiera creemos que la juventud actual sea deportiva. «Relojes robustos, automáticos, acuáticos, auténticamente actuales. Relojes precisos. Relojes para una forma de vivir excitante.» El adjetivo «robusto», aplicado a la delicada maquinaria de un reloj es, por inesperado y contrastante, la palabra a tiempo en que consiste la buena publicidad, como ya hemos señalado otras veces. Todo lo demás que añade el anuncio es literatura vana, incluso esa «forma de vivir excitante». El acierto único o primero de toda la página está en llamarle «robusto» a un reloj. Más que un acierto publicitario, es casi un acierto de escritor.

LA VIDA SOÑADA



ANTONIO RABINAD: «Marco en el sueño». Nueva Narrativa Hispánica. Seix Barral. Barcelona, 1969. 302 págs. Ø13 x 20Ø.

Indudablemente, asistimos a una interiorización del relato, en cuanto a fondo, y a una preferencia por el monólogo interior y la asimetría, en cuanto a forma. Soltadas las amarras de la temporalidad, predomina el tiempo subjetivo. Esto, adobado con lirismo, sensualismo y onirismo en el mejor de los casos, y con tremendismo, erotismo y humor negro en el peor. Las últimas novelas de Camilo José Cela y Miguel Delibes, de Francisco Umbral y Javier Tomeo lo podrían demostrar. Los novelistas españoles siguen afanosos las huellas de Cortázar, García Márquez y Lezama Lima, sin renuncia a lo propio, pero sin evitar a menudo la caída en el mimetismo. Carlos Fuentes y Alejo Carpentier influyen mucho menos, igual que el «nouveau roman», demasiado árido y abstracto para la mentalidad española. ¿Cuántos seguidores tiene Beckett en España?

Una cosa son las modas y modos y otra la originalidad. Y Antonio Rabinad es uno de nuestros novelistas más originales, novelista que ya en «El niño asombrado» dejase muestra de su talento. Antonio Rabinad confirma ahora las esperanzas puestas en él; ahora, con su novela «Marco en el sueño», donde el lirismo, el sensualismo y el onirismo no están reñidos con la construcción pensada y el punto de vista particular. «Marco en el sueño» está entramado sobre un haz de vivencias personales, sin que ello implique lo autobiográfico de «El niño asombrado». Al revés, Rabinad parte de un resuelto propósito artístico: la conformación de una realidad en virtud de una anécdota real o inventada que reciba su carne y su sangre de la inmersión del autor en el subconsciente de sus personajes, de la interpretación de unas trayectorias morales y psíquicas que desearía modificar a voluntad, sin conseguirlo, por la resistencia de aquellos. Antonio Rabinad, por otro lado, no tiene voluntad de estilo, sin que por ello escriba mal (al contrario); sólo que el estilo lo subordina a la finalidad perseguida de representación de unas almas. Por otra parte, no pretende demostrar nada; sólo intuir, comprender, mantener a veces un dolorido apartamiento, una altiva esquivéz frente a unas circunstancias y unos hechos más que impugnables.

Hechos y circunstancias referidos a la España de la posguerra; concretamente, a la Barcelona de los años 40, vista con ojos de adolescentes: Marco, Máximo, Alberto, Susana, Cristina, Fani. Juventud fruto de una guerra civil vivida en la niñez que, generosa y hasta sonámbula, inquiere el porqué de la existencia, lucha con la miseria y trata de superar su caos emocional. El mismo planteamiento de «Nada» (salvada la anécdota), igual escenario, coordenadas semejantes y resultados distintos. «Nada» es un documento; «Marco en el sueño», la superación de ese documento por obra y gracia del arte, del afán interiorizador. A las veces, Rabinad necesita del salto atrás, del soliloquio, para explicarse a sus héroes. Lo hace sintéticamente, sin forzar las situaciones, llevado del fluir de la memoria, sin reparar en la contradicción fortuita. La vida de los colegios—del asilo—está pintada sin acritud, sin humor negro, pese a ofrecer detalles alucinantes de loquerío («La función de los médicos se limitaba casi exclusivamente a comprobar lo que habían muerto la noche anterior», pág. 25). Miguel, hombre de sensualidad enfermiza a fuerza de querer trascenderla, espiritualizarla, equivale a un digno sucesor en tono menor del Andrés Hurtado barojiano: un ente indeciso, soñador, abúlico, capaz de terribles lides mentales y de actitudes de entrega próximas al nirvana. Su energía se pone al servicio del sueño, su noción le asegura una postura inhibitoria. Algo parecido le ocurre a Fani. Por contraste, Santi y Máximo poseen una cierta voluntad de poder, manejada inconsecuentemente por el viejo Eliseo, un Fausto en zapatillas, un rebelde que parece querer vengarse de su fracaso personal, configurando a su gusto—y maleando también—el alma de los jóvenes que sienten por él una veneración supersticiosa. (Claro que Máximo le sale rana.) Todo ello, sobre un fondo negro, charolado, húmedo y nocturno que, en su plasticidad, hace pensar en la técnica fotográfica de ciertas películas. Rabinad tiene a su favor el saber sacarle el jugo a un vocabulario elemental, el manejar el agua fuerte que le exime del empleo de la paleta. He aquí la expresividad de una descripción que debe preparar el ánimo del lector para la congoja y el desconcierto: «Al principio, para sus ojos deslumbrados, la fachada de la casa vecina fue una masa negra. En la esquina de una callejuela lucía un triste farol de gas. Brillaban pálidamente algunos negros vidrios en balcones cerrados. El aire era fresco, lavado. Había cesado la lluvia; en el aire quedaba un rumor leve, como de infinitas corrientes.

La calle, con todos los balcones y ventanas ajustados, era una fisura, un angosto desfiladero entre dos moles oscuras» (pág. 30). Pese a una falta de concordancia, la sensación de angustia, la desazón, se consiguen suasoriamente por el acumular de contrastes: «ojos deslumbrados» y «masa negra», «triste farol», «brillaban pálidamente» y «negros vidrios». Sensación de misterio, de opacidad, acrecentada por ese «rumor» de «infinitas corrientes» de aire tras el cese de la lluvia. Los ejemplos podrían multiplicarse.

Miguel Marco lucha por afirmar su personalidad en un medio hostil. Hombre «de misteriosos poderes», repugna de la oficiosidad un tanto jaque de Máximo y Alberto. No sabe bailar, desempeña un trabajo gris en una oficina cualquiera y sueña con matar al jefe, al señor Palau, que le anonada con su presencia. Desdobra, en autodefensa, su personalidad y «la habitación se puebla entonces de Migueles disociados». En ocasiones, Marco se nos va como agua entre los dedos, como la imagen en el espejo de una habitación en penumbra. Siente atracción y terror por los espejos, detalle romántico más revelador en psiquiatría. Y esa sombra en el espejo que da su no-yo presupone la silueta inquietante de la envoltura carnal de Eliseo, el otro yo que se le incrusta. Cree en Eliseo y le teme; el anciano Eliseo le subyuga; intuye que su bondad aparente enmascara un pasado turbulento, penosamente sofrenado por la abnegación. Eliseo es nigromante de almas, un místico que escucha la música de las esferas y ve «el ámbito... poblado de reflejos, sonidos, aleteos». Lo que Eliseo le cuenta—o le sueña—le obliga a repensarlo y resoñar en la soledad de su zaquizamó, a pesar de la indiferencia irónica de su hermana Cristina.

Eliseo ha surgido inexplicablemente de los horrores de la guerra civil. Un emboscado, un fascista, un menesteroso, que da lecciones a los niños a cambio de algún alimento; un ser extraño que polariza la vida entera de Miguel. Todo lo contrario de Máximo, hombre demasiado claro para aguantar imposiciones, demasiado brutal y egoísta, buen conocedor de la Barcelona noctámbula, con sus borrachos y sus lúbricos, sus obreros y sus mendigos. Mucho más duro, más entero, que Alberto, el lábil y tornadizo, que acabará entregándose a una concupiscencia vergonzosa y vergonzante, arrastrado por Hellmut.

El relato introspectivo se usa generalmente para retratar el pasado de Miguel y, algunas veces, de Eliseo, dosificándolo con habilidad para que no cause la sensación de cosa forzada. Más bien de cosa forzosa, obligada por el estado de ánimo momentáneo del personaje. Se aprecia aquí la capacidad ensambladora de Rabinad. Los saltos atrás me parecen de lo mejor de la novela. Tienen emoción y ternura contenida, como si los dictase un pudor que se obstina en negarse a la revelación de un yo cuidadosamente acafelado. Las escenas de infancia y de guerra valen de por sí, pueden parangonarse a las mejores de Jesús Fernández Santos. A ellas se acopla bien el desvelado de Eliseo, filósofo vagabundo, sombra y olor, «manejo de olores blandos, tristes, que se filtran sin saber cómo», que se nos va una y otra vez de la memoria para reaparecer de pronto desangelado, furtivo, mas sin renuncia a su yo insobornable, amasado en negaciones. Eliseo niega para no claudicar. No niega de modo rotundo, sino, traslaticamente, con la afirmación de la duda, con el enquistamiento de su dubitación. Ejerce así un poder indefinible, vagoroso, sobre los muchachos, les hable de la guerra o de las estrellas, mendigue su compañía o dialogue a solas con su Angel. Santi y Miguel se empecinan en vano en comprenderle.

La novela comienza a perder altura, a deshincharse, hacia la página 107, en que se sumerge en la vulgaridad cotidiana del hogar de Miguel, en las apetencias matrimoniales de Joaquín y Cristina, en el deseo que el protagonista siente por Susana. El estilo se vuelve más nervioso, y de cuando en cuando logra aciertos expresivos. Lo más emotivo está en la sensación de soledad, de desamparo, que producen estos jovencuelos, andando a tientas por el mundo. Ese desamparo, esa orfandad, son «libertad» para Máximo, que ve las cosas desde el ángulo arbitrario de su egoísmo. No lo estima así Miguel, confiado en Eliseo. Y el héroe, volcado en el monólogo, se debate consigo mismo, se coloca en primera fila, se apodera del ánimo del narrador y lo suplanta por el artificio de hablarse en segunda persona del singular: «Te hundes por los mojados callejones, subes a tu casa, entras en el comedor» (pág. 142). Todavía se mantiene a nivel aceptable en los pasajes reminiscentes de la posguerra, mas el autor—impelido por la necesidad de narrar—recurre a escenas de vicio y gamberrismo inspiradas claramente en la lectura de los «beatniks». Es aquí donde Rabinad se muestra menos auténtico. A la postre, la novela recupera el ritmo, la carga onírica y conceptiva, con cierta insistencia en los motivos eróticos, tratados, eso sí, con dignidad y buen gusto.

La canallada de Máximo da el clímax de la narración, que no se alcanza por preparación minuciosa, sino impensada, casi fortuitamente. Canallada que acaba con el Miguel niño para dar paso al Marco hombre. Marco, perdida Susana, consigue reaccionar; Alberto se hunde definitivamente. Marco mata con razón, si el crimen resulta justificable. Pero Marco vive en el sueño y mata en el sueño; es su otro yo, vengador y todopoderoso, el que asesina. Y Eliseo, en su fin, unamunianamente, no pide más que el sueño. «¡Sueñame, Dios mío!—murmuró Eliseo, agonizante, despertándose a medias en la enfermería de la casa, al oír las campanadas—. ¡Sueñame; no dejes de soñarme!» (pág. 299). Novela entre-soñada más que vivida, sentida antes que experimentada, tiene un final congruente. Al concluirla, nos queda hasta la duda de si Marco existió, de si no lo hemos soñado.

«Marco en el sueño» no se mantiene en todo momento al alto nivel

inicial; mediado el relato —repetimos—, decae, y sólo en los últimos capítulos endereza el rumbo. Ahora bien, tal y como está, con sus defectos y sus virtudes, posee no solamente dignidad, enjundia novelística y ternura, sino también un notable afán introspectivo, no siempre logrado. Revela cuanto cabe esperar de Antonio Rabinad. Si fuéramos a ponerle peros al autor, insistiríamos en la conveniencia de que enriquezca y depure su lenguaje. Su lenguaje, aunque plástico, no convence, por pobretón. Y por incorrecto, a menudo; cosa lamentable. No son admisibles expresiones como «era a ese lado de la frontera "que" yo» (pág. 33), «un par de minu-

tos "para" las ocho» (pág. 47), «a Marco la sangre "lo" asustaba» (página 49), «detrás "mio"» (pág. 64), «nada "a" hacer» (pág. 173), «Máximo se hallaba detrás "suyo"» (pág. 183), «me había enseñado muy por encima manejarla» (pág. 232), «¿qué ata "el" asesino al cadáver de su víctima?» (pág. 261). (¿Una sogá?) Deslices gramaticales que nada tienen que ver con la sustancia narrativa de este relato, que, apartándose de modas al uso, nos pone frente a un novelista cuya evolución seguimos esperanzadamente.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

NOVELISTAS DISCUTIDOS

JUAN CARLOS VILLACORTA: *La flor y la ceniza*. Editora Nacional. Madrid, 1969; 156 págs., Ø14,5 x 22Ø.

No son muy frecuentes las salidas de Juan Carlos Villacorta al mundo de la creación. Parece como si la actividad periodística mantuviera extrañas incompatibilidades con la elaboración de la obra propia. Lo decimos por ser numerosos los casos en que se está manifestando el abandono de ésta y la total incorporación de los escritores a la urgencia de la noticia diaria, al reportaje, sin que parezca existir un término medio en el que se equilibren las dedicaciones.

