

la

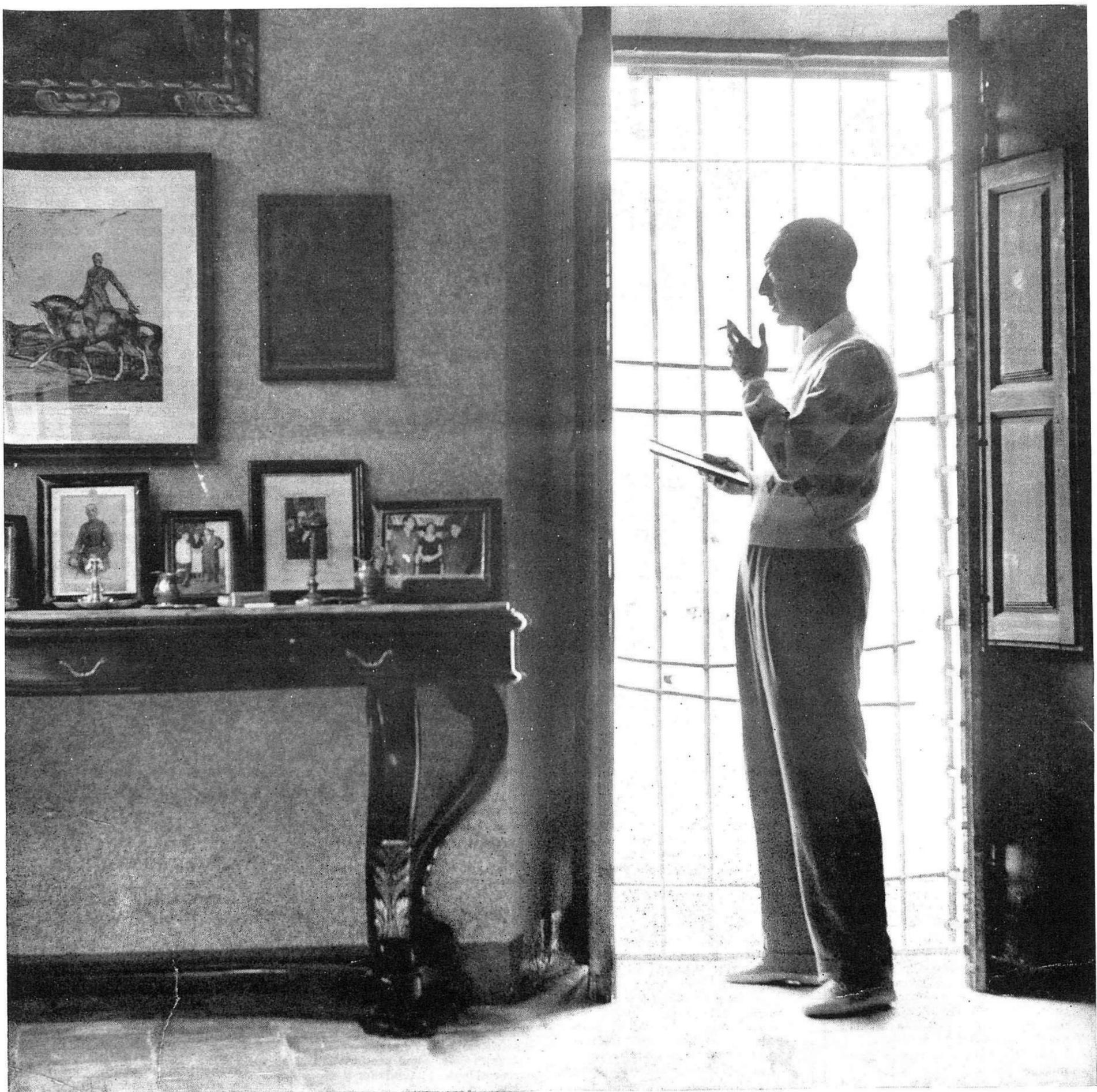
literaria

estafeta

1 NOVIEMBRE 1970

NUM. 455

15 PTAS.



CESAR, DIA a DIA

Lotería de las Artes y de las Letras

PUEDEN JUGAR



PREMIO «ANGARO» DE POESIA

★ El grupo «Angaro», en conmemoración del segundo aniversario de su fundación, convoca el Premio «Angaro» 1971, 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», a excepción de los que ya lo obtuvieron en anterior convocatoria.

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 15 de diciembre de 1970. El fallo se hará público el 15 de enero de 1971.

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 derecha. Sevilla.

7.ª No se mantendrá correspondencia sobre el concurso. Los originales no premiados serán destruidos.

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

AGRUPACION CULTURAL «AMAYA» ALAR DEL REY

VI CERTAMEN NACIONAL DE POESIA NAVIDEÑA

BASES

★ La Agrupación Cultural «Amaya» convoca el VI Certamen Nacional de Poesía Navideña, al que podrán concurrir todos los poetas de lengua española y que se ajusten a las siguientes bases:

1.ª Los originales y para los tres premios establecidos, de metro y rima libres, estarán mecanografiados a doble espacio y por una sola cara. Debiendo remitirse a: Agrupación Cultural «Amaya». Apartado 19. Alar del Rey. Palencia.

2.ª Los originales habrán de remitirse por triplicado y bajo un lema, acompañado de un sobre cerrado donde conste el mismo lema y en su interior las señas completas del autor.

3.ª El plazo de admisión de originales quedará cerrado a la una de la tarde del día 15 de diciembre de 1970.

4.ª El tema será el siguiente:

La Navidad, en cualquiera de sus manifestaciones.

5.ª Se establecen los siguientes premios:

Primer premio: Flor natural y 12.000 pesetas.

Segundo premio: Navidad de Plata y 3.000 pesetas.

Tercer premio: Premio especial reservado para poetas locales, excluyendo la participación de los miembros de la Agrupación y que consistirá en: Navidad de Plata y 1.000 pesetas.

6.ª No se mantendrá correspondencia con los concursantes y se advierte la conveniencia de guardar copia de los originales enviados, pues no se procederá a la devolución.

7.ª Esta Agrupación se reserva el derecho de poder publicar en su día los trabajos que crea conveniente.

8.ª Requisito indispensable para optar al primer premio será la obligación de asistir el poeta premiado al acto literario que se celebrará en el Cine Sanz-Gil, a las nueve de la noche del día 2 de enero—sábado—de 1971, donde deberá leer el poema premiado.

9.ª Los poetas premiados serán avisados por telegrama o carta, y el fallo del jurado se hará público por los medios de información nacional.

10. El envío de originales para este VI Certamen supone, por parte de los concursantes, la total aceptación de estas bases, sobre las cuales, en caso de cualquier necesidad, prevalecerá exclusivamente la opinión del jurado.

«PREMIO MALAGA DE INVESTIGACION»

★ El Aula de Cultura de la Peña Malaguista, en el deseo de atraer la atención de los jóvenes estudiosos por los problemas de esta tierra malagueña, su historia, economía, arte, y enriquecer de algún modo su acervo cultural, convoca, para el año 1971, el quinto «Premio Málaga de Investigación», con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Los trabajos que se presenten deberán tener relación con cualquier tema que afecte a Málaga o a su provincia, y habrán de ser inéditos.

2.ª El jurado estará constituido por cinco miembros, dos de los cuales serán necesariamente catedráticos de Universidad, y los otros tres, de libre designación de la entidad patrocinadora, más un secretario, con voz pero sin voto, igualmente designado por el Aula de Cultura de la Peña Malaguista.

3.ª El fallo del jurado será inapelable, y se hará la entrega del premio en acto público con ocasión de las fiestas que la Peña Malaguista celebrará durante el mes de febrero de 1971, con motivo del XX aniversario de su fundación.

4.ª Los trabajos, por duplicado ejemplar, se presentarán mecanografiados a dos espacios, en papel de tamaño folio, a una sola cara, encuadrados, bajo un lema. En plica aparte, cerrada y lacrada, y sobre la que figurará el mismo lema, se incluirá el nombre, apellidos y domicilio del autor o autores.

5.ª El premio estará dotado con 50.000 pesetas.

6.ª El Aula de Cultura de la Peña Malaguista, por sí o en colaboración, se reservará el derecho de publicar total o parcialmente el trabajo premiado.

7.ª No se mantendrá correspondencia con los concursantes, ni se devolverán los ejemplares presentados, que pasarán a propiedad del organismo patrocinador, creándose una biblioteca con el nombre de «Premio Málaga de Investigación».

8.ª Los concursantes presentarán sus trabajos en la Secretaría de la Peña Malaguista, plaza del Carbón, 3, Málaga, donde habrán de tener entrada antes del día primero de enero de 1971.

9.ª Entiéndese que todos los concursantes aceptan íntegramente el clausulado de estas bases, y se someten para cualquier diferencia que pudiera existir en la interpretación o aplicación de las mismas, al fuero de los tribunales de la ciudad de Málaga, con expresa renuncia al suyo propio.

Se concede una subvención anual de 10.000 pesetas que complementa el «Premio Málaga de Investigación», al Seminario de Estudios Históricos Malagueños, creado en el seno de la Facultad de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales de Málaga.

PREMIO DE PERIODISMO «LEONCIO RODRIGUEZ»

★ La empresa Herederos de Leoncio Rodríguez, de Santa Cruz de Tenerife, propietaria y editora de *El Día*, convoca el premio de Periodismo «Leoncio Rodríguez».

Podrán concurrir todos los periodistas y escritores españoles que, entre el 1 de octubre de 1970 y el 1 de enero de 1971, publiquen en cualquier diario de la nación un trabajo escrito en castellano y bajo el tema genérico *Provincia de Santa Cruz de Tenerife*, entendiéndose que los concursantes pueden elegir cualquier aspecto relacionado con las cuatro o cada una de las islas que integran la provincia.

Los concursantes deberán remitir sus trabajos, dentro del plazo fijado, a las siguientes señas: «Periódico *El Día*, apartado de Correos 97, Santa Cruz de Tenerife», haciendo constar en el sobre «Para el concurso de periodismo «Leoncio Rodríguez»». Cada concursante entregará cuatro ejemplares del periódico en que publicó el artículo, para así facilitar el cometido del jurado. Se crea un premio de 25.000 pesetas y medalla, que no podrá ser declarado desierto ni dividido, para el mejor trabajo que, a juicio del jurado, merezca el galardón.

El jurado, que estará formado por personas idóneas designadas por la empresa editora, hará público su dictamen a través de los medios informativos de la provincia, el día 8 de enero de 1971, fecha en que cumple aniversario de su muerte el periodista que fundó *La Prensa* y que da nombre al premio.

El premio será entregado en el transcurso de un acto que oportunamente se anunciará. El fallo del jurado será inapelable.

El trabajo que merezca el galardón será reproducido en el periódico *El Día*. Los concursantes deberán incluir un *curriculum vitae* acompañado de una foto tamaño carnet, haciendo constar en su solicitud que no existen derechos reservados ni exclusivas a su favor o del periódico en que insertaron el artículo.

El hecho de concursar implica la aceptación de estas bases, así como cualquier otra complementaria que la empresa de *El Día* imponga al efecto con anterioridad a la fecha en que comienza el concurso.

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

IV PREMIO TEATRAL «TIRSO DE MOLINA»

★ El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca de nuevo el Premio Teatral «Tirso de Molina» en su IV edición, con el fin de estimular la labor de creación de todos aquellos autores dramáticos que, sin distinción de nacionalidad, escriben para la gran misión del teatro en lengua castellana.

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca el IV Premio «Tirso de Molina», para obras de teatro escritas en lengua castellana. Podrán optar al IV Premio Teatral «Tirso de Molina» escritores de cualquier nacionalidad, con cuantas obras deseen, siempre que estén escritas en lengua castellana y sean

(pasa a la pág. 38)

PREMIO «MARQUESSES DE TURISANO»

Se convoca el Premio «Marqueses de Taurisano» 1970-71, de conformidad con las bases siguientes:

1.ª El premio versará este año acerca de un ensayo sobre el tema «Avances tecnológicos, perspectivas sincrónicas, tensiones estructurales, socioeconómicas y laborales en el actual periodismo europeo y mundial—prensa, radio y televisión—, y sus previsibles incidencias e impacto, a corto y largo plazo, en el periodismo español, habida cuenta de que en este ámbito el mañana es hoy».

2.ª La extensión mínima será de 100 hojas-folio, a doble espacio, y la máxima de 150 hojas. Se podrán adjuntar 25 ilustraciones.

3.ª Estará dotado con cincuenta mil pesetas (50.000 pesetas), y será indivisible, pero podrá quedar desierto si los trabajos presentados no ofreciesen la altura científica conveniente.

4.ª El plazo de presentación de trabajos finalizará el 2 de febrero de 1971, y será discernido en el plazo más breve posible, procediéndose a la entrega del premio, juntamente con un diploma, en la fecha que se determinará posteriormente.

5.ª Los trabajos, inéditos y por triplicado, firmados con un lema y acompañados de un sobre cerrado y lacrado conteniendo el nombre, dirección y datos personales del concursante, se remitirán a nombre de «Patronato del Premio Marqueses de Taurisano», Hemeroteca Nacional, Zurbarán, 1, Madrid-4, hasta el plazo indicado.

6.ª El Patronato se reserva la propiedad del trabajo premiado para su ulterior publicación, de cuya obra se entregarán, gratuitamente, 25 ejemplares al ganador del premio.

7.ª El Patronato se reserva íntegramente la interpretación de las bases de esta convocatoria, al igual que la resolución de cualquier incidencia que se presente a este respecto, sin ulterior recurso.

8.ª El Jurado estará constituido de la forma siguiente: Ilustrísimo señor director general de Prensa, como presidente; vicepresidente, el fundador y director actual de la Hemeroteca Nacional, y vocales, el presidente de la Asociación de la Prensa de Madrid, y los directores más antiguo y más moderno de dos diarios madrileños; actuará de secretario, sin voz ni voto, el de la Hemeroteca Nacional.



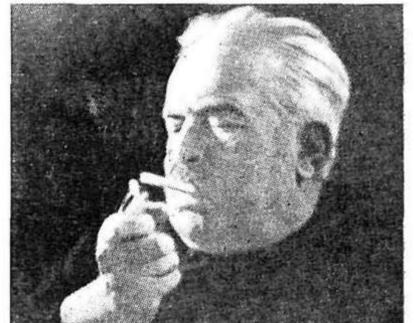
DOCUMENTOS MADRILEÑOS SOBRE EL PINTOR RIBALTA

Felipe C. R. Maldonado nos ofrece en este número la glosa y transcripción de cuatro interesantes documentos, que abonan, de manera fehaciente, la estancia en Madrid del pintor Francisco Ribalta, y no por corta temporada, lo que confirma la conocida teoría de Elías Tormo, fundamentada en lo escrito en la cartela del cuadro *La Crucifixión*, conservado en el Ermitage de Leníngrado. (Págs. 4 a 6.)



CESAR GONZALEZ-RUANO

Con motivo de la publicación del *Diario íntimo*, de César González-Ruano, nuestro colaborador Eusebio García Luengo comenta los miedos, las congojas, los afectos, los desdenes, la vida en suma del gran escritor, viendo en ella fundamentalmente un «afán de permanecer, de perdurar, de quedar, de dejar obra y, por lo tanto, memoria». (Págs. 7 a 8.)



«TONO», O EL SEÑOR DE LARA

En nuestra habitual sección «El escritor, al día», publicamos una entrevista con Antonio de Lara, «Tono», en la que el popular humorista y destacado autor teatral contesta con desenfado y agudeza a las preguntas de nuestra colaboradora Sol Noguera, dejando bien patente los perfiles de su personalidad literaria. Su bibliografía y un capítulo de su próximo libro completan la visión de uno de nuestros autores más significativos. (Págs. 9 a 11.)

UN CUENTO DE CAMINO

La vaquera de Montetuerto es un relato ambientado en el paisaje y las costumbres de una pintoresca comarca enclavada entre León y Asturias, y que su autor, el poeta Victoriano Crémer, ha ilustrado con fotografías originales. (Págs. 18 a 20.)



GOYA EN LAS TULLERIAS

En su «Carta de París», nuestra corresponsal María Fortunata Prieto Barral nos da amplia noticia del interés que ha despertado en la capital de Francia la exposición de obras de Goya, instalada en la Orangerie de las Tullerías. (Págs. 30 y 31.)

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

la **estafeta**
literaria

Director: RAMON SOLIS. Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES.
Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO. Sección bibliográfica:
ANTONIO IGLESIAS LAGUNA. Secretario de Redacción:
MANUEL RIOS RUIZ. Confecionador: JUAN BARBERAN
RUANO

Redacción: Calle del Prado, 21. Madrid-14 • Teléfonos: 222 85 14 y 232 33 74.
Administración: San Agustín, 5 • Edita: EDITORA NACIONAL • Suscripción
anual: ESPAÑA, 300 ptas. Resto de EUROPA, 700 ptas. (avión), 490 ptas.
(ordinario). OTROS PAISES, 1.800 ptas. (avión), 770 ptas. (ordinario)

Impreso en el BOE. Madrid

Depósito legal: M 615/1958

Francisco Ribalta

NOTICIAS INEDITAS DE SU ESTANCIA EN MADRID Y DE TRES CUADROS SUYOS

Por FELIPE C. R. MALDONADO



Francisco Ribalta: «La Crucifixión».
Museo del Ermitage, de Leningrado

LA estancia de Francisco Ribalta en Madrid quedó demostrada por don Elías Tormo con el apoyo de la cartela que aparece en el lienzo de **La Crucifixión**, conservado en el Ermitage de Leningrado. Remachaba de este modo su teoría de que la formación artística del pintor había tenido lugar en Castilla y de que la influencia italianizante pudo recibirla en la corte de Felipe II. Hoy podemos abonar de manera fehaciente la presencia de Ribalta en Madrid, y no por una corta temporada.

En el madrileño Archivo Histórico de Protocolos se conserva una escritura de obligación, otorgada por «Francisco Ribalta, pintor, vecino de esta villa de Madrid», por la que se compromete a realizar un lienzo «de la Encarnación, con su angel y sus misterios», cuyo precio será «diez ducados de plata castellanos» (**Documento I**). La primera consideración que el documento nos ofrece es la calidad de vecino de Madrid que el pintor declara. Esta vecindad no sólo habla de una estancia prolongada, sino de la voluntad de que así sea, puesto que la fórmula de rigor para los transeúntes o para quienes se detenían por un tiempo indeterminado, aunque dispuestos a volver a su lugar de origen, los denominaba «estantes» en la villa y corte. La circunstancia parece consolidar la teoría de Tormo acerca de la educación cortesana del pintor, que ya contaba veintiséis años cuando suscribió esta obligación.

La pintura era un encargo de Matías Romano Cuello, «criado del Rey nuestro señor y su juez para la provisión del plomo y otros materiales para el servicio de su majestad». Este personaje, por cierto, se había comprometido ese mismo día y ante el mismo escribano a pagar a Rodríguez del Solar, aposentador de su majestad, y al procurador Alonso de Navarrete, doscientos reales de plata castellanos, en razón de una cédula real que habían de procurarle

para que el vecino de Linares Juan Pérez de Cambrana pudiera hacer mayorazgo de su hacienda. Quizá uno de los que tropezó Quevedo en «el cuarto de los necios», durante su recorrido por el infierno, y que se condenaban por dejar ricos a sus hijos. Ninguna relación guarda el hecho con el cuadro de Ribalta, pero agrega un nuevo rasgo a la personalidad del cliente y parece indicar cierta venalidad, poco denunciada, entre algunos servidores de Felipe II.

Los diez ducados convenidos pagaban limpiamente la tarea del pintor, ya que Matías Romano hubo de entregarle además el «marco y lienzo imprimido», amén de anticiparle ochenta y seis reales a cuenta de los ciento diez que suponían el precio convenido; lo cual equivale casi al pago por adelantado, que se nos antoja un curioso detalle. De otra parte, y aun teniendo presente la devaluación de aquella moneda, podremos apreciar más adelante cuánto subió la estimación del pintor en sólo cinco lustros.

El tema de la Anunciación a María es frecuente, pero en el repertorio de pinturas hoy atribuidas a Ribalta no encontramos una sola en que lo trate. Es posible que haya desaparecido, que no haya salido a luz o que la obra no se realizara; si bien esta última posibilidad resulta difícil de admitir cuando estaban ya pagadas casi las cuatro quintas partes de lo estipulado y hasta recibido el lienzo.

Parece prudente y aun generoso el plazo de dos meses que se conceden para la ejecución, y lo que en verdad resulta interesante es que la pintura debía ser «conforme al disignio que con vos... tengo hecho y puesto en presencia de Blas de Prado, pintor». Es decir, hubo un boceto previo y, en cierto modo, garantizado por la presencia de otro artista. Recordemos al respecto el comentario de nuestro entrañable don Antonio Rodríguez-Moñino sobre la existencia

1592

Sepan quantos esta carta de obligacion vieren como yo Francisco Ribalta, pintor, vecino de esta villa de Madrid, otorgo y conozco por esta presente carta que me obligo a que dentro de dos meses cumplidos primeros siguientes, que corren y se cuentan desde hoy, día de la fecha de esta carta, daré [tachado: a vos] hecho y acabado a vos Matías Romano, criado del Rey nuestro señor y su juez para la provisión del plomo y otros materiales para el servicio de su majestad, un cuadro de tres varas de largo y de dos y media de ancho, pintado una imagen de la Encarnación con su angel y sus misterios, conforme al designio que con vos el dicho Matías Romano tengo hecho y puesto en presencia de Blas de Prado, pintor; el cual os tengo de dar acabado de todo punto a mi costa y mención esto por razón de que vos el dicho Matías Romano me habéis de dar y pagar por razón del dicho cuadro, y acabarle en toda perfección en lienzo, diez ducados de plata castellanos, y a vuestra costa habéis de dar el marco y lienzo imprimido para cuenta de los cual yo el dicho Francisco de Ribalta confieso que tengo recibido de vos el dicho Matías Romano, y de Juan Sandino en vuestro nombre, a buena cuenta y parte de pago del dicho cuadro, ochenta y seis reales en reales, y ansimismo tengo recibido el dicho cuadro en madera y lienzo imprimido; y yo prometo y me obligo de os le dar acabado de toda perfección dentro del dicho tiempo de los dichos dos meses, sopena que a mi costa, pasado el

... a cada uno de nos toca al cumplimiento y paga de lo que dicho es, obligamos nuestras personas e bienes, muebles e raíces, habidos y por haber, y por esta presente carta dieron y otorgaron todo su poder cumplido a todos y cualesquier justicias e jueces del Rey nuestro señor, de cualesquier partes que sean, al fuero e jurisdicción de las cuales y de cada una de ellas nos sometemos, renunciando como renunciarnos nuestro propio fuero, jurisdicción y domicilio y la ley si convenerit de jurisdictione omnium iudicum para que por todo remedio y rigor de derecho y via ejecutiva nos condenen, compelan y apremien a el cumplimiento y paga de lo que dicho es, como si contra nos e cada uno de nos fuese juzgado por sentencia definitiva de juez competente, por nos pedida y consentida, e pasada en cosa juzgada e renunciarnos cualesquier leyes que en nuestro favor sean y la ley e derecho que dice que general renunciación de leyes fecha non vala; en testimonio de lo cual otorgamos esta carta de obligacion ante el presente escribano público y testigos que fue hecha y otorgada en la villa de Madrid a veinte y tres días del mes de diciembre de mil y quinientos e noventa y un años, siendo presentes por testigos Pedro Rodríguez y Alejos Frances y Pedro Casado, estantes en esta corte, que juraron a Dios en forma de derecho conocer a los otorgantes, los cuales lo firmaron aquí de sus nombres.—Matías Romano Cuello. — Francisco Ribalta. — Pasó ante mí: Francisco Yáñez.

documento I

Sepan quantos esta carta de obligacion vieren como yo Francisco Ribalta, pintor, vecino de esta villa de Madrid, otorgo y conozco por esta presente carta que me obligo a que dentro de dos meses cumplidos primeros siguientes, que corren y se cuentan desde hoy, día de la fecha de esta carta, daré [tachado: a vos] hecho y acabado a vos Matías Romano, criado del Rey nuestro señor y su juez para la provisión del plomo y otros materiales para el servicio de su majestad, un cuadro de tres varas de largo y de dos y media de ancho, pintado una imagen de la Encarnación con su angel y sus misterios, conforme al designio que con vos el dicho Matías Romano tengo hecho y puesto en presencia de Blas de Prado, pintor; el cual os tengo de dar acabado de todo punto a mi costa y mención esto por razón de que vos el dicho Matías Romano me habéis de dar y pagar por razón del dicho cuadro, y acabarle en toda perfección en lienzo, diez ducados de plata castellanos, y a vuestra costa habéis de dar el marco y lienzo imprimido para cuenta de los cual yo el dicho Francisco de Ribalta confieso que tengo recibido de vos el dicho Matías Romano, y de Juan Sandino en vuestro nombre, a buena cuenta y parte de pago del dicho cuadro, ochenta y seis reales en reales, y ansimismo tengo recibido el dicho cuadro en madera y lienzo imprimido; y yo prometo y me obligo de os le dar acabado de toda perfección dentro del dicho tiempo de los dichos dos meses, sopena que a mi costa, pasado el

dicho tiempo, le podais hacer de mano de otro pintor a mi costa; y si más os costare de los dichos diez ducados, me obligo de os dar y pagar lo que más costare. E yo el dicho Matías Romano, que presente estoy a lo sudodicho, acepto esta escritura e ansimismo me obligo que, acabando el dicho cuadro, acabaré de pagar los dichos diez ducados a vos el dicho Francisco Ribalta, luego que le hayais acabado sin otro plazo ni dilación. E yo el dicho Francisco Ribalta, me doy e otorgo por bien contento, pagado y entregado a toda mi voluntad de vos, el dicho Matías Romano, de los dichos ochenta y seis reales que tengo recibidos a cuenta de los dichos diez ducados y del lienzo y cuadro de madera para hacer la dicha pintura, que de vos tengo recibido, y en razón de la entrega de ello, porque de presente no parece, renuncio las leyes de la entrega, prueba y paga, no vista, como en ellas y en cada una de ellas se contiene y para que cumpliré lo susodicho obligo mi persona y bienes y para liquidación y averiguación de lo que costare hacer el dicho cuadro a vos el dicho Matías Romano en casa de otro pintor, no cumpliendo yo con el tenor de esta escritura, con vos, como dicho es, lo deyo y difiero en sólo vuestro juramento sin otra averiguación ni liquidación alguna; y por lo que más costare y por lo que tengo recibido, pasado el dicho término de los dichos dos meses, quiero ser ejecutado en virtud de esta escritura sin otra averiguación ni liquidación alguna. Y en esta forma se concertaron los susodichos y ambas partes por lo que

a cada uno de nos toca al cumplimiento y paga de lo que dicho es, obligamos nuestras personas e bienes, muebles e raíces, habidos y por haber, y por esta presente carta dieron y otorgaron todo su poder cumplido a todos y cualesquier justicias e jueces del Rey nuestro señor, de cualesquier partes que sean, al fuero e jurisdicción de las cuales y de cada una de ellas nos sometemos, renunciando como renunciarnos nuestro propio fuero, jurisdicción y domicilio y la ley si convenerit de jurisdictione omnium iudicum para que por todo remedio y rigor de derecho y via ejecutiva nos condenen, compelan y apremien a el cumplimiento y paga de lo que dicho es, como si contra nos e cada uno de nos fuese juzgado por sentencia definitiva de juez competente, por nos pedida y consentida, e pasada en cosa juzgada e renunciarnos cualesquier leyes que en nuestro favor sean y la ley e derecho que dice que general renunciación de leyes fecha non vala; en testimonio de lo cual otorgamos esta carta de obligacion ante el presente escribano público y testigos que fue hecha y otorgada en la villa de Madrid a veinte y tres días del mes de diciembre de mil y quinientos e noventa y un años, siendo presentes por testigos Pedro Rodríguez y Alejos Frances y Pedro Casado, estantes en esta corte, que juraron a Dios en forma de derecho conocer a los otorgantes, los cuales lo firmaron aquí de sus nombres.—Matías Romano Cuello. — Francisco Ribalta. — Pasó ante mí: Francisco Yáñez.

de dibujos y rasguños debidos a pintores españoles. Que una cosa es que se conserven pocos y sean mal conocidos, y otra muy distinta que nunca existieran.

El pintor Blas de Prado, en cuya presencia se había hecho el diseño para la Anunciación, era toledano y más viejo que Ribalta. Palomino y otros historiadores cuentan que Felipe II lo envió a Marruecos, atendiendo a los ruegos del Sultán, donde fue muy agasajado y bien retribuido, que permaneció en Fez por algún tiempo y que regresó haciendo gala de costumbres e indumentaria marroquíes. Curioso contraste, si pensamos que fue pintor segundo de la catedral toledana y autor de bastantes lienzos piadosos para los templos de su tierra natal, aunque su crédito se fundamentara en la ejecución de frutas y bodegones. Precisamente por el año en que Ribalta otorgó este documento, Blas de Prado se ocupaba con Luis de Carvajal en el retablo mayor de los mínimos de Toledo; y podemos informar de que unos siete años y pico más tarde se hallaba en Madrid, bien abastecido de fondos al parecer y dispuesto a comprar «una cinta de oro y diamantes y balajes, perlas y esmeraldas», que habían pertenecido a la marquesa de Poza, concertado el precio en diez mil cuatrocientos reales, de los que ya tenía tres mil abonados. Como el documento es curioso y creemos que desconocido, damos al final un amplio extracto (**Documento II**).

De los testigos que figuran en la escritura otorgada por Ribalta, Pedro Rodríguez, Alejos Francés y Pedro Casado, no hemos acertado a identificar sino al primero, escultor castellano a quien se debe la mayor parte de las figuras talladas para el retablo mayor de la parroquia de Villacastín, según noticia de Ceán Bermúdez.

Las actividades de Ribalta en Madrid tienen ya dos fechas concretas, la leída por Tormo en la cartela del cuadro que se conserva en la URSS y la del documento que hoy divulgamos. Todavía podríamos añadir otra posterior, el 28 de mayo de 1596, en que actuó como testigo, junto con sus oficiales Juan Bautista de Toribio y Andrés López, en una escritura de fianza que otorgaron el escribano Gaspar de Velasco y su mujer Inés de Paz (**Documento III**).

Por último, y tratando aún de ampliar la información desconocida sobre Ribalta y su quehacer profesional, añadiremos la noticia de otros dos cuadros suyos, verosímilmente realizados en Madrid, pues aquí se documentan en 1617, cuando ya estaba el artista trabajando en tierras valencianas (**Documento IV**).

Se trata en esta ocasión de la carta de pago que otorgaron Francisco Calvo, empleado en la Casa de la Contratación sevillana, y su mujer, de los bienes dotales que recibieron de sus padres respectivos. Entre los objetos que entregaron los padres de la novia se consigna:

«Un **Salvador** grande, de vara y media, con su marco dorado, de mano de Ribalta, copia de Rafael de Urbina, en 50 ducados: 550 reales.

Una imagen del Pópulo, de mano de Ribalta, en lienzo, de tres cuartos de alto y dos de ancho, con su marco dorado, tasado en 500 reales.»