Villacorta ahonda con este libro en la narración y nos muestra muy buenas maneras de escritor. Recoge unas cuantas muestras con unidad esencial: la evocación del pasado, la busca y recuperación del tiempo perdido, la nostalgia, una serie de notas afincadas desde siempre en la mejor tradición de nuestra narrativa. La infancia, los paisajes del alma, retrocediendo hacia el pasado, clavados determinadamente en el presente, una unidad temática que se esparce según las exigencias de cada relato. No es aventurado decir en este sentido que en *La flor y la ceniza* nos encontramos ante una novela a la que falta continuidad formal, si bien la tiene en la esencia de sus contenidos.

El tratamiento narrativo que le da el autor se afianza en un lirismo muy acentuado. No podía ser de otra manera. La unidad forma-fondo tenía que manifestarse y vertebrarse desde los alientos íntimos y su expresividad lírica. No es que Villacorta poetice la narración; recrea las lejanas evocaciones de su fina sensibilidad.

Y, sin embargo, hemos de hablar de realismo, un realismo en la frontera misma de la imaginación. Porque, ciertamente, de hecho no sabemos nunca dónde termina la captación del mundo y empieza la eferescencia de la realidad interior. Ambos aspectos se entrecruzan constantemente por las páginas del libro. Ráfagas de música antigua, expresiones de la vida diaria, un juego que se desplaza a uno y otro lado del tiempo y del tiempo del escritor.

Libro para leer sosegadamente, cuando a lo mejor de cada hombre se asoma la sonrisa iluminada de la alegría.

FERNANDO PONCE



JAVIER DEL AMO: *Las horas vacías*. Editorial Quevedo. Madrid, 1969; 221 págs., Ø11,5 x 18Ø.

En las dos obras que forman el presente volumen, tanto en la novela *Las horas vacías* como en el relato *Bajo las blancas luces curvas*, se percibe en el autor la acuciante, por no decir angustiada, búsqueda de la realidad. No es ya lo expresado literariamente,

sino lo que sugiere, el mayor alcance de estos relatos, y ese hilo imperceptible pero vigoroso que parece tender el autor entre su propio subconsciente y el de sus lectores para llegar al fondo de situaciones arquetípicas, vitales, que se deslizan imperativamente ocultas en el anodino transcurrir de la vida cotidiana. Por eso al leer estas dos obras queda en segundo término el valor estilístico, la forma narrativa, la arquitectura lingüística, ante el incitante interés ideológico que apunta hacia una aguda captación psicológica y sociológica del autor. De las dos obras de que consta este libro, aunque la segunda sea de mucha menor extensión, podemos situarla en la misma valía de la primera en su raigambre sociológica, que va entrelazada al relato con gran naturalidad y realismo expositivo.

LUIS BONILLA

DOLORES DE LA CÁMARA: *Nada importa*. Editorial Sol. Madrid, 1969; 209 págs., Ø15,5 x 22,5Ø.

Esta novela, cuarta de Dolores de la Cámara, plantea—según la autora—un problema de tipo sexual. La

protagonista, Elena, sufre las consecuencias de unas relaciones amorosas, con un hombre anormal en los dominios de la sexualidad: Miguel. El tiempo que pierde con este individuo está a punto de lanzarla al precipicio. Sin embargo, ella puede superar la pendiente, aunque ello no impide que, en lo psicológico, salga malparada, no sólo por la conducta de Miguel, sino por la de Andrés, Rafael, Ramón..., a quienes conoce después y quienes van buscando en ella la presa donde saciarse.

Alrededor de la vida de la protagonista, describo la de otros pobres seres que luchan por salir del cerco que los oprime, a más de unas cuantas personas vulgares para las que cuenta nada más la satisfacción de sus sentidos y deseos». La novela lleva también una nota: «Tanto los personajes como el asunto son fruto de la imaginación de la autora. Cualquier parecido con la realidad sería pura coincidencia.» Y comienza: «Bajó las escaleras con rapidez, aunque cogiéndose a la baranda de la escalera para evitar caerse en algún recodo donde éstas hacían caracol. Al llegar a la puerta de la calle, le dio el sol en pleno rostro y respiró, aliviado. Hizo varias inspiraciones profundas y aspiró.» En fin, para muestra un botón. No

ANTONIO HERNANDEZ

NOVELISTAS INDISCUTIBLES

LOUIS ARAGON: *Tiempo de morir*. Editorial Lumen. Barcelona, 1969; 452 págs., Ø13 x 18Ø.

Louis Aragon es uno de los más interesantes creadores del siglo. Su labor ha quedado decantada a lo largo de los años en una plural dedicación. Nace de hecho en el movimiento Dada, al que pertenecen sus primeras composiciones poéticas. Contribuye decisivamente a fundar el surrealismo y las revistas que lo impulsan. Interviene en política, en el periodismo, en la segunda guerra mundial, de la que saldría el conocido poema «La noche de Dunkerque». Durante los tiempos de la resistencia francesa y hasta la actualidad arde su inspiración creadora, concretándose sobre todo en el periodismo—dirige *Lettres Françaises*—, en la poesía y en la novela. El libro que nos ocupa supone en una de sus primeras ocasiones el acercamiento de la lengua española a la obra polivalente de este—por tantas razones—importante escritor.

Louis Aragon nos trae el recuerdo y la evidencia de las buenas letras francesas que se han escrito durante los últimos años. Polifacético, su actividad inunda las distintas tendencias estéticas, a la vez que se levanta sobre cimientos propios. *Tiempo de morir* vuelve a sumergirnos de nuevo en ese símil del espejo que tanto juego ha dado en la literatura francesa. Ahora, reflejando las grandes pasiones, los celos, el amor, la locura; una mujer, en el centro de las incidencias narrativas. Junto a ella, vertiginosamente, en las mil vueltas de los reflejos, el resto de los personajes; en definitiva, el mismo autor, que se desdobra en los recodos de su propia personalidad y en los de sus criaturas de ficción. En este sentido, se ofrece al lector un doble camino de interés,

aunque sea siempre la figura de Aragon, desde las primeras novelas que escribió, aludidas por uno de los personajes centrales, hasta la máscara itinerante de la pura literaturización. En las páginas del libro alienta en todo momento la inventiva propia y los recuerdos literarios e históricos. En un hombre tan significado y significativo como Aragon, el tema adquiere singulares relieves y dimensiones.

Tiempo de morir no oculta la procedencia poética de su autor. Abunda constantemente en la expresión lírica, a pesar del telón de fondo, de fuerte dramatismo, de algunos fragmentos, como el de la situación de los soldados franceses en los días posteriores a 1918. En medio, como nervio central, sigue discurriendo la trama propiamente novelesca, descubriéndose al hombre en las páginas centrales frente a la trágica situación de su simismo. Estamos en presencia de una novela que asume el discurrir de varios afluentes narrativos. En ella viven la contradicción y la identidad, la cara oculta de las cosas y a la vez su diáfana presentación. Tiene ese estilo inconfundible de los buenos escritores franceses: claridad de conceptos, penetración y unas maneras expresivas continuamente adornadas por la belleza.

FP

JUNICHIRO TANIZAKI: *Cuentos crueles*. Biblioteca Formentor. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1969; 272 págs., Ø13 x 20Ø.

El siglo xx camina, declina hacia su última etapa, sin dejar de ser edad de crueldad, suspenso infín (ahora mismo, hoy, el diario *Pueblo*, de Madrid, dedica su primera página—una

conocemos en absoluto los otros tres libros de Dolores de la Cámara, pero éste, en efecto, «nada importa». En primer lugar el problema sexual que anuncia en el miniprólogo explicativo no lo vemos por ningún sitio, sino como posible gancho comercial, ya que desde hace algún tiempo está de moda que mujeres hablen de este tema. En segundo lugar, uno no se entera de ninguna forma por qué Miguel es anormal en los dominios de la sexualidad, a estas alturas. En tercer lugar, «las personas vulgares» lo son en la medida que la autora los ha conferido literariamente y nada más, sin que hallemos ninguna diferencia fundamental con esos «otros pobres seres que luchan por salir del cerco que los oprime», sino en el espacio que llenan.

Un novelista puede interesar en lo conceptual por dos causas distintas. En las respuestas de sus personajes a la constitución del lector—es decir en la medida que refleje los problemas de los destinatarios—o en función de lo que le falte a dicho lector para completarse.

En Dolores de la Cámara—que estamos seguros no ha vivido jamás en una pensión: «...que había respirado en aquel cochitril, donde se alojaba por ciento quince pesetas diarias»—sólo hallamos un mundo vulgar, anodino, en donde se desarrollan una serie de escaramuzas, sin originalidad, mantenidas a veces por diálogos interminables y confusos, donde los personajes, mezclados, entonan verdaderos y desconcertantes popurrís.

fotografía que es toda una escena, más que conmovedora, desesperante— a los efectos, por nunca y por nada justificables, de la guerra en Vietnam). Esta crueldad de las guerras, al parecer insoslayables, junto a otros actuales y lamentables signos del mundo: segregación racial, lucha de clases, mercantilismo operante y opresor, etc., nos alejan, sabe Dios cuánto, y hasta siempre, de aquellos *Cuentos crueles* del conde de Villiers de L'Isle-Adam, el aristócrata francés devoto de la fantasía y de Wagner, creador de historias sublimadas, horripilantes, aterradoras, pero cuyo enigmático romanticismo—huero y falso—acaso hoy nos haga sonreír al margen de sus cualidades literarias indudablemente valiosas. Y es que por mucho que el hombre contemporáneo intente una identificación con sus maravillas, sólo llegará a una comprensión literal, «literariamente» nada más justificará sus quimeras, porque la crueldad ha tomado ante nuestros ojos, ante la sensibilidad de la época, una significación concreta, más concisa y más real.

Y surgen, entonces, nuevos *Cuentos crueles*. Otras tragedias para relatar. No productos de la fantasmagoría. Ni del delirio. Sí de la vivencia, de la convivencia, de lo cotidiano, de la palpable realidad, como los así titulados por Abelardo Castillo, argentino de San Pedro, publicados por Editorial Jorge Alvarez, de Buenos Aires. Y en los que se nos plantea el problema del hombre en medio de los hombres, sin caer en la seudofilosofía al uso, sino con la sencillez de la descripción de lo conocido superlativamente. Ahora nos llega un tercer título idéntico, otros *Cuentos crueles*, los de Junichiro Tanizaki, editados por Seix Barral. Este libro, aparte de ser un claro

ejemplo de la mejor literatura oriental contemporánea, es una muestra excelente de la narrativa en cortopaginaje. La crueldad que en ellos encontramos es casi onírica, está concebida entre el ayer y el hoy, entre lo que de tradicional permanece en el hombre y los nuevos sentimientos que se agitan en su fuero interno. Tanizaki, premio Imperial de Literatura del Japón, es uno de los intelectuales de su país que continúan la vieja tradición literaria oriental, evoca y reconstruye las más arraigadas costumbres de su tierra, más desde un actualísimo punto de vista y en relación con el presente. Su sensibilidad es un copo de exquisitez y casi brutal el fondo de su precisión realista. Asistimos en su relato a la incorporación de unos personajes harito curiosos y excepcionales. «La historia de Shunkin» es una narración que merecería por sí sola los mayores elogios. Es la vida de una artista ciega, cuyo defecto influye poderosamente en su carácter y en su arte musical, hasta el punto de convertir en auténtico mártir a su amante y siervo, incluso a sus discípulos. Algo increíble y difícil de resumir, y, a la vez, tan terrible como realista. También historias de otras bellas mujeres, piezas de orfebrería carnal, sumamente extrañas y emotivas, tal la que haciéndose pasar por occidental recupera el amor perdido, o la fantástica transformación de una mujer en araña, así como la alucinante culpabilidad que engañosamente produce una pura obsesión.

Estos *Cuentos crueles*, de Junichiro Tanizaki, admirablemente traducidos por Jesús López Pacheco y Angel Crespo, nos dan una imagen sobrecolegadora de un mundo y unas tradiciones rescatadas del ayer, quizá por impercederas, y la medida de un gran escritor. Por tercera vez, un libro titulado *Cuentos crueles* nos deja un imborrable recuerdo, esta vez posiblemente más grato que nunca, dada la alta calidad literaria de Junichiro Tanizaki, de quien nos gustaría conocer otras obras.

MANUEL RIOS RUIZ

SLAWOMIR MROZEK: *El elefante*. Seix Barral, Barcelona, 1969; 174 págs., Ø11x18Ø.

La literatura satírica no se prodiga mucho en la actualidad. Se prefiere el enfoque serio y meditado de las cosas y de las causas humanas por parte de los escritores de nuestro tiempo. Sin embargo, de cuando en cuando surge un autor que a través de la sátira nos ofrece un panorama realista, de nuestro tiempo, desde el mejor de los ángulos críticos y con eficaz resultado. Mucho se escribe actualmente sobre el socialismo, y hay que reconocer que bastantes obras sobre el tema han alcanzado popularidad por su gran categoría. Pero nos congratula hallar de repente un análisis del socialismo, desde un punto de vista político, realizado con fino humor y una resolutiva sátira. Esto es *El elefante*, conjunto de agudas y penetrantes narraciones de Slawomir Mrozek, en las que a la par se encuentran páginas verdaderamente excelentes, pues se trata de un escritor dotado de una singular lucidez y de una técnica poco común. Sus relatos contienen un indudable lirismo, responden a un buen modo de contar, que se une a su sentido crítico, a veces con amagos de jantasia, otras con textura de estilizado realismo. Al margen de lo divertidas y elocuentes que resultan sus historias, debemos reconocer que su expresión es la de narrador nato. El elefante es su primera obra, con ella ganó en su país, Polonia, el Premio Nacional de Literatura de 1967. Ha seguido escribiendo relatos y ha estrenado tres comedias.

Slawomir Mrozek, nacido en 1930, es, por tanto, uno de los autores jóvenes más cualificados de Europa, con una visión muy personal del mundo en que vive y de la gente que le rodea, por su desenvoltura literaria y por actitud crítica, según cuanto se demuestra en *El elefante*, está llamado a ser, lo es ya, un autor muy significativo y figura en un género difícil y un tanto en desuso: la sátira, que con él consigue nuevo relieve y revalorización.

MRR

ENSAYISMO HISPANICO



GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA: *Enterrramones y otros ensayos*. Editora Nacional, Madrid, 1969; 314 págs., Ø13,5x21Ø.

Gaspar Gómez de la Serna viene cultivando en España un tipo de ensayo que, teniendo mucho que ver con el amplio conocimiento de los temas abordados, se afina al mismo tiempo en el centro mismo de la creación. Conviene decir de entrada que el ensayo español de los últimos veinte años puede codearse con las muestras más significativas del mundo. Un ensayo novedoso y abundante. A vuela pluma puede decirse que dos de sus características esenciales son el manejo de los datos y las interpretaciones que arrojan éstos de cara a revelaciones políticas, sociales, económicas, etcétera; es decir, a un amplio campo de ideas poderosamente vinculado al pensamiento y repertorio de situaciones de la actualidad. Se puede afirmar que el ensayo español de hoy está tratando con sentido de creación el mundo de las ideas. El llamado creador puro, en todo el mundo, ha cedido su puesto al creador en el tratamiento de ideas. La consecuencia es inevitable: hay un ensayo creador de la misma o superior entidad que la creación tópicamente entendida.

Y es en estos terrenos donde apunta en toda su espléndida magnitud la obra de Gaspar Gómez de la Serna. La erudición—recordemos su reciente libro sobre Goya—está siempre presente, pero, sobrevolándola, actúa la fijación y captación de ideas, su desarrollo, precisamente el tipo de creación que exige aquí y ahora el lector culto de todas las latitudes. No se trata de enseñar. Más bien lo que se pretende es seguir adelante interpretando fenómenos, aclarando confusiones, dando al hombre de hoy una versión actualizada de los hechos culturales.

El presente libro es una nueva añadidura, si bien largamente madurada, sobre los dos grandes Ramones de nuestras letras, don Ramón del Valle-Inclán y Ramón Gómez de la Serna. Contiene también el volumen seis cartas sobre el oficio de escritor y hondas precisiones sobre Ortega, Machado, Galdós, Lope y Azorín, entre algún otro. Se cierra con un espléndido estudio sobre Marañón y Toledo. Son los dos Ramones, sin embargo, quienes ocupan la mayor parte del libro.

Ramón y Valle-Inclán están unidos en el sentimiento crítico del escritor por «su modo abnegado y libérrimo de ejercer el oficio de escritor». Esto es sólo una declaración de principios de Gaspar Gómez de la Serna. Lo que cuenta a continuación es la valoración a que somete a ambos, a todos los escritores del volumen. Valle-Inclán, desde la perspectiva de su cenitario—el libro recoge trabajos fechados a lo largo de los últimos años—es analizado desde diferentes ángulos de visión, así su vena épica, las dos Españas, que Gaspar Gómez de la Serna analiza con serenidad y profundidad, la «hidalguía» de Valle para pasar desde ella hacia el esperpento como contrafigura y contradicción. A continuación, el otro Ramón, tan bien visto por Gaspar desde siempre y ahora recogido y condensado en tres magistrales conferencias.

No es posible glosar todas las ideas sustentadas en el volumen. Una tras otra van siendo desarrolladas hasta formar una auténtica teoría del Ramonismo vertebrada sobre dos de las más altas cimas literarias de nuestros

días. Valga decir que Gaspar Gómez de la Serna ha publicado otro libro importante dentro de esos ensayos magistrales a que nos tiene acostumbrados.

FP

RAFAEL GÓMEZ PÉREZ: *La generación de la protesta*. Novelas y Cuentos. Editorial Magisterio Español, Madrid, 1969; 270 págs., Ø11x18Ø.

Viene este libro de Rafael Gómez Pérez a terciar en el candente problema del sentido y evolución de la crisis universitaria con cierta originalidad metodológica y con evidente firmeza en cuanto a los principios morales que deben ser respetados por la crisis. «Mi coeficiente de deformación personal es la fe cristiana; un coeficiente que, por lo demás, deseo al mayor número posible de personas.» Son las últimas palabras de la introducción de Rafael Gómez Pérez.

La *generación de la protesta* es el resultado de una investigación abierta a múltiples incitaciones, los informes de los especialistas de muchas naciones, los artículos de las revistas estudiantiles de Europa y de América, las conversaciones con universitarios procedentes de Italia, España, Francia, Portugal, Austria, Alemania, Irlanda, Inglaterra, Bélgica, Suiza y Holanda y de casi la totalidad de los países americanos, etc. Gómez Pérez se mueve dentro de la posibilidad de que uno esté en la verdad, aunque la mayoría esté en el error «si se demuestra estadísticamente que, por ejemplo, la mayor parte de la población de un país está a favor del aborto, no se quiere juzgar la bondad o la maldad del aborto».

La *generación de la protesta* es, por tanto, una abertura del horizonte del inconformismo hacia posiciones críticas personalistas. El vicio sociológico de buscar morbosamente la expresión

matemática de una deformación, que por otra vía de conocimiento es claramente visible, no conduce a nada bueno; estabiliza a la sociedad en ese punto; le hace conformarse con una situación moralmente reprochable. ¿De qué le sirve a un joven entregado a las drogas saber que existen como él tantos individuos si no es para crearle la ilusión de que se está comportando con normalidad?

El anticonformismo debe ser educado para evitar se convierta en un conformismo con hábitos que en nada mejoran a la sociedad industrial. Las ideas de trabajo y de servicio son esgrimidas como antidotos eficaces del conformismo. «Al ser masivas las soluciones propuestas a los problemas generales, la conducta individual tiende a conformarse con la conducta del grupo estimada estadísticamente.» Todo lo que provoca la conciencia del «soy como muchos» o del «somos muchos así» es lo que debe ser desechado de la educación en el anticonformismo.

El problema personal de cada joven universitario—el caso particular—no debe ser sistemáticamente inconsciente por la sociología, porque quizá esté en la suma diferenciada de crisis personales mal resueltas la explicación de la crisis colectiva.

Lo curioso del libro de Rafael Gómez es que coincide con casi todos los objetivos concretos de la protesta estudiantil. No acepta ni siquiera que el problema de fondo esté en la crítica de la sociedad industrial. Lo decisivo es que ha surgido entre los estudiantes universitarios una conciencia de clase, y mejor aún, la conciencia de que la negativa a proponer soluciones concretas es más valiosa que la existencia de soluciones concretas injustas.

La *generación de la protesta* no se asusta, sin embargo, de ofrecer soluciones concretas que van desde las simplemente universitarias a las globales. De aquí que sea una obra valiente, constructiva y responsable, a la que sin embargo hay que reprochar que abarca muchos más problemas de los que caben en un libro de bolsillo.

MIGUEL ALONSO BAQUER

reseña - reseña - reseña - reseña - reseña -

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



Extracto del sumario del número de octubre de 1969:

César Vallejo - Rafael Alberti, «Confesiones de Nat Turner». «La madriguera», de Saura. Nerón - Paso, «La aventura de Ignazio Silone». Cine en San Sebastián, Berlín, Venecia.

Venta y suscripciones:

MADRID: Librería PPC, J. García Morato, 3-Lib. Franco Española, Avenida José Antonio, 54-Lib. Augustinus, Gaztambide, 75-Lib. Reyman, Marceliano Sta. María, 3-Lib. Oxford, Avda. de la Habana, 54-Librería Cultart, Bravo Murillo, 4.

BARCELONA: Hogar del Libro, Vergara, 3-Lib. Metropolitana, Canuda, 31 SALAMANCA: Lib. PPC, Compañía, 3-Lib. Cervantes.

SEVILLA: Lib. Al-Andalus, Roldana, 7-Lib. Montparnase, D. Remondo, 3 VALENCIA: Lib. Lauria - Lib. S. Pablo - Lib. Lope de Vega, Salva, 2 Lib. Bello, Barcas, 5.

VALLADOLID: Lib. Mignon - Lib. S. Pablo, Angustias, 5-Casa Miñón, Plaza Mayor, 7-Lib. Senda.

Administración: Ediciones Fax. Zurbano, 80 - MADRID-3 Número suelto: 50 ptas. - Suscripción anual: 225 ptas.

- reseña - reseña - reseña - reseña - reseña -

OTROS LIBROS

KARL JASPERS: Entre el destino y la voluntad. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969; 272 págs. Ø11×18Ø.

Prologado por Hans Saner, Entre el destino y la voluntad es un volumen que recoge escritos autobiográficos de Karl Jaspers, el importante filósofo alemán recientemente fallecido, que nos descubre en ellos las motivaciones que le llevaron al arte del pensamiento. Sus recuerdos y reflexiones, sus argumentos ante la infancia, la juventud y la enfermedad, forman un conjunto de razones de sumo interés para el estudio total de sus teorías filosóficas.

JULES KLANFER: El subdesarrollo humano. Plaza & Janés, Editores. Barcelona, 1969; 301 págs. Ø15×22Ø.

El descubrimiento del subdesarrollo descubierto por los economistas hace veinte años, movió a Jules Klanfer a un estudio de los fenómenos que determinarán durante los próximos decenios y comienzos del tercer milenio de nuestra era el destino de la humanidad: el del subdesarrollo y el de la pobreza en el seno de las sociedades opulentas.

BENOITE Y FLORA GROULT: Erase dos veces... Plaza & Janés. Editores. Barcelona, 1969; 344 págs. Ø13×20Ø.

Amena e interesante novela escrita en colaboración por Benoit y Flora Groult, en la que se pone de manifiesto los caracteres de dos generaciones próximas, a través de sus relaciones un tanto caóticas y pasionales.

LAS MEJORES NARRACIONES DE ANTON CHEJOV



ANTON CHEJOV: Las mejores narraciones de... Col. Caracol. Editorial Taber. Barcelona, 1969. 426 págs. Ø14,5×21Ø.

Excelentemente realizada por Carmen Rius, esta antología de narraciones pone al alcance de los lectores una muestra amplia de la obra del gran escritor Antón Chejov, una de las figuras más sobresalientes de la literatura rusa de todos los tiempos.

BRIAN CROZIER: Franco. Historia y biografía. Col. Novelas y Cuentos. Ed. Magisterio. Madrid, 1969; vol. I: 427 págs.; vol. II: 338 págs., Ø11×18Ø.

Brian Crozier, periodista de prestigio universal por su amplio conocimiento de políticas y países, ha escrito una importante y documentadísima biografía del Jefe del Estado español, relacionándola con la historia española de los últimos años y su proyección hacia el futuro.

ELLIOTT ARNOLD: Noche de vigilia. Plaza & Janés, Editores. Barcelona, 1969; 496 págs., Ø13×19,5Ø.

Novela que refleja la resistencia de Dinamarca en la segunda guerra mundial, y en la que alienta la metamorfosis que puede sufrir la maldad ante la auténtica decencia humana.

TITO LUCRECIO CARO: De la naturaleza de las cosas. Col. Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1969; 320 págs., Ø11,5×17,5Ø. **CARLOS NODIER:** El hada de las migajas. Col. Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1969; 221 págs. Ø11,5×17,5Ø. **ALFREDO DE VIGNY:** Dafinis. Chatterton. Col. Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1969; Ø11,5×17,5Ø.

Tres nuevos títulos, todos ellos volúmenes extras, de la Colección Austral, que cada día aumenta su prestigio entre los lectores, tanto por su variedad de géneros como por la calidad en la selección de títulos y autores.



INDRO MONTANELLI Y ROBERTO GERVASO: La Italia de los siglos de oro. Plaza & Janés, Editores. Barcelona, 1969; 351 págs., Ø15×21,5Ø.

Interesante volumen en el que se comenta la historia de Italia entre 1250 y 1492, cuyas partes se titulan: «La escena italiana», «El cautiverio de Babilonia», «La cultura de los siglos de oro» y «Los nuevos mundos», subdivididas en veintisiete capítulos en total, e ilustradas con numerosos grabados.

E. H. CARR: Los exiliados románticos. Ed. Anagrama. Barcelona, 1969; 354 págs., Ø13×20Ø.

E. H. Carr está considerado como uno de los más ciertos historiadores rusos de los últimos tiempos. En este libro trata de los exiliados de su país que durante el siglo XIX se esparcieron por toda Europa, viviendo una existencia dramática, continuamente perseguidos, siendo muchos de ellos personajes de gran talla, como Bakunin, Herzen y Ogarev, en los que Carr se detiene ampliamente y centra algunos capítulos de su crónica de un intrigante y revolucionario periodo de la vida política e intelectual de nuestro continente.