Ya dijimos que veríamos crecer sensiblemente la cotización de Ribalta. Compárese la tasación con los ciento diez reales que percibió por la **Anunciación**. Los testigos de esta escritura, además de los juramentos al uso, certificaron que habían visto empacar todos los objetos para su traslado a Sevilla. Desgraciadamente, no hemos podido rastrear el curso de aquellos lienzos ni aún menos su paradero actual, permanezcan o no por tierras andaluzas.

documento II

Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo, Blas de Prado, pintor, vecino de la çidad de Toledo, estante en esta corte, otorgo e conozco que doy e otorgo todo mi poder cunplido e bastante, según que le tengo y de derecho más puede valer, a Gonçalo Gonçalez y Gaspar de Ledesma, plateros, estantes en esta corte, y a cada vno *ynsolidun*, para que en mi nombre puedan comprar y receuir de Alonso de Aguilar y demás testamentarios de la señora marquesa de Poça, difunta, que aya gloria, vna çinta de oro y diamantes y balajes, perlas y esmeraldas, que tengo concertada en diez mill quatroçientos reales, de que tengo de dar luego çinco mill reales, de que ya tengo dados los tres mill dellos; y se den por contentos y entregados de la dicha çinta de oro y piedras y perlas; y si la entrega e rreçiuo no paresçiere de pressente, renunçien las leyes de la prueua y de la entrega e rreçiuo, e me pueda obligar y obligue como principal, y ellos se obliguen como mis fiadores, y todos tres juntamente y de mancomún de dar e pagar lo que daremos e pagaremos, so la dicha mancomunidad, al dicho Alonso de Aguilar y demás testamentarios de la dicha marquesa, y a qualquier dellos *ynsolidun*, y a quienes vbiere de auer y de rrecaudar, çinco mill e quatroçientos rreales, que es el rresto del prescio de la dicha çinta, para de oy, día de la fecha desta, en dos meses, puestos a nuestra costa e rriesgo en su poder en esta corte... que fue fecha y otorgada en la villa de Madrid a primero día del mes de ebrero de mill e quinientos e nouenta e nueue años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es: Bernardino de Villafranca y Juan de Alcalá, plateros, estantes en esta corte; los quales juraron en forma de derecho que conoçen al dicho otorgante, y que es el mismo y del propio nombre que en este poder se contiene; y asimismo fue testigo Juan de Aguilar, estante en la dicha corte. Y el dicho otorgante lo firmó de su nombre en el registro.—Blas de Pedro.—Passó ante mí: Francisco de Quintana. (Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Francisco de Quintana, Prot. núm. 1006, sin numerar.)

documento III

Gaspar de Velasco, escribano de S. M., e Isabel de Paz, su mujer, vecinos de Madrid y domiciliados en la calle de la Abada, junto al monasterio del Carmen, como principales deudores, y Francisco Serrano, también vecino de Madrid, como su fiador, prestan la necesaria fianza por cuanto Antonio Suárez de Vitoria y Juan Luis de Vitoria, residentes en esta corte, quieren confiar a Gaspar de Velasco la caja del dinero del banco que tienen en esta corte. El documento se otorgó en Madrid el 28 de mayo de 1596, siendo testigos Francisco Ribalta, Juan Bautista de Toribio y Andrés López, sus oficiales y residentes en esta corte. (Archivo de Protocolos, Madrid, Pedro de Prado, Prot. 1356, sin foliar.)

documento IV

En la villa de Madrid, el 13 de junio de 1617, Francisco Calvo, contador por S. M. de averías de Indias de la Casa de la Contratación de Sevilla, y doña María de Andosilla Larramendi, su mujer, vecinos de Madrid, otorgaban carta de pago a favor de sus respectivos padres y suegros por los bienes dotales que de ellos recibían, de conformidad con lo capitulado cuando se trató el matrimonio de Francisco y doña María. Eran los padres del novio Miguel Calvo y doña Ana de Atienza, y los de la novia el licenciado Miguel de Andosilla Larramendi, cirujano de cámara de S. M., y su mujer doña Catalina de Vera. Entre los objetos que entregaron estos últimos figuran:

«Itten vn Salvador grande, de vara y media, con su marco dorado, de mano de Ribalta, copia de Rafael de Urbina, en cinquenta ducados. 550 rs.»

«Itten vna imagen del Populo, de mano de Ribalta, en lienço, de tres cuartos de alto y dos de ancho, con su marco dorado, tasado en quinientos reales.»

Los testigos juraron haberse hallado presentes al inventario, tasación y entrega de todos los efectos «y asimismo a verlo empacar para llevar a la dicha ciudad de Sevilla». (Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Antonio de la Calle, Prot. 1345, sin foliar.)

De los diferentes cuadros que figuran en la dotación, los citados son los únicos en que consta el nombre del pintor.

UN DIARIO PATETICO



CESAR GONZALEZ-RUANO:

**Sus miedos,
sus congojas,
sus afectos,
sus desdenes,
su vida**

Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

¿POR qué se me presenta tan difícil explicar que este libro, *Diario íntimo*, de César González-Ruano, me haya interesado, me haya apasionado tanto? ¿Es a causa de que se trata de un gran escritor, de que ha muerto—la muerte no es que añada mérito, sino que lo confirma y alguna vez lo revela—, de que casi todo de cuanto escribe me es próximo y, al mismo tiempo, lejano y desconocido?

El género en sí—tan raro entre nosotros—ya me atrae sobremanera con tal de que el autor, claro está, posea el mínimo espíritu. Y es muy difícil ser tan tonto que no adquieran interés las cosas que pasaron y lo que le pasa a cada persona.

Los españoles casi nunca somos íntimos escribiendo. Es curioso que, siempre preocupados de lo fuerte, de lo desgarrado, de lo grotesco, de lo trágico, no solemos, en efecto—quizá no sepamos ya—, ser íntimos. ¿Es que carecemos de intimidad? ¿Y en qué consiste la intimidad?

En la poesía lírica, sí. Pero en ella se opera una especie de transfiguración, o de elección sublimadora. En la prosa corriente, por llamarla así, huimos, sin embargo, de la intimi-

dad. Experimentamos pudor o miedo o ambas cosas a la par. Si se escriben cartas íntimas, serán con toda seguridad destruidas u ocultas.

Claro que en muchos escritos—y sin referirse a géneros propiamente autobiográficos—se ofrecen rasgos de esta índole. Pero muy a menudo procurando eludir lo verdaderamente íntimo, o, al menos, aquello que atañe a lo más delicado y profundo—que se nos antoja inconfesable—de nuestros sentimientos y pasiones. O de los del personaje, en el caso de la novela, por ejemplo, del cual se puede sospechar que somos nosotros mismos o algún pariente o amigo o conocido. Nadie se atreve a hablar de sí ni lo que piensa de verdad de las cosas y de los seres que le rodean y de aquello que le ocurre.

González-Ruano también huye de su intimidad y cae en ella sin querer o queriendo caer en una cierta intimidad. Por eso la tacha de que no sea un diario íntimo carece de fundamento o es trivial, porque pese a todo, como digo, convierte en sustancia íntima cuanto toca, cuanto le rodea, aquello que vive y que en definitiva es. Porque es un alma sensible y estremecida que nos habla, entre otras muchas cosas, de sus dolencias, de las del alma y

de las otras, que muchas veces vienen a ser iguales.

Y no sólo porque en rigor no hay diferencia entre vida pública y vida privada, sino porque nos descubre de vez en cuando cosas, de sus dolencias, de las del alma y de las otras, que muchas veces vienen a ser iguales.

Y no sólo porque en rigor no hay diferencia entre vida pública y vida privada, sino porque nos descubre de vez en cuando fibras ocultas de su ser. Sus fiebres, si queremos jugar con las palabras, sus calenturas espirituales y las alternativas de éstas con los días y con los años. Sus temblores, sus miedos, sus congojas, sus dudas, sus afectos y simpatías, sus desdenes, sus recuerdos—muchos recuerdos, como es natural, aunque se trate del tema o de la sustancia del día—sus ambiciones...

Y lo fundamental, principalísimo: su afán de permanecer, de perdurar, de quedar, de dejar obra y, por lo tanto, memoria. Y he aquí uno de tantos aparentes contrasentidos de la literatura; que ciertas obras escritas a la ligera, en apariencia también, de géneros que parecen provisionales, a impulsos ocasionales, luego resulta que son quizá las más buscadas. Pues, además, en ellas se va dejando algo que

se dice fácilmente, con palabra demasiado abarcadora, pero acerca de cuya verdad experimenta el lector un palpito inequívoco: la vida.

Y nos confiesa en una ocasión que un editor le ofrece dinero para que diga lo que dejó de decir en sus memorias. Y lo rechaza, pues añade, no se va a desnudar o a desgarrar el alma. O algo semejante.

Y esto contrasta en cierta manera con la ostentación de apuro económico que hace de vez en cuando, la cual se me antoja candorosa, precisamente porque a él se le antoja elegante. Por supuesto que tenía necesidad de dinero, como todo el mundo. Se había ido creando sus necesidades con arreglo también a su extraordinaria capacidad de ganarlo, escribiendo. También nos lo confiesa; que gana quizá más que nadie escribiendo artículos. Y así era. En una ocasión necesitaba diez duros y otro día quizá diez mil.

Cuando se llega a la categoría a la que él llegó se puede decir casi que el dinero viene solo. Hasta los bancos se rinden, que ya es decir. Aunque se calumnia mucho a la sociedad frente al escritor—antinomía que no llegó a entender—en este caso de Ruano todos—nunca son todos por completo—estaban conformes—los periódicos, las revistas, los editores, los ateneos, los gobiernos civiles—en que estaban ante un gran escritor a quien había que pagar. Y él lo sabía desde joven, desde sus verdaderos apuros, que sospecho.

Su drama no era aquél, sino su salud y la gloria, es decir, la muerte. Y eso es lo que se nota en cada página del «diario». Y por eso resulta estremecedor y patético. Y por eso es íntimo.

Y, al transcurso, la inmensa nostalgia de casi todo el que tiene más de cincuenta años.

Situado por vocación y por talento en medio o en un sitio muy significativo de la vida literaria, quiera o no, viene a ser testigo—ya salió la palabra de la que tanto se abusa—de mucho de cuanto sucede y descuella.

«¡Ah, me digo, de modo que el día tantos de tantos de mil novecientos tantos, en el que por cierto no se encontraba bien, come con X, le va a visitar K, que le dice no recuerdo qué!» Y se acuesta leyendo un libro aquella noche que le sugiere una observación aguda o una graciosa evasión.

Y me sigue interesando toda esa vida, a veces menuda, casi trivial, en el caso de que puedan serlo algunas vidas, en ocasiones trascendentes. Pues en cuanto pasan unos pocos años—acaso unas pocas horas—todo adquiere una significación terrible: un tipo, una conversación, un acontecimiento, un estado de ánimo...

Y la vida social propiamente dicha, pues Ruano hace una vida social intensa, casi la propia de los ecos de sociedad, porque al cabo, es también un hombre elegante. Y los estrenos, las exposiciones, las tertulias, las reuniones de varia índole, los actos diversos. Los pre-



Con Raquel Meller, 1936



En «El Cigarral», de don Gregorio Marañón

mios literarios, la falta de premios literarios... ¡Qué interesante y qué apasionante es todo ello cuando se nos cuenta—quizá porque se trata de mis gentes y de mi país—por una persona aguda y sensible, que, además, vive todo ello con intensidad y, al mismo tiempo, con una especie de desprendimiento o lejanía!

«¡Ah, de modo—vuelvo a decirme—que aquella noche estuvo en casa de la marquesa de tal, se acostó muy pronto o demasiado tarde y, a la mañana siguiente, en un lugar al que alguna vez me asomé, medio mareado, escribió, no obstante, tres artículos, sobre alguno de los cuales echaría yo probablemente una mirada distraída, encontrándome tal vez con alguna de esas frases fulgurantes, con alguna de esas frases desmayadas de infinita elegancia, con alguna de esas frases de fina chulería, con alguna de esas frases de tristeza...»

Que son poco más o menos las mismas con las que me topo en el «diario», porque el escritor es el mismo y, aunque cambie la temperatura, lo cual ya es dudoso, el alma es igual. Y, claro es, el estilo.

En el «diario» abundan las anotaciones que valen por varios artículos o que son artículos singularísimos. Sobre su propia vocación y destino de escritor pueden leerse párrafos de excepcional belleza. Incluso me atrevería a decir que con toda la libertad temática y de expresión que él se podía permitir en el artículo este género le resulta más convencional que el «diario».

Halaga o alaba a gentes—entre tantísimas menciones y relaciones, amistades, conocimientos, gentes tratadas o entrevistas—que pueden aparecerse como de escasa entidad. Nada más difícil y comprometido que el juicio sobre las personas. Y aquello mismo nos pone al descubierto una trama de afectos e intereses—con los desafectos vuelve a ser pudoroso—que llega a conmovernos, aunque nos haga en ocasiones sonreír, como si estuviésemos en el secreto.

Pero nunca deja de interesarnos, precisamente porque son impresiones ocasionales que acaso se justifican sólo por el momento o por cualquier clase de oscura simpatía. Hay personas que nos hacen la vida grata en determinados instantes y de las cuales es peligroso hacer juicio definitivo para la posteridad. Y no por eso dejaron de llenarnos aquellas horas de nuestra existencia y de hacérsnosla verdadera. ¡Cuánto desdén me inspiran aquellos que sólo escriben de la gente que figura!

Ruano se deja llevar incluso de esas simpatías físicas e instintivas, las cuales, si se trata quizá de un zascandil o de alguien literariamente liviano, nos hace sonreír, repito, comprensivamente. ¿Se puede decir que ello le hace más humano?

Cuando Ruano insiste en que no quiere hacer literatura y menos retórica, la está haciendo, porque no hay manera de no hacerla. Y la suya del «diario» viene a ser de suprema calidad. Su desgana, su irritación a veces—como cuando nos cuenta que le regatean su profesionalismo periodístico y se ríe con sarcasmo de la estúpida obsesión gremial—su humildad, su soberbia, sus notas de ambiente en relación siempre con sus estados de ánimo, sus compromisos...

A mí personalmente me admira que con tanto compromiso—y la famosa mala salud de hierro, que no lo era—haya sido capaz de escribir con tal constancia. Claro que hay gentes, grafómanos o no, que escriben mucho, pero se echa de ver en ellos dedicación y disciplina rutinaria y obcecadas, mientras que Ruano los disimula y lo que se advierte es una voluntad casi desesperada, voluntad de memoria y de gloria, como apunté.

Escribe el «diario» cuando no tiene otra cosa que hacer o que escribir y después de algunas jornadas agotadoras. Y, naturalmente, no vive para el diario—como se nota con exceso en algunos autores franceses, por ejemplo—sino que el «diario» es verdaderamente una consecuencia fatigada, densa de vida. Y, de vez en cuando, a ese mismo cansancio le arranca trozos de prosa mágica en la que se alterna o se mezcla una peculiar y a veces grave frivolidad, si vale la paradoja, y un hondo lirismo, y en el que la vida cotidiana se convierte en documento—ya salió la otra palabra—patético. Y, sobre todo, se convierte en una de las más hermosas, desgarradas y elegantes literaturas.

el escritor,
al día



ANTONIO DE LARA, «TONO»

Por SOL NOGUERAS

BIBLIOGRAFIA DE TONO

TEATRO

Rebeco.
Guillermo Hotel.
Francisca Alegre y Olé.
¡Qué bello es vivir!
Un drama en el quinto pino.
Federica de Bramante. (Con J. Llopis.)
Los mejores años de nuestra tía.
Tiita Rufa.
Retorcimiento.
Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario. (Con Miguel Mihura.)
La verdad desnudita.
Crimen pluscuamperfecto.
Eva, Adán y Pepe.
Romeo y Julieta Martínez.
Minouche.
La última opereta.

LIBROS

Cien tonerías de Tono. — Noviembre 1938.
María de la Hoz. (En colaboración con Mihura.) 4 noviembre 1939.
Diario de un niño tonto. — Julio 1948.
Automentirobiografía. — 1949.
Romeo y Julita. — Noviembre 1955.
Los caballeros las prefieren castañas.
Cuando yo me llamaba Harry. — 1958.
Con la lengua fuera. — 1959.
¡Viva yo! (Historia larga de una vida corta). — Marzo 1960.

EN PREPARACION

La vuelta a un poco de mundo. Taurus Ediciones.

A TRAVÉS del teléfono sonaba la voz con un matiz metálico:

—Nada de entrevistas orales. Usted me da un cuestionario y yo se lo contesto por escrito.

—Es que..., si quiere llevo un magnetofón y...

—No. No se trata de que usted vaya a desvirtuar lo que yo le diga. Es que me resulta más fácil por escrito. Así me da tiempo a pensar mejor.

Hubo que ceder.

—Bueno..., no. ¿Quiere que vaya a verle a su casa? ¿Cuándo?

Sonó una especie de alarido.

—!Nooooo! ¡Aquí, no! ¡Está todo lleno de papeles!

Quedamos en una cafetería elegante; uno de esos sitios exentos de término medio. Maxi-maxifalda o mini-minifaldas, pantalones como campanas bebidas demasiado heladas, camareros muy bien educados o totalmente impertinentes, precios completamente desorbitados...

«Tono» (el señor De Lara para los íntimos) apareció embutido en su humanidad inmensa, aspecto tremendo, semejante a Michel Simón. Alto, grueso, miró a la concurrencia abigarrada a través de las rizadas hebras de humo que brotaban de su cigarrillo negro.

—Me resulta más fácil escribir lo que quiero contar, ¿sabe usted? Así puedo pensar más rato y lo hago mejor.

(Fuera la esperanza de engañarlo un poco y hacer la entrevista de viva voz.)

Estaba sentado frente a mí, un vaso de algo no alcohólico en la mano grande, firmemente plantado en su asiento, hablando con esa voz tan suya.

—Tengo la casa llena de papeles. Papeles amontonados por todas partes, hasta en el hueco del ascensor, bajo el tejado. Los guardo todos, absolutamente todos, los que me llegan. Por si sirven alguna vez, ¿sabe usted? Claro que no llegan a servirme nunca, porque no los encuentro cuando los necesito. Me haría falta un par de meses para ordenarlos uno por uno. Pero es imposible. Además tampoco me apelece demasiado. Y siempre se me echa el tiempo encima. Cada semana tengo que escribir a toda prisa la página de la revista, unas horas antes de tener que entregarla. El tiempo, el tiempo. Ahora tengo que hacer unas cosas para televisión, y no se de dónde lo voy a sacar. En fin..., ¿ha traído el cuestionario?

Se caló las gafas y leyó las preguntas que le había anotado en un papel.

—Muy bien. Está muy bien. No se preocupe. Lo haré lo antes posible y procuraré que sea largo.

Y ahí están, preguntas y respuesta al pie de la letra, sin cambiar ni una coma. Que Antonio de Lara (Tono) se descubra a sí mismo.

—Cuando «Tono» niño estudiaba el Bachillerato, los amigos de sus padres le preguntaban: «¿Tú qué vas a ser cuando seas mayor?» ¿Qué contestaba «Tono»?

—Pues la verdad es que no contestaba nada, por la sencilla razón de que no estudié el Bachillerato. Por otra parte, si me hubieran preguntado eso, hubiera respondido que lo primero que había de ocurrir para que yo decidiera mi camino era que yo llegara a mayor, cosa que nunca se puede asegurar cuando se es pequeño y tiene uno que hacer frente a la escarlatina y al sarampión y a todas esas tonterías que tenemos los niños de antes, ya que en aquella época ni había antibióticos, ni los médicos sabían lo que ahora saben. Porque los médicos de aquellos tiempos sólo sabían mirarnos la lengua y pedirnos que dijéramos treinta y tres, y, claro está, con esa técnica mal

podían saber lo que teníamos por dentro y, entonces, nos recetaban una purga, cosa que ahora ya no se usa más que en los países de más allá del telón de acero, aunque, claro, allí sin lengua.

—Un pequeño resumen de su vida enfocado hacia la parte profesional (o la otra, si lo prefiere).

—Mi vida profesional fue bastante indecisa. Mi primera vocación fue la escultura. Por ello, me compré unos palillos de modelar, me fui al río, cogí una buena pella de barro y modelé un toro sentado. Aquel me obsesionó durante bastante tiempo, y todas las amistades de mi familia tenían un toro sentado en su comedor debido a mis palillos. Un día decidí levantarlo y me salió un caballo.

Por aquel tiempo vivía yo en Valencia y alguien contó el caso de un chico que, estando haciendo fi-

guras escultóricas con arena de la playa fue visto por don Mariano Benlliure que, interesado por su trabajo, se lo trajo a Madrid para hacer de él un escultor hecho y derecho.

Ilusionado por esta aventura, me estuve durante bastantes días en la playa haciendo toda clase de figuras en la arena, por lo que acabé cogiendo una insolación, que acabó con mis aficiones escultóricas. Entonces, me dediqué a dibujar, que era mucho menos complicado, y para lo que no había necesidad de ir al río a ponerse uno perdido de barro, ni tenía que esperar a pleno sol a que ningún maestro pasara por allí y me trajera a la capital.

A los diecisiete años me vine a Madrid por mi cuenta y empecé a colaborar en las revistas de aquel entonces: «Nuevo Mundo», «La Esfera», «Mundo Gráfico», etc., etcé-

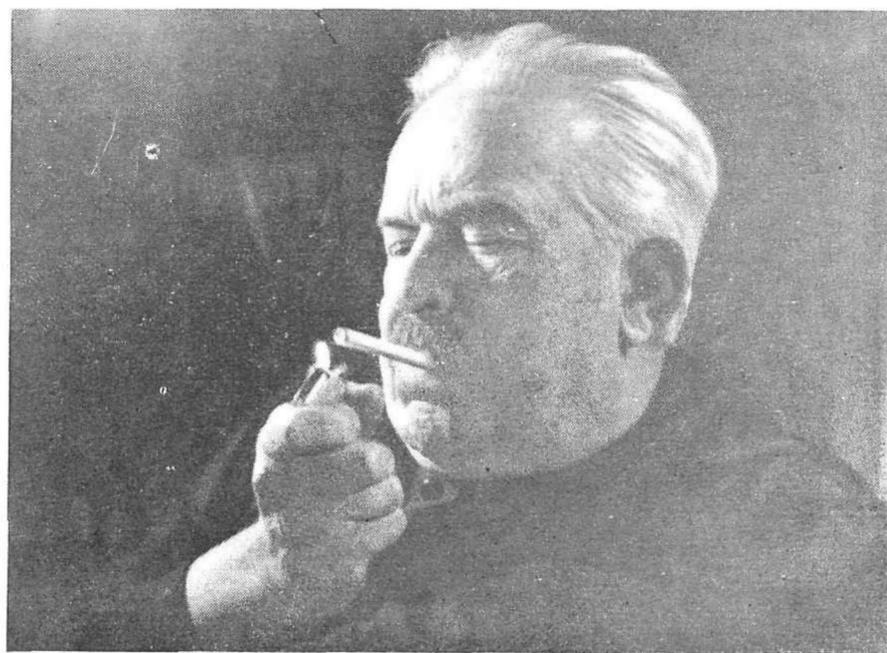
tera. Paris fue mi segunda aventura. Allí dibujé durante diez años en las más importantes revistas de humor, sin abandonar mis colaboraciones españolas. Más tarde, Nueva York y Hollywood.

Durante nuestra guerra civil, colaboré a la vez en cinco periódicos diarios y fui redactor artístico de «Vértice» desde su fundación. Por último, decidí escribir a los cuarenta y cuatro años, exactamente, y, desde ese momento hasta éste en que nos encontramos, he estrenado unas treinta comedias y publicado unos veinticinco libros.

—Primera y última obras y comentario sobre ellas.

—Mi primera obra fue, como ya he dicho, un toro sentado. La última, Dios quiera que tarde todavía mucho tiempo en hacerla.

—De todas sus obras, ¿cuáles le gustan más y por qué?



THE BRITISH COINAGE (LA MONEDA INGLESA)

Inglaterra me parece admirable. El único defecto que le encuentro es el de ser un país hecho para los ingleses. Claro está que hubiera sido ilógico que los ingleses hubieran hecho un país para los groenlandeses o para los de Calatorao. Pero el caso es que a los que no somos ingleses se nos hace un tanto difícil adaptarnos a sus costumbres.

El primer tropiezo que encuentra el foráneo al llegar a Inglaterra es el de la circulación. Todos sabemos, antes de pisar este país, que, al contrario del resto del mundo, en Inglaterra se circula por la izquierda; pero, pese a nuestra preparación, el encuentro es petrificante. Creo, incluso, que hasta los propios nativos no se han acostumbrado todavía a esta extraña manera de circular, y por esto en todos los cruces de peatones hay grandes letreros que advierten: «Look right», «Look left». Pues, a pesar de todo, uno mira hacia los dos lados, por sí las «flies»...

Claro que este tropiezo es coser y

cantar comparado con el problema de la moneda. Uno va a Francia, que, como ustedes saben, es esa nación que se pinta tanto, y aprende, «ipso facto», que un franco vale tantas pesetas. Va uno a Italia, que, como también saben, es ese país que mueve tanto las manos, y se da cuenta inmediatamente que una peseta vale tantas libras. Y uno va a Alemania, que es ese sitio en donde se comen tantas salchichas, y se entera en seguida que por equis pesetas dan equis marcos. Pero en Inglaterra la cosa cambia radicalmente, y de no ser uno un Arburúa o un Fierro, el problema adquiere proporciones insospechadas, porque uno espera que bastará con traducir las pesetas a libras; pero nada más lejos de la realidad.

Vean ustedes: Los precios, en unos lugares están establecidos en libras; en otros, en coronas, y, en otros, en guineas. Pero, como no hay más remedio que tener en cuenta que la libra vale veinte chelines, la guinea veintinueve y la corona no existe, como

tampoco existe la guinea ni ha existido nunca, resulta que acaba uno por no saber el dinero de que dispone y se recluye uno en la habitación de su hotel a llorar desconsoladamente.

Para el que no haya visitado el Reino Unido tengo el gusto de ofrecerle una relación de monedas inglesas con las que se tendrá que entender, si puede:

Los billetes pueden ser de diez, cinco, una, media y cuarto de libra. Esto es claro, y yo deseo al visitante que tenga muchos billetes de éstos y que me avise.

Luego vienen las monedas, que son: la media corona, que puede tener la efigie de su majestad la reina Isabel II o la efigie de su majestad Jorge VI. Valor: dos «shillings» y medio.

La moneda de dos «shillings», con la cabeza de su majestad Jorge VI.

El «shilling», en el que se puede encontrar otra vez a su majestad la reina Isabel II o a su padre.

Y el medio «shilling», en el que

se puede ver a su majestad la reina Isabel II, a su padre o a su abuelo.

Luego hay monedas de cobre, en las que ya no se puede ver nada porque están sucisimas, pero que tienen el valor de un «penny», medio «penny» y tres «penny». La más grande es el «penny», y la más pequeña, los tres «penny», lo cual no deja de ser una injusticia.

Para facilitar a ustedes las operaciones de cambio, les diré que doce monedas de un «penny»—que también puede llamarse «pence»—son un «shilling»; veinticuatro piezas de medio «pence»—que si quieren pueden llamarle «penny»—completan otro «shilling», y que para llegar al valor de otro «shilling» con monedas de tres «pence» o «penny» se precisan cuatro exactamente.

Como verá el amable lector, la cosa es clarísima, pues basta con reunir doscientas cuarenta monedas de un «penny» o un «pence» para disponer de una libra; cuatrocientas ochenta piezas de medio «pence» o «penny» para conseguir la misma libra u otra parecida; doscientas cincuenta de dos «penny» o «pence» para poder gastarse una guinea, y quinientas cuatro monedas de medio «penny» o «pence» para alcanzar otra guinea de esas.

Esto, claro está, si no hay necesidad de juntar ochenta fichas de tres «penny» o «pence» para llegar a esa complicada libra, u ochenta y cuatro

—En realidad, no me gusta ninguna de mis obras. Si me hubiera llegado a gustar alguna definitivamente, no habría podido seguir escribiendo.

—¿Qué siente con respecto a los demás humoristas?

—Ante los que considero mejores que yo, siento un tremendo complejo de inferioridad, y ante los que encuentro peores, una inmensa compasión.

—¿Cómo es el humor de «Tono»? ¿Convencional? ¿No?

—La verdad es que no se exactamente cómo es mi humor ni en qué casillero clasificarlo. ¿Por qué no me lo dice usted?

—¿Qué resortes toca a la hora de escribir una obra humorística? (psicológicos, chocantes, caricaturas...).

—Realmente, cuando tengo que escribir algo, lo primero que hago

es indignarme con mi mala suerte, porque a mí lo que me gusta es no hacer nada, pero como no hay más remedio que hacer algo, cojo mi pluma y escribo: «Acto primero». Lo demás ya no se cómo lo hago.

—¿Tono es joven? ¿Viejo? ¿Ni una cosa ni otra? ¿Por qué?

—Desgraciadamente ya no soy ningún niño, y lo noto porque las gentes me llaman don Antonio, que es una manera de llamarme que siempre me ha molestado, pero yo, personalmente, me encuentro jovencísimo. Claro es que la mayoría de las mujeres feas se creen guapísimas, y esto es lo que me hace pensar que, a lo peor, no soy tan joven como yo creo.

—«Tono», ¿va creciendo? ¿Va haciéndose más joven cada día?

—Crecer no crezco, ¿por qué voy a decir una cosa por otra? Pero conservo mi estatura, que no es

nada despreciable. Y, francamente, tampoco me gustaría ser como el general De Gaulle.

—Hable un poco del humor español y del extranjero. Las diferencias ¿en qué consisten?

—El humor español se diferencia del humor extranjero, principalmente, en que suele escribirse en castellano. En inglés, por ejemplo, se escribe: «I like your daughter very much», mientras que en español se dice: «¡Vaya niña estupenda!».

—¿Por qué las novelas o libros de humor en España son tan medianamente acogidas por el gran público, salvo dos o tres?

—Posiblemente porque el lector español no tenga demasiado sentido del humor o, acaso, porque tome demasiado bicarbonato. De todas maneras, tanto en el teatro como en el cine las comedias de

humor han ganado muchos puntos en estos últimos años.

—¿Cuál es el secreto de la risa?

—Eso nadie lo sabe, porque si alguien lo supiera, dejaría de ser un secreto.

—¿Qué piensa «Tono» de la caricatura humorística de nuestro tiempo?

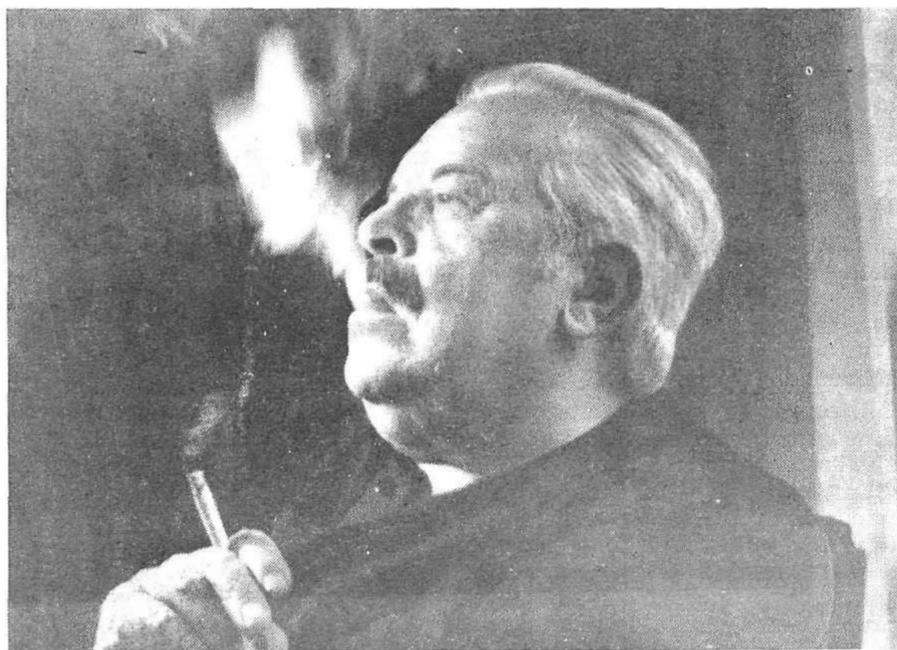
—Nada.

—¿Qué haría «Tono» con el mundo si le dejaran jugar con él?

—¡Hombre, mujer!... La «cosa» es muy gorda para contestarla así, de repente. Déjeme usted que lo piense un par de días...

—¿Quién cree que ha sido el humorista más grande de todos los tiempos?

—El más grande, no lo se, pero posiblemente, yo he sido, o, mejor dicho, soy todavía uno de los más gordos.



piezas de éstas para reunir otra guinea.

Por otra parte, aquí a la libra no se le llama libra, a pesar de que su sigla es una «ele», sino que se le llama «pound».

Muy sencillo, ¿verdad?

Yo, al enfrentarme con este barullo, no pude por menos de pensar en lo que será para los niños ingleses el planteamiento de aquel conocido problema que todos hemos hecho en el colegio: «Pedrito tiene siete naranjas. Cada naranja vale un «shilling» y cuatro «pence». ¿Cuánto valdrían cuatro docenas y media de naranjas?...