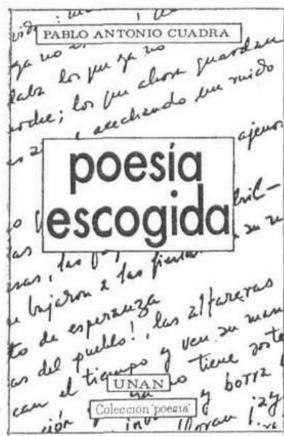
ALEJANDRO FERNANDEZ POMBO: Diálogo del padre con el hijo. Editorial Alameda; 123 págs. Ø16×21,5Ø.

Diálogo del padre con el hijo, original de Alejandro Fernández Pombo, periodista y escritor de bien probada capacidad y oficio, es un libro dedicado a dilucidar ese crucial momento en el cual los niños despiertan ante la realidad de la vida, y en verdad que la experiencia de su autor, como educador y padre, se pone de manifiesto en todos sus capítulos, revelando la necesidad de un diálogo entre padres e hijos para alcanzar una verdadera comprensión entre los mismos.

DAVID K. BERLO: El proceso de la comunicación. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, 1969; 227 págs. Ø15,5×22Ø.

Interesante estudio en torno a la moderna actividad y teoría de la comunicación, destinada a los campos de la Televisión, la Radio y la Prensa, así como al comercio, las relaciones públicas y la educación en general.

UN PROFUNDO SABOR A TIERRA



PABLO ANTONIO CUADRA: Poesía escogida. U. N. A. M. Colección Poesía. Universidad Nacional Autónoma. León (Nicaragua), 1969; 126 págs., Ø13,5×21Ø.

He escrito alguna vez que el grupo de poetas nicaragüenses del que forma parte Pablo Antonio Cuadra, junto a Ernesto Cardenal, Coronel Urtecho, etcétera, representa en la poesía de su país algo semejante a lo que representan en el nuestro Rosales, Panero, Vivanco (y no cito al modo que Pemán llama divertidamente «de las cerezas»). Ambos grupos se caracterizaron en su momento, y siguen caracterizándose en general, por un catolicismo aperturista y por un empeño de asumir sin remilgo lo mejor de sus antecesores.

La nota primera resultaba muy anticipadora en los primeros años treinta, y la segunda no deja de ser rara también. Esta afinidad, esencial por supuesto, entre unos poetas nicaragüenses y otros españoles, llegó a ser más estrecha gracias a algunas publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica.

Es hoy Pablo Antonio Cuadra, nacido en Managua en 1912, quien cede a la siempre fuerte tentación de autoantologizarse. Su selección queda dividida en dos etapas: la que corre desde 1929 a 1958 y la que va desde 1963 a 1968, donde incluye poemas no recogidos aún en libro y otros pertenecientes al libro inédito Cantos de Cifar y Poemas del mar dulce.

Hay que recordar cómo el nacionalismo poético de Rubén—dentro de su encarnadura cosmopolita—hizo escuela en la poesía de América hispana, si bien los juveniles poetas de la promoción de Cuadra lucharon y consiguieron desprenderse de lo modernista, y no vacilaron en perderle el respeto a Dario (cuando no se pierde el respeto a un poeta mayor, algo no funciona bien). Pero vino el homenaje y la rectificación, aunque no el comulgar con ruedas de molino.

Me refiero a esto, porque en Pablo Antonio Cuadra nos encontramos en seguida con el tema nicaragüense, con la patria en el poema; poema cribado de modernismo, pasado por la vanguardia de unos años antes y, en definitiva, a la búsqueda de un objetivo integrador. Nicaragua no es en este

caso un concepto en función retórica; es una realidad que sabe a tierra y que espera la reforma social. Pablo Antonio Cuadra palpa naturaleza, extiende su palabra, recoge en su versículo la descripción expresiva y toda la emoción de un país. Y se exalta: ¡Oh llano sin lindes! / ¡Oh montaña sin sol, / laguna sin olas! / Eres tú capitana de crepúsculos. / Noble historia de pólvora y laureles. / Porvenir de trigales y de niños: / ¡Amor nicaragüense!

Este es el lado solemne de la visión del poeta; el lado más realista y cotidiano se halla, por ejemplo, en Viajando en tercera, en el que se lee: He visto un rostro. / No todos los hombres de mi pueblo / óvidos, claudican.

No perdamos de vista en este enfoque épico-lírico de la patria el influjo de Withman. Y en este orden es preciso señalar poemas como Cantos temporal e Himno nacional (En vísperas de la luz) para ver que ese influjo fue convenientemente asimilado, atemperada su grandeza, puesta en situación personalizada.

Ya desde sus primeros libros gustó Cuadra de alternar la estructura amplísima y vibradora con otra más contenida y naturalmente de lenguaje más estricto, lenguaje que, en una y otra andadura, se muestra con fusión de diversos elementos—la pureza lírica, el prosaísmo redimido, lo narrado y lo cantado—y con sustancia religiosa. La religiosidad procede aquí de abajo arriba, muy impregnada de este mundo. Impresiona leer Oración por Joaquín Pasos, el genial y desequilibrado poeta nicaragüense: Señor, / si es posible, / que no regrese más a conocer su ausencia, y concluye: Te rogamos, pues, que él ignore / lo que ha destruido.

En esta larga etapa de su poesía juega lo mágico y lo realista, lo mítico y lo humilde, tendiendo Cuadra

a una perspectiva abarcadora y a veces enteramente coral.

Es de ver que algunas de tales características se mantienen en lo que el propio poeta considera segunda parte de su faena, pero ésta ofrece un desvelo humanístico muy concretado. Es el hombre o los seres con nombre quienes preocupan al poeta. Una galería de personas, enternecidamente sentidas, sucede a los grandes planos de antes; el paisaje se habita. Ese admirable Paco Monejí, como otras evocaciones—Juana Fonseca, la lacrimosa Andreita, el abuelo, etc.—, forman un íntimo universo que completa el universo de todos.

No caben preferencias absolutas a este tenor, aunque lógicamente lo segundo abunde en madurez. El toque especial de Pablo Antonio Cuadra está, aparte su constante vocación de nicaragüense, en incorporar a la palabra poética el tono solemne y el conversacional (Vallejo al fondo), haciéndolos parte de lo mismo; en darle a lo cotidiano, desde el presente o desde la memoria, una profunda dimensión sin conceptualismo. En Pablo Antonio Cuadra, la patria es, ante todo, sabor a tierra; el hombre es, ante todo, individuo.

JIMENEZ MARTOS

LUIS LÓPEZ ALVAREZ: Las que-
rencias. Índice. Madrid, 1969;
40 págs., Ø14×22Ø.

Desde la tierra nicaragüense a la de Castilla se traslada ese sabor terrestre que unifica en lo posible estos comentarios. El poeta al que corresponde expresarlo ahora escoge una terminología taurina—querencia, embestida, olfateo, bramido—para hacer su operación de regreso a la meseta. Escoge, por otra parte, el soneto como forma única, incluso cuando el tema no es ya estrictamente castellano. Los

LUDWIG MARCUSE: Freud. Alianza Editorial. Madrid, 1969; 200 págs. Ø 11 x 18 Ø. **GEORGES GURVITCH:** Dialéctica y sociología. Alianza Editorial. Madrid, 1969; 325 págs., Ø 11 x 18 Ø.

Dos obras sociológicas de sumo interés son estas que Alianza Editorial acaba de publicar en su colección de libros de bolsillo. Tanto el estudio de Freud por parte de L. Marcuse, como el realizado sobre la dialéctica por G. Gurvitch, pueden calificarse de prototipos de su género.



ELIOT JANEWAY: La economía de las crisis. Plaza & Janés, Editores. Barcelona, 1969. 328 págs. Ø 14 x 21 Ø.

Desde «la visión de Angell» hasta «el espejismo de McNamara», Janeway estudia la economía durante las crisis causadas por la guerra, la política y el dólar.

PLATON: El banquete, Fedón. Fedro. Ed. Guadarrama. Madrid, 1969; 383 págs., Ø 11 x 18 Ø.

En traducción del prestigioso helenista Luis Gil, estos tres diálogos de Platón, El banquete, Fedón y Fedro, donde se desarrollan sus doctrinas sobre el amor, la inmortalidad del alma y su esencia, respectivamente, nos acercan la grandiosidad del clásico en toda dimensión.

PIERRE DE BOISDEFRE: Metamorfosis de la literatura. Editorial Guadarrama. Madrid, 1969; vol. I: 337 págs.; vol. II: 385 págs.; vol. III: 291 págs., Ø 11 x 18 Ø.

Pierre de Boisdeffre, crítico francés de indiscutible prestigio, estudia en esta amplia obra una serie de autores de universal trascendencia, la evolución de la literatura contemporánea, utilizando un método literario entrañado en lo psicológico, que abre nuevos caminos para el estudio estético y humano de la literatura de hoy.

ALEJANDRA PIZARNIK: Nombres y figuras. Col. La Esquina. Barcelona, 1969; 15 págs., Ø 14 x 20 Ø. **ANTONIO MATEA:** La sogá. Colección La Esquina. Barcelona, 1969; 11 págs., Ø 14 x 20 Ø.

Dos nuevos títulos de la colección de folletos que dirige el escritor y pintor Antonio Beneyto, donde esta vez se nos ofrece una muestra poética de la joven poetisa argentina Alejandra Pizarnik y la prosa inquietante de Antonio Matea.



A. SANCHEZ BARBUDO: Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado. Ediciones Guadarrama, segunda ed., Madrid, 1968; 418 págs. Ø 14 x 19 Ø.

Reedición de una serie de ensayos publicados, entre 1949 y 1954, en

diversas revistas españolas, argentinas y norteamericanas. Ensayos en torno a Galdós, Unamuno y Machado que se complementan con otros posteriores sobre los mismos escritores, en particular sobre «el diario inédito» de Unamuno. Muy interesantes todos ellos, sobre todo los consagrados a «el estilo y la técnica de Galdós» y al problema religioso de don Miguel.



ELPIDIO LAGUNA DIAZ: Pablo. Editorial de Espiritualidad. Madrid, 1969; 94 págs., Ø 14 x 19,5 Ø.

Estampas líricas sobre la vida infantil escritas con sensibilidad y finura de matices por un joven escritor puertorriqueño de quien cabe esperar empresas más ambiciosas.

ADAM RUBALCAVA: Por la luna cantando. Edición del autor. Méjico, 1969; 20 págs., Ø 14 x 22 Ø.

Adam Rubalcava hace en este trabajo una glosa y comentario de una serie de poemas de diversos autores donde la luna es motivo de canto lírico.

RODRIGO RUBIO: Un mundo a cuestas. Editorial Prensa Española, 2.ª ed., Madrid, 1969; 254 páginas, Ø 15 x 21 Ø.

Reedición de la novela con la que se dio a conocer Rodrigo Rubio, premiada en 1961 con el premio

«Gabriel Miró» y muy elogiada en su día por la crítica.

JACQUES DE LAUNAY: De Gaulle et sa France. Un portrait historique et psychopolitique de Charles de Gaulle. Edition Arts & Voyages. Bruselas, 1968; 266 págs., Ø 15,5 x 21,5 Ø.

Acaso el libro más completo sobre la política, en apariencia contradictoria, del general De Gaulle, escrito por el gran historiador belga Jacques de Launay. Obra de consulta para los interesados en la Francia contemporánea y en el fenómeno del gaullismo.

EUGENIO NOEL: Diario íntimo, vol. II. Taurus. Madrid, 1968; 385 págs., Ø 16 x 23 Ø.

Continuación de la novela de la vida de un hombre, a cuyo primer volumen dedicó LA ESTAFETA LITERARIA una larga crítica, y que, como la parte inicial, constituye el relato apasionante y maravillosamente escrito de la lucha por la vida y la gloria de los raros más interesantes de nuestra literatura.

HISTORIADORES GRIEGOS. Pausanias: Descripción de Grecia. Heródoto: Los nueve libros de la Historia. Jenofonte: Anabasis. Helénicas. Tucídides: Historia de la guerra del Peloponeso. Traducciones del griego, preámbulos y notas por Francisco de P. Samaranch, A. Díaz Tejera, P. Bartolomé Pon, Luis Escolá y David Gonzalo Maeso. Introducción general por Juan Martín Ruiz-Werner. Aguilar. Madrid, 1969; 1550 págs. Ø 14,5 x 18,5 Ø.

Recopilación de los textos capitales de la historiografía griega, cuidadosamente traducidos por un grupo de conocidos helenistas y precedidos de una introducción general que sitúa en su tiempo a los historiadores en cuestión. Bella edición que pone al alcance del gran público lo más granado de la gran historiografía helénica.

endecasílabos amartillan y redondean la serie de paisajes y emociones que van a sucederse. El primero de ellos —Mar de tierra— es como un resumen de los demás, y así concluye: Con Duero recordar, al Tajo olvidos, / refleja el Tormes, el Arlanza evoca; / los ríos de Manrique van crecidos.

Cada uno de los sonetos de esta parte viene a ser una instantánea que no se ha tirado hasta que el encuadre era perfecto. La disciplina fuerza a la exactitud de verbo, y, dentro de ella, el regresado se esfuerza en que su visión sirva a todos, y procura que el vigor no quite flexibilidad, porque la plasticidad es algo que se da por sobre; usa de alteraciones y juega con las palabras—horcas de gajos, grietas de guijarros; / y zurrones y zarras y zamarros; aljarafes, aljibes, almijares, o cóncavo cuenco de la cuenca conga—, intercalando en lo descriptivo algunas notas de alcance social.