Y como supongo que en Inglaterra estas operaciones se harán en los colegios con moneda inglesa, aunque se empleen naranjas españolas, no tengo más remedio que compadecer a los niños ingleses.

Y no es esto sólo: las operaciones aritméticas también tienen lo suyo para el visitante que no ha estudiado previamente el sistema monetario inglés. Usted se encuentra en Londres y tiene que sumar, por ejemplo, una libra y diez chelines con otra libra y otros diez chelines (y conste que no recurro a una cifra más alta no por roñosería, sino para facilitar la comprensión). Usted echa mano, entonces, a su acostumbrado sistema decimal, y dice: «Cero y cero es cero. Una y una, dos. Y no llevo ninguna...» Pues, no, señor. Lleva usted una. Pero lleva

usted una haciendo desaparecer el dos. Por lo cual resulta que una y una es cero.

¿Que pretende usted sumar equis libras, cero, cinco, con equis libras, cero, cinco?... Usted pensará: «Cinco y cinco, diez y llevo una.» Error craso. No lleva usted ninguna, o, en último caso, lleva usted media, ya que para llevar una hay que sumar veinte.

Y respecto a los peniques, necesita usted sumar doce para llevar una (y no diez u once) y veinticuatro para llevar dos (y no veinte, ni veintiuna, ni veintidós, ni veintitrés).

Mi amigo Edgar Neville vivió una larga temporada en Londres y comió la osadía de abrir una cuenta en un banco. Pues bien; esto le produjo una descompensación de corazón, pues pasaba, de la noche a la mañana, de la opulencia a la miseria, según en donde pusiera los palitos que separan unas monedas de otras al hacer sus cuentas.

Y, a propósito de los palitos, les diré que en los precios se colocan unos palitos detrás de los «shillings», palito que no he llegado a averiguar si tiene algún valor o es puramente decorativo. En los taxis, sin ir más lejos, el contador tiene una ventanilla que nosotros suponemos es para las libras; otra ventanilla, que nosotros pensamos es para los «shillings», y otra ventanilla, que nosotros creemos es para los «penny» o «pence». Pues

bien; a la hora de pagar, nunca coincide la cifra que nosotros creemos marcan las ventanillas con lo que nos dice el conductor («driver»). Entonces intenta uno completar el importe del servicio con monedas de esas de «penny» o «pence», y resulta que esas monedas no tienen más misión, por lo visto, que la de pesar en el bolsillo, pero que con ellas no se puede ni comprar pipas de girasol. Entonces recurre uno a ofrecer todas las monedas de las otras de que uno dispone, con la mano abierta para que el «driver» (conductor) tome lo necesario, y resulta que lo necesario es exactamente todo lo que usted tiene en la mano, con lo cual, lo de pagar los taxis resulta sencillísimo.

Eso sí: al cabo del día acaba uno gastándose algo así como la hijuela entre «pounds», «shillings», «penny» y palitos de esos. Aparte del importe de la aspirina que uno ha de injurgitar para contrarrestar los dolores de cabeza que esta continua vida matemática le produce a uno.

Yo llegué a encontrar un sistema para averiguar el valor de las cosas, que aconsejo al lector que no sea muy ducho en finanzas. Y este sistema consiste en abandonar el patrón oro y adoptar el patrón otra cosa.

Por ejemplo: Se puede emplear para las operaciones el patrón «roast-beef» («rosbif», en español). Verán: se averigua la cotización del momento del

kilo de «rosbif», se traduce a pesetas y ya no hay más que calcular los gramos de «rosbif» que vale cada mercancía. ¿Que le gusta a usted un paraguas de cuatro libras?... Pues como cada libra es equis kilos de «rosbif», y cada gramo de «rosbif» son hache pesetas, sabe usted exactamente lo que vale el paraguas deseado y no lo compra.

Y quien dice adoptar el patrón «rosbif», dice adoptar el patrón merluza o el patrón cangrejo de río.

Es posible que el lector piense que uno recurre siempre a los productos alimenticios como elementos de comparación y llevará más razón que un santo, pero es que, en este país, la alimentación le obsesiona a uno, y aunque uno desearía pensar en otras cosas, los alimentos se nos vienen a primer plano, como el busto de los locutores de la TVE.

Por otra parte, la vida en Londres está más bien carísima para el visitante ibérico. Yo he pagado por una corbata algo así como tres filetes con patatas españolas, y por un chaleco, algo aproximado a cinco «boeuf bourguignon» franceses.

En fin, que ahora comprendo por qué los ingleses no tienen tiempo de divertirse hasta que salen de su «country».

TONO

(Del libro en preparación La vuelta a un poco de mundo.)

el sueño como

II

EN un congreso científico celebrado en 1890 F. A. Kekulé, posiblemente, de no ser por lo que acababa de relatar, hubiese sido víctima de irónicos comentarios por parte de los asistentes al concluir con estas palabras su intervención:

«Aprendamos a soñar, caballeros, y entonces tal vez podamos encontrar la verdad.»

Pero todos respetaron el consejo del químico alemán. Algunos, seguramente, lo seguirían. Desde entonces procurarían prestar más atención, o mucho más interés, a ese mundo que se inicia, se desarrolla y muere, diariamente, al dormir.

F. A. Kekulé, durante años, había buscado denodadamente un medio gráfico por el que representar la estructura molecular del benceno trimetilico. Sus esfuerzos habían resultado vanos, hasta que un sueño le reveló la solución:

«Una vez más, los átomos estaban resolviéndose ante mis ojos... Los ojos de mi mente, agudizados por repetidas visiones similares, podían distinguir estructuras mayores de distintas formas y en largas cadenas, muchas de ellas muy juntas. Todo se movía retorciéndose a la manera de las serpientes. De pronto, ¿qué fue? Una de las serpientes agarró su propia cola y toda la estructura se retorció burlonamente ante mis ojos. Como herido por un rayo, desperté...»

Indudablemente, para lo que un profano en la materia apenas carece de significado, resultó ser el fin de las vicisitudes de F. A. Kekulé.

Condorcet, filósofo francés, llegó a resolver durante un sueño una ecuación matemática que siempre se le había mostrado como inalcanzable para sus facultades conscientes. H. V. Hilprecht, profesor de lenguas asirias, descubrió lo que verdaderamente eran dos pequeños fragmentos de ágata que suponía pertenecer a anillos babilónicos, pero que, por medio de un sueño en el que se le apareció un sacerdote de Nippur que le condujo a una cámara de tesoro, resultaron pendientes de una estatua del dios Ninib.

Giuseppe Tartini, compositor italiano, llamó «El trino del Diablo» a una de sus sonatas. La razón de tal título se debe a que tuvo un sueño en el que, algo semejante a un demonio, se le presentó interpretando lo que posteriormente sería una de sus obras. No obstante, el trino fue lo único que pudo recordar de todo lo oído oníricamente. Samuel Taylor Coleridge compuso un poema durante el sueño. Su título: «Kublai Khan». Al igual que el compositor, sólo pudo recordar un fragmento.

Muchos casos como este podríamos reseñar. El sueño, en no pocas ocasiones, ha sido el único medio por el que encontrar la solución de intrincados problemas. Bien mediante la representación directa de aquello que deseamos descubrir, reflejándolo con total claridad, o bien mediante símbolos o hechos que, por su significado, llevan al soñador a averiguar la verdad. Otros sueños, aparte de los que dan solución a un problema, han servido para inspirar total o parcialmente, en cuanto argumento o manifestación plástica se refiere, a los creadores. Siempre resultan impresionantes los grabados, por citar un ejemplo, del artista italiano Giovanni Battista Piranesi, inspirados en las pesadillas tenidas durante una intensa fiebre. Se trata de un mundo fabuloso, de una grandeza que supera cuanto hay

en la realidad. Las obras de Piranesi tienen un algo que solamente puede estar dictado por un inquieto inconsciente.

Pienso que todo ello no se trata de ninguna casualidad. El azar no entra en juego en esta enigmática facultad de la mente humana. Empezamos a darnos cuenta, como indica Norman Mackenzie, de que el inconsciente es capaz de hazañas que han demostrado hallarse más allá de la capacidad del pensamiento consciente y que los sueños son un vehículo mediante el cual tales esfuerzos creadores encuentran expresión.

Como hemos dicho en anterior capítulo, no son pocos los creadores que han buscado imaginación en sus sueños. Pero, ¿hasta qué punto se han servido de lo que se les aparecía en ellos?

Tenemos casos poco frecuentes, como el de Stevenson, que llegó a soñar argumentos completos y cuyo desarrollo no tenía merma a causa de las interrupciones provocadas por la

vigilia. No obstante, el caso de Stevenson no se puede tomar como una regla general. El propio Stevenson declaró que su poder se debía a una estricta educación. Una educación encaminada a lograr que los sueños le sirvieran como uno de los principales cauces para su inspiración. En otros casos, los creadores han recurrido conscientemente a los sueños para buscar en ellos lo que en estado de vigilia no podían recrear. Otros han recogido las partes que consideraron como válidas de su mundo onírico, pero sin buscar de antemano tales imágenes. Y una gran mayoría, en no pocas ocasiones, sin percibir tan siquiera que aquello que han pensado lo pensaron durante las horas de dormir, se ha limitado a encadenar lo que vagamente recordaban de sus sueños.

El cerebro humano, el más perfecto de los ordenadores, con sus áreas perfectamente delimitadas en la actualidad, es el órgano más infatigable de nuestro cuerpo. No solamente porque dirige las funciones de nuestro organismo, sino también porque en su interior se



Inspiración

Por JUAN JOSE PLANS

desarrolla ese mundo, que continúa siendo enigmático, en el que la imaginación se desenvuelve con total libertad. No se trata de realizar, en este caso, un psicoanálisis de los creadores. Esa es otra labor que no nos incumbe. Se trata, sencillamente, de ver las posibilidades que el creador tiene de inspirarse en los sueños. Sueños que, para los psiquiatras, pueden tener diversos significados, diversas interpretaciones. Pero que, para nosotros, únicamente nos interesan como medio de engrandecer aún más, o enriquecer, una obra tanto plástica como literaria.

Realidad consciente y realidad inconsciente

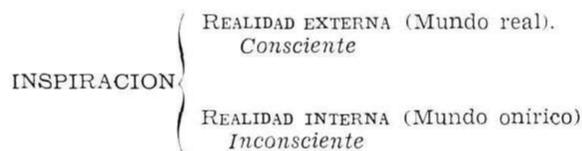
Ya hemos hablado de lo que consideramos dos realidades. Una, la externa, la que está fuera de nosotros. Es decir, el mundo que nos rodea. Esta realidad nos inspira preferentemente. O, más exactamente, es donde mejor nos movemos. Porque es conocida por nosotros y por los demás. Otra, la interna, la que está dentro de nosotros. Lo onírico que, aunque para muchos sea una paradoja, también resulta una realidad. Puesto que, al pertenecer a la naturaleza del hombre, no se puede decir que sea ajena a nosotros. Esta realidad interna es distinta para cada sujeto. Porque cada sujeto tiene sus propios sueños. Una realidad que puede identificarse en sueños de varias personas, pero que nunca es total. Pongamos un ejemplo:

Un creador se enfrenta, en un día cualquiera, con dos realidades. Se ha despertado recordando vagamente lo que ha soñado. Apenas tiene idea de la totalidad, pero sí de la motivación principal del sueño: Una fabulosa ciudad, en medio de un gran desierto, de increíbles formas arquitectónicas. Era un mundo apenas identificable con cualquier realidad externa. Ninguna ciudad existe como la vista en sus sueños. Y lo más posible es que jamás pueda existir nunca dada la imposibilidad que parece haber para construir con tal derroche de fantasía y con tanta libertad arquitectónica. En esa ciudad el creador se ha visto, o ha visto a alguien, no puede recordar exactamente el rostro del individuo, asomado a una indescriptible terraza. Desde ella el individuo veía, muy abajo, como si estuviera en la cumbre de la más alta de las montañas, otra ciudad en medio de la ancha avenida, en la que, indudablemente, está el edificio desde donde el individuo se encuentra situado. No hace falta entrar en más detalles acerca de lo soñado. Pasemos a otra realidad. El creador sale a la calle. Resulta ser testigo de un accidente de tráfico. Una niña, atropellada violentamente, es recogida por el conductor de otro coche, que también se encuentra en el lugar del hecho, para llevarla rápidamente al hospital.

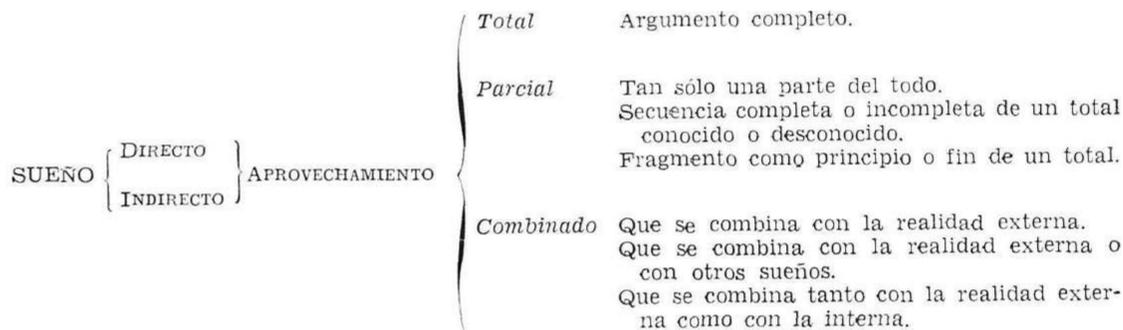
En un mismo día, por lo menos, dos realidades. Ambas pueden ser motivo de inspiración. Todo está en elegir entre una u otra, o, también, en unir las realidades externas o internas para formar un todo. Este último caso es, por regla general, el más frecuente. Es más, a una realidad interna y recordada

se le puede unir un hecho muy posterior de la realidad externa o al revés. También, cualquiera de estas dos realidades puede ser deformada para ponerla en servicio de la otra.

El creador que siempre se inspira en la realidad externa es, sin lugar a dudas, el más frecuente. El creador que busca inspiración en la realidad interna, más bien infrecuente. Hablamos, naturalmente, de una inspiración total y no fragmentaria. Lo normal es que se conjuguen ambas realidades. Pues, una sin otra, no pueden darnos perfecta cuenta de la mentalidad de un personaje. El esquema, simplificado, es el siguiente:



Esquema que da lugar, según las combinaciones que el creador quiera dar a las dos



Como el lector comprenderá, se trata de un esquema muy simple, hecho únicamente con la intención de que sirva de orientación.

El aprovechamiento total lo considero muy difícil. No porque no sea frecuente, sino por la dificultad de expresarlo plástica o literariamente. Hay que educarse muy intensamente para lograr esto que, sin ninguna duda, podemos decir que se trata de una importante facultad. La grandeza o la simpleza de un sueño, perfectamente recordado, choca con los medios con que nos valemos para expresarnos. En cambio, el aprovechamiento parcial o combinado resulta más fácil, siempre partiendo de la dificultad que supone el crear, puesto que se trata de algo fragmentario.

Hacia una metodología

Tengo la esperanza de que este tema, apenas tratado, sea motivo de profundos estudios. Se ha analizado, y se analiza, el sueño como facultad de la mente, como espejo de personalidad, como fuente de significado o de interpretación. Pero, en rara ocasión, se ha

realidades con que se enfrenta, a toda una infinita gama de soluciones que tienen como principal base la imaginación y la fantasía. También, naturalmente, todo lo relacionado con la mente, como es el recuerdo.

Aprovechamiento de los sueños

El creador, ante el sueño, como hemos venido diciendo, puede adoptar diversas posturas. Llamemos sueño directo aquel que es premeditadamente buscado, y sueño indirecto, aquel que se presenta sin deseo previo del creador. Tanto el directo como el indirecto pueden aprovecharse de distintas maneras. Dan lugar a este esquema:

estudiado lo que puede entrañar de facultad de inspiración. Posiblemente se pueda lograr una metodología en la que explicar la relación que existe en el creador entre las dos realidades que se le presenten.

Hay veces que la experiencia personal es la más sencilla de plasmar. Al menos, por conocida en uno mismo, es más conocida. Por eso me permito analizar, como ejemplo, lo que me ha sucedido con uno de mis relatos. Considero que esto también puede ser motivo de una posible metodología acerca de los sueños y la creación.

Recuerdo, sueño, imaginación, fantasía

Siendo niño, y creo que también si ahora tuviera posibilidades, me entusiasma pasar las horas a la orilla del mar. En la orilla hacia castillos de arena. No era arena seca, sino húmeda. Al estar la arena húmeda, muchos de ustedes también lo habrán hecho, uno puede tomarla casi como si se tratara de una pasta. Dejándola caer de la mano, con los

dedos abiertos, produce extrañas y fantásticas formas. Los castillos, así, no son perfectos. Pero sus torres, sus puentes, sus murallas adquieren una especial belleza. Navegan las formas entre lo fantasmagórico, lo irreal y lo fantástico. Pues bien. Había terminado uno del cual me sentía muy satisfecho, porque, agachándome totalmente, por una de sus ventanas veía, a través, cómo se acercaba el mar. El mar, desde ese punto de mira, tiene igualmente algo de especial belleza. Pero un bañista me pisó la obra. Debí quedar muy triste, al menos así recuerdo mi estado de ánimo. Años más tarde contemplé las figuras que un aficionado hacía en la arena, ante la curiosidad del público que pasaba por el lugar. Eran unas figuras muy proporcionadas. Tal vez ahora se trate aquel aficionado de un buen escultor. Había hecho un cocodrilo, una esfinge y una sirena. La sirena es lo que más me llamó la atención, cosa comprensible si tenemos en cuenta que debía tener once o doce años. Todo esto pasó a mi cámara de los recuerdos, como suelo denominar a esa facultad mental. Ahora, bastantes años después, tuve un sueño. Un sueño en el que recordaba perfectamente lo que me había sucedido con el castillo. Lo anoté por si alguna vez me servía para alguna secuencia de una novela. Posteriormente tuve otro sueño. En él unos pies humanos no destrozaban el castillo, sino aquella sirena que yo había visto en la playa. Relacioné los dos sueños, no con afán de buscar su significado, puesto que no me interesa ni sabría autoanalizarme, sino como intuyendo la posibilidad de que de todo aquello saliera alguna idea. Idea que me vino al leer que un niño se había ahogado en una playa al quedarse, sin darse cuenta de que subía la marea, en una roca. Todo lo demás ha sido elaboración literaria. Así di por pensado y acabado el relato «La gran muralla» (número 440 de LA ESTAFETA LITERARIA).

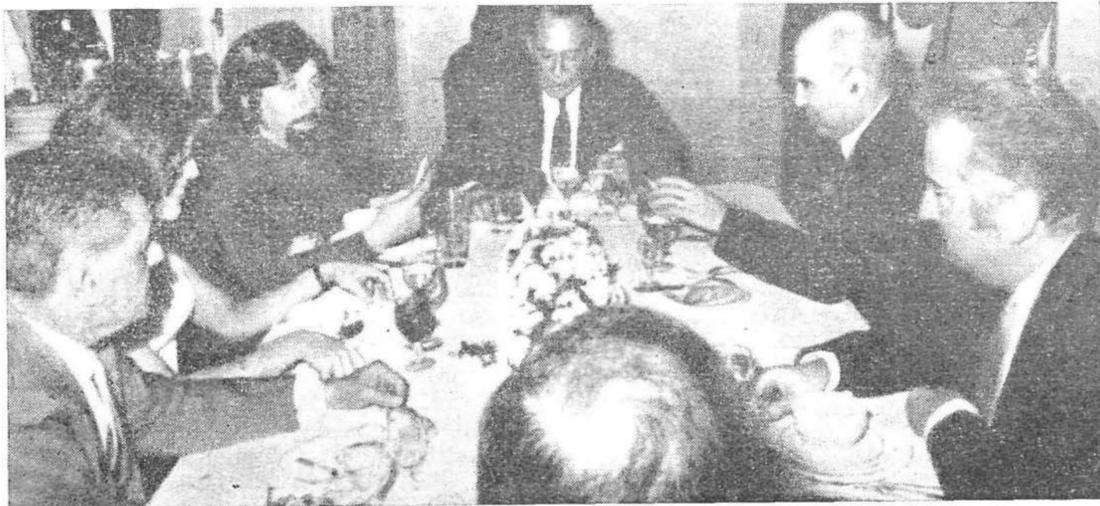
Contamos con las dos realidades:

REALIDAD EXTERNA	REALIDAD INTERNA
Suceso del castillo de arena.	Recuerdo del destrozo del castillo.
Figura de arena representando una sirena.	Recuerdo de la sirena, pero uniendo el caso del castillo con la contemplación de la figura.
Niño ahogado en una playa.	

Todo ello me llevó a escribir el relato. Naturalmente, los hechos, de por sí, tal como habían sucedido, apenas carecían de valor, a mi juicio. Pero, relacionados y alterados, sí. El mar que yo había visto acercarse a través de la ventana del castillo, gigantesco desde tal punto de mira, sustituyó al hombre que había pisoteado mi obra de arena. Un ser querido sustituyó a la sirena. Porque, al ver aquellas figuras de arena, que consideraba tan perfectas, sentía pena de que el escultor las dejara en la playa y que el mar y el viento las destrozara. El castillo queda vagamente recordado por la muralla. La noticia de un niño ahogado se convierte en motivo de creación de un personaje que, pese a ser amante del mar, puede ser muerto por este elemento de la Naturaleza. De esta forma, tras tres meses de elaboración, buscando principalmente el ritmo adecuado a lo que he pensado debía ser una manifestación poética, concluí «La gran muralla». Pueden cotejar fácilmente lo dicho, puesto que el relato ha sido publicado en esta misma revista.

Como comprenderán, he unido las dos realidades. Hay otros detalles, pero ya son de segundo orden. Por ejemplo, el hecho de que el hombre levante una gran muralla para contener el avance del mar está inspirado en un sueño en el que me veía levantar tablas enormes en un extraño buque para que por él no entrara el agua. Y este sueño, supongo, ha sido producido por el recuerdo de esas lanchas que de pequeños levantamos en la orilla, hechas con arena, para desafiar al mar.

En conclusión, la realidad interna la considero para el creador tan imprescindible como la externa. ¿Cómo, si no, dar una perfecta visión de lo que un personaje es humanamente? Porque ambas realidades nos acompañan a diario. Porque ambas nos pertenecen por igual.



El jurado del «Planeta»

«LA CRUZ INVERTIDA», NOVELA DEL ARGENTINO MARCOS AGUINIS, OBTUVO EL PREMIO «PLANETA» 1970

El día 15 de octubre se falló en Barcelona el XIX Premio «Planeta» de novela. El jurado estuvo formado por Sebastián Juan Arbó, Ricardo Fernández de la Reguera, Baltasar Porcel, Martín de Riquer y José Manuel Lara, y su dotación económica es de 1.200.000 pesetas. Obtuvo el premio, tras reñida votación, el escritor argentino Marcos Aguinis, con su obra La cruz invertida, por tres votos a favor y dos en contra. Resultando finalista la novela titulada Retrato de una bruja, de Luis de Castresana. Como es habitual, el fallo de este gran premio literario tuvo lugar durante una cena de gala en el Hotel Ritz, a la que asistieron relevantes figuras de las letras y las artes.

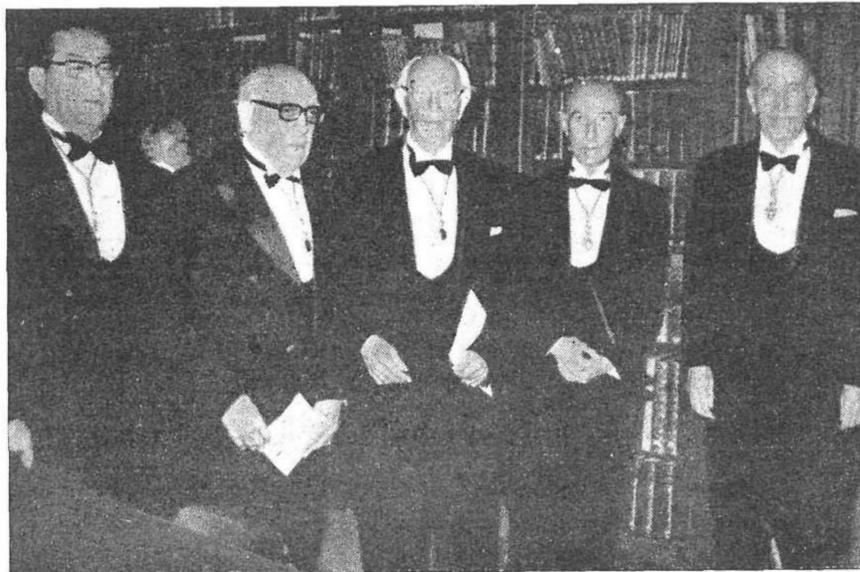
Marcos Aguinis, el novelista galardonado, es médico cirujano y ejerce en Río Cuarto, provincia argentina de Córdoba. Ha publicado varios libros, entre los que destaca la novela Refugiados, editada por Losada, en Buenos Aires. Tiene treinta y cinco años y, además de cultivar la literatura, está considerado como un excelente pianista.

Su novela premiada trata diversos problemas sociales y religiosos, y está enmarcada en una ambientación realista.



Marcos Aguinis

SESION ACADEMICA EN HOMENAJE



INTERVINIERON
LUIS ROSALES,
VICENTE ALEIXANDRE
JOSE MARIA DE
COSSIO,
GERARDO DIEGO Y
JOSE MARIA PEMAN

estafeta

NOTICIAS

**JULIO CESAR CHAVES,
PRESIDENTE DE LA ACADEMIA
PARAGUAYA DE LA HISTORIA,
EN ESPAÑA**

Ha llegado a Madrid, con motivo de la inauguración del monumento a Simón Bolívar, el presidente de la Academia Paraguaya de la Historia, don Julio César Chaves, quien ofrecerá una serie de conferencias sobre temas paraguayos en diversas capitales y ciudades españolas.

**CONFERENCIAS
DE CARLOS MURCIANO
SOBRE SANTA TERESA**

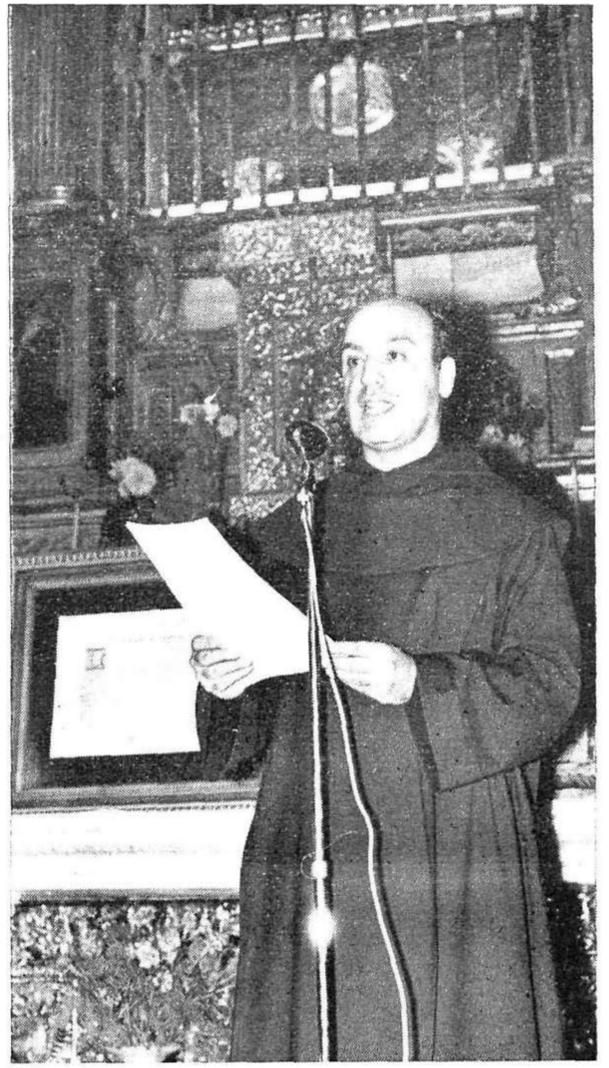
El poeta Carlos Murciano pronunció en el Instituto Véritas la lección inaugural del curso 1970-71, sobre el tema «Teresa de Jesús, caminante de Dios». E igualmente en el Colegio Mayor «La Salle», de Aravaca, disertó sobre el tema «Doble imagen de Santa Teresa».

**JOSE MARIA SOUVIRON,
DAMASO SANTOS,
JOSE MONLEON Y
ANTONIO BLANCH
DISERTARON SOBRE LAS
NUEVAS TENDENCIAS
LITERARIAS**

En la cátedra «Ramiro de Maeztu», del Instituto de Cultura Hispánica, dará comienzo, a partir del día 11 de noviembre, un curso sobre los más recientes movimientos y tendencias de la literatura, en el que disertarán los escritores y críticos José María Souviron, Dámaso Santos, José Monleón y el padre Antonio Blanch.



Escritores de toda España, en el templo de la Anunciación



Padre Juan Bosco, durante su glosa de la santa

ALBA DE TORMES:

**HOMENAJE DE LOS POETAS Y
ESCRITORES A SANTA TERESA**

El domingo día 25 de octubre se desplazaron a Alba de Tormes más de medio centenar de escritores y poetas españoles para rendir homenaje a su patrona Santa Teresa de Jesús, con motivo de su reciente nombramiento como doctora de la Iglesia universal. El acto tuvo lugar en la iglesia de la Anunciación, donde reposa el cuerpo de la santa y escritora, ejemplo de nuestra literatura clásica.

El acto estuvo presidido por los superiores de la Orden Carmelitana y las autoridades locales, con la asistencia de numeroso público. Dio comienzo con el ofrecimiento del homenaje, a cargo del padre Juan Bosco de Jesús, O. C. D., quien glosó la figura de Santa Teresa y su obra inmortal. Seguidamente, los escritores asistentes dedicaron a su patrona glosas y poemas, que fueron depositando ante su sepulcro. Finalmente, el padre Félix García pronunció una oración para invocar su patronazgo literario.

El acto, tan emotivo como sencillo y brillante, tuvo como colofón la audición de los versos teresianos, que fueron acogidos con una cerrada y larga ovación. Y como recuerdo del acto, los poetas y escritores firmaron en el libro de oro del convento de la Anunciación.



Angel García López leyendo sus versos



Conrado Blanco firmando en el libro de oro de la comunidad

BÉCQUER

La Real Academia Española ha dedicado a Bécquer, con motivo del centenario de su nacimiento, una sesión extraordinaria, en la que intervinieron los académicos Luis Rosales, que leyó una selección de poemas inéditos; Vicente Aleixandre, que glosó la importancia de la obra becqueriana y dio, finalmente, lectura a un poema-homenaje; José María de Cossío, quien analizó las principales características de la poesía del autor de *Las rimas*; Gerardo Diego, que también disertó acerca de las rimas del gran poeta español, al que dedicó unos versos originales, y José María Pemán, que cerró el acto refiriéndose al romanticismo del siglo XVIII y a la fama y popularidad de Gustavo Adolfo Bécquer.

NOTICIAS EN EL RITMO RECUPERADO

Por JULIO MANEGAT

SE ha recuperado el ritmo de la ciudad. Octubre aleja cualquier tentativa de evasión o de prolongación de descansos y de puertas cerradas. De pronto, como en su día, nos damos cuenta de que se han ido los vencejos, la ciudad amanece con un fatigoso programa de conferencias, exposiciones, estrenos teatrales, concesión de premios literarios, festivales de cine y de teatro, homenajes y presentación de libros, cotilleos de la vida literaria... El cronista se pierde un poco, o un mucho, en este laberinto de noticias de las que tiene que extraer para sus lectores las que él considere más importantes o al menos más significativas. Vayamos, pues, a ello en este telegrama de noticias del ritmo recuperado.

GUIDO PIOVENE, EN BARCELONA

HA estado unos días entre nosotros el escritor y periodista italiano Guido Piovene, que obtuvo el Premio Stre-



gah con su novela «Las estrellas frías». Como todos ustedes saben, este importante premio se concede por votación popular en Italia.

Piovene piensa estar cerca de dos meses recorriendo diversas ciudades españolas con la idea de escribir una obra que transcurra en España. Aquí, en breve, aparecerá su «Las estrellas frías». Piovene es un viejo amigo de nuestro país y no es ahora la primera vez que a él llega.