Un tono amoroso domina la segunda parte, y ese tono el que acaba por descubrir—el primer soneto ya era buen indicio—la afinidad entre Miguel Hernández y López Alvarez, que en Al quiebro llega al mimetismo, repetido en el último soneto del libro: Mas toro soy y seré mientras que viva, / y asumo ese destino, aunque algún año, / creyendo dar la muerte, la reciba. De aquí que la parte más personal sea la tercera, puesta bajo el título Absoluto, con piezas tan conseguidas como Jauría, Recién nacido y A falta.

López Alvarez es un virtuoso y hasta un virtuosista del soneto. Es un poeta echado sobre realidades muy vitales, con auténtica garra. Dice: Ardo por dentro, mas me quemó fuera; / ardo del fuego que el destino atiza; / arder, arder, mas elegir la hoguera. Su hoguera elegida tiene arquitectura de endecasílabos. Es una arquitectura a la que no cabe sino someterse.

JM

PEDRO GÓMEZ-CORNEJO: En un vértice agudo y penetrante. Madrid, 1969; 134 págs., Ø 13 x 21,5 Ø.

Un nuevo nombre para mí. Un nuevo poeta manchego, de Valdepeñas, nacido en 1942. La Mancha ha venido sumando en los últimos treinta años nombres de poetas: Juan Alcaide, Federico Muelas, Angel Crespo, Eladio Cabañero, Diego Jesús Jiménez... (no aspiro a dar la nómina total). Y a esta región asoma Gómez-Cornejo, apoyándose sobre todo en Alcaide, pero viendo también por sí mismo (así, en Manchego). Es claro que Trasquilones al silencio (1960-66) contiene diversas tentativas, no todas felices. Es claro también que por donde hemos de comenzar a darnos de frente con un poeta que empieza a estar seguro de lo que dice o de lo que quiere decir es en Canción de amor a dos voces y, en particular, en Yo soy de los otros (1966-68), un a modo de diario sentimental.

En esos poemas, el sentimentalismo (Casi sin respirar. sin respirar. La tierra hundida. / Medio cuerpo enterrado como un árbol. / Esperando la azada destructora / que descargue su golpe en lo más seco, / etc.) abunda pronto en el sarcasmo, donde cabe la intensidad del corazón, y poco después aparece alguna tendencia a la boutade verbal, que yo creo no hacia ninguna falta. (Para la sátira, todos mis respetos.)

En suma: el olor a tierra manchega que se advierte al principio se torna mentalización y sentimentalización con muchas intenciones. Este paso es provechoso para el autor. A la tercera—parte, en este caso—fue casi la vencida. Hay un camino abierto.

JM

LA NOCHE Y EL OFICIO

FRANCISCO GARFIAS: Aunque es de noche. Col. Adonais. Ediciones Rialp. Madrid, 1969. 62 págs.

Larga y lucida es la andadura de Francisco Garfias en el terreno de la poesía. El poeta onubense nació en Moguer, como Juan Ramón; publicó su primer libro en 1942, a los diecinueve años de edad. Desde entonces a la fecha ha dado a la estampa un total de siete libros de poemas, contando Aunque es de noche, recién aparecido. Aparte hay que reseñar su biografía del andaluz universal y sus numerosos prólogos a la obra del mismo, labor que le valió en 1966 un Premio Nacional con el nombre de su inmortal paisano.

Aunque es de noche se nos antoja una especie de confirmación. Se trata de un conjunto de sonetos, sesenta concretamente, que nos dan la medida poética de Francisco Garfias, la donosura de su lirismo, su devoción por la estética y su sentido de la belleza. Vida, fe y amor, son las constantes empleadas, temas eternos y por ello sumamente difíciles si se quiere dar con ellos una razón personal: «¿Desde dónde tu voz, sí, desde dónde? Buscando, vuelto. Atisbo. Me estre-

[mezo. Me alzo a mí mismo, desbordado. [Crezco. Ahonde el palpitar, tenaz ahonde. Hurgo mi corazón, loco, arrancando tu semilla de amor, y devario cuando tu voz se enreda entre mis [venas.]

Así dice de sí Francisco Garfias, integralmente decidido a darnos un mensaje personal, una primorosa, y a la

vez grave, visión vital, concepción poética de su existencia, soneto a soneto, porque... «Sólo sé que me duele, que me triza / sin romper ni mancharse la hermosura.» Lo cual es un saber sin vuelta de hoja.

MRR

MANUEL ALVAREZ ORTEGA: Oficio de los días. «Arbolé». Madrid, 1969. 106 págs. Ø 14 x 20 Ø.

«Arbolé», la nueva colección que dirige Luis López Anglada y que este año ha aportado al panorama de la poesía española dos libros tan interesantes como La rana, de José Luis Prado Nogueira, y Dolor de Sur, de Manuel Ríos Ruiz, nos ofrece ahora Oficio de los días, de Manuel Álvarez Ortega. Bajo el título antes señalado se acogen dos libros, uno del mismo nombre y otro con el de Reino memorable.

En la presente obra se vislumbra la madurez tanto humana como poética de su autor. Desde siempre este poeta cordobés, que perteneció al grupo de «Cántico», se ha sentido preocupado por los problemas del lenguaje. De ahí que en ésta, como en sus demás obras, aparezcan la perfección lingüística, la degustación y precisión en la palabra, el ritmo interno en el poema, la disposición bella incluso en lo fonemático y fonológico, en fin, todo cuanto da cuenta del verdadero oficio de poeta. Preocupaciones éstas muy cercanas a las cuitas de la más reciente generación creadora, que ve en Álvarez Ortega a un precursor de su línea. (No hay que olvidar que entre sus coetá-

neos fue un hombre aparte y desligado, conocedor profundo de la nueva estética y de la poesía que se hacía allende de nuestras fronteras, cuando aquí se sufría un anquilosamiento y aislamiento duradero hasta hace poco.)

Ahora aquello que ya se anunciaba en Dios de un día ha tomado forma y ha visto la luz. Con un dominio pleno de lo que la preceptiva literaria denomina de una manera injustamente peyorativa «forma», ha sabido plasmar una serie de intuiciones, de vivencias y de sentimientos de algo tan metafísico como el trinomio tiempo-muerte-amor, que es la base del libro. A veces la impresión recogida es amarga, pero siempre tocada de ese tono elegiaco andaluz como de naranja alimonada, véase: Pero un hombre sólo es un Dios / de un día, una historia por las horas / limitada, camina con largo paso hacia la muerte... Y a continuación de este sentir tan existencialista añade con tono moralizador, lleno del más juvenil idealismo: y cree que la gloria es caer / si se salva la justicia, si la paz se salva / y queda el corazón en medio de la vida.

En otras ocasiones es el tiempo sentido como algo difuso que se explica por lo dejado atrás: Esto trae el tiempo: una confusa luz / se va extendiendo por la memoria... A veces es el tedio y la grisura de los días, la negrura de esta época, en la que tan difícil resulta encontrar el oculto sonido de las cosas, lo que mueve al poeta a escribir: Casi sombra despertada, con desaliento / como si el rostro no le perteneciera / y los ojos no vieran o vieran con una luz / distinta lo que su claridad configura / algo ya muy remoto, cjerda forma ausente / que en la penumbra de pronto se ilumina / como si las manos se negaran al contacto / y estuvieran muertas o quisieran ser / así se despierta diariamente su existencia.

Hay en el poeta como un deseo de desmenuzarse todo, de indagar en las cosas, hasta descubrir la razón de ser de cada una; una complacencia en los matices, en los rumores, en cuanto casi pasa inadvertido. Y al hablar del amor: De pronto nos decimos que el amor / es también un elemento que nos ciega / como la muerte de la cual hemos nacido, / que nos vestimos con su ropaje usado / y con él caminamos por la vida / sin sentir la renuncia a que estamos sometidos. Amor que ya ha sobrepasado lo puramente carnal, si bien también hay poemas de fino y elegante erotismo estético y humano a un mismo tiempo: Ahora en otra orilla, lejos de los hábitos / carnales, su amor espera, como un pez girando / en su fondo submarino... Se manifiestan asimismo alusiones continuas a la luz, a los ojos, en relación con el amor, como si éste se tratara de un rayo vivificador: Como una luz que nunca se hubiera conocido, / así llega el amor en medio de la noche. Abundan los símiles, los metáforas, los quiasmos, los zeugmas, lo que da testimonio de una labor pulida, de vidrio esmerilado cuidadosamente.

En Oficio de los días predomina el tono lírico, intimista, en tanto en Reino memorable lo humano cobra nuevas dimensiones. Hay un amor sencillo hacia el pasado, evocaciones de la guerra, vueltas a la vida y a la historia del autor, que nos comunican calor de hombre. Los poemas mejores, a nuestro juicio, son «La noche crece como unos ojos vacíos», «Vivir es descender a lo largo de los días», «Queda su imagen como una hoja seca», «Algún rumor, cierta tristeza, el recuerdo», «Escrito amor» y «Con pobreza estaba decorada la habitación».

Es, pues, ésta una obra que refleja bien claramente los universos poéticos de su creador y en la que el hombre y el poeta encuentran su más acertado equilibrio. Se podría calificar muy bien de metafísico este libro aunque esto pueda extrañar a alguien, puesto que estamos acostumbrados a ver tales temas tratados de una manera casi prosaica, con más filosofía que creación, con acritud y aspereza en los términos y la construcción. Pero Manuel Álvarez Ortega los trata a su manera, tal y como él sabe, es decir, con elegancia, con soltura, con dominio de la materia empleada, que son las palabras. Así pues, esperamos que esto inicie en la poética de este artista un nuevo camino, hondo, meditativo, pero siempre trabajado de la manera bella y exquisita con que él suele hacerlo.

JAIME SILES

ENSAYO Y NOVELA FORANEOS



HENRI CLOUARD: *Breve historia de la literatura francesa*. Col. Punto Omega. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969. 379 págs. Ø11x18Ø.

Entre los libros que hasta la fecha ha publicado la colección Punto Omega, algunos de ellos muy valiosos, destaca esta *Breve historia de la literatura francesa*, debida a la pluma de uno de los más destacados eruditos de la materia.

Henry Clouard nos ofrece un riguroso estudio de las letras francesas, arrancando desde los tiempos épicos. Así va deteniéndose y comentando los cantares de gesta, las amorosas leyendas bretonas, la crítica y la sátira, los «roseados» romances, el teatro, etc., de la Edad Media, para pasar al Renacimiento, con sus cuadros y figuras humanistas, sus poetas y escritores más importantes. Después, Clouard se adentra en el siglo XVII y con ello en la preparación del clasicismo, los literatos más importantes de la época y el juego, o los juegos, de la sociedad del tiempo. El siglo XIX es analizado tras una visión y revisión del siglo de Luis XIV, tan capital, en el que aparecen Molière, La Fontaine, Racine, La Fayette, Fénelon y demás nombres capitulares, para pasar luego al nuevo espíritu, es decir, a Voltaire y a las figuras y tendencias de sus años. Y en el Prerromanticismo, después de la revolución, glosa a Chateaubriand, los novelistas del «yo», Lamartine... De ahí, tal corresponde, a los perfiles del Romanticismo y sus caracteres generales, desde sus hombres más preclaros: Víctor Hugo, Vigny, Musset, Gautier, Nerval, Stendhal, Balzac, Merimée y otros novelistas y poetas, hasta esa desemboadura llamada transición o segundo Romanticismo, en el que desuellan Flaubert y un buen grupo de filósofos y moralistas e historiadores. El Realismo, con los líricos parnasianos, Baudelaire y compañía, es también motivo de interesante capítulo y consideraciones, como el movimiento simbolista y los últimos atisbos de modos y conceptos.

Henry Clouard, siguiendo el curso de las obras más representativas a lo largo de los años y de las circunstancias, ha conseguido una obra que es glosario y análisis de una literatura de indiscutible importancia en el conjunto universal, de una literatura que generalmente ha marcado pautas y esquemas, caminos en el arte y en el pensamiento.

MRR



TULIO HALPERIN DONGHI: *Historia contemporánea de América Latina*. «El libro de bolsillo», Alianza Editorial. Madrid, 1969. 550 págs. Ø11 x 18 Ø.

Tulio Halperin Donghi, especialista en el estudio de los problemas de América Latina, es actualmente profesor

de la Universidad de Harvard, y ha publicado por primera vez en Italia esta historia que intenta proporcionarnos una reconstrucción de cómo se han producido los acontecimientos que llevan desde el pasado de la América colonial al conflictivo presente de unos países que se esfuerzan por romper la estructura neocolonial que les condena al estancamiento económico y la dependencia política.

El autor estudia la inestabilidad gubernamental, la disgregación social, los enormes contrastes de riqueza y penuria, la disposición infraestructural por la que la producción de materias primas constituye una verdadera cárcel para las posibilidades de desarrollo. Analiza también la terrible catástrofe de una explosión demográfica que, al no ir acompañada por la creación paralela de puestos escolares y de trabajo, no son sino consecuencias de la trágica suerte de un continente cuya independencia del dominio español y portugués fue pronto anulada en la práctica por la política de expansión de Inglaterra y Estados Unidos. La descripción de este proceso y no el encadenamiento un tanto paradójico de las diferentes formas y estructuras nacionales es el objetivo principal que llena este libro que intenta descubrir que la historia es también una ciencia de lo cambiante, y que tras las anécdotas, coloridas o monótonas en que suelen perderse los historiadores latinoamericanos, existen procesos que puede ser interesante rastrear.