DOS MILLONES DE OFERTA A GARCÍA MÁRQUEZ

JOSE Manuel Lara, en el transcurso de la rueda de prensa que cada año celebra antes de la concesión del Premio Planeta, dijo que le había ofrecido a Gabriel García Márquez dos millones de pesetas por su próxima novela. García Márquez aún no ha dado el «sí» porque tiene que estudiar las ofertas de otras casas editoras. García Márquez puede permitirse el lujo de elegir lo que más le conviene. Ahí está su «Cien años de soledad», para imponer las condiciones que él quiera.

Aunque, desde luego, dos milloncitos «de entrada» no están nada mal...

NUEVO PREMIO EN EL CAMINO: EL «MAÑE I FLAQUER»

ORGANIZADO por el Ayuntamiento de la tarraconesa población marinera de Torredembarra se convocó un concurso de artículos acerca de la gran figura del periodismo, y aun de la política, que fue don Juan Mañe i Flaquer. He formado parte del jurado de este nuevo premio que en torno a una figura del periodismo español se convocará cada año. El premio ha sido concedida al periodista José Faulí por sus artículos publicados en «Diario de Barcelona». Es un buen trabajo, serio, es-

tudioso, en verdad evocador, en todas sus dimensiones, de la personalidad de Mañe i Flaquer, el hombre que tanto influyó en la vida periodística, y aun en la vida pública, de su tiempo.

LOS PROBLEMAS DE CARLOS BARRAL

EL «affaire» Seix Barral, una vez transcurrido el verano, que es algo así como una «hibernación» en plena canícula, vuelve sobre el tapete de la actualidad literaria. Carlos Barral reunió a los periodistas, y entre otras cosas dijo:

—He sido destituido de mi cargo de director de Seix Barral, aunque esta destitución depende actualmente de la decisión de los tribunales, ya que fue debidamente impugnada.

—La editorial que formo ahora intenta sustituir totalmente lo que fue Seix Barral durante los años en que la dirigí y hereda mi equipo íntegro de colaboradores a todos los niveles. Hereda también a los autores en su mayoría, y muchos de ellos han mani-

festado su voluntad de no seguir en la anterior editorial.

—Las razones profundas de la crisis que motivó la decisión no son de política editorial, sino de idea de lo que es o debe ser la empresa editorial: entiendo que ésta ha de actuar con entera independencia y no estar sometida o supeditada a intereses industriales o de otro tipo.

—Autores en cartera: Carpentier, un libro de Vargas Llosa sobre García Márquez y «Un mundo para Lulius», del joven escritor peruano Bryce Echenique, que es uno de los mejores novelistas que ha dado Hispanoamérica, desconocido aquí.

SEMANA DE CINE FANTÁSTICO Y DE TERROR

SE ha celebrado la III Semana de Cine Fantástico y de Terror. Sitges ha sido su escenario. Se han proyectado películas francesas, inglesas, canadienses, italianas... La Semana, como las anteriores, ha constituido un éxito de organización y de público. Es una aportación más de Sitges a la vida cultural y artística de la Villa. Uno, que tiene un poco de su alma y de su anhelo en Sitges, dice a veces que Barcelona es provincia de Sitges. Ahora —cuando escribo estas líneas faltan sólo unas horas— empezaremos la semana del Festival de Teatro, del que ya les di noticia en mi anterior carta barcelonesa.

UNA COMPAÑÍA CATALANA EN EL FESTIVAL DE VENECIA

LA compañía Adrià Gual, de la Escuela de Arte Dramático «Adrià Gual», bajo la dirección de Ricardo Salvat, al que ya resulta obvio recordar como a uno de nuestros más importantes hombres de teatro, ha tomado parte en el «XXIX Festival Internazionale



Una escena de «Ronda de mort a Sinera» interpretada por la compañía «Adrià Gual»



«La fira de la mort», de Jaime Vidal Alcover, en realización del Grup d'Estudis Teatral d'Horta

del Teatro di Prosa, de Bienane di Venezia».

La compañía catalana ha representado, en catalán, la obra de Espriu y Salvat «Ronda de mort a Sinera», una de las auténticamente importantes aportaciones de la literatura catalana al teatro de nuestro tiempo. Las representaciones, en el Palacio Grassi, fueron un gran estímulo para nuestro teatro. Ha sido algo así como dar fe de vida de existencia artística y teatral.

EL IV FESTIVAL DE TEATRO EN SITGES COBRA NUEVOS RUMBOS

CREO que vale la pena dedicar espacio al IV Festival de Teatro que se acaba de celebrar en Sitges. Vale la pena porque estimo que ya es el Festival más serio que se celebra en España en cuanto a la presentación de autores y de grupos independientes que saben, y sienten y viven, que el Teatro no es exactamente lo que con tanta paciencia venimos soportando en los escenarios comerciales.

Es el único concurso de obras «puesta en pie». Esta circunstancia ya justificaría el festival de Sitges. Pero hay más: cada año nos damos cuenta de que en España existen voces teatrales, más numerosas de lo que pueda creerse, que llaman inútilmente a la puerta de los teatros comerciales. Son, en general, voces jóvenes, valientes, arriesgadas con la responsabilidad del riesgo y con la responsabilidad de la vocación. Y pienso que estas voces son las presencias, fantasmales hoy, que un día cumplirán su misión, su grito, su necesidad de exteriorizarse. Aquí hay que anotar, entre otros, los nombres de Luis Molero, Jerónimo López Mozo, Alberto

Miralles, Luis Riaza, Emilio Granero, José Arias Velasco, Daniel Cortezón, Antonio Roger Justafre, Manuel Pérez Casaux, Manuel Martínez Mediero, Vidal Alcover...

No es fácil, no, llevar adelante el Festival que cuesta muchos sacrificios, muchas dedicaciones, muchos esfuerzos. Pero todo ello está compensado cuando se alza el telón y tras él encontramos un poco de dignidad teatral, de categoría humana, de riqueza artística.

PROGRAMA INTERESANTE

NO puedo hablar aquí de todas las obras presentadas ni de todos los grupos que han actuado. En mi última carta les adelanté títulos de obras, autores y grupos participantes. El tono general ha sido bastante alto, en todos sentidos. Y ha habido de todo: éxitos clamorosos y un pateteo solemne. Me referiré al mayor éxito y al mayor fracaso que, para mí, para otros también, se centró en la obra dramática más importante del Festival: «La corrida de toros», de José Arias Velasco, llevada a escena por el Grupo de Teatro Universitario de Murcia bajo la dirección de César Oliva. Pero es necesario, aunque sea una simple cita, recordar obras como «Semáforo», de Daniel Cortezón; «Las jaulas», de Luis Riaza; «Balada del trovador y la muerte», de Roger Justafre, y «Los pájaros muertos», de Andrés Quintanilla. En todas estas obras hay una evidente importancia teatral.

VIDAL ALCOVER Y UNA GRAN REALIZACION ESCENICA

EL triunfador absoluto del Festival ha sido el texto del escritor mallorquín Jaime

Vidal Alcover titulado «La fira de la mort». El texto, sí, pero en la perfecta conjunción con el Grup d'Estudis Teatral d'Horta que nos deparó una noche inolvidable en fuerza, en plasticidad, en comunicación dramática.

Vidal Alcover nos ofrece ahora un viejo tema: la danza de la muerte, la llamada que ha de llegarnos y en la que todos nos hermanamos como en un rito último. Tema de raíz medieval, tema popular y culto, tema que está en todas las literaturas y en todos los tiempos. El poema, porque se trata de un poema, es un bellissimo texto, estremecido y patético. Vidal Alcover nos lleva a evocaciones antiguas, a vitalizaciones de hoy, con un alto sentido de la palabra poética que es también palabra dramática. Y el viejo tema se actualiza en perfiles que nos hablan del poder, de la libertad, de la hipocresía, de la situación del pueblo como víctima, de la guerra, el sufrimiento, la esperanza... Después, cuando la Muerte llame a juicio, ella resaltará vicios y pecados, errores y egoísmos, riesgos y cobardías. Hay en esta obra un punto de esperanza: si la Muerte es semilla humana, esperémosla sabiendo de nuestra plenitud. Sólo así la Muerte será aceptada y sólo así, dentro del amor, dentro del amor de la libertad y de la dignidad, tendrá justificación el breve camino de nuestra existencia. Y seremos nosotros, pobres, gimientes, criaturas, los autores de nuestra desolación o de nuestro consuelo.

No puedo comentar más extensamente esta obra que el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, bajo la casi increíble dirección de Josep Montanyés y Josep María de Segarra, ha convertido en un extraordinario espectáculo escénico, plás-

tico, vivo, ardiente y emocionado en sus canciones, en sus textos recitados, en sus danzas antiguas y modernas, en su capacidad de comunicación. Baste decir que el Grup obtuvo, por unanimidad, el Premio a la mejor realización e interpretación y que Vidal Alcover recibió el Premio a la mejor obra, por mayoría y con cinco votos contra dos que obtuvo «La corrida de toros», de Arias Velasco.

LA GRANDEZA DE UN TEXTO DRAMATICO

NO me importa, al contrario, decir que uno de esos votos fue el mío. «La corrida de toros» es, para mí y para otros, el texto más importante de este IV Festival. Importante en su raíz hispánica violenta, grotesca, hiriente como un cuadro de Solana, patética como un esperpento velleinclinésco. Importante por su dimensión dentro del teatro del absurdo que, puesto que la sociedad es absurda en sus consecuencias de justicia, de libertad, de sufrimiento, «narra» teatralmente valiéndose del absurdo, como la imagen dentro del espejo, o como el espejo dentro de la imagen. Importante por su acento lírico que se quiebra siempre con una brusquedad de herida, con una intención de incomodidad. Todo ello se abre en más y más perspectivas que enlazan con el teatro de la crueldad de Artaud fundido al teatro del absurdo y dentro de una constancia hispana, dura, mordaz irónica en su patetismo, brutal en su ternura.

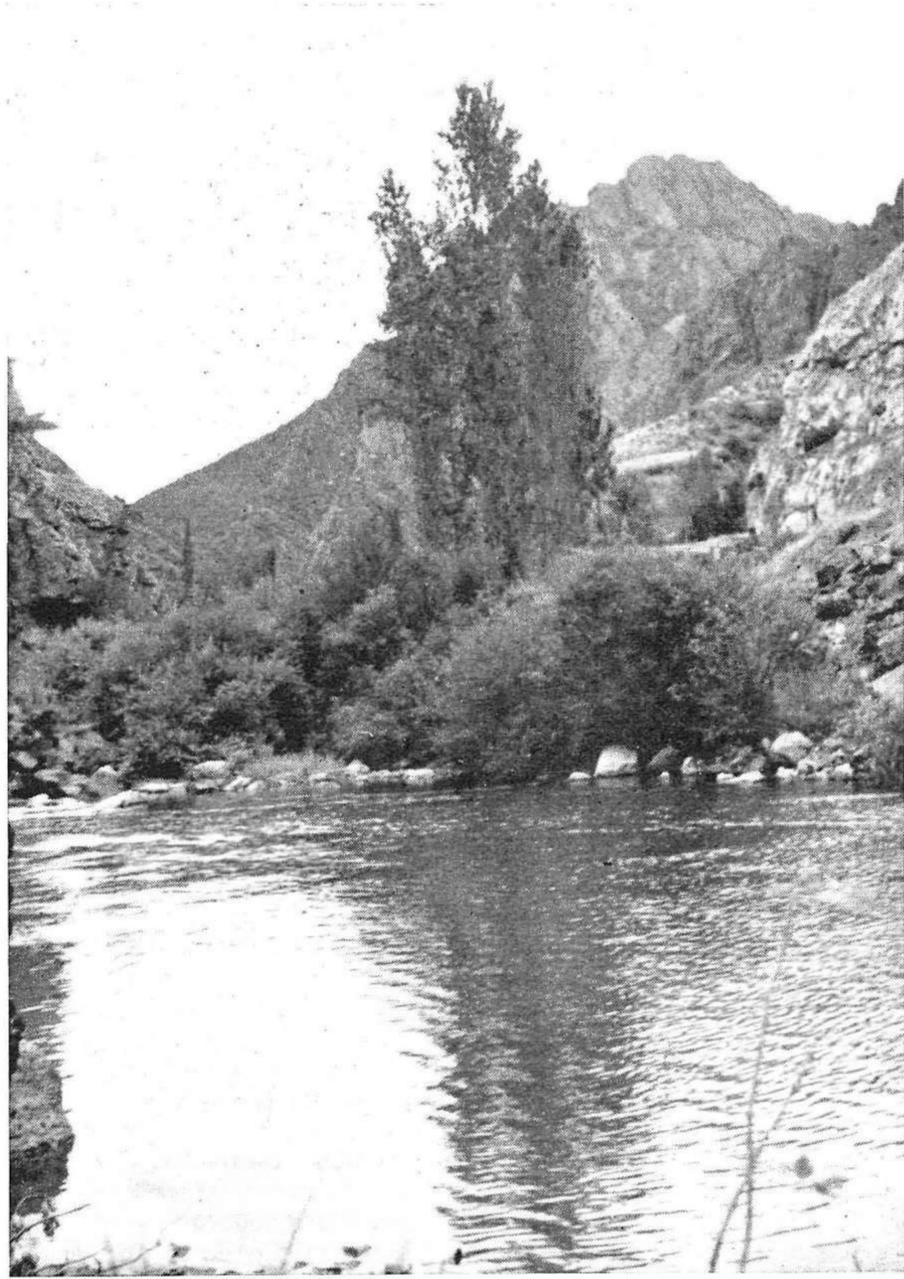
Este teatro es incómodo porque el autor no busca que su texto «divierta», sino que incomode como un revulsivo, como una herida en su contraste profundo entre realidad y absurdidad, entre poesía y acusación caricaturesca. Aquí, el ruedo sin límites, el ruedo de la muerte y de la vida, las arenas del hombre en su miseria y en su grandeza, en su misterio y en su situación de víctima de algo que no comprende, es un ruedo tragicómico, brutal, irónico y ácido, tierno y desmayado, roto y convulso.

Les aseguro a ustedes que únicamente el comentario a esta obra llenaría toda mi carta. Paciencia. Y lo siento. El Teatro Universitario de Murcia realizó un estupendo montaje, pero los actores tuvieron que luchar desde el principio contra la hostilidad de gran parte del público. Lo que importa es que Arias Velasco siga adelante. El grupo que dirige César Oliva, por su parte, tiene camino.

Y esto es todo por hoy. Hasta la próxima, amigos.



La carretera es estrecha, trazada al socaire del río y maltratada por los muchos años. Senda de cenicienta costra salpicada de morrillos



Inmensas acumulaciones de roca gris, que el sol platea en las tardes sin nubes, conforman un paisaje de singular belleza

cuentos de camino

La Vaquera de Montuerto

Por VICTORIANO CREMER

—Buenas tardes.

—¡Boás!

O algo así. Era difícil precisar. Tenía la boca tapada con la punta del pañuelo, que cubría su cabeza. Solamente los ojos, lejanos, delataban su atención hacia las cosas. Por la fuerza del tóxico, sin duda, me hacía recordar algún tipo moruno. Pero nada más distinto que aquella vaquera, envuelta en ropajes descoloridos, de movimientos torpes, de mirada extrañamente desvaída, como flotante, en el fondo de unas gafas de gruesos cristales, con la estampa colorista, inquietante, de la mujer árabe convencional.

Todos los días, a la hora de mi paseo por la carretera, la veía sentada sobre la misma pie-

dra del camino. Se había constituido para mí en motivo natural e inevitable del paisaje: Ella, como una excrescencia de la roca solitaria, al margen de la senda, y sus vacas, prodigiosamente seguras sobre los pastizales de la montaña. De vez en cuando, indolentemente, la mujer dejaba escapar unas pocas palabras encadenadas, dirigidas al ganado desmandado o en peligro:

—¡Leonesa...! ¡Paisana...! ¡Serrana...! ¡Vaca...! ¡Vaca...!

Y volvía a su quietud. Y a su mirada sorda, anfibia.

—¿Qué tal por aquí? —le preguntaba alguna vez, con esa absoluta falta de sentido que el hombre de la ciudad suele tener para entablar

conversación con las gentes campesinas. Y, a duras penas, conseguía traducir sus palabras:

—Bien. Pues ya ve. Como siempre. Las vacas...

—¿Es usted de aquí?

—Pues no. De Montuerto. Pero vivo en Nocedo.

—Y eso, ¿hacia dónde cae? ¿Está lejos?

—Cerca. Pasada la collada. Luego del Bañerario...

—Pero eso significan muchos kilómetros. ¿Y ha de recorrerlos todos los días?

—Poco a poco. Con las vacas...

No era fácil enhebrar una conversación esclarecedora. La mujer no se mostraba recelosa, ni

respondía con hosquedad. Sencillamente parecía haber perdido la costumbre de hablar con personas. Y salvo la respuesta confusa que emitía al saludo del caminante cortés, solamente el nombre de las vacas a su cuidado, acudía mecánicamente a su boca:

—¡Leonesa...! ¡Paisana...! ¡Serrana...! ¡Vacaaaa...!

Y volvía a su silencio, a su quietud sobre las piedras; piedra inmutable ella misma, en la inmensidad de piedra de las Hoces de Valdeteja, que, a lo lejos, se proyectaban imperiosamente hacia un cielo violentamente azul.

Aquel paisaje, de tan imponentes proporciones, ejercía sobre mí una enorme fascinación. La grandiosa escenografía sugería la idea de una de esas catástrofes geológicas ocurridas hace millones de años en las cuales el corazón ardiente de la tierra vomita sus pétreas hieles, transformando la geografía.

Inmensas acumulaciones de roca gris, que el sol platea en las tardes sin nubes, conforman un paisaje de singular belleza. Por el fondo del profundo tajo, el río, con la tenacidad de un muchacho amigo de aventuras, hiende la piedra o salta sobre ella en gracioso envite; penetra en las profundas y sonoras grutas para relajarse, con brillos azules, en los profundos pozos, señorío de la brava trucha, que tiene la carne blanca y fría.

Cuando el sol cae cercenado, a media tarde, por la hoz imponente de la montaña, el paisaje enmudece, se aquieta, adquiere relieve, ya con otra luz más verdadera, más temerosa. El gris apasionado de la roca se recubre de una veladura que la endurece y la fija, como un cíclope encadenado; y los afilados chopos, que montan su guardia al costado del río, con leves cabeceos cortesanos, se imponen la rigidez tenebrosa de las solemnes recepciones.

La carretera se estrecha, trazada al socaire del río y maltratada por los muchos años. Como las viejas gentes campesinas, tiene surcos hondos y descarnados serrijones. Senda de cenicienta costra salpicada de morrillos, que las cabras desprenden de las laderas verticales.

Arriscadamente, como compacta fila de corderas de pelo hirsuto, se entromete entre las hoces, se curva sobre el lomo del río, para perderse, sin continuación, en el puerto de Vegarada, ya en los límites de las Asturias.

La región tiene larga historia, que se remonta a los principios del mundo conocido. En sus grutas misteriosas, se conservan señales claras de los primeros azares del hombre. Los romanos dejaron su huella en calzadas y puentes. Y, sobre los caminos, continúan abiertos los ojos oscuros de las cuevas desde las cuales los bandos de la última contienda española, se vigilaban con furiosa decisión.

Allá, por la cascada, andaban los huidos...

No dicen los guerrilleros, ni los bandoleros, ni, claro es, los «partisanos», sino los huidos. Al terminar la guerra, quedaron, pegados a las rocas, algunos grupos. No tenían salida. Vivieron acosados durante algún tiempo, hasta que se disolvieron. Hablan de «El Ramos» más como una anécdota que da carácter al paisaje, que como un motivo épico o romancesco.

La «cascada» es un rincón de sobrecogedora belleza primitiva. Desde una altura de más de doscientos metros, el agua se precipita sobre un pequeño lago de punzante reverberación. La Naturaleza defiende su misterio, rodeándole de vegetación brava y compacta.

Al costado del camino, con el agua viajera lamiendo sus poderosos asentamientos, se ofrece el Balneario, que dicen de Nocedo, rico en aguas ferruginosas, al que acuden, en la temporada, las gentes que se duelen de muchos quebrantos, pero que yo creo especialmente indicado para los enfermos de agitación, de preocupaciones, de ahogos ciudadanos. Peraltado sobre el río Curueño, es el refugio mejor para cuantos andamos con el alma en pena. Desde su pequeño y sosegado Paseo de las Acacias, se

contemplan las moles inmensas y los bosques frondosos y los inverosímiles praderíos, cosidos al costado de la montaña.

Los Picos de «El Huevo», de «La Leona» o de «La Esfinge», mantienen imperturbables sus figuraciones, para que el hombre sueñe.

Ya dije que aquel paisaje ejercía sobre mí una extraña fascinación. Todas las mañanas, con las primeras luces, abandonaba el cálido refugio del Balneario, donde me había establecido, y me entregaba al juego apasionante de descubrir aquel mundo nuevo e insospechado.

Era también la hora en que, por el camino de Noceda, aparecía la pequeña reata de vacas, conducida por la estrafalaria mujeruca de las hondas gafas.

—¡Leonesa...! ¡Paisana...! ¡Serrana...! ¡Vacaaaa...!

—Buenos días.

—¡Buós!

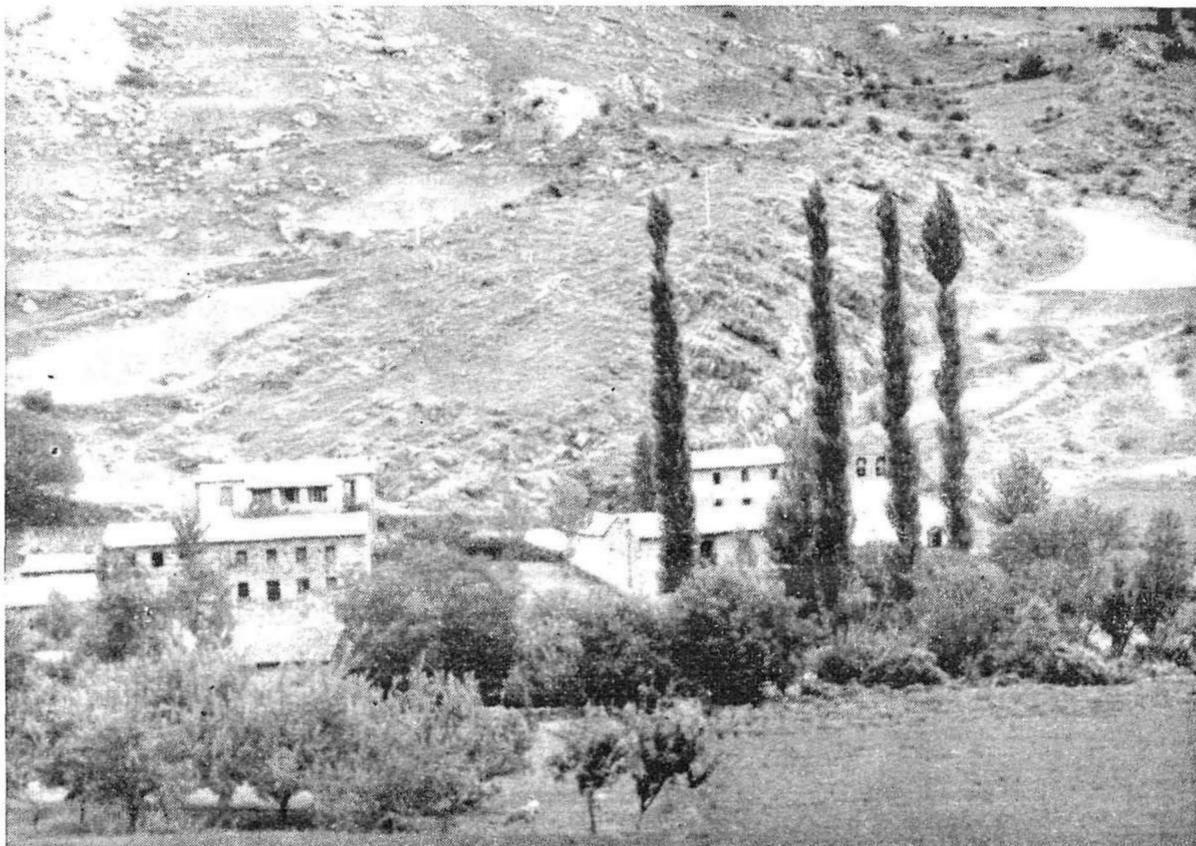
Y la mujer y su comitiva se perdían en un recodo del sendero.

Supe que se llamaba Apolonia y que era hija del «Tuerto», el de Montuerto, precisamente, que quién sabe si no sería cierto lo de que a él se debía el nombre del pueblo. Eso dicen algunos: Monte del Tuerto.

Al «Tuerto» no se le conocía otro nombre. Acaso, la Guardia Civil de La Vecilla tuviera registrado el verdadero. Los viejos que alcanzaron a saber de él le recuerdan como un tipo hurano y pendenciero. Anduvo por las minas de Villablino y regresó al lugar al cabo de unos años, más reconcentrado, más iracundo y huidizo.

Vivía en una de las grutas naturales de un monte sin nombre, acondicionada con rústico esmero. Cuando bajaba al pueblo, a saltos breves, era para rondar a la Sabina, la hija del tío Fenelón, hembra de gran poderío amoroso, al decir de las gentes.

—¡Te eslomo, tal como hay Dios —le decía



Por el fondo del profundo tajo, el río, con la tenacidad de un muchacho amigo de aventuras, hiende la piedra o salta sobre ella en gracioso envite



Al costado del camino, con el agua viajera lamiendo sus poderosos asentamientos, se ofrece el balneario, que dicen de Nocedo...

el tío Fenelón a la chica—si un día te veo con ese tipo...!

No la vio más. Desapareció la Sabina, de la noche a la mañana. Un rapaz, que andaba con las merinas, declaró a la Guardia Civil que había visto cómo el del Monte la llevaba raptada hacia su cueva. Y añadió que la moza lanzaba unos gritos temerosos. Añadió el pastor otros detalles que encandilaban el sentido.

El tío Fenelón organizó una batida, asistido por la gente joven, armados todos de escopetas y de formidables estacas. Pero cuando la tropa se acercó a la cueva del raptor, éste salió al paso con una horquilla de las que se usan para la recogida de la hierba, levantada sobre la cabeza. Fue un diálogo feroz:

—¡Devuélveme la hija, perro, o te juro que te desuello vivo!

—Por su voluntad ha venido, que yo no la forcé...

El más impaciente de la partida disparó al azar un guijarro, que fue a clavarse en el ojo del acosado. Aulló el herido y se lanzó sobre la horda, en tanto que la Sabina, en cueros vivos, aparecía a la boca de la cueva, vociferando:

—¡Padre, castrón...! Con él me quedo...

Y se quedó. Con su hombre tuerto, señorean-do el paraje, que desde entonces se conoció por el Monte del Tuerto. Y tuvieron dos hijas: Apolonia y Mariana.

Por eso supe que tenía una hermana, con la que vivía, solas las dos, en la cueva del mitológico «Tuerto», desde que éste, a la muerte de Sabina, fue hallado degollado en una acequia.

A la hermana de Apolonia, la decían todos Mariana, la «Cabra», o la «Cabra Viuda». Porque viuda quedó a poco de casarse, por la Iglesia, como Dios manda, con un muchacho titi-

ritero, rubio y frágil como una caña, que cayó por las fiestas del pueblo. Tenía angel el artista para sacarle a su cabra amaestrada unos pasos de rigodón, a toque de trompeta y para «el más difícil todavía» de mantenerse sobre tres patas—la cuarta para el saludo al respetable— en el cuello de una botella.

Al chico le gastaron una broma los mozos. Era la costumbre. Le mataron la cabra a garrotazos y la hicieron chanfaina. Y, ya sin compañera, el negocio de los títeres quebró y el muchacho se metió a pastorear las vacas del «Tuerto», ya viudo, y de sus hijas, ya mozas de mucho atrevimiento, que a la madre salían.

Por las noches, a la entrada de la cueva, el titiritero tocaba la corneta y la Apolonia se le quedaba como entontecida, mientras la Mariana, que era la mayor y la de más graves urgencias, le buscaba las vueltas entre los brezos.

Y puede decirse que aquí empieza la historia. O que aquí termina. Según se mire. Porque con el aquel de la trompetería a la luz de la luna y con el embeleso de la Apolonia, que a cada solfa nocturna se quedaba sin fuerzas para negarse a nada, la cosa llegó a mayores. Y al chico y a la muchacha hubo que sacarles el furor del cuerpo, a palos.

—La mayor ha de ser la primera en tomar estado—sentenció el «Tuerto» inapelablemente—. Es la costumbre. Así es que aviaros para dentro de quince días la Mariana y tú...

Y hubo boda. Con la Mariana. El titiritero había encontrado nueva compañera. De ahí lo de la «Cabra». Por la que le devoraron.

La Apolonia anduvo llorando por el monte varios días, sin regresar a la cueva.

—¡Déjala que se desfogue! Ya volverá—dijo el «Tuerto».

Y volvió. Nadie dijo nada. El matrimonio ocupó la parte interior de la gruta, separada del

resto, durante la noche, por una manta tendida sobre un cordel. La Apolonia se avió junto al hogar primitivo, silenciosa y reconcentrada, con la mirada perdida en los carbones, sintiendo en las carnes el escozor de las palabras que la pareja, al otro lado de la manta, amordazaba con besos, y en el alma el frío del rencor. Se levantaba antes de clarear el alba y empujaba a la vacada lejos.

—¡Está loca esta chica!—gruñía el «Tuerto». Un día vamos a tener una desgracia.

Fue como una premonición. La Guardia Civil subió a comunicarlo: El bello titiritero había sido encontrado muerto al pie del monte. Se despeñó, fue la conclusión oficial. Nadie lo creyó. Y menos, la Mariana:

—¡Tú lo has hecho, perra!—dijo a su hermana.

La Apolonia no contestó. Se la quedó mirando fijamente, con odio.

—Aquí no ha pasado nada—sentenció por su cuenta el «Tuerto»— ha sido una desgracia. Sólo eso.

Siguieron viviendo como dos montañas fronterizas que se roban el sol. En lo hondo de la cueva, la Mariana, con su viudedad rabiosa; la Apolonia al pie de los carbones del hogar, con su odio.

El «Tuerto» no dio mucho más de sí. Acabó malamente, como dije.

Todos los días, a la hora de mi paseo por la carretera, encuentro a la mujer, sentada en la misma piedra, embozado el rostro en el pañuelo, perdida la mirada en el fondo turbio de las gafas; piedra ella misma, pero piedra brotada, como las gigantescas rocas del paisaje, de una terrible convulsión.

—Buenas tardes.

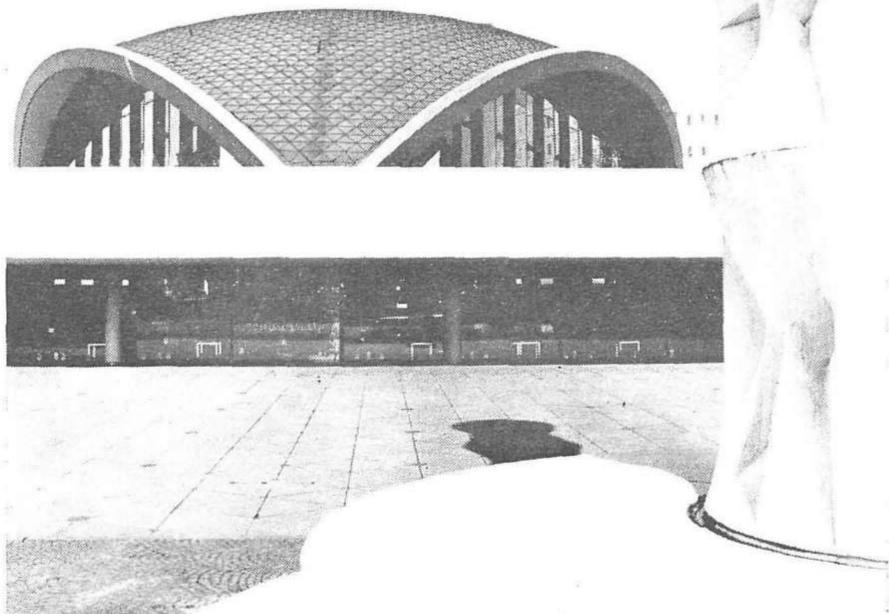
—Boás...