Este libro, basado en la tarea difícil de hallar entre relatos políticos, patrióticos, e incluso patrioteros, las constantes de una evolución y una transformación de América Latina, pretende hallar una historia de América Latina que descubra la garantía de su unidad y a la vez de su carácter efectivamente histórico, al centrarse en el examen del rasgo, domina la historia latinoamericana desde su incorporación a una unidad mundial, cuyo centro está en Europa: la situación colonial. Son las vicisitudes de esa situación, desde el primer pacto colonial cuyo agotamiento está en el punto de partida de la emancipación, hasta el establecimiento de un nuevo pacto, más adecuado, sin duda, para las nuevas metrópolis, ahora industriales y financieras a la vez que mercantiles, pero más adecuado también para una nueva Latinoamérica más dominada que antes de la independencia por los señores de la tierra, y hasta la crisis de ese segundo pacto colonial, la búsqueda y el fracaso de nuevas soluciones de equilibrio menos renovadoras de lo que suponían a la vez sus partidarios y sus adversarios; menos renovadoras, sobre todo, de lo que las transformaciones del orden mundial exigen de los países marginales que no quieren sufrir las consecuencias de un deterioro cada vez más rápido. Y finalmente, el desequilibrio y las tensiones de la hora actual, que confluyen en los conflictos planteados a escala planetaria.

El libro no pretende ser una historia total de América, y tampoco un comentario de actualidad, pero tampoco rehúye acompañar hasta hoy el avance, a menudo atormentado de América Latina. Por tanto, el libro parte de una historia de los acontecimientos para intentar acercarse a una historia de las categorías y de las estructuras. Si interesante puede ser el experimento desde el punto de vista de la perspectiva histórica, mucho más lo es en la consideración de la realidad iberoamericana que ofrece un despliegue problemático vario, e incluso atomizado en ocasiones por la acción conjunta de la tierra y de las pasiones de los hombres y sobre la cual Halperin ha conseguido un trabajo exacto, realista y sincero, válido para desechar mitos, prejuicios y retóricas interpretaciones oficiales.

RAUL CHAVARRI

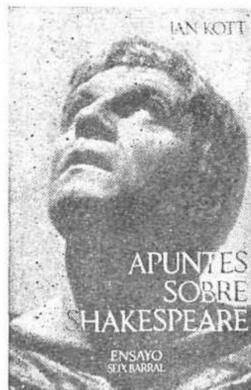
UWE JOHNSON: *Dos opiniones*. Biblioteca Formentor. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1969; 181 págs., Ø13x20Ø.

Ante el comentario de *Dos opiniones*, obra del joven novelista alemán Uwe

Johnson, debemos reconocer que, efectivamente, un libro es una aventura personal imposible de medida, porque su entraña depende tanto de lo que el autor nos narra, como de nuestra íntima respuesta a todo ello. Escuchar con los ojos, según Quevedo, era, es, la lectura. Decimos esto, porque *Dos opiniones*, necesita una atención especial en su lectura, hay que ver y entender un diálogo expresado con sordina y ayudar a sus personajes, a los dialogantes, a una mutua comprensión y significación de cada palabra, de cuanto cada palabra lleva intrínseco en relación con las situaciones, sean éstas de índole personal o colectivas. Pues, B. y D., hombre y mujer, respectivamente, se encuentran inmersos en un caos psicológico, en un verdadero mar de complejidades, en angustiosas sensaciones, son dos habitantes del Berlín que empieza a estar dividido por la muralla, por ese muro que se levanta como absurda barrera para la lógica convivencia y el normal amor.

Uwe Johnson se ha especializado en el tema de la Alemania dividida, y no es *Dos opiniones* el único libro que ha escrito acerca de la terrible separación de su pueblo. Es un narrador que posee personalidad, que logra inmediatamente ganar la atención del lector, interesarlo, incumbirlo en la historia, implicarlo en ella hasta el punto de tomar parte activa en la narración, llenando momentos de la misma, donde la abstracción o la sugerencia ha dejado algo por concretar. El estilo de este joven escritor germano, que ya tiene en su haber premios como el «Fontane» (1960) y el «Internacional de Literatura» (1962), es prieto y denso, pero ágil en la descripciones, escueto en la afirmación y directo, llevando la acción hacia adelante en todo instante.

MRR



JAN KOTT: *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix y Barral, S. A. Barcelona, 1969; 419 págs., Ø13,5 x 20Ø.

Hace ocho años, en Varsovia, vio la luz este libro por primera vez. Desde entonces ha sido traducido a casi todos los idiomas europeos. Lleva a cabo una nueva incursión en los campos dramáticos de Shakespeare, uno de los autores que cuenta con más amplia bibliografía en todo el mundo.

Posiblemente sea esta abundancia una limitación para el estudioso. El exceso de estudios cohibe las posibles reflexiones originales que puedan esbozarse. Suele ocurrir así de no tener en cuenta esa poderosa contrapartida que lleva consigo la personalidad de los grandes hombres: cada generación tiene la necesidad de interpretarlos desde las coordenadas mentales y vitales con que cuenta. Sobre el tiempo, aparecen remozados una y otra vez, incapaces de extinguirse, clavados para siempre en lo más vivo y dinámico de la sensibilidad.

Jan Kott se ha enfrentado a Shakespeare de esta manera, con un buril rigurosamente contemporáneo. Al enlazar su época y la nuestra surge una enorme cantidad de sugerencias, un paisaje, si bien deslumbrante, también patético. Estamos, realmente, bien cerca de la crueldad shakespeariana. Kott encuentra analogías profundas entre el final del Renacimiento y los hombres que pueblan las esquinas del siglo XX. Se puede hablar de una parecida actitud en la época de Shakespeare y, por ejemplo, en el existencialismo europeo vigente en los últimos años de la evolución de Europa. Otro punto de correlación es el absurdo, la angustia. Kott interpreta a Shakespeare desde la panorámica de la tragedia moderna y desde nuestra época recorrida por la

tragedia. En el gran decorado histórico del teatro nos alcanza el historicismo de Shakespeare como un manantial de ideas incandescentes y de profundas correlaciones interpretativas.

La primera parte del libro está dedicada a las tragedias y la segunda al estudio de las comedias, entre la que se intercala la específica acción dra-

mática de los sonetos. Se cierra con un apéndice que valora, entre otras cuestiones, los montajes de Shakespeare hechos por Peter Brook. Un libro más sobre el dramaturgo, con las nuevas dimensiones que surgen al relacionarlo con la situación de nuestro tiempo.

FP

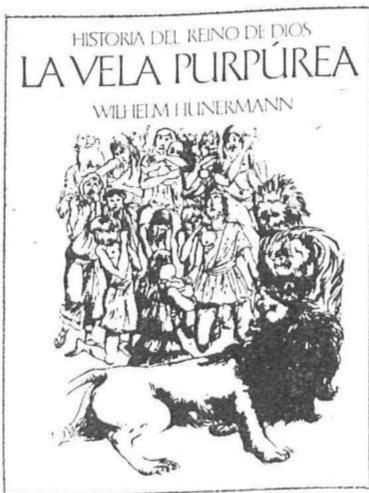
TESTIMONIO DE LA FE

S. RADHAKRISHNAN: *La religión y el futuro del hombre*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969; 189 págs. Ø11x18Ø.

Es indudable que uno de los signos de nuestro tiempo es la búsqueda que anhelantemente realizan las religiones aún vivas, para readaptarse a las nuevas condiciones de la actualidad. El hinduismo, el budhismo, el protestantismo, el catolicismo, el islamismo, etcétera, parecen dispuestos a preservar sus valores esenciales y atemporales mientras se acompañan a la actitud social de nuestro tiempo. Hay un denominador común en estas exigencias sociales de readaptación, que es el valor de lo que pudiéramos llamar un sentido de religiosidad de la existencia, el cual bien puede y debe ejercerse dentro de las exigencias racionales y sociales de esta época. Es éste el gran problema que deja planteado el autor con sana aspiración, para que la convicción universal en el desarrollo de una fe espiritual sirva de base eficaz y de superación sincera a un nuevo orden del mundo. Así, al propugnar la solidaridad de las religiones, dice: «Ha llegado la hora de juntarnos en unidad de espíritu, una unidad que implique que la riqueza de las varias realidades religiosas que han encontrado expresión en otras creencias no sean destruidas, sino justamente apreciadas como valiosa expresión de la única verdad».

El profesor Radhakrishnan evidencia una vez más esa espiritualidad sensitiva de mentalidad hindú, que ofrece una riqueza humana de comprensión y solidaridad mundial para lograr una vida no sólo mejor, sino también más valiosa en la ruta de plenitud dentro de las realidades intelectuales, sin situaciones conflictivas y con el valor social y cultural que la religiosidad aporta a la conciencia del futuro. Armonización de espiritualidad en la realidad de los valores intelectuales y en el reconocimiento de los valores sociales y culturales de las religiones, cuyos puntos de vista pueden aunarse en una universalización sin pérdida de la diversidad que potencia las vivencias particulares de cada una de ellas, lo cual no es para el autor una indiscriminada unidad de religiones, sino una constructiva y apremiante necesidad de diálogo.

LB



WILHELM HUNERMANN: *Historia del Reino de Dios. Tomo I: «La vela purpúrea»*. Ediciones Destino. Barcelona, 1968. 329 págs. Ø18,5x23,5Ø.

Con el subtítulo explicativo de «Estampas de la Historia de la Iglesia para la juventud», Ediciones Destino ha vertido al castellano esta narración, cuasi novelada, de los primeros tiempos del Cristianismo. Todavía el autor—el alemán Wilhelm Huner-

mann—ha querido poner límites precisos al período que trata en este primer volumen de su obra, señalando que comprende el lapso que va «de Pentecostés en Jerusalén hasta la fundación del Estado Pontificio», lo que vale tanto como decir desde la creación de la primera comunidad cristiana en Sión hasta que Pipino el Breve, rey de los francos, hace donación al Papa Esteban II—que ha reconocido a los príncipes de Franconia como «protectores y abogados de la Iglesia y patricios de la ciudad de Roma»—de ciudades y territorios lombardos que serán la base de los que luego se llamarán «Estados de la Iglesia».

Estos ocho primeros siglos cristianos los coloca Hunermann bajo el bello símbolo de la «vela purpúrea», que conduce la barca de Pedro a través de las centurias gracias al impulso de la sangre de los mártires y al propio brillo de la verdad evangélica que emana de la naturaleza divina de su Fundador: «La grandeza de Roma se hundió en las llamas de la invasión de los bárbaros. Pero la vela purpúrea de la Iglesia arroja su luz por encima del fluctuante oleaje de los siglos y se abre camino hacia el puerto de la eternidad.» O como decía San Agustín al dar testimonio de este progreso en el revuelto mar del tiempo—de todos los tiempos—: «Nosotros, cristianos, no naufragamos en las tempestades del mundo sólo porque la madera de la cruz nos mantiene a flote.»

De las tres partes que contiene este primer tomo de la *Historia del Reino de Dios*, se dedica la primera a la «Iglesia de los Apóstoles», esto es, a la prístina predicación en el mundo romano. La figura capital es San Pablo, cuyos tres primeros viajes misionales se describen sobre el fondo de la historia imperial de los decenios iniciales del siglo I. Su prolongado, áspero y fructífero apostolado es bien cierto que está cuidadosa y genialmente planeado, y a la vez servido por un hombre de cualidades excepcionales: judío de Tarso, ciudadano romano, amamentado por la cultura griega, el converso Saulo va a saber explotar hasta el fondo la triple feliz coyuntura que se brinda a su tiempo: la «pax augusta» que ha traído al Imperio los gozos de la ausencia de guerras y el clima más confortable para la pacífica divulgación de doctrinas; la expansión de la lengua griega que la cultura helenística, germinada en las grandiosas concepciones ecuménicas del gran Alejandro, impone en todos los confines del mundo que abraza al Mare Nostrum y es el lenguaje intelectual de los círculos más influyentes en las batallas del pensamiento; y la excelente red de comunicaciones—terrestres y marítimas—que enlaza esa gran unidad política que Roma ha sabido crear y que servirá de poderoso auxiliar para el ímpetu incontenible de aquel gran «hambriento de almas». Papini es quien mejor ha resumido su estilo misionero inconfundible: «Su prosa acucia y quema como una llama; sus exhortaciones son caricias traducidas a palabras...» «En él, la teología se vuelve epopeya; la historia, profecía; la moral, himno e iluminación.» Su enfrentamiento con los dos focos centrales del mundo antiguo merece al gran escritor florentino, de prosa apasionada, esta lúcida síntesis: «En Atenas, lo juzgaron loco y borracho; en Roma fue encarcelado y decapitado. Pero dejaba en el Areópago y en el Palatino la semilla de su palabra y el recuerdo de su martirio, es decir, las premisas indestructibles para la conquista: pocos decenios después de su muerte, Occidente conocía y reconocía ya al Dios crucificado de Paulo...»