Los picos de «El Huevo», de «La Leona», de «La Esfinge», mantienen imperturbables sus figuraciones, para que el hombre sueñe...



Porque viuda quedó, a poco de casarse, por la Iglesia, como Dios manda, con un muchacho titiritero, rubio y frágil como una caña. (Fotos del autor)



Teatro Municipal de Dortmund



Cabina de mando de la luminotecnica del teatro de la Opera del estado de Hamburgo

LA RECONSTRUCCION DE LOS TEATROS EN LA ALEMANIA FEDERAL

Por RICHARD KLATOVSKY

MUCHO se ha hablado en el extranjero del llamado «milagro alemán». Si recordamos la destrucción de Alemania al terminar la última guerra mundial, ha sido sin duda algo notable que los alemanes hayan conseguido levantar de nuevo su país. Al firmar en 1945 la tregua sin condiciones, la mayor parte de Alemania yacía bajo escombros. Esto explica que la posterior reconstrucción del país fuese calificada en el extranjero de «milagro alemán», una frase que pronto recorrió el mundo como un «slogan».

Efectivamente, mucho se ha hablado sobre el milagro económico alemán, pero a nadie se le ha ocurrido hablar también del «milagro alemán del teatro», a pesar de que se trata—y esto sin exageraciones—de otro milagro germano, aunque en un sector diferente. Al examinar a fondo este segundo milagro se ve que no puede ser calificado como una consecuencia del primero. Más bien puede decirse que los primeros pasos que se hicieron para crear una nueva vida teatral entre escombros, fueron ya de por sí milagrosos, pues sufriendo hambre y miseria, se animaron algunos y levantaron un par de tablas para presentar piezas. Fue, sin duda, el teatro de emergencia el que cimentó las bases para que Alemania tuviese un día, de nuevo, una vida teatral. Y como los actores exigían a lo largo, para sus actuaciones, lugares adecuados, condujo esto poco a poco a las primeras construcciones de teatros. Fue entre 1956 y 1966, después de que se hubieron transformado considerablemente las condiciones generales, cuando se consiguió levantar más de cien teatros de nueva planta en el breve lapso de sólo diez años. Pero ya anteriormente a esta fecha se habían construido por lo menos veinte teatros. Si añadimos lo realizado hasta hoy, Alemania posee sólo en el sector operístico más teatros que el resto del mundo. Sin embargo, y esto debe subrayarse, la prensa inter-

nacional apenas ha comentado este importante logro.

El ensayo que nos ocupa no se dedicará a informar sobre la vida teatral alemana como tal. Dada la amplitud del tema, nos limitaremos sólo a tratar sobre la reconstrucción de los teatros desde 1945 hasta hoy, sin duda un nuevo capítulo en la historia del teatro.

Iniciamos nuestra tarea haciendo destacar algunas singularidades propias del teatro alemán y de su vasto organismo. Sólo Austria y Suiza ofrecen en el campo teatral una situación casi igual a la alemana. Algunas de las particularidades del teatro en Alemania son tan importantes que influyen incluso en la planificación y construcción de nuevos teatros.

Destacamos a continuación tres factores que llaman en seguida la atención de aquellos que se ven confrontados por primera vez con el teatro en Alemania.

Sorprende ante todo el gran número de teatros que posee Alemania, lo que revela una marcada tendencia a la descentralización de la vida teatral, lográndose así que el plano provincial tenga también un importante acceso al arte dramático. El motivo de esta particularidad es, en buena parte, histórico. Pero el gran número de teatros no es solamente un legado positivo de la larga época de fraccionamiento político que vivió Alemania, sino que responde también a la idiosincrasia alemana. Mientras que en otros países la vida teatral se concentra principalmente en la capital, Alemania posee en muchos lugares del país una importante concentración teatral, pues dispone de un elevado número de ciudades ricas y con ambiciones artísticas.

Y cabe destacar que son los teatros de propiedad pública, municipales y estatales, los que asumen el primer plano en la vida teatral alemana. Sin embargo, también los teatros de propiedad privada, por lo general con salas de muy limitada capacidad de público, imprimen

a la vida teatral importantes acentos.

Mientras que los teatros privados trabajan «en suite», es decir, representan una pieza tantas veces como haya público, los teatros oficiales trabajan a base de repertorio, representando casi a diario obras nuevas, aunque éstas se repiten después de un cierto tiempo. Claro está que esto sólo es posible al poseer el teatro un elenco fijo y un vasto aparato, pues de lo contrario sería incapaz de satisfacer las exigencias del día. Es además una ambición de cada teatro ofrecer durante la temporada una serie de nuevos montajes de escena y presentar gran variedad de programación.

El tercer factor, finalmente, es la larga temporada, que abarca de diez a once meses al año, durante cuyo transcurso se ofrecen todos los días representaciones.

Tal extensión teatral es sólo posible a base de elevadas subvenciones de mano pública, algo muy habitual en Alemania. Puede decirse que el apoyo que prestan los Organismos oficiales en este sector es casi obvio, ya que en Alemania no se considera solamente como una distracción, sino sobre todo como parte integrante de la vida cultural de la colectividad, algo que radica en una larga tradición. Las subvenciones oficiales ascienden por término medio a unos cinco marcos por entrada, esté o no ocupada, puesto que las subvenciones de los Länder o Estados federados y de los municipios ascienden casi cada año en cantidad, asumiendo hoy sumas asombrosas casi, ya que la cantidad de teatros oficiales que posee hoy Alemania Federal sorprende en seguida a cualquiera que antes desconocía la misma.

Así, pues, se presenta desde hace algunos años el teatro en Alemania. Pero aunque hemos mencionado con breves palabras la situación teatral alemana en 1945 al iniciar este ensayo, tratábase nada más que de una ligera indicación. Esto nos obliga ahora—para com-

pletar debidamente lo que falta— a dirigir nuestras miradas hacia atrás y levantar el telón ante un cuadro propiamente funesto: Alemania bajo escombros, señalando una época en la que el reloj indicaba la «hora cero».

Efectivamente, en 1945, apenas terminada la segunda guerra mundial, algunos personajes del mundo de la escena pronosticaron el fin del teatro en Alemania. El llegar a tal conclusión se comprende si recordamos la destrucción del país tras una larga guerra total que terminó al aceptar los alemanes la rendición sin condiciones.

El balance fue propiamente funesto para Alemania, quedando bajo escombros la mayor parte de las viviendas, de los centros industriales y comerciales, de las universidades y escuelas y de los 320 teatros que en 1939 se hallaban distribuidos por el vasto territorio del Reich.

Al terminar la guerra no sólo yacía entre escombros la mayor parte de las edificaciones teatrales, sino que también el vasto organismo teatral, antes orgullo del país, había dejado de existir. Una parte de sus miembros murieron víctimas de la guerra, y los que sobrevivieron quedaron divididos en los cuatro sectores en los que se repartió el país después de la ocupación militar aliada.

Ante tal aspecto, es fácil comprender que la mayoría de los expertos perdieran toda esperanza en el teatro y las pusieran en la radio y el cine, medios de comunicación de masas que a la sazón ofrecían grandes posibilidades para sustituir al teatro. Era, pues, mucho más fácil ponerlos nuevamente a flote que al costoso y complicado aparato teatral.

Además, no faltaron quienes vieran en los teatros de la Corte, sepultados entre escombros, nada más que los últimos restos de un mundo caduco. Y la gente que vivió la guerra estaba—según el pesimismo de los expertos—tan ocupada en sus propios problemas que les

resultaba imposible preocuparse del teatro. Las exigencias de la vida, aunque reducida ésta a un mínimo de posibilidades, absorbido por ella el hombre, apenas le dejaba tiempo para vencer—sufriendo hambre—sus penurias cotidianas, buscando un nuevo vivir en un ambiente de ruinas.

Pero a pesar de la opinión pesimista de los expertos, se reunieron algunos actores y hombres de teatro, dispuestos a representar obras. En medio de ruinas, sufriendo hambre y miseria, se montaron un par de tablas y se comenzó la actuación sobre escenarios que apenas ofrecían lo más necesario para hacer teatro.

Las representaciones tuvieron lugar en salas de gimnasia o en una simple habitación en la que se habían sustituido los muebles por bancos o sillas. Y muchas veces solía actuarse incluso en sótanos. Comenzó propiamente una nueva era para las tablas, desconocida hasta entonces, el llamado «teatro de emergencia». Pero apenas convocado el público, empezó a afluir en apretado tropel. Sucedió incluso que casi siempre se presentaban más espectadores de los que podían acomodarse. Pero a pesar de todos los inconvenientes, el público seguía la representación con más respeto que nunca, alentando así a los actores a logros casi increíbles. Propiamente «un milagro de teatro».

¿Cuáles son las experiencias que se deben al «teatro de emergencia» de la posguerra?

Muchas, sin duda. En primer lugar se comprobó de forma excepcional lo que supone la fuerza elemental del teatro: un mundo que no en vano está nutrido por recuerdos de milenios. Además quedó demostrado que en ciertas circunstancias pueden hasta omitirse las influencias que por lo general ejerce el ambiente festivo del teatro sobre el espectador.

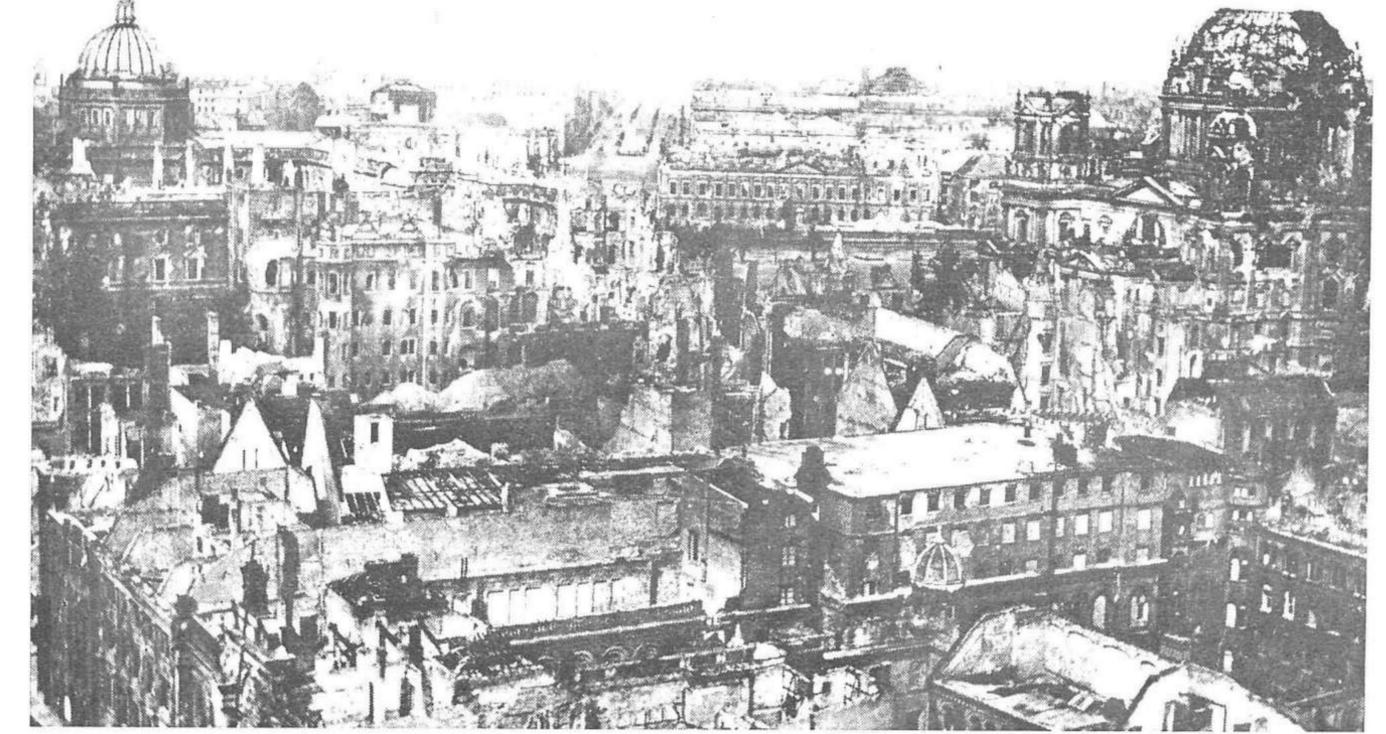
Pero la situación general cambia al constituirse en 1948 la República Federal de Alemania como Estado soberano y al tener lugar una profunda reforma monetaria que puso fin a la economía planificada del período bélico. Esto, claro está, influye también sobre la situación en el ambiente teatral y a pesar de las voces pesimistas en 1945 pudo hacerse por lo menos algo entre 1950 y 1954: en este lapso se construyen cerca de dos docenas de teatros.

Pero apenas comenzada la labor de reconstrucción de los teatros, levantaron—igual que en los años veinte durante la posguerra de 1914—su voz algunos tenaces reformadores reclamando ser oídos.

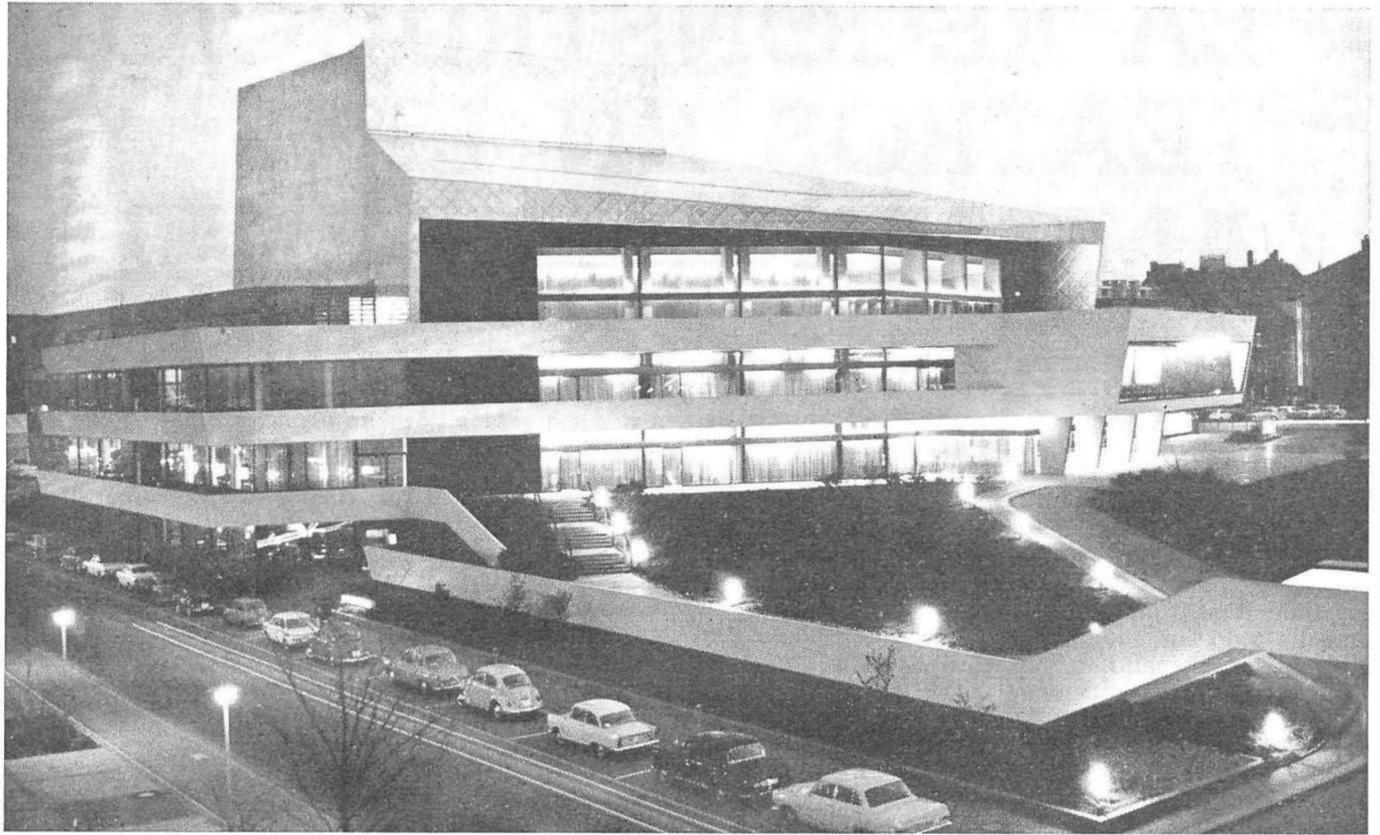
Se hablaba de catacumbas, de un teatro de sótanos y de teatro en forma de arena, como un circo. Seducidos por sus ideas querían los reformadores que se crease algo que fuera como el «estallido de un trueno» en la arquitectura teatral.

Ante todo olvidaron los reformadores la especial estructuración del teatro alemán, imposible de descuidar, puesto que se trata de teatros sostenidos económicamente por la mano pública. Y así, de un dinero recaudado a través de impuestos, una contribución del pueblo, que representa en el teatro el espectador.

El público, en cambio, no quería más que ver buen teatro y sentarse en sillones mullidos en lugar de en bancos duros. Pedía una construcción teatral capaz de fundir lo tradicional con la nuevo, un teatro que se despegase de la vida cotidiana, capaz de contribuir con su ambiente a este anhelado momen-



Berlín, 1945, en la hora cero, al terminar la última guerra mundial



Teatro Mundial, de Bonn

to en que se levanta el telón. Vencida la catástrofe de 1945 y libre ya del ascetismo impuesto por la guerra, el público deseaba un teatro carente de los acentos del «teatro de emergencia». Al desaparecer las ruinas se añoraba en todos los sectores de la vida una existencia diferente de la de la posguerra.

Los responsables de la reconstrucción de los teatros examinaron a conciencia todas las demandas, aunque fue imposible atender utopías proclamadas muchas veces por razones ideológicas. Además, los reformistas no pedían nada nuevo: lo que reclamaban a gritos recordaba en muchos sectores las demandas lanzadas en los años veinte.

Es importante señalar que al iniciar los arquitectos la tarea confiada—la reconstrucción de los teatros en Alemania—faltaban toda clase de experiencias y tampoco el extranjero estuvo en condiciones de ofrecerlas. Lo único que se sabía era que las normas válidas en 1900 no valían para las nuevas tareas.

Con el fin de poder cumplir debidamente las exigencias teatrales se decidió la construcción de cuatro diferentes tipos básicos de teatro: el representativo teatro de ópera, el teatro que sólo se dedica a la pieza hablada, el pequeño teatro de cámara y teatro experimental y, finalmente, el teatro mixto, que reúne en sí las posibilidades de los tres anteriores, dando acogida a la ópera, al ballet, a la opereta y al

musical, como a la pieza hablada y a veces aun al teatro de cámara y de ensayo. El teatro mixto es el prototipo del teatro municipal, ofreciendo por lo general una capacidad para mil espectadores. El Teatro Municipal de Bonn, situado a orillas del Rin, es un bello ejemplo de un modernísimo teatro mixto alemán.

Gran atención se dedica a las instalaciones técnicas en las cuales intervienen conocidas firmas, como la AEG y la Siemens, la cual posee en el campo de la luminotecnia una experiencia de más de cien años. Ya no hay necesidad de hombres que manejen los reflectores, pues todo funciona automáticamente y a base de una tarjeta de programación, taladrada durante los ensayos, lo que simplifica mucho la labor en este sector, si bien es costoso.

Es una regla que el escenario principal puede adaptarse, mediante técnicas automáticas, a las más diversas exigencias de una representación teatral, pues a él pertenecen otros escenarios laterales y en la parte posterior algo así como un escenario giratorio.

La posibilidad de adaptar las partes componentes del escenario a las exigencias de la obra permite las más variadas formas. Cuando haya, como en el caso del teatro mixto, por ejemplo, que representar una ópera, se hace descender por piezas la parte delantera del escenario para destinarla a fosa de or-

questa. Fácilmente puede bajarse o subirse determinada parte del proscenio para dar cabida a la orquesta o cerrar su fosa, cuando se representa una pieza hablada. Y el escenario giratorio, que se encuentra en la parte posterior, puede encarrarse hacia el central, caso de necesidad. En fin, existen muchas posibilidades. Basta apretar un botón para valerse de ellas.

Lo dicho trasluce la importancia que hoy asume la zona del proscenio que existe en los teatros antiguos sólo como nombre, pues en realidad había desaparecido. En los teatros modernos asume la zona del proscenio singular importancia. Es muy amplia y garantiza así una mejor unión entre el escenario y el espectador, ante todo en el teatro hablado, que prescinde de la fosa de la orquesta, consiguiéndose una solución que se asemeja en algo al teatro de un solo cuerpo.

Al trabajar los teatros alemanes oficiales a base del repertorio, lo que exige presentar obras que abarquen casi todos los períodos del teatro, están todos ellos dotados de un escenario de tipo de caja mágica, según lo exige el teatro ilusionista, aunque sirven también—y esto según el empleo—para representar obras modernas.

Otro factor importante es la escisión que separa en la sala a los actores del público. Por lo general, el público se opone a que intenten incluirle en el juego escénico y, por tanto, a todas las ten-

dencias encaminadas hacia este fin. Esto refleja en parte el disgusto con el teatro documental y con ciertas piezas modernas de tipo ideológico que intentan incluir al espectador en el juego escénico. Asimismo, el actor quiere mantenerse lo más posible dentro del círculo propiamente escénico.

Entre los nuevos teatros alemanes hay algunos que son especialmente llamativos por su aspecto exterior. Mencionamos entre ellos, el Teatro Municipal de Bochum, un teatro mixto cuya inauguración tuvo lugar en marzo de 1966. Lo propiamente nuevo es la manera particular como los arquitectos han dividido este teatro en dos edificios radicalmente diferentes: una parte consta de una enorme concha que se apoya en tres puntos y que cubre los lugares destinados a los espectadores. El otro edificio, de tipo utilitario, da hospedaje a todo lo que necesita el teatro para cumplir su labor, el escenario, el foso para la orquesta, la tramoya, los talleres, las salas de ensayos y las oficinas administrativas. Los dos edificios están unidos entre sí de forma inconexa.

Pero el caso del teatro de Bochum, famoso por su cúpula en forma de casquete esférico que descansa en tres puntos, nos enseña también—y esto vale para la mayoría de los nuevos teatros—que la revolución exterior, manifiesta en la fachada, termina en la sala de espectadores. Y no sólo por señalar ésta, a pesar de sus acentos modernos, ciertas reminiscencias del pasado, sino por la escisión que separa a los actores o cantantes del público. Y aunque se discute ahora constantemente sobre lo nuevo, fácilmente se olvida el poco monte que efectivamente señala la capa de encima sobre aquello que ha crecido por debajo durante milenios, las largas épocas que existe esta respetable señoría que aún hoy es el teatro.

Para completar el cuadro agregamos algunos datos estadísticos que comprueban en cifras el resultado de la reconstrucción de los teatros en la Alemania Federal, desde 1945 hasta hoy, incluso las subvenciones que reciben anualmente los teatros oficiales para poder cumplir debidamente su labor.

Alemania Federal posee actualmente 235 teatros en 74 ciudades. Ciento sesenta son propiedad de entidades públicas y el resto son particulares, que sólo poseen una limitada capacidad de asientos. La reconstrucción de los teatros costó en su totalidad cerca de 600 millones de dólares, gastados en el período de unos veinte años, más o menos. Las subvenciones que reciben anualmente los teatros oficiales ascienden a 130 millones de dólares, como mínimo. Esto demuestra una gran afición al teatro, pues en caso contrario sería imposible disponer de tales sumas a cuenta de fondos públicos, pues se trata de dinero del pueblo recaudado a través de impuestos.

Está comprobado que no tuvieron razón aquellos que tras el derrumbamiento de Alemania en 1945 profetizaron el fin del teatro en el país.

Además, quedó comprobado que ni el cine ni la televisión son capaces de sustituir al teatro. Y aunque se ha empleado una serie de técnicas nuevas para conseguir un mejor resultado en la comunicación entre el escenario y el público, no es menos cierto que en realidad no se ha inventado nada que no existiese en principio, conocido desde el teatro de la Antigüedad, una fuente inagotable.

raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

JOSE MARIA SALAVERRIA

(1873-1940)

JOSE María Salaverría no es, en verdad, un escritor olvidado. Los eruditos, historiadores y críticos literarios le mencionan en sus estudios y le otorgan alta jerarquía como pensador y como literato. José María Salaverría es un escritor raro. Raro en el sentido de que sus obras no se reimprimen, de que las ediciones ya antiguas de aquéllas son prácticamente inhallables, de que no despiertan el menor interés en las últimas promociones de escritores españoles. Y sin embargo, José María Salaverría fue un interesante pensador y un noble y notable literato digno de mejor suerte, a quien yo intenté sacar de su rareza publicando—1953—una selección de sus obras en la Colección «Crisol» de la Editorial M. Aguilar, de Madrid.

Son varios los críticos de nuestras letras que incluyen a Salaverría en la «generación del 98». Esta inclusión me parece equivocada o caprichosa. Cronológicamente puede, en efecto, formar en sus filas, inclusive por datar de 1898 su primer artículo periodístico aparecido en la revista donostiarra Euskalerria. Pero su primer libro de importancia, El perro de negro, fue publicado en 1906. Y sus primeras novelas breves aparecieron—1907, 1908, 1910—en la famosa revista El Cuento Semanal, raíz y fronda de una promoción de escritores tan nutrida como peculiar, epígonos de los noventayochistas. De añadidura, ni por sus ideas políticas, ni por sus ideales estéticos, Salaverría tiene que ver algo con los «del 98», todos ellos pesimistas respecto al porvenir de España, europeístas fervorosos, denostadores de lo tradicional patrio, sociólogos y políticos antimonárquicos—mejor: antidinásticos—. Muy al contrario, Sa'averría—galdosiano en este punto esencial—fue fervoroso creyente en los valores hispanos tradicionales, en la posibilidad de su restauración fecunda. Y acaso el escritor que más veces acusó a los «del 98»—en especial a Unamuno, a quien tanto admiraba—de su escepticismo patriótico, de su renuncia a contribuir a la «resurrección» española para dedicarse a un narcisismo obsesivo tanto literario como estético y moral.

Yo traté muy poco a José María Salaverría. Me lo presentó Ramón Pérez de Ayala en su piso de la calle Espalter después de 1922. Luego le saludé dos o tres veces en el Ateneo, en la tertulia sabatina de «Pombo». Fue constante y fervoroso lector de las crónicas periodísticas—en ABC, acaso su más asiduo colaborador entre 1906 y 1940, en Nuevo Mundo, en La Esfera—de Salaverría, quien fue, ante todo, un cronista impar y sin mejor en su tiempo. Conservo, dedicado amablemente por él, un ejemplar de su libro Retratos. Salaverría tuvo una apariencia tristonca, de clérigo reñido con Dios, con sus bigotes caídos y sus ojos melancólicos sin remisión, con su calva lustrosa y sus gestos severísimos de dómene siempre a la contra. No daba pie para que el

más audaz se tomara confianzas con él. Pero cuantos fueron sus mejores amigos—José Cuartero, Dionisio Pérez, Díez Canedo, Pérez de Ayala, Bernardo G. de Candamo—juraban de él su caballerosidad, su recóndita ternura, su candente fervor por cuanto significase Ética, Orden, Humanismo, España.

A los escritores jóvenes de entonces, yo entre ellos, y me refiero a los años 1920, 1925, 1930, nos causaban asombro muchas de las noticias biográficas de Salaverría: que su padre fuera torrero de faro marino y que José María—¡tan vasco, tan vascote de plante y rumbo!—hubiese nacido en el faro de Vinaroz, efemérides que él procuraba no mencionar; que su primera vocación le hubiera llevado a las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, para ganar años más tarde, por oposición, plaza de delineante en la Tabacalera de Valencia, primero, y en la Diputación de Guipúzcoa un año más tarde; que hubiese trabajado durante seis meses en una plantación tabaquera de La Carolina, en Puerto Rico...

Los escritores jóvenes leíamos y comentábamos algunas admirables crónicas de Salaverría y sus libros de

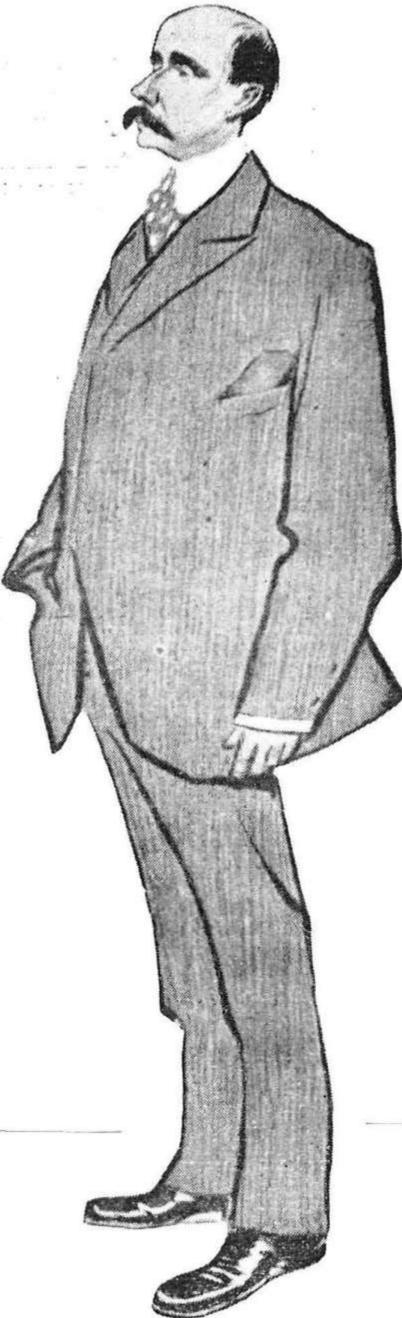
ensayos: Vieja España—1907—, Cuadros europeos—1916—, Espíritu ambulante y La afirmación española española—1917—, La intimidad literaria—1919—, Retratos—1926—y Nuevos Retratos—1930—, Alma vasca—1920—... Por el contrario, desdeñábamos olímpicamente sus novelas, por las que él sentía un reprimido orgullo, un destilable amor: Viajero de amor—1926—, El oculto pecado—1927—, El muñeco de trapo—1928—... volúmenes en los que él iba enramando las novelas breves publicadas años antes en revistas genéricas. Los escritores jóvenes encontrábamos en estas novelas de Salaverría el lastre de un muy cultivado intelectualismo, carencia de calor humano comunicable, rigidez en la composición, rigidez en los tipos... Males todos ellos comunes casi sin excepción en todos los escritores muy cultos dedicados con preferencia al ensayo, a la crónica, a la crítica.

José María Salaverría no ha tenido suerte. Apenas muerto, tras esos fáciles y precipitados elogios de prensa que motiva la desaparición de una figura egregia de las letras, su persona y su obra entraron en la penumbra de la rareza, situación menos triste que la cerrada sombra del olvido. Historiadores y críticos literarios de alguna solvencia se desentendieron de él. Sólo hace diez años, exactamente en 1960, una editora madrileña que presume de exquisitamente erudita y que se dedica a publicar libros de autores extranjeros referentes a escritores españoles—de los cuales extranjeros para uno que dé en el clavo nueve dan en la herradura—lanzó al interés público una biobibliografía de José María Salaverría firmada por Beatrice Petriz Ramos, profesora de lenguas y literaturas románicas en el Immaculate Heart College (Los Angeles) y en la Universidad estatal UCLA (California). Pues bien, aun contando con la paciente y la fina deferencia de la gran dama doña Amalia Galarraga, esposa que fue del gran escritor, y con otras varias y valiosas ayudas, según confiesa la propia profesora—se refiere a «Azorín», a Fernández Almagro, a Jose de Arceche, a Anna Krause, a Marion Zeitlin—, no ha logrado sino un libro triste, tabarroso, desordenado. Por ejemplo: la bibliografía del escritor, no siendo copiosa en libros, queda sin el debido orden cronológico: del libro fechado en 1914 pasa al fechado en 1930, de éste al de 1916, del de 1928 al de 1906... Y lo que es mucho peor: se olvida por completo de algunas novelas breves de Salaverría como las tituladas El literato, Mundo subterráneo, Nicéforo el Tirano, publicadas en El Cuento Semanal el 6 de diciembre de 1907, el 20 de noviembre de 1908 y el 16 de septiembre de 1910, respectivamente.

Al alimón con la revista Bibliografía Española y el Catálogo General de la Librería Española e Hispanoamericana, queriéndolas, primero, rectificar y, luego, poner en concordancia, yerra ella misma al asegurar que la novela breve Nicéforo el Bueno se publicó—no dice dónde—en 1909; y que con esta novela y la titulada El Rey Nicéforo formó un libro, con este último título, publicado en 1922. La equivocación de Beatrice Petriz Ramos es grave. Porque lo único cierto es que Salaverría publicó en El Cuento Semanal la novela Nicéforo el Tirano, en fecha ya indicada por mí, y no en 1909.

También causa estupor que Beatrice, que nutre su bibliografía salaverriana con artículos y libros en los cuales sólo de pasada se alude al escritor, se haya olvidado del magnífico libro de Eugenio G. de Nora: La novela española contemporánea, tomo I, publicado en 1958 por dicha exquisita y erudita editorial. Y lo extraño es que Nora se equivoque como Beatrice al afirmar que en 1909 se publicó Nicéforo el Bueno, sin decir dónde, y que es una novela larga (!!!).

Para que te fies de los eruditos cuyos libros publica una exquisita y erudita editorial madrileña. Adivina, adivinanza...



I FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

DESDE el 14 de octubre está siendo Madrid sede del I Festival Internacional de Teatro, celebrado aquí, y a buen seguro que el empeño tendrá continuidad. Sin perjuicio de dedicar ulterior atención a las manifestaciones que han de proseguir hasta el 9 de noviembre, me es posible ya comunicar la programación completa y el comentario crítico a la obra inaugural del certamen.

Esta es la relación de compañías, obras, autores y directores participantes en el festival: la Compañía Nacional del Teatro Español, de Madrid, con *La estrella de Sevilla*, cuya dudosa paternidad se atribuye a Lope de Vega, dirigida por Alberto González Vergel. La compañía «María Matos», de Lisboa, ha escenificado *La reliquia*, de Eça de Queiroz, adaptada por Luis Stau y Artur Ramos y dirigida por este último. Suiza aporta su juvenil «Nouveau Théâtre de Pöche», representando *La metafísica de un buey de dos cabezas*, del autor polaco Witkiewicz, en dirección de Richard Vachoux. De las dos participaciones catalanas al festival ha tenido efecto ya la primera: el conjunto «Els Joglars» representaron *El joc*, espectáculo de voz y movimientos dirigido por Alberto Boadella, y es inminente la presentación de la compañía «Adrià Gual», dirigida por Richar Salvat, que estrenará *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga. Las especiales características del *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, que el Teatro Libero de Roma presentará en dirección de Luca Ronconi, han hecho que sus sesiones—días 29 y 30 de octubre—tengan como marco el Palacio de los Deportes. Alemania aporta su «Tübinger Zimmer Theater», que representará *Play Strindberg—Variaciones sobre Strindberg—*, el último éxito de Dürrenmatt, dirigido por Salvatore Poddine. A la contribución alemana seguirá la francesa, mediante el «Centre National Dramatique Languedoc-Rousillon», o, lo que es igual y más breve, el prestigioso «Théâtre de Midi», que, dirigido por Stelio Lorenzi, presentará el *Don Juan* de Molière, con escenografía de Jacques Noël. Y, en fin, Polonia participará con su Teatro Nacional de Pantomima de Wroclav, dirigido por Henryk Tomaszewski, con dos espectáculos distintos.

Naturalmente, cada compañía interpretará en su propio idioma, pero un servicio de traducción simultánea funciona para aquellos espectadores que prefieran seguir el desarrollo de las obras en su lenguaje. Además de las representaciones del festival, tendrán efecto—entre el 2 y el 7 de noviembre—las I Conversaciones Internacionales de Teatro de Madrid, una exposición que comprende todas las épocas y los varios factores de «El teatro español», y un ciclo cinematográfico titulado «El teatro en el cine», compuesto no por versiones cinematográficas de obras teatrales, sino por transcripciones a la pantalla de piezas escénicas.

Tan sólo es de lamentar, en este I Festival de Teatro Internacional de Madrid, la omisión del anunciado espectáculo *Grotowski*, debida a las exigencias del controvertido director polaco, que no admite más de 40 espectadores en cada sesión..., por cuanto ello priva—calculándole 10 sesiones—a 400 profesionales y críticos de la posibilidad de contemplar los valores de una personalísima técnica teatral de la que hasta el momento sólo era factible que habláramos de oídas. O de leídas.

«LA ESTRELLA DE SEVILLA»

Esta pieza, comúnmente atribuida a Lope—aunque uno piense que es obra «cocida» por alguno o algunos de los discípulos de su taller,

a la que el Fénix no aportaría sino la corrección de ciertos versos—, ha servido de pórtico al I Festival Internacional de Teatro de Madrid. Y ha supuesto, digámoslo en seguida, un sugerente espectáculo inaugural. Por las incitaciones de la obra en sí, y por el plus de capacidad imaginadora que le ha añadido la insólita labor coordinadora del nuevo director del Español, González Vergel.

Su interpretación del texto clásico ha de ser, sin duda, objeto de contradictorias opiniones. Pero nadie podrá negar que ha trabajado en él seria y concienzudamente, con un loable sentido de su responsabilidad. Desde el metálico y arabizante montaje escenográfico de Juan León hasta los acompañamientos de música concreta de Luis de Pablo, todo está en función de algo. Y eso ya es mucho.

Como lo es la significación dada al coral concepto del pueblo, frente a las arbitrariedades de Sancho IV, rey psicópata, paranoico o como quiera designarse a su anormalidad sangrienta, que el figurinista Cortezo plasma en ese manto carmesí que cubre al personaje, corporeizado por Carlos Ballesteros, actor que—no sé si por iniciativa propia o siguiendo instrucciones del director—se excedió algo en el acentuamiento de la psicopatía del rey, ca-



I festival internacional de teatro * madrid 1970

ricaturizando su parte de manera extremada, toda vez que entre Freud y Lope median algunos siglos y más que algunas apreciaciones respecto a la expresividad de la paranoia.

José Luis Pellicena contribuye a la interpretación de su Sancho Ortiz de las Roelas con la mejor ejecutoria de su vida profesional, en un actuación sólo ensombrecida por la muy entonada y sobria de Roberto Martín en la humanísima figura del hermano de la protagonista. A Marisa Paredes le falta todo lo que no sean cualidades anatómicas para encarnar a *La estrella de Sevilla*, expresada líricamente. Su Estrella Tavera registra deficiencias vocalizadoras y fluidez de actitudes y movimientos. En alguna escena logró la adecuada tensión dramática, a base de una entrega absoluta al personaje, pero ello no es bastante, sobre todo si tiene como competido-

ra a una Sonsoles Benedicto, que logra, en cometido muy inferior, matices más convincentes.

En resumen, lo más resaltable de *La estrella de Sevilla* ha sido el trabajo coordinador y la versión expresiva que de la obra da González Vergel, aun cuando incurriera en algún exceso, como el de la escena de esgrima según los cánones del teatro en el Extremo Oriente, que poco tiene que ver con los posos moriscos de la Sevilla descrita por el autor de esta obra.

Dejo para el próximo número el panorama completo de lo que ha sido el I Festival Internacional de Teatro de Madrid, puesto que a la hora de redactar esta crónica carezco de suficientes elementos de juicio, toda vez que he asistido, aproximadamente, a la mitad de los espectáculos, en un acontecimiento que es necesario juzgar en su totalidad.

«RETABLO DE SANTA TERESA», de Antonio Gala

CON motivo de la proclamación de Santa Teresa de Jesús como doctora de la Iglesia universal, Televisión Española ha encargado a Antonio Gala un texto dramático alusivo a la biografía de la santa, que, después de su estreno teatral en el idóneo escenario de la iglesia del real monasterio de Santo Tomás, a cuya segunda representación asistí, se ofreció en el espacio «Estudio 1»; no pude ver la versión televisiva, por coincidencia con uno de los estrenos del I Festival Internacional de Teatro. En consecuencia, este comentario ha de referirse a la versión escénica abulense del Retablo de Gala en exclusiva, y no a su versión para la pantalla hogareña.

De inmediato es honrado decir que el tratamiento dado por Antonio Gala a la peripecia vital y mística de Teresa de Jesús me defraudó, pese al buen trabajo interpretativo de las cuatro actrices que la corporeizaron en distintas etapas de su existencia, y que aquí van nombradas por orden de acierto interpretativo: Alicia Hermida, Berta Riaza, Mercedes Prendes y Betina.

Y es que el desacuerdo procede fundamentalmente de una cuestión esencial de enfoque. Antonio Gala ha basado su Retablo en la mera apología de las cualidades sacras de la monja abulense, y a pies juntillas opino que de donde se podía sacar mayor provecho dramático es de su enfrentamiento con la sociedad circundante. Del choque entre su talento reformador y el inmovilismo de su tiempo. Gala desaprovechó tan poderoso resorte conflictivo, y, consecuentemente, su Retablo de Santa Teresa queda reducido a la dimensión de un panegírico más—escusamente válido, a efectos teatrales—del ascetismo teresiano.

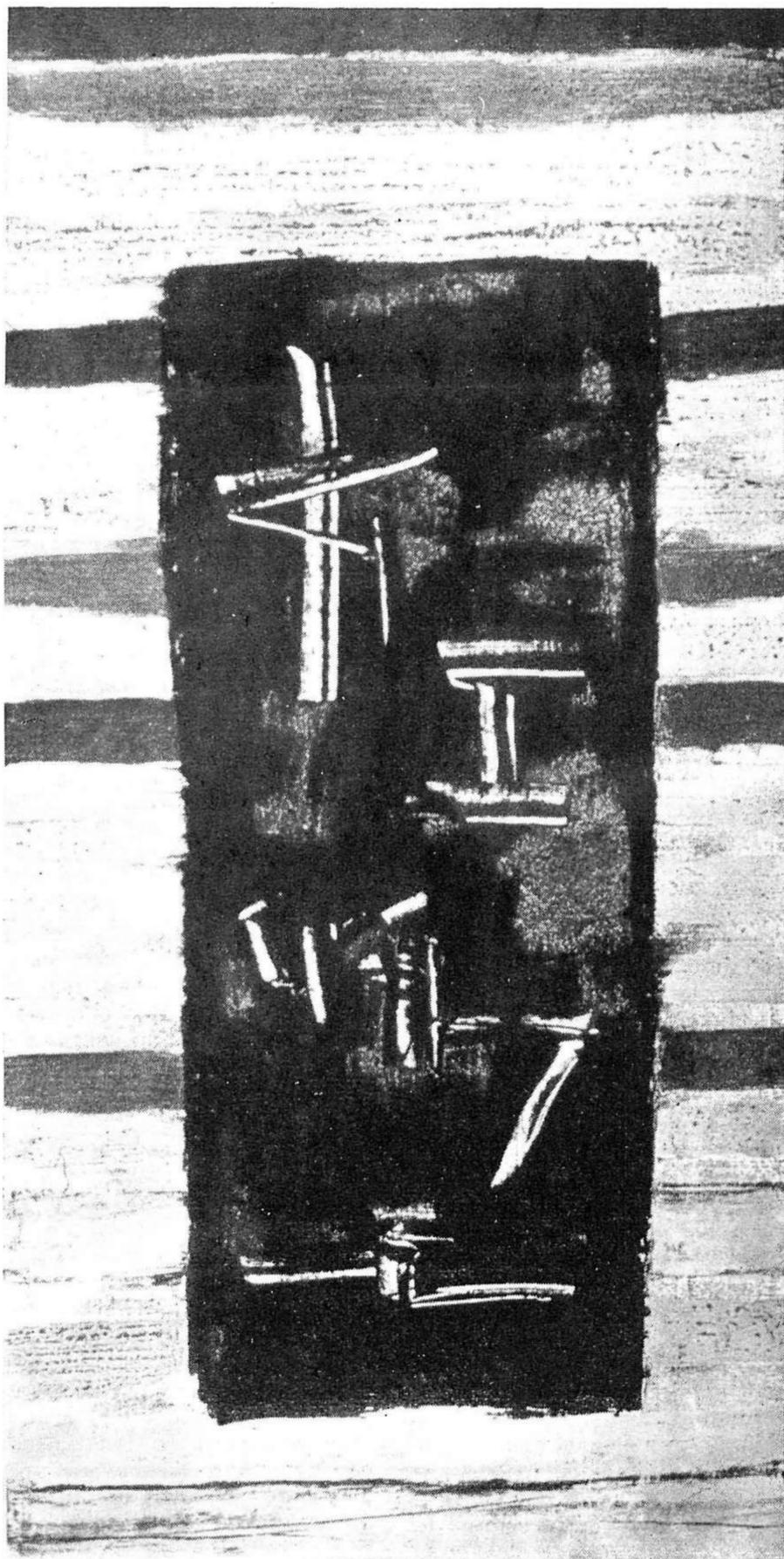
EL PINTOR FRANK «EL PUNTO» EN EL EQUILIBRIO DE IBIZA

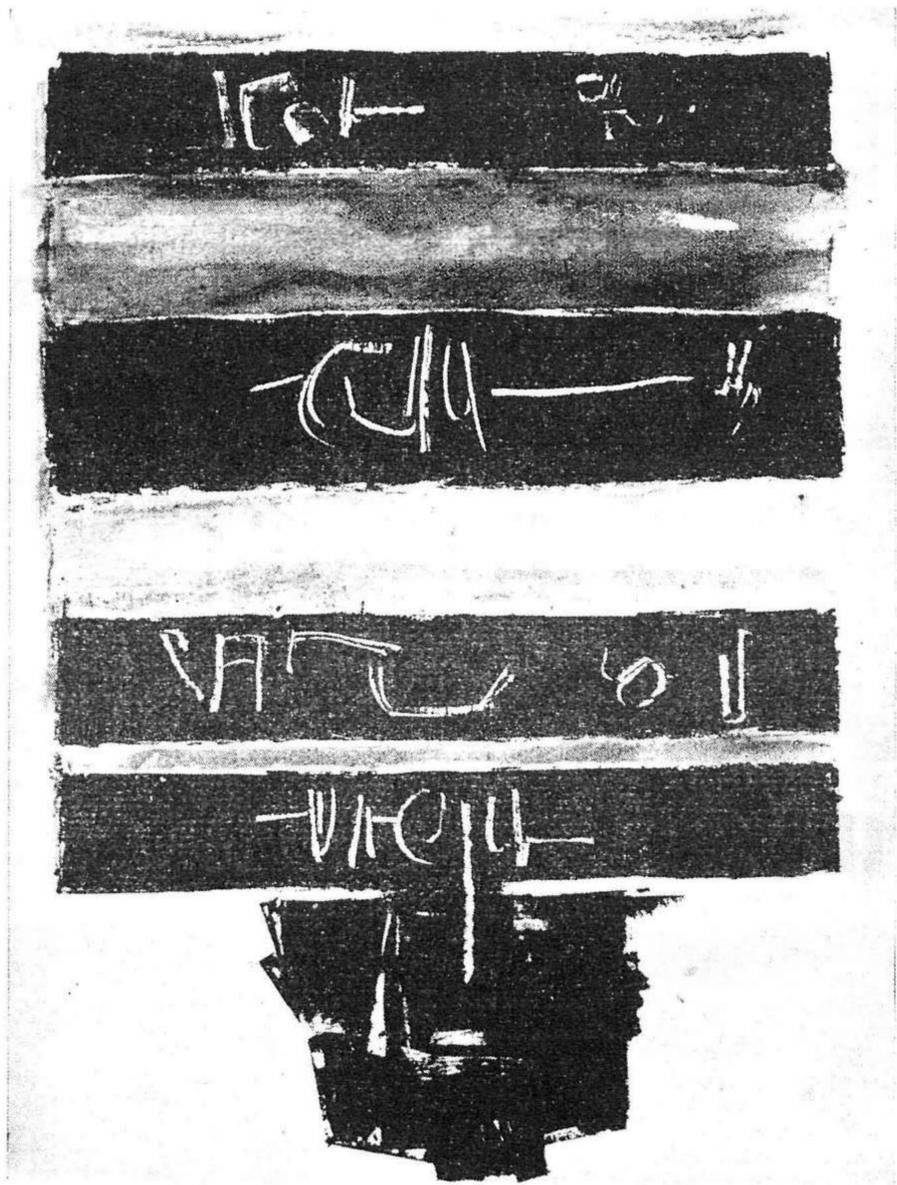
Por CARLOS AREAN

DESPUES de un cuarto de siglo de residencia en España, el pintor alemán Frank «El Punto» es ya indiscutiblemente la más consolidada figura pictórica entre los grandes artistas extranjeros de la escuela balear, cuyo más denso grupo es posiblemente en estos momentos el de Ibiza. Tan sólo hace diez años el grupo de Mallorca, mucho más extenso, parecía monopolizar esa escuela. En los años transcurridos desde entonces, y sin ser ajena a la renovación, la labor del **Grupo Ibiza 57**, al que no quiso, no obstante, debido a su profundo espíritu de independencia, adscribirse Frank, el ambiente artístico de Ibiza, en especial después de la disminución de las actividades del importante **Grupo Teix**, igualó ya sin duda en cantidad y en calidad al que en la isla de Mallorca se repartía casi por partes iguales entre Deya y Palma.

A Frank «El Punto» lo conquistó el ambiente de España. Es ello tan exacto que renunció a su largo apellido alemán, con muchas consonantes y pronunciación difícil para nosotros, y comenzó a firmar sus cuadros con el nombre amistoso que le dieron cariñosamente sus amigos de Ibiza. Al igual que a otros muchos artistas alemanes venidos aquí, lo que más le impresionó en España fue la sobriedad, la acogida abierta y la preocupación por lo absoluto, actitud trascendente en la que nuestro pueblo coincide con el suyo. Desde el punto de vista plástico, tal vez la influencia española fue menor sobre Frank «El Punto». Los amplios espacios que caracterizan a sus superficies pictóricas y que podrían relacionarlo con nuestras escuelas de Madrid

y Barcelona, son en él de influencia extremo-oriental. Conoce posiblemente mejor que ningún otro pintor europeo Frank «El Punto» la pintura de China y Japón. Debido a ello y al igual de lo que acaece en Madrid con el maestro hispano-filipino Fernando Zobel de Ayala, el carácter caligráfico, los repentinos quiebros lineales y el temblor de la signografía, no constituyen elementos extemporáneos, sino que son fruto de una espontánea afinidad espiritual, aunque ésta tenga sus límites debidos a que la formación humanista de Frank es occidental y no confuciana o taoísta. Su caligrafía es (o lo era al menos hasta hace aproximadamente año y medio) estrictamente occidental, dado que su desmelenamiento, su vigor y el forcejeo de muchas de sus formas, responden a la tradición expresionista de su pueblo tal del que Frank tomaba las y no a ese distanciamiento oriente-estructuras formales, pero no su más íntimo espíritu. A decir verdad Frank «El Punto» es única y exclusivamente Frank «El Punto» y no se inspira en última instancia en nadie, por muy marcadas que en algunos aspectos parciales puedan ser sus afinidades con algunas obras realizadas en otras escuelas. Antes de 1968, la clave de referencia ideal podríamos hallarla en la escuela norteamericana del Pacífico, tan sólo superficialmente orientalizante por mucho que se hayan querido desorbitar las semejanzas. En aquel entonces Frank podría hallarse asimismo próximo al quehacer artístico de algunos grupos minoritarios de Londres, Madrid o Nueva York, pero esos trazos violentos, aunque fuesen en apariencia los mismos que emplea-





ban los calígrafos de Corea, China o Japón, preferían conmovier violentamente, renunciando a esa distante serenidad intemporal que caracteriza a la pintura del Extremo Oriente.

A partir de 1968 y debido posiblemente a algún proceso espiritual estrictamente suyo, la actitud temperamental de Frank evolucionó atemperando la violencia e intensificando su capacidad de comprensión y perdón. Frank «El Punto» sigue siendo europeo —o euroamericano si se prefiere— y su Océano Pacífico será para él, por tanto, el de San Francisco a Los Angeles y no el de Tokio u Hong-Kon, pero no cabe negar que su apasionamiento se ha vestido de contención y que el ritmo neoplasticista de sus estructuras actuales tiene más regusto extremooriental que holandés o neoyorquino. Algo a manera de banderas gigantescas, con una aplicación finísima del pigmento y una sensibilidad exquisita en la manera de hacer resbalar el color, constituye su aportación más reciente. El trazo gestual es aun nervioso, pero la nerviosidad de la línea existía también en Oriente. El quiebro es posible que siga teniendo en su ritmo mucho de occidental, pero Frank «El Punto» parece atravesar una singladura interior de búsqueda de lo absoluto y de renuncia a todas las pequeñas realidades aparentes, en la que un orientalismo profundo, mucho más todavía de fondo que de forma, comienza a fundirse de manera personal con su occidentalismo indudable. Tengo la impresión de que el velo de Maya comienza a descorrerse ante los ojos de este alemán nacido en un

pueblo que tiene también la conciencia de lo absoluto y una filosofía que ha perseguido ese absoluto con pasión y esfuerzo. Responde, por tanto, la nueva aventura de Frank «El Punto» a una singladura humana cuyo futuro es imprevisible, pero que resulta ya reveladora en las escasas muestras que hasta ahora nos ha ofrecido de ella. Su pintura se está convirtiendo en un puente de paz y belleza entre dos concepciones del mundo que no deben estar separadas por un abismo insalvable. Frank «El Punto», maestro de la laca asimismo, está construyendo en creadora soledad ese puente en su refugio insular e hispano de Ibiza.

La invención de nuevas formas, puestas esta vez al servicio de la comprensión y el amor, prosigue su camino incontenible y Frank «El Punto» es en estos instantes uno de los escasos artistas destinados a coronar algunas de las difíciles metas que la actual universalización del planeta hace asequibles. Esta última evolución de Frank resulta para mí admirable, ya que no es exclusivamente pictórica, sino también humana. Es el hombre total que sabe olvidar y perdonar y que cree que todos los seres humanos pueden salvarse, el que ha tenido que componer esta pintura tan serena y tan abierta hacia todos los horizontes. Las formas exteriores siguen siendo las mismas, pero el espíritu es otro: un espíritu que ha superado ya toda lucha, todo encono, incluso toda ambición, y que sabe que para él y para los suyos la última y única verdad posible radica en la conquista de lo absoluto.

ITINERARIO DE EXPOSICIONES

Por ADOLFO CASTAÑO

BONIFACIO

COMO dice muy bien el pintor Antonio Lorenzo en el catálogo (y lo dice sencillamente), la obra de Bonifacio se mueve entre la elementalidad y el refinamiento.

El refinamiento se ofrece en el signo en primer lugar. Las caligrafías adelgazadas, diluidas, cruzan el plano con un sentido preciso y sugieren o precisan impulsos y volúmenes, incluso intenciones. Y este es el momento elegido por el color para llenar las zonas, suavizar el esquinazo que pudiera resultar agrio, convertir el volumen en presencia, presencia sugerida —abstracta—, que si se acentúa, si se intensifica es capaz de dar carácter, de hacer corporal al plano.

La elementalidad, si es posible que exista, luego de tanta sabiduría, se manifiesta en lo placentero del acto de pintar. Es evidente que la confección de estas pinturas le produce a Bonifacio un placer, pues huella de ello hay con los colores y los signos. Debajo de todo hay una alegría que fluye sin descanso.

Antonio Lorenzo analiza perfectamente, desde dentro de la pintura, todo lo que el crítico dice por aproximación, y aunque no quiera, haciendo su miagica de literatura.

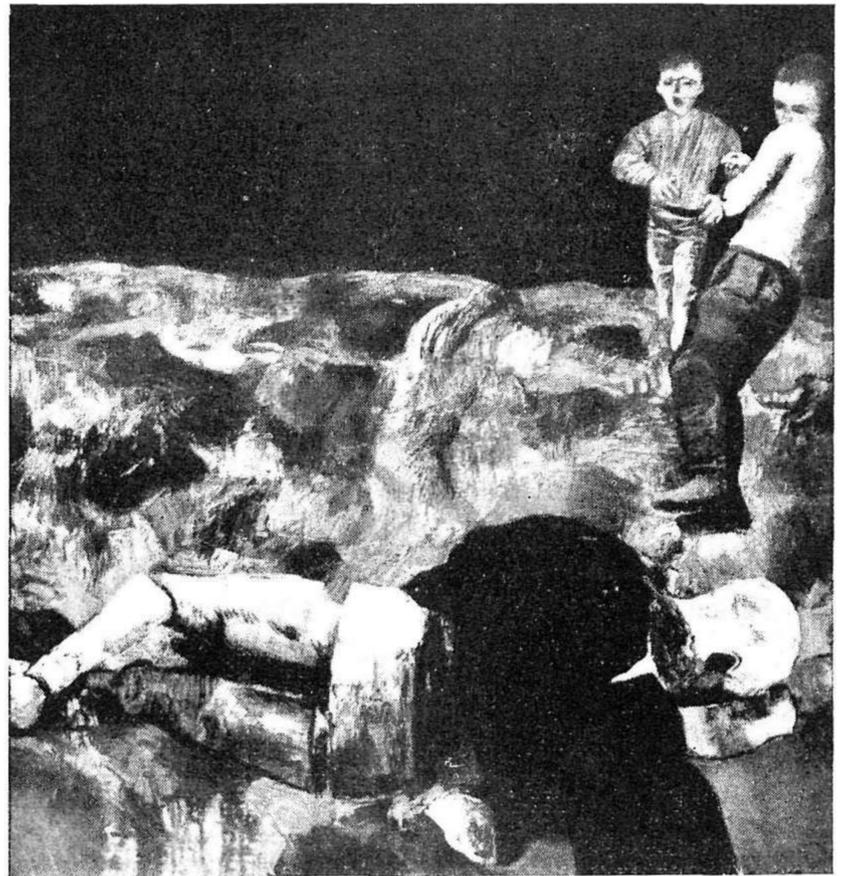
(Galería Juana Mordó.)

ORUS

COMPRENDO el éxito y la pervivencia de las pinturas abstractas de José Orús, tanto en las galerías de exhibición como en el mercado nacional e internacional del arte. Orús ha mantenido desde el principio de su quehacer artístico una formulación de la materia decididamente espectacular y decorativa. Esto le ha sido posible gracias al conocimiento geológico con el que prepara las texturas. Conocimiento, sabiduría de la peculiar cocina o cocinilla de la pintura materica, que le permite con igual elegancia habitar una tierra recreada o un cosmos inventado, y, lo que es más importante, seguir manteniéndose en la actualidad, digamos técnica por su elemento de aventura espacial, del arte.

La cualidad esencial de su trabajo pictórico ha sido y sigue siendo la facilidad de jugar con la luz. La luz incide sobre las pinturas de Orús y las diferentes capas, los estratos, el color o los colores metálicos, el blanco, producen una sensación de espacio, de relieve, de profundidad. El planteamiento es idéntico al del mosaico, en el que la diferente altura de las tesellas cumple con su misión de reflejar la luz a distintas alturas, de repartirla y de avivar el color.

Pero para que la sensación cósmica de las pinturas de Orús sea



ZARCO

ZARCO se ha recuperado para él mismo. Y lo hace con la seriedad —para bien o para mal— que le caracteriza. Zarco pinta la realidad, su realidad, y lo hace bien y fielmente. Zarco sueña esa otra realidad, la de la mesa de cristal, y la sueña olvidando casi todo y dejando lo accesorio, como sucede en los sueños de verdad.

Zarco cumple en su pintura todas las premisas que se ha propuesto: forma, color, materia y alusión a un mundo vivo.

(Galería Kreisler.)

cierta, para que de verdad estén en el momento técnico que las corresponde, deben carecer de un **arriba** y un **abajo**. Orús no ha comprendido lo sideral, el estar sideral, y por ello



su ojo, su perspectiva nos parece todavía demasiado humana.

(Galería Skira.)

CUNÍ

PINTURAS, desnudos, paisajes, flores, pájaros. Parece al leer esta línea que Cuní ha trivializado su antiguo talento de grabador y pintor abstracto, que llevado por su indudable facilidad y de la mano de la moda más o menos figurativa Cuní fabrica cuadros para vender. Pues no, no es eso.

Entre su anterior faceta de grabador, trabajo paciente sobre la plancha, con correcciones y pruebas, y ésta de pintor a la encáustica, rapidez de pincelada y de realización, Cuní se queda con este segundo sistema de expresión, que le acerca al mecanismo y al gozo de la pura mirada. Porque Cuní, como todo artista, sabe mirar, y luego, allá en lo hondo, meditar, incluso teorizar para andar por casa. Y Cuní ha decidido mirar, y mirar rápidamente y con provecho, olvidándose de las corrientes del pensamiento actual que inciden sobre el arte. La decisión es suya y nos parece respetable. Respetable, porque además estas pinturas, desnudos, paisajes, flores y pájaros son una bella transcripción de la grande y terrible, pero también hermosa, realidad.

(Sala Edaf.)

MEANA



EN Meana la idea prima sobre la pura pintura. Es tan buen dibujante que compone el tema trazo a trazo; con el pincel perfecciona lo imaginado, lo visto, lo que oyó una vez. Y luego el color le añade carácter: da preferencia a los azules y a los grises meditativos; utiliza la acidez amarilla, maneja los ocre, hace señales con los rojos.

Comparando esta exposición, las pinturas que la componen, con la serie inmediatamente anterior, vemos que Meana ha crecido dentro de su

propio estilo, ha adquirido más soltura al componer en el espacio elegido, ha abandonado el grafismo por la mancha en un intento de serenar su barroquismo pospicassiano y ha pospuesto en varias ocasiones el encabalgamiento un tanto cubista de los elementos pictóricos, para dar paso a una segunda manera de expresarse menos alquitarada y menos burlona. Porque Meana tiene un soterrado deseo de crítica que se pone de manifiesto en su pintura a través de los temas tragicómicos que realiza.

(Toisón.)

MIRÓ

AUNQUE sólo sea por las tablas que tiene siempre es interesante ver cómo administra su talento un nombre grande del arte. Y verlo en originales recién llegados de París y Osaka.

Miró, como los buenos y avezados novelistas, administra sus ideas con tiento y mesura: sobre un esquema (hablo de las series litográficas), en negro, esquema que permanecerá invariable durante toda la tirada, crea un ámbito en color que moviliza el signo, que varía la intención y permite titular cada prueba con nombre distinto. Es un alarde de oficio, una

manifestación de elegante capacidad de inventiva y un capricho caro para el comprador, pues los precios son de cotización internacional.

Los gouaches tienen una entidad más consecuente, no aprovechan todos los recursos, triunfan o fracasan por entero, como de una manera más íntima, como abandonando la posibilidad gráfica y publicista de las litografías.

Y nada más. Dejamos a Miró en el limbo de los pintores ilustres, con su fama, su ingenio y sus triunfos. Y nos vamos luego de haberlo mirado sería y solemnemente.

(Galería Sen.)

JULIO RAMIS

RAMIS es capaz de pintar el silencio. Su trabajo tiene mucho de orfebrería, de alquimia serena, en la que el peso de los metales actúa por densidad o ligereza, envenenando la mezcla o acercándose a la piedra filosofal del acierto.

Pero Ramis nos cansa por su falta de riesgo. Es coherente consigo mismo y no tiene por qué alarmarse ante una opinión. No sabemos bien, quizá nos equivoquemos: Ramis nos parece un hombre que se contempla

a sí mismo y que no termina de realizarse, de gozar con lo que sus manos y ojos fabrican, a pesar de los buenos, de los excelentes materiales.

(Galería Ramón Durán.)

JOSE LOPEZ COLMENAR

CUANDO la pintura pop se ayunta con el recuerdo, el erotismo de viejo, de viejo en edad, y a la mezcla se le añaden unas gotas de Antoñito López, entonces el jovencísimo José López Colmenar hace sus obras, expone sus obras.

El público tiene que darse cuenta del valor contestatario de estos dibujos, de la tremenda ironía que encierran. El público tiene que pasarlo bien viéndolos.