Termina la denominada «Era de los Apóstoles». Aquella enorme extensión territorial del Imperio romano, con sus

noventa millones de pobladores, cuenta cuando termina el siglo primero—y a pesar de la pobreza de medios de su expansión auroral—con comunidades e iglesias florecientes, dispersas a lo largo y a lo ancho de sus confines. Es—como ha dicho Pieper—un fenómeno nuevo, original y único. Lo que Hunermann titula—su segunda parte—«Bajo los Césares romanos» es la nueva etapa del Cristianismo, que va a contar—al lado de las facilidades que ha concedido su paz y prosperidad—con la implacable y progresiva hostilidad del mundo político pagano. La expulsión de los judíos de Palestina, en el año 49, fue la señal de la alarma, cuando se comprobó que los cristianos no se conformaban con un «sentido nacional religioso» que había sido hasta entonces el distintivo de las confesiones toleradas por los romanos. El monoteísmo de los discípulos de Jesús revestía las inquietantes notas de «universal y exclusivo», y por ello suponía un reto contra uno de los bastamentos de la doctrina del Imperio. Pronto se alzó la consigna—cara al vulgo, que veía irritado el desprecio irreconciliable con sus creencias tradicionales, y atizada por los secuaces del credo mosaico, provocador de las primeras conmociones contra ellos—de «cristianos esse non licet». Las persecuciones fueron la respuesta inevitable, y el texto de la parte segunda de la *Historia del Reino de Dios* trae al lector una bien expurgada antología de cuanto—confirmado por la historia en parte y enaltecido por la tradición en otros relatos menos sometidos a la crítica depuradora—nos describen las *Actas de los mártires*, desde el año 54 de nuestra Era—primera gran persecución, ordenada por Nerón—hasta el 305, en el que da fin la etapa—décima persecución—sangrienta de Diocleciano. La eficacia en el fruto de la propagación de la semilla de Cristo es ponderada por el famoso apóstrofe del insigne Tertuliano: «Cuanto más nos segáis, nos hacemos más numerosos; la sangre de los cristianos es simiente...»

Dentro de este período romano, la Iglesia cristiana conoce sucesivamente dos etapas victoriosas: la proclamada por Constantino tras la victoria sobre Majencio en el puente Milvio—«Edicto de Milán» del año 313, con el que el Cristianismo alcanza una situación jurídica de libertad, nuncia de mejores tiempos—y la forjada por el emperador hispano Teodosio, cuyas leyes religiosas promulgadas desde el año 379 al 395 consagran el triunfo definitivo sobre los últimos restos del paganismo. Singularmente el edicto de 28 de febrero del 380, al recomendar a todos lo religión católica. Teodosio reconoce a su Iglesia como oficial del Estado: después de tres siglos y medio de duros embates y hostiles circunstancias, la barca de Pedro alcanza el puerto de su aspiración más ardiente... Sin embargo, esta luz pascual—la nave «orienta su rumbo por quien tiene en su diestra las siete estrellas y camina entre las siete lámparas de oro» (¿cuántos de nuestros escritores de hoy en día han leído con atención los riquísimos filones literarios que se esconden en los setenta y tres libros que constituyen la medula de la Biblia, «el libro que contiene toda la sabiduría divina», en parecer de Víctor Hugo?)—tiene sus sombras de contraste. Entre ellas, la de las primeras herejías pone a prueba la firmeza doctrinal que los padres de la Iglesia edifican entre vientos polémicos.

Por último, la tercera parte del texto—«El huracán de los pueblos»—permite al autor ofrecer un variado y animado cuadro, salpicado de relatos anecdóticos, de las vicisitudes de la Iglesia en los primeros siglos de la Edad Media: San Ambrosio, San Juan Crisóstomo, San Jerónimo, San Agustín, San León el Grande, San Severino, San Benito de Nursia—el gran fundador de Montecasino, primo y condiscípulo del insigne filósofo Boecio—, San Martín, San Gregorio el Grande, el predicador de Irlanda San Patricio, el apóstol de los alemanes San Bonifacio..., son las figuras cimeras de esta singladura en la que la fe cristiana no solamente se mantiene entre las ráfagas violentas de los vendavales de los bárbaros, sino que acierta a salvar el legado de la cultura para transmitirlo a las generaciones que harán de la Europa cristiana una de las guías espirituales de la humanidad... Se presiente en las páginas

posteriores la fecunda alianza entre poder temporal—imperio de los francos—y autoridad pontificia romana, que traerá para «el pueblo de Dios» horizontes históricos más complejos.

NAVARRO LATORRE

LINGÜÍSTICA



GEORGES MOUNIN: *Saussure, presentación y textos*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1969. 160 págs. Ø18x20Ø.

Hace todavía cincuenta años, y menos aún, era Saussure uno de los dos o tres lingüistas más consultados, tanto en el dominio de las lenguas románicas como en el de las anglosajonas. Saussure había incorporado al estudio de las lenguas muchas cosas; pero, sobre todo, dos muy importantes: la aportación de la sociología y la aportación de la matemática. Estas dos aportaciones, unidas a sus puntos de vista originales, más que personales, quizá tuvieran la culpa de la incompreensión de que dieron prueba los alemanes y del silencio en que el gran estudioso tuvo que vivir durante largos períodos de su existencia, poniendo en crisis sus ideas y hasta su convicción acerca del valor de lo que estaba haciendo.

Saussure llegó a Leipzig a estudiar con una buena preparación, y siguió estudiando con Curtius y con otros profesores de fama con seriedad y con insistencia. Cuando ya tenía hecha su figura casi enteramente, se le interpusieron las trabas administrativas y no pudo enseñar en París. Quizá su retiro en Suiza, en donde había nacido y de donde fue siempre ciudadano, fuese beneficioso para la madurez de los últimos capítulos de su labor.

En este pequeño volumen se anotan los rasgos principales de la vida de Saussure, su familia, su época y sus fases de pensamiento. Lo que importa de sus ideas como lingüista se halla en la selección de textos, breves y elegidos, para dar una idea general de su obra, que se añade al final del libro con cierta extensión. Los que ya conocen la obra de Saussure pueden refrescar algunas de sus aportaciones, y los que no la conocen todavía, es posible que en esta selección de textos encuentren la incitación de conocerla. En todo caso, este volumen será muy recomendable siempre para los muchachos universitarios que empiezan el estudio de las lenguas o cualquiera de las ramas de las humanidades. No hay que decirlo: la obra de Saussure, que en su tiempo provocó dudas y muchas incompreensiones por su novedad y por la forma de exponer los grandes temas de la lingüística, es hoy historia. En lo que se refiere a las cuestiones del lenguaje, ha llovido mucho desde entonces. Sólo las aportaciones de la fenomenología de Husserl provocaron una evolución en que nos encontramos todavía. Cuando escribió Bühler su *Teoría del lenguaje* unos años antes de la guerra mundial, incluso las ideas de la fenomenología se presentaban ya como históricas.

Sin embargo, entre las muchas intuiciones de Saussure que pueden servir todavía como material de trabajo o como categorías para explicar o aclarar ciertos hechos, está la de separar claramente el idioma, la lengua y el habla. No es que con esta distinción se descubran hechos, ni menos aún leyes, pero no cabe duda de que ayuda a poner de manifiesto ciertas concomitancias de los hechos, señalando

su puesto a cada uno. La importancia de las dimensiones sociológicas del idioma era cosa de la época de Saussure. Era un descubrimiento, como lo fue el de Guyau a propósito del arte. La sociología no era sólo una ciencia, como lo es hoy; era un nuevo territorio recién descubierto, en donde había que poner en su sitio ciertas cosas para entenderlas bien. Ni que decir tiene que aquel descubrimiento fue muy feucendo, y que, con todos los añadidos, enmiendas y correcciones que se han ido haciendo en estos últimos años, representa un hallazgo en la historia de las lenguas y del habla.

Este librito, con los textos de Saussure que le acompañan, puede orientar un tanto a los que quieren entender la historia del lenguaje como hecho social sin caer en los excesos que han creado en algunas mentes ciertas doctrinas posteriores. Lo bueno de Saussure fue que, a pesar de que pisaba tierra intacta, estaba dotado de un rigor científico que no le permitía echarse en brazos del entusiasmo de todos los descubridores. Fue al par un descubridor y un clásico Saussure.

EMILIANO AGUADO

MUSICA

ROBERT DONINGTON: *Los instrumentos de música*. El Libro de Bolsillo. Alianza Editorial. Madrid, 1968; 296 págs., Ø11 x 20Ø.

No abundan los libros sobre el tema de los instrumentos dirigidos a un público medio de aficionados a la música que deseen perfeccionar sus conocimientos generales. Tal vez por ello encontremos en la recopilación de Donington esta virtud de punto de partida, porque no se trata de un tratado técnico, reservado a los profesionales, sino de orientaciones y detalles que serán y servirán de ayuda al aficionado que posea unos conocimientos elementales de la música.

Para preparar el terreno, el autor ofrece unas consideraciones previas en

las que analiza la música como materia prima y cómo el sonido se transforma en música conforme a las normas históricas. El planteamiento es agudo y, sobre todo, claro y conciso, con lo que la posibilidad de número de lectores es suficientemente amplia, teniendo en cuenta la especialidad, ya sea mínima, que implica la preocupación por la música.

Se adentra en la descripción de los instrumentos, en la que sigue un orden de familias: arco, cuerdas pulsadas, cuerdas accionadas por teclado, viento, voz humana, órgano, percusión y, por último, una breve referencia a los electrónicos, cada día más utilizados por los compositores actuales.

Como complemento de estas descripciones incluye un vocabulario de expresiones musicales y de indicaciones referidas a cada grupo familiar.

La traducción ha sido realizada por Manuel Valls, que en el prólogo pone de manifiesto las indudables dificultades de su tarea, teniendo en cuenta que las expresiones musicales inglesas no tienen una directa equivalencia en castellano. Pese a ello, Manuel Valls

nos presenta en un lenguaje claro los detalles generales técnicos del original.

Creemos que la intención del libro es meramente orientadora, y en este sentido podemos afirmar que logra sus propósitos. En ello reside su interés, puesto que es frecuente encontrar aficionados, incluso con conocimientos de solfeo, que desconocen las diferencias básicas entre instrumentos de la misma familia, lo que sin duda limita sus posibilidades de comprensión y en especial de valoración de las interpretaciones.

Junto a los habituales en la gran orquesta sinfónica, el autor presenta y estudia otros varios cuya cita también consideramos necesaria a la hora de ofrecer un panorama general, que no sólo tiene un interés de comprensión, sino de cultura musical a grandes rasgos.

Un grupo de ilustraciones, técnicas y decorativas, completan el libro, bien presentado y de cuadaada impresión, como todos los de esta colección.

CARLOS JOSE COSTAS

estafeta discos

discos por las dos caras

MANOLO SANLUCAR: Recital flamenco. Marfer. M. 30-092.

Con su *Recital flamenco*, Manolo Sanlúcar, joven tocaor, de Sanlúcar de Barrameda, se incorpora brillantemente a la ya gran nómina de actuales artifices de la sonanta flamenca. Manolo Sanlúcar, además de su maestría, aporta a los toques una singular personalidad artística, porque posee un innegable duende y un profundo y auténtico sentimiento jondo. A esto hay que unir su impecable ejecución, asombrosa en algunos momentos y determinados estilos, sobre todo en las bulerías, alegrías, soleares, tientos y farruca, donde sus creaciones alcanzan logros excelentes y de extraordinaria expresividad.

Recital flamenco es un disco que no solamente revela, sino que consagra a un artista. Manolo Sanlúcar acompaña algunas de sus composiciones con bongós, palmas y castañuelas. Enhorabuena al tocaor sanluqueño y a la firma «Marfer» por esta grabación.



LOS MARISMEÑOS: Villancicos. HH 16-707. Hispavox.

Magníficamente instrumentados, *Los Marismenños* interpretan en este disco cuatro villancicos flamencos o bajoandaluces, que llevan letras de León, Quintero, Clavero y Pareja

Obregón, de neto sabor popular, donde queda demostrada una vez más la gran clase de este conjunto folclórico y el loable afán de superación que les lleva a un continuo mejoramiento a través de nuevos o renovados aires andaluces.



CORO DE CAMPANILLEROS DE SANTO DOMINGO DE BORMUJO: Campanilleros de Nochebuena. 18-1152. Clave.

Trece canciones populares navideñas, dentro de la más fiel tradición española, ofrecen bajo el título *Campanilleros de Nochebuena*, los componentes del magnífico coro de los Campanilleros de Santo Domingo de Bormujo, en una cuidada grabación que ofrece la marca «Clave». Junto a la lograda compenetración y el bien conjuntado acompañamiento instrumental, en este coro destacan algunas voces de solistas verdaderamente excelentes. Por todo ello la placa es un indiscutible acierto.

NIÑO RICARDO: Toques flamencos para guitarra. 18-1151. Clave.

Soleares (en mi), alegrías (en la), granainas, tientos, fandangos, siguiரியas (en mi), alegrías (en mi), tarantas, bulerías, malagueñas y zapateado (en do mayor), son los toques que el gran maestro de la guitarra flamenca Niño Ricardo agrupa en este l.p. Una vez más, Niño Ricardo demuestra que es hoy por hoy la máxima figura de su arte. Y junto a la perfección e interés, originalidad y riqueza expresiva de sus composiciones, hay que reconocerle

una personal jondura, un duende especial. *Toques flamencos de guitarra* es un disco que no debe faltar en ninguna discoteca importante, que no debe desconocer ningún buen aficionado.

GRUPO MIXTO DE COROS Y DANZAS DE CACERES: Canciones y danzas de Cáceres. 18-1149. Clave.