La actitud es válida y tiene originalidad y fuerza (lo de la mezcla, lo de los ingredientes, era una manera de decir). Y cumple sus efectos por esta vez —ponemos buena nota a su autor—. Pero en medio de tantas posibilidades, ¿qué camino seguirá López Colmenar? Esto nos interesa mucho más que su diana de ahora.

(Galería Egam.)



EXPOSICION DE JOAN MIRÓ EN PALMA DE MALLORCA

JOAN MIRÓ lleva viviendo en Mallorca desde 1956, pero su relación con la isla comenzó desde muy niño, cuando desde Barcelona venía a pasar algunas temporadas a casa de sus abuelos maternos. Los lazos con la isla se unieron aún más fuertes, pues su esposa también es mallorquina. Pero a pesar de llevar tanto tiempo viviendo en la isla y de tener en ella un magnífico estudio, obra del arquitecto José Luis Sert, no había expuesto nunca su obra en Palma, y es ahora cuando por primera vez lo ha hecho, en la Sala Pelaires.

En esta exposición se exhiben grabados, litografías, gouaches y dibujos seleccionados entre su obra más reciente, que tiene toda la frescura de lo sabiamente espontáneo, de lo espontáneo aprendido día a día en un ejercicio constante de eliminación de lo accesorio. La obra de Miró constituye una fiesta para los ojos. En ella está de manifiesto la poesía y el humor, que es al mismo tiempo poesía. Es una pintura a la vez sabia e ingenua, elaborada con paciencia y con espontaneidad.

Miró ha dicho que trabaja como un hortelano, que trabaja al mismo tiempo en varias obras, que a veces el proceso de creación dura años, y al contemplar sus obras

se tiene la sensación de que o han crecido como un fruto, y que en ellas nos habla de cosas que están ante nosotros, como si nos presentara en la naturaleza una fiesta de pájaros, niños, mujeres, flores y estrellas. Concretamente, de esta exposición se sale con ideas optimistas. Parece como si Miró hubiera alcanzado una cima de la serenidad en la que hubiera concedido un tiempo para dar su importancia a lo jurídico como actividad de concordia entre los hombres.

En esta exposición pone, una vez más, de manifiesto no sólo la proximidad de su obra con la poesía, sino también su gran identificación con ella, el consumado maestro que es como ilustrador de poesía. A lo largo de los años ha hecho obras maestras en este terreno. Ahora exhibe sus ilustraciones al poema *Fisures*, de Rene Char, y al poema del poeta japonés Shuzo Takiguchi, *Proverbios en mano a Joan Miró*, que se expone en su idioma original y en sus versiones al francés, alemán, castellano, catalán, inglés e italiano.

Para esta exposición, Miró ha realizado un cartel que se puede asegurar que es uno de sus mayores aciertos en el género. El catálogo, presentado por el poeta mallorquín Jaime Vidal Alcover, está cuidadosamente proyectado. Para él ha realizado Miró, en la cubierta, unas viñetas y tres dibujos y una litografía. A la altura de sus años, Miró es capaz de transmitir la sensación de juventud, vitalidad y riesgo en grado máximo.

MARIA JOSE GIL ECHEVERRIA



EL RARO EXISTENCIALISMO DE JAVIER CLAVO

Por LUIS LOPEZ ANGLADA



PERSONALMENTE es un «raro». Rubén Darío lo hubiese elegido para incluirlo entre sus «raros», y Gómez de la Serna habría dicho de él algo definitivo. Ya sabemos que la palabra «raro» puede tener un sentido despectivo, pero nosotros aquí la usamos en su acepción de «distinto», «diferente» a los demás. Durante las tres horas que ha durado nuestra visita a este pintor hemos intentado descubrir en qué consistía la «rareza» de Javier Clavo y no hemos quedado muy satisfechos de nuestra investigación.

Porque Javier Clavo es raro en todo: en su arte cambiante y sorprendente; en su vida, viajera y azarosa; en su casa, espléndida y original. Y sobre todo, en su conversación que oscila entre la más conmovedora humildad cuando afirma que en arte todo es continuidad y aprendizaje a la máxima petulancia que le hace apartarse de una sociedad a la que estima desdichada en todas y cada una de sus manifestaciones.

A veces nos parece que Javier Clavo está huyendo de algo. No hay posibilidad de ajustarle a una medida de sosiego y normalidad. A él le interesa todo: la pintura, la vida, la pesca, los viajes, la escultura, los toros. Lo único que no admite es encontrarse, de pronto, parado en el tiempo, mirándose a sí mismo y sin nada en que distraer la tención. Quiere, como los existencialistas, tener conciencia de todo lo que le rodea, pero huye de la propia conciencia de estar en el mundo en un momento determinado. Raro

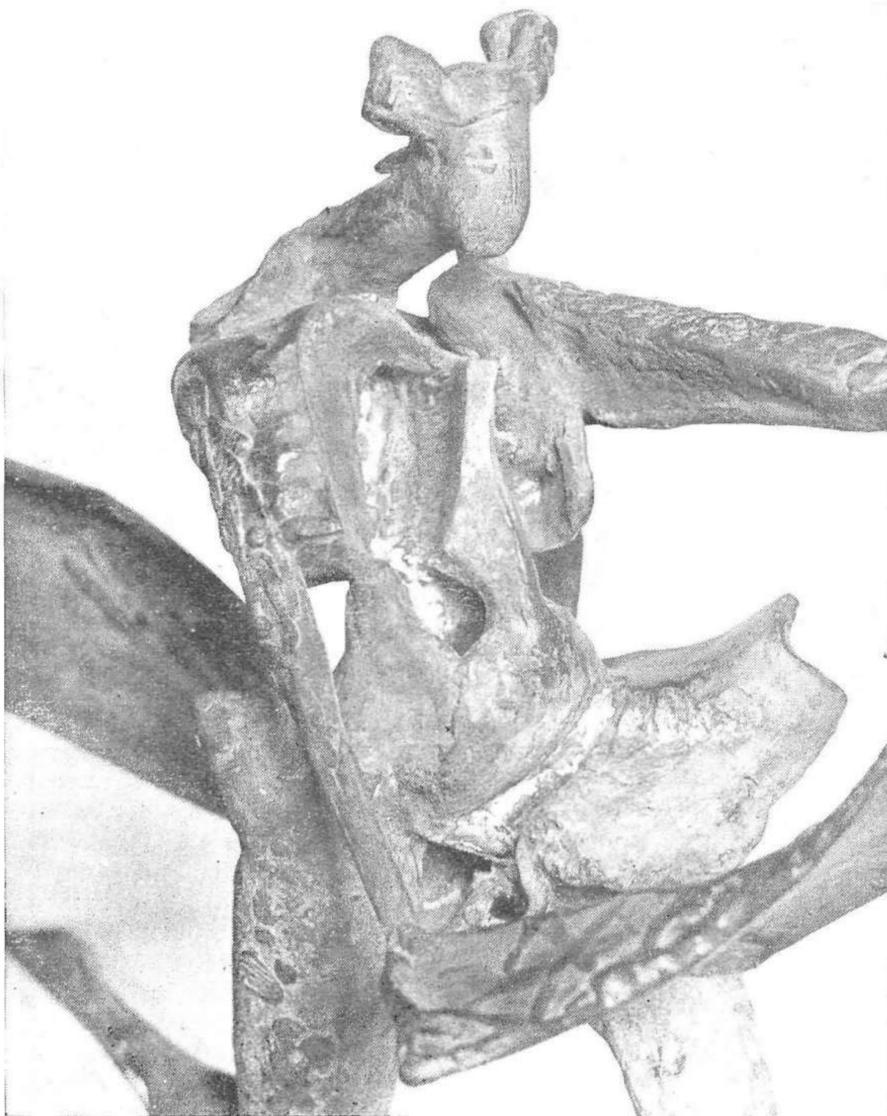
existencialismo este de Javier Clavo, que a un mismo tiempo le concreta a vivir hora por hora y le disgrega en una serie de huidas que, naturalmente, no tienen otra posibilidad de fin que el Arte.

Como Javier Clavo cuenta muchas cosas no sabe uno en qué instante debe de manifestar su asombro. A él tampoco parece interesarle mucho el que nosotros nos asombremos de lo que dice, y en eso hace bien. La verdad es que ser artista, cuando se han escalado estas altas cimas de la creación, tiene, como una de sus más absorbentes exigencias, el que la personalidad del creador se levante muchos codos por encima de los que con él conviven. Por eso no es raro que el artista se desentienda muchas veces de lo que le dicen los críticos y los amigos y se instale en estas posiciones un tanto aisladas y «raras». La gente, por lo común, valora equivocadamente estas posturas y dice que todo son ganas de diferenciarse y de ser extravagante. Y es que no se da cuenta que la continua acechanza para lograr detener eso tan misterioso que es lo «bello» o lo «auténtico» exige una atención a donde nadie mira; es como si se estuviera siempre esperando una llamada que nadie, más que el artista, ha de oír y que no hay que dejar pasar. Por eso aunque parece que Javier Clavo vive su propia entidad sin atender mucho a los demás, lo cierto es que está pendiente de todo, interesado por todo, llamado y ensismado en todo.

Entre las cosas que nos cuenta está su último viaje al Japón. ¡Allí sí que saben lo que es gozar de la obra de arte! Vemos que Clavo se ilumina recordando estancias vividas y experiencias que han dejado huella profunda en el artista. En seguida, claro, intentamos descubrir influencias de la pintura japonesa en los últimos cuadros que Clavo nos enseña.

También nos habla de su infancia, de su tío, el que fue inteligente crítico taurino «Corinto y Oro» y hasta de un primo torero. Y nos dice muchas cosas de sus sueños de niño que quiso ser torero, de sus andanzas por las plazas y hasta de su primera faena. Y luego, la guerra, que le estropeó todo aquello.

Haber querido ser torero es algo que crea carácter, y ya se está siempre en la vida como si se estuviera pisando un ruedo que nunca termina. Clavo debe tener el alma con la conciencia del que se sabe vestido de luces en todo instante. No hay que perder el tipo nunca, pues el público que nos rodea exige más cada vez. Y Clavo, que si hubiera sido torero no se habría dejado ganar por la rutina de los dos pases, quiere estar siempre improvisando una faena variada, colorista, sorprendente. Por eso no se limita a la pintura tradicional, sino que camina por todos los géneros de la estética y hoy le vemos fabricando mosaicos, mañana creando murales y pasado mañana entregado de lleno a un quehacer de escultor. Esta es la nueva actitud del artista.



—Pero escultor decididamente, ¿eh? No soy el pintor que va a hacer escultura. Desde ahora soy escultor sobre todo.

Y para demostrárnoslo nos lleva a su estudio, donde nos va a enseñar sus esculturas.

(El cronista ahora tiene que hacer un inciso para hablar del

estudio de Clavo. Es como si hubiera entrado en un inmenso continente en el que toda sorpresa tiene su asiento. Desordenado barroquismo que, sin embargo, responde a una ordenación rara que le permite encontrar todo aquello que busca. Almacén desconcertante al que

pone fondo de emoción una música que no se sabe dónde suena.)

Y comienza el gran desfile de las esculturas de Clavo. Y he aquí que lo que se nos presenta ante nuestros ojos es la vida soñada por el niño que quiso ser torero; la gran faena que el bronce ha inmovilizado para siempre, ya que la vida no quiso hacer real en la fugacidad de su existencia. Estos bronces que va sacando de no se sabe dónde la magia del escultor, son ideas más que figuraciones de lo que hubiera hecho el artista una vez vestido de luces y enfrentado con el toro.

Aquí está el paseillo soñado, la planta segura que camina hacia un destino de gloria o de muerte; aquí el saludo en el centro del ruedo, o el descanso en el estribo, o el remate formidable a la serie de las verónicas que se quedaron para siempre en el alma de Javier Clavo.

Nos hemos quedado mudos ante esta faena inmóvil, ante este testimonio de algo que estuvo a punto de vivir y que sólo ha logrado sobrevivir. Y esta supervivencia ha llenado de emoción al bronce convertido en barroco laberinto de huecos y formas sugerentes. Ahora sí que quisiera el cronista disponer de ese lenguaje misterioso del crítico para poder precisar la razón de esta emoción que sale de cada escultura de Clavo. Quisiera poder encontrar el origen de la estilización, los fundamentos del tratamiento estético que se ha dado a cada figura para que lo que no es sino materia inerte se haya convertido en testimonio vivo de un sueño que quedó para siempre detenido en el corazón del artista.

Pero el poeta no entra en esos campos críticos. El, que en algún lejano tiempo de su adolescencia se vio también envuelto por esa pasión arrolladora de la afición, del querer «ser torero», adivina el amor con que los dedos del artista han modelado la materia para crear, obra tras obra, al hombre que él hubiera querido ser, el torero Clavo que, por fuerza de la sangre, llevaba en sus venas y en sus sueños.

El poeta ha visto el estudio del pintor convertido en ruedo de diversidades. No hubiera estado de más alzarse con un jolé! entusiasta o haber exigido el premio a la faena. Tampoco hubiera negado al torero el derecho a ser visto, a ser admirado, a ser envidiado. Pero tiene que contentarse con lanzar, de vez en cuando, un ¡oh!, admirativo, que lo mismo que antes nos imaginamos que tiene sin cuidado al escultor.

Cuando salimos del estudio y volvemos a la casa de Clavo nos parece que ya hemos levantado un poco el velo con que nos cubría su «rareza». No estamos muy seguros de ello, pero intuimos que hay otra vida, que pudo ser, en el hondón personal del artista y que es a ella a donde huye cuando el gran público de la vida actual le rodea, le agobia, le exige, como se exige al torero que tiene que enfrentarse con la amenaza de la muerte cuando los demás sólo han ido a divertirse.

BIEN comienza la rentrée en París. Bajo el signo español; con carteles que anuncian el nombre de Goya en la Orangerie de las Tullerías hasta primeros de diciembre. Y esto, después de que la pasada temporada artística terminó, a finales de la primavera, con exposiciones de cuatro españoles: Gargallo, Julio González, Miró, Fenosa. Amén de una colección de aguafuertes de Goya y la asombrosa presencia de Picasso en el Palacio de los Papas de Aviñón. ¿Quién da más?

Goya es siempre acontecimiento. Cada lustro o cosa así, una selección de sus pinturas aparece en alguna de las capitales importantes, gracias a los desvelos de tal o cual conservador de museo, que se honra en reunir algunas de las obras del genial español. Esta exposición de París se debe a la iniciativa del Museo Mauritshuis, de La Haya, y se ha realizado en colaboración con la Dirección de Museos Nacionales de Francia, quienes han logrado 60 cuadros entre los más representativos. Nunca se ha podido hacer una exposición antológica de Goya—por las naturales dificultades que supone el obtener préstamos de museos y colecciones y la imposibilidad de transportar ciertas cosas—, y es evidente que sólo en Madrid puede verse en toda su magnitud. Pero estas selecciones parciales sirven para resucitar, acá y allá, el interés por el gran precursor de toda la pintura moderna, siempre admirado, siempre reconocido como el punto de partida del impresionismo francés y algunos de esos otros ismos que luego siguieron. La gente se precipita, los ministros acuden a honrar las tres o cuatro inauguraciones que oficialmente se organizan, la admiración general se pasma ante esas joyas inimitables, que son, por ejemplo, en este caso, La duquesa de Chinchón, toda rosa y gris de perla; La Tirana, morena y arrogante en el fulgor de su echarpe; La condesa del Carpio, elegante y severa armonía de grises y negros.

Esta exposición tiene un doble interés. Presentada primero en La Haya, ha sido la primera vez que en Holanda se veía pintura de Goya, y ahora trae a París algunos cuadros inéditos, que nunca habían sido colgados en un museo. La finalidad de los organizadores ha sido, precisamente, poner de relieve la universalidad del maestro español con obras que ilustran las distintas épocas y géneros de su polifacética producción: algunos de los mejores retratos (Meléndez Valdés, Asensio Juliá, Ramón Satué, el duque de la Roca, además de los antes mencionados), dos autorretratos (el del Museo de Castres, muy similar al que aparece abocetado en el ángulo izquierdo de La familia de Carlos IV, y otro que procede de Minneapolis, poco conocido, que representa a Goya enfermo atendido por el doctor Arrieta); pinturas de temas fantásticos y crueles, como El coloso del Prado, las Escenas de canibalismo del Museo de Besançon, el extraño Prado de la Casa de los Locos y el Incendio (estas dos últimas, pintadas en plancha de metal; una, prestada por el Museo de Dallas;

Carta de París

ARTE ESPAÑOL DE AYER Y HOY

Por MARIA FORTUNATA PRIETO BARRAL



Goya: «Las viejas», del Museo de Lille

la otra, perteneciente a la colección de don José Varez; alegorías incisivamente caricaturales, como Las viejas, del Museo de Lille, y el retrato de Fernando VII del Museo de Santander, rebosante de torpes alegorías. El Goya cronista en las escenas populares, como la Historia del bandido Maragato, y el Goya de la última época, cuando esbozaba a grandes pinceladas expresiones dramáticas de viejos y de santos. Para completar el conjunto, una serie de diapositivas de las pinturas «negras» del Prado se proyectan con un acertado comentario. El catálogo, muy bien editado, contiene reseñas precisas del origen y bibliografía de cada obra.

¿Qué más puede decirse acerca de una exposición de Goya que no sea cansada repetición? Para nosotros, españoles, acostumbrados al Museo del Prado y a San Antonio de la Florida, y al Museo de Bellas Artes de San Fernando y más, estas exposiciones nos parecen siempre pobres, y casi, casi, nos enfadan. Porque cuando existen tantas y tan insuperables pinturas de nuestro don Francisco de Goya y Lucientes, parece irrespetuoso y vano sacar a relucir obras menores, intentos fallidos y cuadritos retocados por algún meticón. Bueno, ya lo dije; se me escapó. Venir a estas alturas a descubrir que hay telas de Goya maltratadas y que seguramente algunas de las que se le atribuyen son apócrifas, es casi una perogrullada. Las tres veces que he visitado esta exposición fui acompañada de pintores. Pintores españoles y buenos. Todos coincidimos—y me fio plenamente del ojo experto y del sentimiento de los que han bebido en las fuentes goyescas—en que «ese cielo, por ejemplo, tan azulito, tan mono, ha sido tocado sin duda por algún francés admirador de Mignard», y «aquellos ropajes rechupados no lo pudo jamás pintar Goya ni aunque se propusiera hacerlo mal...», y «aquellos negros sucios y sin transparencia...». En fin, que nos da rabia, y volvemos a pensar en nuestras salas del Prado. ¡Que traigan algo de eso y verán lo que es bueno! Pero no; es mejor que no viajen esas cosas. Por si acaso.

Claro que, de todas maneras, bien está que algo de Goya se pasee de vez en cuando por los viveros del arte moderno. Siempre servirá de contraste y confrontación, de ejemplo o de interrogante. A este respecto, vale la pena comentar la inteligente anotación de Raymond Cogniat, que se preguntaba cuál iba a ser la actitud de los artistas jóvenes que se proclaman creadores de una estética nueva de mecánica y multiplicación. «Cierto que el arte de Goya posee, en ciertas obras, ese carácter de vehemencia, de protesta pública, que intentan encontrar también los artistas jóvenes de hoy. Pero Goya lo hizo sin renunciar a la intimidad del diálogo con el espectador, mientras que la actitud actual consiste, al contrario, en desdeñar totalmente esa participación individual, con el empeño de obtener una mayor adhesión colectiva. Si los jóvenes artistas comprenden ese aspecto de la rebeldía de Goya y admiten ver en ello una solución a sus problemas, caben

todas las esperanzas, y el paso de una generación, de una sociedad a otra, podrá hacerse sin ruptura. Si no, rechazarán a Goya y su genio, y con él a todos los grandes pintores desde el Renacimiento, relegándolos a un pasado respetable, más o menos respetado, pero muerto para ellos», escribe el ilustre crítico en el periódico *Le Figaro*. Sin embargo, el éxito de la exposición; la afluencia de público, computada ya como extraordinaria la primera semana (una media de más de 4.500 personas al día), prueban que hay gran distancia entre la población media que se interesa por el arte y las minorías de vanguardia que intenta romper con los valores del pasado (*).

Otros tres españoles—jóvenes éstos, dos pintores y un escultor—abren la temporada en la rive gauche y en la rive droite. Salaguti, en la Galería Raymond Duncan (rue de Seine), y Roca, en la Sala Entremonde (rue Mazarine), tienen algo de común en la visión un tanto fantástica (¿psicológica?, ¿onírica?) de su mundo interior. El primero es un escultor castellano que no llega a la treintena, y trae a París el bosque animado de sus tallas en raíces duras de espino, cuyas formas retorcidas y tortuosas aprovecha para crear un mundo de seres fabulosos con expresiones exasperadas, demoniacas, atormentadas. Es un hábil trabajo de talla al servicio de una imaginación exaltada, pero el gesto excesivo, la sistemática truculencia de las posturas y muecas estorban un poco; la abundancia de contorsiones y la alusión más o menos anecdótica denotan una vehemencia que se impone al sentido de la forma y nos distrae, así, del contenido puramente escultórico. Exceso, sin duda, de juventud, que el tiempo irá decantando y depurando.

La actitud de Roca es más intelectual, más introvertida. La colección de cuadros que presenta ahora, después de varios años pintando en París sin mostrar nada, es el resultado de meditaciones, análisis, impresiones íntimas que salen en forma de ensueños o pesadillas no muy difíciles de interpretar. Sensaciones de espacios intersiderales, de angustia cósmica, de lucha interior en el mundo infinitamente pequeño del ser material e infinitamente grande del pensamiento. Es una pintura con pretensión de magnetismo telúrico, con resabios surrealistas, en una técnica monocroma muy simple, con escasa materia, aunque muy trabajada, de efecto casi fotográfico por la intensidad del clarooscuro. Partiendo de un color único—morado, verde-gris, sepia, rojo—, la sombra intensa y la luz viva dibujan los volúmenes de formas con identidad casi siempre humana,

prolongada en inquietantes apéndices de larvas o coleópteros que se pierden en un infinito metafísico acentuado por veladuras y puntos de incidencia luminosa. Roca tiene ya una madurez artística y ha pasado por numerosas evoluciones desde sus estudios de Bellas Artes en Barcelona hasta su etapa parisiense. Tuvo, como todo el mundo, su momento expresionista, su afición cubista, su ruptura con la figuración, etc., pero siempre ha sido un virtuoso del dibujo, y esto se ve en el temario que ahora ofrece, no obstante lo convencional de las elucubraciones apenas anatómicas.

José Manuel es un andaluz fino, trasplantado de Córdoba al corazón de Bretaña después de unos años de estudios diversos en Madrid (Medicina, Veterinaria, escapadas hacia la música con rasgueo de guitarra flamenca). Me parece que perdura en él; sobre todo, la raigambre seria y poética de su tierra, de la Córdoba senequista y sultana, y dudo mucho que en las brumas del Morbihan se encuentre a gusto este muchacho sensible y apasionado, con hechuras de «to-caor de verdá», que se entusiasma ofreciendo un «chato» y un «pescaito» frito a quien quiera darle un poco de cordialidad. Se ha instalado en París hace poco más de un año y ha entrada con buen pie. Por de pronto, ha tenido los honores del ministro de Educación Nacional, Olivier Guichard, que vino en persona a felicitarle el día del vernissage en la Galería Yves Jaubert, y adquirió un cuadro. Es un buen principio, como para dar ánimos.

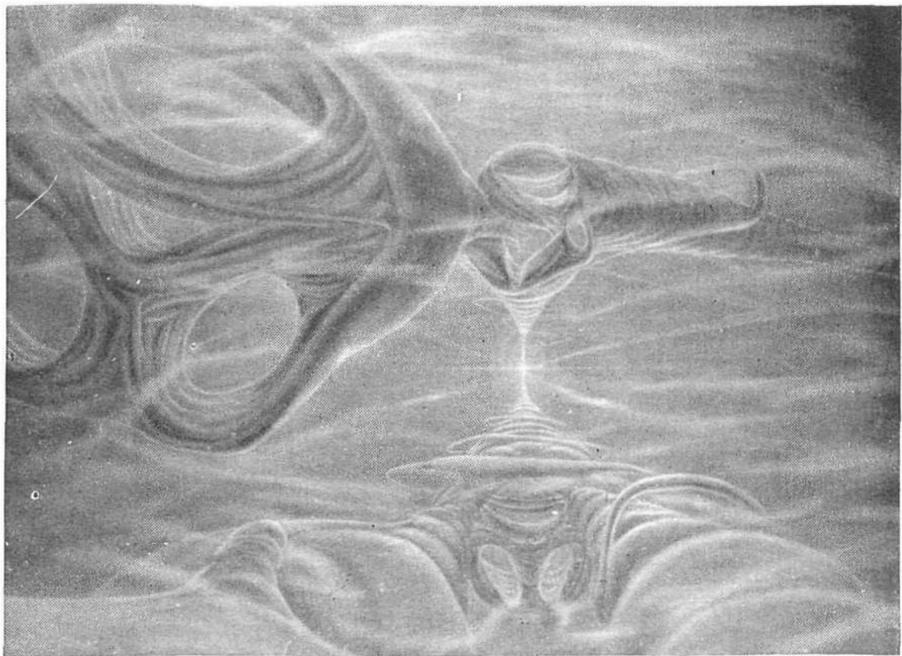
La pintura de José Manuel resiste a cualquier definición precisa, en verdad participa de elementos diversos que no son dispares y hacen entre sí «bon ménage». Quizá lo que predomina a primera vista es un impacto de dibujo rupestre, con su color de tierras calientes, el empaste mate que remeda calidades pétreas, los trazos negros que delimitan un contorno o se superponen a las manchas como etapas sucesivas. Luego, mirando más, se percibe un estudio complejo de la composición, aparentemente desordenada, una elaboración cuidada de los colores, una acertada utilización de los blancos que dan luz y movimiento a un conjunto incierto. Confusión a veces en la mezcla de elementos, síntesis de cosas ya sentidas. Sentidas, digo, que no vistas. Porque José Manuel es absolutamente autodidacta y lleva sólo cuatro años trabajando en la pintura, aislado de todo, con una pasión enorme pero, según confesión propia, «sin ver nada de los demás porque se siente aún vulnerable y no quiere que otras cosas le influyan». «Yo no sé lo que hacen otros pintores—me ha dicho con toda sinceridad— no conozco ná de ná, si hace unos años me hubiera hablado de Van Gogh, por ejemplo, hubiera podido creer que era un medicamento...» Por aquello de que andaba con la Medicina. Pero José Manuel está dotado de un talento cierto de pintor, con un sentido elegante del color y una aplicación ferviente que permite esperar grandes cosas.



El ministro francés de Educación, Olivier Guichard, felicita a José Manuel y a la esposa de éste



Cuadro de José Manuel



Pintura de Roca

(*) Todas las revistas de Arte y de Literatura han dedicado números especiales a la exposición de Goya, resaltando su importancia, su permanente actualidad, su vida y milagros, su influencia, etc., y las firmas más ilustres han colaborado a darle esplendor. Se anuncian asimismo libros recientes o en preparación sobre Goya, destacando el que próximamente editará Weber, en cuatro tomos, por José Gudiol, consagrado el primero a la biografía, análisis crítico y catálogo de todas las pinturas comparadas con los dibujos y grabados. Los otros tres tomos reproducirán la producción completa de los cuadros por orden cronológico. Según parece, será el libro más importante publicado en Francia sobre el pintor español.



«¡Arde, Gruja, arde!»

CINE FANTASTICO Y DE TERROR, EN SITGES

MUESTRARIO SIGNIFICATIVO EN
LA III SEMANA INTERNACIONAL

Por **LUIS GOMEZ MESA**

La realidad «va más allá que la imaginación». Lo prueban esos descubrimientos científicos, que nos asombrarían si conservásemos aún esta capacidad, esta predisposición. El hombre moderno —y lo es, quiera o no, todo el que vive en esta época— no se sorprende de nada. Habitado ya a los inventos más prodigiosos, siempre espera más.

¿Refleja el cine ese superar los extravíos, las ilimitaciones imaginativas? Interrogante sustancial, que no se plantea el espectador filmico, pero que ha de formularse el que estudia al cine de una manera completa: en los aspectos profundos y en los superficiales.

Sus medios técnicos expresivos sirven de poco —solamente en los «efectismos», en las trampas visuales— si no están impulsados por la imaginación, por la fantasía.

La fantasía ha sido la gran musa de los poetas. Y los auténticos importantes creadores del cine lo son.

Pero ya no lo es. Pasó de los poetas a los científicos. ¿O no es una inspirada labor poética la cumplida por cuantos lograron que sea realidad el viaje a la Luna y los que trabajan en otros sucesivos vuelos espaciales e interplanetarios?

El tema que más interesa hoy es éste. Que no es de fantasía, sino de realidad. Adquiere un tono de fantasía en el cine. En las tramas todavía de tono «porvenirista», pero vistas con ingenuos ojos actuales. Las sitúan y ambientan en el año 2000. Muy exigua imaginación tienen sus autores —ni científicos ni poetas—, sino de unas mentalidades aferradas a vulgares y facilones tópicos sobre el bien y el mal.

Verdaderamente que ha de empezarse por cambiar conceptos equivocados, por poner en orden —en sus lugares exactos— ideas y conductas fundidas y confundidas.

Y no se crea que estos dos géneros o modalidades cinematográficas —lo fantástico y el terror— no necesitan nuevas orientaciones, enfoques distintos, que los que se les señalaron. Por su indudable influencia en el público, se les han de aplicar normas éticas y estéticas trascendentes. En ningún momento se les tiene que tratar como géneros menores. Contrariamente, se ha de procurar considerarles pertenecientes al primordial quehacer creador.

Drácula, Frankenstein, el Hombre Lobo... Figuras fantasmales descollantes en el terror.

¿Y son muy diferentes lo fantástico y el terror? Sí. Aquél es más amplio y esto le permite moverse en unos ámbitos de belleza. El terror tiene sus escalas: del puro miedo a lo espantable, a lo espeluznante. Aquél actúa en la imaginación y en el corazón. Y éste en los nervios.

Unidos, lo fantástico y el terror, desde los albores del cine, al desarrollo de éste, se le aplicaron sus avances técnicos. Pero no de acuerdo con la exigencia de lo imaginativo, en continua renovación.

El ansia de supervivencia, de vencer a la muerte. El querer retornar a la juventud.

Temas fantásticos, pero que proceden de la realidad. Corresponden a sentimientos muy humanos.

¿Ha hecho el cine alguna película equiparable, a la creación de Goethe «Fausto»? No. Ni la película de Murnau ni otras adaptaciones «muy libres» —a veces, demasiado— se aproximan a tan genial obra.

Acaso la causa —no la razón, que es sinrazón— de que los escritores, guionistas o no, y los directores de cine, sean imaginativamente limitados —se copian, se imitan unos a otros— esté en que la realidad supera a la fantasía por la labor de los científicos, de los sabios.

Allí, en un trabajo conjunto de sabios y escritores, está el camino para que el cine se renueve y señaladamente en las dos modalidades de lo fantástico y el terror.

Las películas exhibidas en la III Semana Internacional de esos enunciados, celebrada en Sitges, constituyeron un muestrario significativo de los géneros: de cómo se entienden y se efectúan aún, en sujeción a fórmulas de supergarantizado éxito de público —faceta claramente comercial, muy respetable—, pero deterioradas en lo artístico, en otra faceta del cine, merecedora de los mayores y mejores respetos.

El cine inglés, especializado en las tramas de terror —no se olvide que Alfred Hitchcock, inventor del concepto y denominación «suspense» es londinense— presentó seis películas



«El jardín de las torturas»



«El sótano»



«Los hechizos»

y una en coproducción con Italia. Llenó más de la tercera parte del programa.

Películas típicas, sin notas nuevas, de cuidadísima factura técnica y eficazmente interpretadas. «Los Hechiceros» («The Sorcerers»), de Michael Reeves, por Boris Karloff, Elisa Beth-Ercy, Ian Giltuy, Victor Henry y Catherine Labey, cuenta un caso de criminalidad en que la única culpable es una mujer que abusa de su poder hipnótico, ya que su primera víctima es su propio marido. Lo moderno está en el empleo de luces y sonidos sicodélicos.