«Jota del candil», «Pindongo», «Los pajarillos», «Vivan los aires morenos», «La jerteña», «Ha nacido un arbolito», «Sones de Montehermoso», «Riani si si», «El peraton», «Jota de romería», «El redoble» y «Jota de Guadalupe», son las canciones que interpreta en este l.p. el Grupo Mixto de Coros y Danzas de Cáceres de la Sección Femenina, ofreciéndonos así lo más significativo del folclore extremeño, tan rico como interesante.



CURRO: Fandangos, soleares, bulerías y tientos. HH 16-702. Hispavox.

Salta a la palestra un nuevo cantaor gitano: Curro, que en esta su primera grabación interpreta fandangos, soleares, bulerías y tientos, poniendo de manifiesto una buena escuela y una bien dotada voz. Curro es sin lugar a dudas una firme promesa del cante jondo, un cantaor dispuesto a seguir los más difíciles cánones tradicionales. Y nos congratulamos de saludar su aparición, confiando en que persista con vocación y total entrega el camino emprendido.

MRR

EDITORIA NACIONAL · EDITORA NA ORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL AL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITOR

Colección «PROSISTAS ESPAÑOLES»

| | Pesetas |
|--|---------|
| NOSTRAMO LOURIDO Y OTROS CUENTOS MARINEROS, de Julio F. Guillén | 175 |
| CRONICA DESORDENADA, de Francisco Javier Martín Abril | 150 |
| LA VIDA Y OTROS SUEÑOS, de Concha Lagos ... | 150 |
| TAMBIEN SE MUERE EN LAS AMANECIDAS, de Jorge Ferrer-Vidal | 150 |
| LA FLOR Y LA CENIZA, de Juan Carlos Villacorta. | 150 |

Colección «TIERRA, HISTORIA Y POLITICA»

Serie Tierra

| | |
|---|-----|
| VIAJE DE LOS RIOS DE ESPAÑA (2. ^a edición), de Pedro de Lorenzo. | |
| Rústica | 250 |
| Tela | 450 |

Serie Historia

| | |
|---|-----|
| HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA, de Joaquín Arrarás. | |
| Tomo I (4. ^a edición) | 450 |
| Tomo II (2. ^a edición) | 450 |
| Tomo III | 350 |
| Tomo IV | 400 |
| LA DIPLOMACIA MUNDIAL ANTE LA GUERRA ESPAÑOLA, de Virgilio Sevillano | |
| | 400 |
| GRANDES VIRREYES DE AMERICA, de Juan Alvarez de Estrada | |
| | 250 |
| ESTUDIOS SOBRE ESPAÑA, de Costas E. Tsiropoulos | |
| | 250 |

Colección «MUNDO CIENTIFICO»

Serie Jurídica

| | |
|--|-----|
| LA CONSTITUCION ESPAÑOLA (2. ^a edición), de Rodrigo Fernández Carvajal | |
| | 150 |



Algunos juicios críticos sobre nuestras publicaciones

- «HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA», de Joaquín Arrarás.
...el más serio, erudito y ameno de cuantos historiadores han tocado el tema, muy complejo y aún contradictorio, de la vida española entre abril de 1931 y julio de 1936.
...a los textos de Arrarás acudirán cuantos investigadores futuros encaminen su curiosidad al hecho sorprendente, sensacional y malogrado —trágicamente malogrado— de la segunda República española.
Federico Carlos Sáinz de Robles.
- «VIAJE DE LOS RIOS DE ESPAÑA», de Pedro de Lorenzo.
«Viaje de los ríos de España» es algo más que un inspirado conjunto de impresiones subjetivas y retóricas; hay en el libro la erudición pertinente y la historia rigurosa, la imagen poética y el análisis profundo que hacen del viaje una andadura repleta de sugerencias.
Revista «Tele-Radio»
- «HISTORIA DE LOS PARTIDOS POLITICOS ITALIANOS», de Francesco Leoni.
Francesco Leoni es un conocido universitario ocupado en el estudio de la teoría política italiana.
Libro claro, convertido ya en notable obra de consulta para quienes estén relacionados con la vida política europea, escrito con extrema sencillez.
Revista «SP».
- «EL LIBRO DE MI VIDA», de Hipólito Lázaro.
Este libro no es sólo una autobiografía, sino una historia de la ópera de su época, con sus maravillosas y a veces amargas complejidades.
La narración es clara y sencilla, de estilo directo y empapado por un finísimo sentido del humor, que hace que el lector se sienta ganado por la personalidad genial del autor.
Diario «SP».



| | <u>Pesetas</u> |
|---|----------------|
| LA REGULACION LEGISLATIVA DEL PARTIDO POLITICO, de Francesco Leoni | 150 |
| CONSTITUCIONES Y OTRAS LEYES Y PROYECTOS POLITICOS DE ESPAÑA, de Diego Sevilla Andrés. | |
| Tomo I | 350 |
| Tomo II | 300 |
| LA LEGISLACION ANTICOMUNISTA EN EL MUNDO LIBRE, de Francesco Leoni | 250 |
| Serie Filosofía | |
| ANTE LA HISTORIA, de Jorge Siles Salinas | 150 |
| Serie Sociología | |
| EL PROBLEMA DEL TIEMPO LIBRE, de Erich Weber. | 300 |
| LOS CAUCES DE LA CONVIVENCIA, de Juan Beneyto Pérez | 150 |
| EL GOBIERNO EXPLICA (Los Servicios de Información en el Estado Británico), de Marjorie Ogilvy Webb | 200 |
| Serie Publicidad | |
| TECNICAS DE ECONOMIA Y PUBLICIDAD, de Francisco García Ruescas | 500 |

Colección «TEMAS MUSICALES»

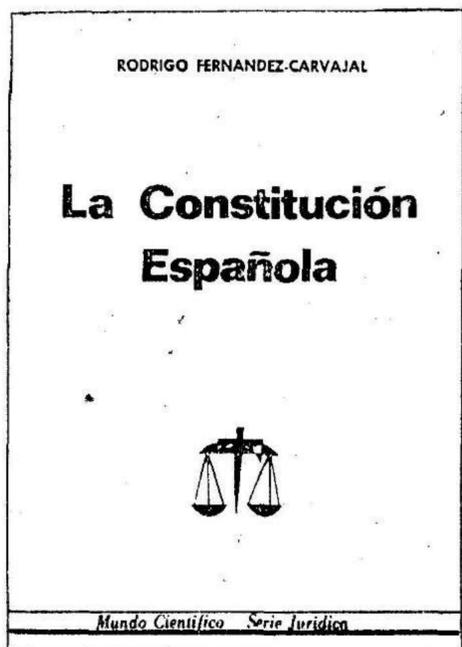
| | <u>Pesetas</u> |
|---|----------------|
| RELATOS DE UN VIOLINISTA, de Juan Manén ... | 70 |
| MUSICOS QUE FUERON NUESTROS AMIGOS, de Antonio Fernández Cid | 300 |
| EL LIBRO DE MI VIDA, de Hipólito Lázaro | 500 |

Colección «ENSAYO»

| | |
|---|-----|
| NEMESIS Y LIBERTAD, de George Ucastescu ... | 100 |
| DARIO, CERNUDA Y OTROS TEMAS POETICOS, de Gastón Baquero | 200 |
| ENTRERRAMONES Y OTROS ENSAYOS, de Gaspar Gómez de la Serna | 150 |

Colección «MUNDO ACTUAL»

| | |
|---|----|
| EL PAPEL DE EUROPA EN EL MUNDO, de Konrad Adenauer | 25 |
| VIAJE AL AÑO 2000, de Manuel Calvo Hernando. | 90 |
| LIBERTAD E HISTORIA, de Golo Mann | 40 |



■ «ESCRITO PARA LA ESPERANZA», de Luis López Anglada.

«Escrito para la esperanza no es, pues, un libro más de Luis López Anglada. Es, si acaso, el libro de Luis López Anglada macerado, decantado, maduro en el tiempo y por el tiempo. El libro de un hombre espléndido, al que se le convierten en poesía inevitable su optimismo y su generosidad.

Victoriano Cremen.

■ «LA CONSTITUCION ESPAÑOLA», de Rodrigo Fernández Carvajal.

«La Constitución Española» es, sin duda, uno de los primeros trabajos serios que se han realizado en nuestro país sobre las siete leyes fundamentales que constituyen nuestro proceso institucional. Para el autor, la «vía española» es un ensayo original, con rupturas de los patrones clásicos y sin caer en el mimetismo de un régimen político standard basado en la democracia de la Europa de la posguerra
 José María Castaños.

Colección «CRITICA DE LAS ARTES»

| | Pesetas |
|---|---------|
| MOLINOS, de Gregorio Prieto | 1.200 |
| LORCA EN COLOR, de Gregorio Prieto | 1.200 |



| | |
|--|-----|
| SOBRE LITERATURA PARA NIÑOS Y ADOLESCENTES, de José María Requejo Vicente | 150 |
| INTRODUCCION AL TEATRO CONTEMPORANEO, de Fernando Ponce | 300 |

Colección «POESIA»

| | |
|---|----|
| ESCRITO PARA LA ESPERANZA, de Luis López Anglada | 60 |
| EL DESALOJADO, de José María Souvirón | 90 |

Pesetas

| | |
|---|-----|
| BAJO EL SIGNO DE ARIES, de Jaime Delgado ... | 60 |
| NUEVA HISTORIA DE LOS DIOSES, de Pedro Rodríguez Pacheco | 70 |
| LA MUSICA Y EL RECUERDO, de Salustiano Masó. | 90 |
| DIGO MI VERDAD, de Ernesto La Orden | 100 |
| APUNTES PARA UNA VIDA DE CRISTO, de E. Gutiérrez Albelo | 80 |

Colección «VIDA Y PENSAMIENTOS ESPAÑOLES»

| | |
|---|-----|
| DOCE HOMBRES DE LETRAS, de Marino Gómez Santos | 300 |
| JOSE NAPOLEON, de Claude Martin | 350 |

Colección «ESTUDIOS UNIVERSITARIOS»

HACIA UN ESTILO INTEGRAL DE PENSAR, de Alfonso López Quintás.

| | |
|----------------|-----|
| Tomo I | 150 |
| Tomo II | 150 |

| | |
|---|-----|
| CONCEPCIONES IUSNATURALISTAS ACTUALES, de Emilio Serrano Villafañe | 200 |
|---|-----|

POESIA ESPAÑOLA

LA REVISTA MAS COMPLETA DE POESIA EDITADA EN ESPAÑOL

Administración:

AVDA. JOSE ANTONIO, 62

Franqueo

la **estafeta** literaria

Franqueo

Administración:

AVDA. JOSE ANTONIO, 62

Colección «LITERATURA INFANTIL»

| | |
|--|-----|
| MOLINILLO DE PAPEL, de María Elvira Lacaci. (Ilustraciones de Bernal) | 100 |
| VIVIA EN EL BOSQUE, de Angela C. Ionescu. (Ilustraciones de Carlos Puente) | 95 |
| ARCO IRIS, de Federico Torres Yagües | 100 |

Colección «NOVELA»

| | |
|---|-----|
| EL TRIBUTO DE LOS DIAS, de Manuel Iribarren ... | 200 |
| LAS NUBES BAJAS, de José Luis Martín Abril ... | 150 |

OBRAS FUERA DE COLECCION

| | |
|---|-----|
| HORIZONTE ESPAÑOL (3.ª edición), de Manuel Fraga Iribarne | 180 |
| CINCO LOAS (2.ª edición), de Manuel Fraga Iri- barne | 100 |

PEDIDOS

en las principales librerías y en:

EDITORIAL NACIONAL
 Avda. José Antonio, 62 - MADRID-13

LIBRERIA-EXPOSICION
 Avda. José Antonio, 51 - MADRID-13

LIBRERIA ESPAÑOLA
 Paraná, 1.159
 BUENOS AIRES (R. Argentina)

Apartado de Correos en Madrid: 14.830

Boletín de suscripción a «LA ESTAFETA LITERARIA»

Ruego a Vds. me suscriban por un año a «LA ESTAFETA LITERARIA»
 Nombre
 Dirección
 al precio de la tarifa abajo indicada, cuyo pago realizaré según sus ins-
 trucciones.

Fecha
 Firma,

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

| | | |
|------------------------|------------------|--------------------------|
| Normal | | |
| España | 300 ptas. | <input type="checkbox"/> |
| Resto de Europa | (7 dólares USA) | <input type="checkbox"/> |
| Demás países | (11 dólares USA) | <input type="checkbox"/> |

| | | |
|-----------------------|------------------|--------------------------|
| Especial aérea | | |
| Europa | (9 dólares USA) | <input type="checkbox"/> |
| Demás países | (20 dólares USA) | <input type="checkbox"/> |

Indíquese lo que interese con una cruz

Boletín de suscripción a «POESIA ESPAÑOLA»

Ruego a Vds. me suscriban por un año a «POESIA ESPAÑOLA»
 Nombre
 Dirección
 al precio de la tarifa abajo indicada, cuyo pago realizaré según sus ins-
 trucciones.

Fecha
 Firma,

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

| | | |
|------------------------|-----------------|--------------------------|
| Normal | | |
| España | 180 ptas. | <input type="checkbox"/> |
| Resto de Europa | (3 dólares USA) | <input type="checkbox"/> |
| Demás países | (5 dólares USA) | <input type="checkbox"/> |

| | | |
|-----------------------|-------------------|--------------------------|
| Especial aérea | | |
| Europa | (4,5 dólares USA) | <input type="checkbox"/> |
| Demás países | (7 dólares USA) | <input type="checkbox"/> |

Indíquese lo que interese con una cruz