«La maldición del altar rojo» («The curse of the Crimson altar»), de Vernon Sewell y con Boris Karloff, Christopher Lee, Mark Eden, Bárbara Steele, Michele Gough, Rupert Davis y Virginia Wetherell, es un relato de aventuras con brujerías, supersticiones y miedo. Muy truculento.

«La vieja casa» («Old dar House»), adaptada de un relato de J. B. Priestley, por William Castle y con Tom Peston, Robert Morley, Jannette Scott y Joyce Greenfell, en los papeles principales, es una nueva versión de uno de los éxitos de Boris Karloff, «El caserón de las sombras». Mantiene el misterio hasta el final.

«Are you dyng young man»—titulada para su proyección en pantallas españolas «El sótano»—con Beryl Reid y Flora Robson, cuenta la actitud demencial de dos mujeres—en apariencia muy equilibradas—que no piensan en ningún instante que eligieron un sendero criminal. Similitudes, no en el tema, sino en los personajes primordiales con «Arsénico y encaje antiguo».

«Torture Gorden» («El jardín de las torturas»), de Freddie Francis y con Burgess Meredith, Jack Palance, Peter Cushing, adaptada de una obra granguíolesca de Robert Bloch, son tres historias truculentas, verificadas en el más espectacular y estremecedor estilo del género de terror. Interviene en el tenebroso juego un gato de ojos hipnóticos.

«Ladrones de cuerpos»—en el título original «The Body Stealers»—, de Gerry Levy y con George Sanders, Maurice Evans, Patrick Allen, Hilary Quyer, Robert Flemmyng y Neil Connerly, mezcla las aventuras con la «ciencia-ficción». Habitantes de otro planeta, que llegan a la tierra, con unos fines que se descubren al final. La nota de misterio se prolonga hábilmente. Participa en la intriga el amor. Reiterativa y bastante ingenua.

«El retrato de Dorian Gray», de coproducción italo británica, rodada en Londres, es una nueva adaptación de esta novela de Oscar Wilde—de similitudes temáticas con «La piel de zapa», de Honorato de Balzac—, en que predomina lo tenebroso, lo terrorífico sobre el contenido filosófico del relato original. El protagonista se comporta como un Jack, el Destripador. Ha sido dirigida con pericia profesional—pero sin ningún estilo peculiar—por Massino Dalla e interpretan los papeles principales Helmut Berger, Beryl Cunningham y Herbert Lom, en su personaje «diabólico», pero a la moderna.

Francia presentó tres películas, muy diversas. «El último hombre», de Charles L. Bitsch y con Sofia Torkali, Corinne Brill y Jean Claude Bouillon. Un relato imaginario sobre los tres únicos supervivientes—espeleólogos—de un cataclismo originado por una explosión atómica. La grandeza y trascendencia del tema queda reducida a una historia de amor entre tres, con su poquito de erotismo. El final con el nacimiento del hijo de Catherine es un interrogante acerca de la futura humanidad.

«Prologue... Piège» («Trampa»), es una película surrealista, de fantasía mimética—no supera «Un perro andaluz», de Luis Buñuel y Salvador Dalí—, que plasma una obra de Fernando Arrabal. Dirigida por Jacques Baratier, el propio Arrabal actúa, al comienzo, en el prólogo e improvisa—es un decir— el diálogo con frases muy suyas, muy de anarquista, pero sin la calidad y la categoría de Buñuel, como un profundo y alto ejemplo. Juegos torturantes como en «El gran ceremonial». Y los intérpretes, que actúan como muñecos de pim-pam-pum, de figuras de un museo de cera, pero que se mueven, son Bernadette Lafont, Bulle Ogier y Jean Baptiste Thierée.

Y el cortometraje «La pince a oncles», escrita y dirigida por Jean Claude Carrière, guionista de Buñuel, que es el comienzo de una extraña historia. Una broma envuelta en misterio.

Checoslovaquia presentó dos películas: «Las noches de Praga» y «El Diablo Cojo». Ambas

fantásticas. Compuesta la primera por un episodio moderno y tres historias: «El último golem», «Las zapatillas de Pan» y «La hierba venenosa». Muy interesantes, de envolturas muy sugestivas. La segunda, «El diablo cojo» —¿influencias de nuestro «Diablo cojuelo», de Luis Vélez de Guevara?— divertida, y entre canciones y bailes asoma una intención satírica, con dosis moralizadoras.

Las dos películas soviéticas, una «La nebulosa de Andrómeda» —de Cheriebitof— sucede el año 2000 y cuenta unas aventuras interplanetarias para conseguir la paz, y otra, «Sadko», es una brillante representación de esta ópera de Rimsky Korsakov. Ambas pertenecientes a lo fantástico.

Las dos películas estadounidenses no aportan nada. Ni «The oblong box» («La caja oblonga»), de Gordon Hessler y por Vicent Price y Christopher Lee, inspirada en un relato del alucinante Edgar Allan Poe, inagotable inspirador de películas truculentas, ni «The name of the game is Kill», de Gunnar Helltron y por Susan Stresberg y Collon Willex.

Alemania envió «Arde, bruja, arde», de Michael Armstrong y con Herbert Lom, Reginald Nalder, Olivera Vucco, Ingeberg Schöener y Gaby Fuchs. Una evocación inclinada del lado del horror —sucede en Austria, en 1700— de las fanáticas luchas religiosas medievales.

Corea mandó «La vieja raposa», que narra, en bella plástica y en su adecuado estilo, una leyenda de amor desdichado, de fatalidad, de odio y de hechicería y fantasmas. Ha sido dirigida expertamente por Shin Sang Okk e interpretada con justeza por Akira Kubo y Yung Gy Shin. Revelación para el público español del cine, que armoniza cantidad y calidad, de un país oriental.

La película japonesa «La destrucción de los monstruos», sucede el año 2000. Dirigida por Ishiro Honda, son sus intérpretes Akira Kubo, Jun Tazaki y Toshio Tshuciya. Es un alarde de espectacularidad fantástica, conseguida con eficacísimos medios técnicos. «Gojidilla», viejo amigo de los espectadores españoles, es una de sus principales figuras.

Polonia presentó un medimetraje, hecho para la televisión. «Roly-Poly», titulada en español «Picadillo». Ingenioso y divertido guión de Stanislaw Lem. Ocurre el año 2000. Y es una hermosa burla de los trasplantes. Dos hermanos gemelos, Fox, famosos corredores y campeones automovilistas, sufren un gravísimo accidente. Muere uno y el otro se salva, por los trasplantes. Pero, ¿cuál es uno y otro? La pericia de Andrzej Wajda se evidencia en la calidad de la realización. Acertó a matizar su intención irónica. Excelentes interpretaciones de Bogumil Kobiela y Ryszard Filipki. Dura exactamente treinta y seis minutos. Una lección de cine y de película para televisión. Más valiosa que muchísimos largometrajes.

Canadá, cuyo cine está en constante avance, presentó el medimetraje «Vértice», de Jean Savard —documental que parece fantástico y fantasmal, pero que refleja, en su demencial significado, a desquiciados sectores sociales del mundo actual— y cinco cortometrajes, de dibujos «a lo MacLaren», de diversas líneas, de sonoridades y de colores estridentes o no. «En el país del Rey Size», «No apunte», «Test 0558», «Ma Box» y «Alrededor de la percepción».

«Tarzán», brasileño, de David Neves y Michael Espiritu es un homenaje a tan célebre personaje —héroe de los públicos infantiles y de los que no lo somos— interpretado repetidamente y en fidelidad a su radiante significado por varios artistas.

Boris Karloff, Christopher Lee, Peter Cushing, Vicent Price, Herbert Lom, Jack Palance, celebridades del género de terror, intervinieron —aquél fantasmalmente— en las películas de esta III Semana Internacional de Cine, dirigida con fervor por Antonio Ráfales Gil. Faltó a la cita el cine español, que ha realizado algunas excelentes películas pertenecientes a lo fantástico y al terror, como «El bosque de Antines», en un nuevo y definitivo título. «El bosque del lobo», de Pedro Olea, adaptada de la novela de Carlos Martínez Barbeito, y las creaciones de Gonzalo Suárez, «El extraño caso del doctor Fausto» y «Aoom». Hubiese constituido su programación un gran éxito. Nuestros productores y directores siguen en la errónea actitud de no interesarse por los Certámenes Internacionales que se celebran en España. Olvidan que al concederles su colaboración, se ayudan a sí mismos.



el film de la quincena

Por LUIS QUESADA

EL COMPROMISO, de Elia Kazan

GRIEGO de origen, animador de una cierta renovación en el rígido mundo comercial cine americano, fundador del Actor's Studio, Elia Kazan es una de las grandes figuras de la cinematografía mundial de todos los tiempos. Recordemos ¡Viva Zapata!, On the waterfront o América, América, título en los que coinciden la maestría de la ejecución, el poder creador de personajes y situaciones y una preocupación evidente por los problemas sociales, que valió a su autor verse envuelto, hace años, en la famosa «caza de brujas» maccarthiana.

Volvemos a encontrar los mismos elementos en El compromiso. Como en sus obras precedentes, Kazan demuestra un gran dominio de los actores (insuperable trabajo de Kirk Douglas, Faye Dunaway Deborah Kerr y Richard Boone), un conocimiento profundo del mundo descrito (el del big bussines) y su bien acreditado sentido del cine.

No obstante, El compromiso resulta inferior a América, América, de la que es, a todas luces, segunda parte. Falta el nervio, el vigoroso empuje de aquellas situaciones; diríamos incluso que falta el convencimiento del autor.

América, América era un canto a la esperanza, a la llamada irresistible de la nueva tierra de promisión americana con que soñaban, hace ya de esto muchas décadas, los desheredados de Europa. El compromiso significa un balance de desilusión y amargura tras la experiencia americana. El hijo del pobre emigrante griego, conquistador de una mediana fortuna como vendedor de alfombras, es ahora un hombre maduro, triunfador en mayor medida aún que su progenitor. Pero este triunfo lo ha conseguido a costa de la renuncia a sí mismo, a sus sueños, a su vocación profunda. Evangelos, el hijo del viejo comerciante de alfombras, ansiaba crear mundos de imaginación en una carrera de escritor. Su padre le empujó por el camino del dinero, creando paraísos artificiales para un público informe. El que un día fue pobre muchacho inmigrante, ansioso de huir de la miseria que le cercó

en su nativa Anatolia, quiere lo mejor para su hijo. Pero este «lo mejor» es a sus ojos sólo dinero, dinero contante y sonante que pone a cubierto de las tremendas servidumbres de la pobreza en un país donde sólo se valora a un hombre por su triunfo económico, por la cuenta bancaria. «¡Pero, qué hombre eres tú, que no puede decirme el saldo de tu cuenta corriente!», llegará a gritar un día el viejo comerciante.

La vida que nos pinta Elia Kazan es la de un «engagé», comprometido por el triunfo material, apremiado por una esposa que no podrá nunca comprenderle, y que ama al hombre que no es. Para la esposa (Deborah Kerr) la normalidad consiste en continuar dentro de las filas apretadas de los vencedores de la vida, es decir: de los maniatados por el compromiso de una civilización regida por la moral de la ganancia, del resultado de los balances, del éxito en las campañas de venta. Pero cuando este «comprometido», después de un incidente, enfrentado con su amante, decide abandonarlo todo, para volver al comienzo, a sus ilusiones, a su propio y trancionado, le trata de loco y le abandona. Elia Kazan nos hace ver que no es una infidelidad ocasional, sino que ella amaba al hombre anterior, al hombre que se traicionaba.

He hablado antes de falta de ímpetu, de descanso del nervio con respecto a la primera parte, América, América. No olvidemos que el cine norteamericano, como la vida americana, tiende siempre al optimismo, razonable o no. A la hora de obtener un mal balance, hay una cierta retención del ánimo, hecha de pudor e incredulidad, que falsea los resultados. A pesar de la denuncia profunda, se percibe un cierto malestar que, a fuerza de querer ponerlo todo negro, termina por hacerlo inverosímil, caricaturesco por encima de la gravedad del tono.

Este es el gran fallo del film. Como también lo es esa derivación incesante hacia un problema amoroso que, si bien sirve de motivo al lucimiento físico de Faye Dunaway, desvía el tono y la intención de la denuncia.



El profesor Camón Aznar presidiendo una de las sesiones. A sus lados, José Manuel Riancho y Antonio Manuel Campoy. José María Moreno Galván, durante su intervención

EL ARTE DE HOY ANTE EL FUTURO

Por RAFAEL FLOREZ

LA misión cultural del III Programa de Radio Nacional de España no se queda limitada—si es que las ondas radiofónicas son una limitación— a poner en antena todo cuanto cuece en el gran cotarro del mundo intelectual y artístico de dentro y fuera de nuestro país. Aparte de los libros de publicación trimestral de ensayo, arte y ciencia, titulados *Tercer Programa*, donde aparecen artículos y conferencias seleccionadas entre el numeroso material que diariamente ofrece tan prestigiosa emisión de Radio, está este otro empeño de conexión pública que vienen constituyendo los cursos veraniegos organizados en la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», de Santander. Encuentros entre profesores, escritores, artistas, periodistas y becarios que son congregados bajo el magisterio del profesor Camón Aznar, en una plenitud de opiniones, verdaderos contrastes de pareceres estudiosamente expuestos a lo largo de quince días veraniegos en el recinto santanderino del palacio de la Magdalena. El escritor y crítico Antonio Manuel Campoy actuaría como secretario, como en los cursos anteriores.

Este año se ha celebrado, pues, el IV curso, y para ello se citó, nuevamente, a una viva representación del quehacer cultural español, cuarta cita anual de la que se hizo amplio eco tanto la Prensa, la Radio como la Televisión, cita que tuvo el enunciado temático y general de «El Arte de hoy ante el futuro». Buena rosa de los vientos para saber lo que se pesca por el mundo de las Artes y su proyección cara al futuro. Resultante de estos quince días cara al mar Cantábrico disfrutando de un diálogo eficiente al servicio del bien cultural y sus naturales conclusiones, viene a ser ahora el presente resumen de LA ESTAFETA LITERARIA.

ARQUITECTURA, MUSICA, CRITICA Y LITERATURA EN LA PRIMERA FASE

Con una apertura de ofrecimiento y análisis, el profesor Saumells, vicerrector de la Universidad Internacional de Verano «Menéndez Pelayo», de Santander, manifestaría su creencia de que el futuro del Arte no será otro que el de orientar a la sociedad contemporánea. Tras estas palabras inaugurales ofrecidas aquí en síntesis, el profesor Camón Aznar intervendría como director de estos cursos, bocetando las líneas maestras de la temática que iría a constituir el fondo de las cuestiones a debatirse durante los quince días de conferencias y coloquios. «¿Cómo saber lo que ocurrirá mañana, máxime cuando el numen del Arte de hoy es la sorpresa, cuando el enigma no consiste en lo desconocido, sino en lo indispensable? Frente al futuro sólo podemos expresar deseos, y el deseo mío es que el tema del Arte por nacer sea una vez más el hombre entero con su problemática y su



Un aspecto del Salón de la Reina, del Palacio de la Magdalena

drama existencial.» Palabras previas éstas de Camón Aznar que darían paso a la primera conferencia de este IV curso, conferencia primera que corrió a cargo del arquitecto Miguel Fisac, que habló sobre *Presente y futuro inmediato del arte de las ciudades*.

El ímpetu expresivo y de ideas de Miguel Fisac podríamos condensarlo en frases como la siguiente: «Si la sociedad actual es una sociedad opulenta de consumo basada en la persecución del lucro, es lógica la fealdad de las ciudades en que vivimos.» Objeciones ejemplares sobre nuestro vivir cotidiano en la urbe y su relación con la Arquitectura y el Urbanismo fueron nutriendo el sentido sumamente expresivo de esta conferencia de Miguel Fisac, en la que afirmaría, cargando el ambiente para el coloquio, que «la realidad de la ciudad presente, pasada y futura es la expresión de la realidad sociopolítica de sus habitantes». Naturalmente, el coloquio con que culminó su conferencia vendría a constituir el grado suficiente de animación que marcaría la tónica de este IV curso desde su iniciación.

Una vez puesto en marcha el orden temático de disertantes, seguirían conferencias como la del crítico de Arte José Corredor Mateos, que hablando sobre *Posibilidades del futuro en el Arte de hoy* aventuró un panorama sombrío en que el artista consciente intentará un arte cada vez más «objetal» y más ligado a su propio ámbito y reaccionará negando el Arte para no caer en el antiarte de la cultura de masas. Y Cristóbal Halffter, en su tema relacionado con la posible evolución de las formas musicales, manifestaría que la música del futuro será más sencilla en sus estructuras que la música actual, y posiblemente más

compleja en alguno de sus elementos, «que acentuará su faceta aleatoria y su carácter de participación». Como, asimismo, sobre la enseñanza musical y su tradición y vanguardia, el hasta hace poco director del Conservatorio de Valencia y recientemente nombrado catedrático de la Universidad de Madrid, José F. León Tello, expondría la conciliación en la eterna polémica entre tradición y vanguardia, «conceptos que se funden en la obra individual del compositor, vinculado a un proceso social y acumulativo de la cultura e innovador simultáneamente de ella». Resumiendo el contenido de la disertación de un profesor como León Tello, hay que perfilar que esenció toda una lección de pedagogía en torno y a fondo de la política docente a llevar en la nueva visión del Conservatorio.

Dos críticos de Arte, como José María Moreno Galván y Luis Figuerola Ferret, vendrían a tratar la problemática de las Artes desde sus puntos de vista profesional. Enfoques de personalidad distinta, pero aleccionadora cara a la juventud que escuchaba, y que briosamente participó, una vez más, en los dos animados coloquios, que tuvieron tanto interés e importancia como las dos preparadas conferencias. Y también, en nueva sesión, el rigor informativo del profesor Francisco Ynduráin, catedrático de Literatura, cuando expuso su tema de *Las formas literarias de hoy cara al futuro*, marcando la frontera entre literatura y sublitteratura, a su vez que definiendo entre dos tipos de lectura, como son la lectura para emocionarse—que es la más específica de la sublitteratura—y la metalectura, que es la lectura culta del que no se interesa en lo que ocurre, sino en cómo está narrado.

DE JAVIER DE CARVAJAL A CASTRO ARINES, PASANDO POR IGLESIAS ALVAREZ, GALLEGO, MARCHAN Y VINTILA HORIA

El arquitecto y catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Javier de Carvajal, se manifestó desde el comienzo de su conferencia con un ímpetu, una velocidad de palabras y de ideas que colmaron la expectativa con que se aguardaba su intervención en este IV curso. *Problemas que plantea la masificación de la sociedad a la Arquitectura* fue su tema, y su claridad expositiva, duramente crítica a lo que viene ocurriendo tanto en el pleno de nuestra sociedad como en el propio seno de la enseñanza en la Escuela Superior, de la que él es catedrático. Valentía de una postura acusadora que arrancó vibraciones importantes a la hora del coloquio. Antonio Iglesias Alvarez, crítico musical y catedrático del Conservatorio de Madrid, abordó el difícil tema de *Futuro de los teatros líricos* con precisa profesionalidad no carente de objeciones sobre la triste realidad del arte lírico en España. Un crítico de Arte especializado en lo ingenieril y arquitectónico, como José de Castro Arines, cubrió, en este curso sobre el Arte de hoy ante el futuro, lo que se precisaba decir en torno a la ingeniería arquitectónica, tan poco divulgada en nuestro país. Rindió homenaje a dos figuras españolas de rango universal, como han sido en nuestro tiempo Félix Candela y Eduardo Torroja.

La figura internacional de Julián Gállego, profesor de Historia del Arte, crítico y escritor, precisaría, con una rigurosidad in-

formativa de gran valía para la mayoría de los asistentes, el esperado tema de los núcleos artísticos de hoy y de mañana. La temprana juventud de otro crítico de Arte, como Simón Marchán, demostró su estudiosa preparación a lo largo de su conferencia y coloquio al hablar de *Innovación y redundancia en el arte actual*. Y el escritor rumano afincado en España que es Vintila Horia, premio «Goncourt» de novela, matizaría sus amplios conocimientos intelectuales al disertar sobre el tema de *Hacia una nueva estética literaria*, centrando su análisis en el campo de la novela y de su posible y profetizable proyección y evolución futura. «El novelista contemporáneo tiene que coincidir, consciente o instintivamente, con el cambio establecido, pues sin una nueva estética no hay futuro», finalizó Vintila Horia su intervención.

INCANDESCENCIA DEL CURSO EN MARCHA

El buen septiembre de la costa cantábrica acompañaría de manera ambiental tanto las sesiones en el Salón de la Reina del palacio de la Magdalena como las tertulias improvisadas en sus bellos parajes. La incandescencia del curso estaba en marcha, y ni la agradabilidad de la temperatura exterior—con su hora del baño al mediodía—podía restar interés al promedio de dos o tres conferencias por día. Dentro del palacio de la Magdalena eran las sesiones organizadas y sus coloquios con los conferenciantes; fuera se desarrollaba una continuidad de cada sesión, pero ésta ya en un albedrío que se hacía imposible dentro por la necesaria regulación que requiere todo acto público.

Desde otro ángulo, la Arquitectura volvería a estar presente cuando las palabras del catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, Juan José Martín González, se enfrentó con el tema del pasado, presente y futuro de las formas arquitectónicas. Culminación de su conferencia, en que afirmó que en la reciente Exposición Mundial de Osaka (Japón) está el germen de lo que será la Arquitectura del mañana, dominada por las formas naturales, la movilidad, el enriquecimiento de las formas y el redescubrimiento del color. También el director de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Víctor d'Ors, plantearía su tema sobre el aspecto de tal profesión, centrándose en la formación del arquitecto como artista. Extensa y variopinta conferencia, que nos recordó todo un ingenio surrealista y un perfil hereditario de aquel gran maestro de la Cultura y del Ingenio que fue don Eugenio d'Ors, padre del conferenciante.

Sobre pintura mural y arquitectura intervino el profesor Bonet Correa. Sobre *Lo lúdico en el Arte. El deporte como un sugerir de formas*, el crítico deportivo y literario que es Antonio Valencia expuso que en España el deporte ha sido una figura exótica, y en las formas plásticas de la cultura de nuestro país es, salvo excepciones, muy difícil encontrar el rastro de esta proyección del deporte en la vida artística. «Por último, el Arte ha sido consciente del deporte como suscitador de formas, y si bien en el Arte moderno esta convicción se manifiesta de una forma superficial, es indiscutible la permanencia de esta influencia del carácter lúdico, intrínseco a la naturaleza humana en su manifestación artística.» Y el crítico de Arte barcelonés Fernando Gutiérrez hablaría después sobre *El libro de Arte como instrumento de cultura visual*, tema muy sugerente en un medio ambiental como el de este curso, y tema que a la hora del coloquio levantaría objeciones más allá de la cuestión planteada, pues se suscitaban numerosas cuestiones, tales como la petición de la financiación estatal del libro de Arte en tanto en cuanto poderoso instrumento de cultura, el problema del abaratamiento de dichos libros, la necesidad de publicaciones sobre exposiciones de pintores actuales y la crisis editorial tan de nuestro momento en estos últimos meses.

El director de la revista *Arquitectura* y arquitecto, Carlos de Miguel, disertaría sobre La Sarraz como precedente. José María Azcárate, vicerrector de la Universidad de Madrid, habló sobre *Presente y posible futuro de los estudios históricos del Arte*, propugnando la necesidad de una mayor coordinación de las enseñanzas de Arte en España en todos sus niveles. Habló también sobre la ley de Educación y la gran oportunidad que supone para salir del presente estado de cosas y promover en todas sus posibilidades el desarrollo de las enseñanzas artísticas en el país. Cirilo Popović, crítico y profesor de la Universidad de

Madrid, planteó la estética de los nuevos materiales en una conferencia plena de sugerencias. El arquitecto Díaz Domínguez, que es coautor, junto a López de Asiáin, del proyecto del nuevo Museo de Arte Contemporáneo de la capital de España, habló y mostró gráficamente los planos del mencionado Museo, concebido de acuerdo con los más modernos criterios arquitectónicos.

La personalidad crítica de Miguel Pérez Ferrero nos brindó la ocasión de escuchar una documentada conferencia sobre *Presente y futuro en el cine*. «Las crisis en el cine han sido una constante a lo largo de estos primeros setenta y cinco años de su existencia; crisis fundamentalmente de industria y espectáculo, provocadas por la aparición de cada nueva técnica revolucionaria de este arte joven», dijo Miguel Pérez Ferrero. Bartolomé Mostaza, como crítico literario principalmente, desarrolló una parte de su conferencia (pues toda hubiese necesitado mucho más tiempo), que versó sobre *¿Puede hablarse de un arte social?* Enrique Azcoaga, como escritor por encima de crítico de Arte, hizo una deliciosa conferencia, llena de agudeza y densa de sugerencias sobre su tema, que fue *El museo de mañana*. «El museo de mañana deberá ser museo-taller, salvando este handicap tradicional de los museos como monumentos funerarios que son los tradicionales, pues ha de ser abierto, móvil, crítico, vivo en suma.» Alfonso Sánchez, desde su ángulo de humor, a la vez que de crítico de Cine, hizo una conferencia matizada de información y opinión sobre el arduo tema de *Cine nacional y cine internacional*.

Y el penúltimo día, el catedrático de la Universidad de Barcelona y crítico de Arte, Alberto del Castillo Yurrita, hablaría sobre *El Consejo de Europa y el arte actual*, documentadísimo trabajo que antecedió al de Carlos Antonio Areán, también crítico, y cuya disertación en torno a *Las artes no occidentales y su futuro* bien puede decirse que fue una de las mejores conferencias informativas del IV curso, dirigido por Camón Aznar. El crítico musical Fernando Ruiz Coca puso a prueba su calidad de musicólogo al pronunciar su conferencia-coloquio referente al tema *La interpretación como protagonista de la música de hoy*.

También hablaron Manuel Valls Gorina—sobre *Futuro de los nacionalismos musicales*—; Rafael Soto Vergés, más como poeta que como crítico; Manuel Pita Andrade, catedrático de Historia del Arte—que disertó sobre *La abstracción, ayer y hoy*—, y el gran Sartoris, Alberto Sartoris, el maestro de la arquitectura italiana, que ya en 1928 integró las famosas jornadas del castillo de La Sarraz—evocado en la conferencia anterior de Carlos de Miguel—, y que en esta jornada de Santander nos habló sobre *Perspectiva acerca de la metamorfosis de las artes y su integración en la Arquitectura*.

COLOFON

Entre las diversas conferencias que nutrieron este completísimo curso hasta llegar a la de clausura, pronunciada por el profesor Camón Aznar, hubo por la noche conciertos y recitales, como los de Pilar Bayona, Regino Sainz de la Maza, y además el del Quinteto Clásico de la RTVE en dos memorables sesiones también, todo ello en el Salón de Música del palacio de la Magdalena.

Como acto final, precisemos la conferencia de clausura a cargo de Camón Aznar, que disertó sobre *Arte religioso de hoy y de mañana*. «No hay razones, ni sociológicas ni religiosas, que justifiquen la pobreza actual del arte religioso, no en la Arquitectura, de gran riqueza de formas, sino en las artes plásticas. El problema, de por sí paoroso, es que el Arte religioso sea un problema.» Estas y otras palabras del profesor Camón Aznar fueron dando forma severa a su disertación, muy crítica, por rigurosa, en torno al grave tema y problema de lo religioso en el Arte de hoy y cara al mañana.

A continuación de esta conferencia del director del curso dijo unas palabras de resumen y congratulación el director de la Red de Emisoras de Radio Nacional de España, José Manuel Riancho, expresando el agradecimiento al profesor Camón Aznar por venir presidiendo y organizando estas jornadas. Finalmente, se levantó a decir las palabras definitivas de cierre del IV curso el director general de Bellas Artes, Florentino Pérez-Embú, sintetizando el valor y la significación de temas y concurrencia a estos encuentro de Arte que todos los veranos reúne la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», de Santander, gracias a la propulsión del III Programa de Radio Nacional de España.



Rebekah Harknesf



Durante un ensayo del «Bartok concierto»

EMPIEZA EL CURSO MUSICAL

LA sesión de invierno ha comenzado con fuerza y ya los conciertos se suceden. Han vuelto los habituales de la Orquesta Nacional y de la Orquesta de la Radio Televisión con las mismas repeticiones de los programas, varios días a la semana, que es de esperar alcancen los niveles de público de las temporadas anteriores, si hemos de pensar que el público musical es algo «ganado» que puede conservarse.

Como parte del programa de esta primera fase de la temporada hemos tenido la grata visita del Harkness Ballet. Rebekah Harkness ha dedicado su cariño y su dinero a este grupo que se sale de la rutina, tanto en cuanto a las obras elegidas como por lo que se refiere a la coreografía. Bartok, Britten y Creston fueron los compositores del programa. El primero con su «Concerto», cuya ambientación era la menos original y respondía a las líneas de los ballets «abstractos»; sin embargo, el conjunto resultó grato y eficaz. «Devoradores de Sombras», de Britten, coreografía de Walter Gore, resulta impresionante; el ambiente del manicomio está perfectamente logrado y nos recordó, con las naturales diferencias, el efecto de la versión cinematográfica de Peter Brooks de la obra de Weiss «Marat-Sade». «Tome out of Mind», música de Paul Creston, con coreografía de Brian MacDonald, es el otro gran acierto del conjunto.

* * *

EL mes de octubre se ha cerrado con un ciclo completo de los Cuartetos de Beethoven, en conmemoración del bicentenario de su nacimiento, a cargo del Cuarteto Parrenin. Este homenaje nos ha traído a la memoria el que dedicó la Agrupación Nacional de Música de Cámara en 1949, que también ofreció en el Cine Palace el ciclo completo de los cuartetos. En esta ocasión el escenario ha sido el del Teatro Real, con una audiencia insuficiente, pero superior a aquélla. Estos ciclos tienen la dificultad de la diaria asistencia, pero esto mismo les



Una buena participación en su homenaje es la audición completa de sus cuartetos

presta un aire más solemne y la música de cámara precisa con verdadera urgencia la ampliación de sus «aficionados». Así lo orienta Gerardo Gombau en las notas-programa: «Así podrá constatarse si las promociones más jóvenes reciben plenamente el mensaje de una de las obras-clave de la música occidental».

Beethoven, autor de las sinfonías, no parece precisar apoyo alguno, pero el de la música de cámara —como todo este apartado, en ge-

neral— si necesita el incremento de su difusión para que se capte «plenamente su mensaje».

* * *

LA Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión inició la temporada con dos conciertos que han estado, respectivamente, a cargo de sus dos titulares, Enrique García Ascenso y Odón Alonso.

En el primero escuchamos «Re-

verberaciones», de Román Alís; «Coro di Morti», de Godofredo Petrassi, y «Oedipus Rex», de Stravinsky. Colaboraron el Coro Easo, de San Sebastián, que dirige José María González Bastida y los solistas Vera Soukupova, Carlos Fagoaga, José Luis Chocarro, Ricardo Muniain, Antonio Arzallus, Paulino Caballero y Simón Ramírez.

Por su parte, Odón Alonso presentó una valiosa «resurrección», «Vespro Bella Beata Vergine», de Claudio Monteverdi. Participaron también el Coro de la RTV, dirigido por Alberto Blancafort; la Escolanía Máter Amabilis, que dirige César Sánchez; el Cuarteto de Madrigalistas, el Cuarteto Renacimiento, Atrium Musicae y Pro Música Antigua de Madrid, con Isabel Penagos, Carmen Rodríguez Aragón, María Aragón, José Foronda, Tomás Cabrera, Ricardo Visus, Manuel Bermúdez y Julio Cetania, como solistas.

A la calidad de esta música se sumó el entusiasmo de Odón Alonso, que la ha desmenuzado, arreglado y penetrado en sus más pequeños detalles para presentarnos una auténtica reconstrucción de ambiente y de sentido. Desde las flautas de pico hasta los grupos corales, cada parte ha sido medida como parte de un todo brillante, porque así puede calificarse el resultado.

La orquesta ha anunciado el ciclo de la temporada, que merece un comentario que dedicaremos en una próxima crónica.

* * *

LOS actos en honor de Simón Bolívar y fuera de programa han traído una nueva actuación de la Orquesta Sinfónica de la RTV que ha servido también para la inauguración del Auditorio del Palacio Nacional de Congresos.

El programa incluía el «intermedio» de «Goyescas», de Granados; la cantata «Los gozos de Nuestra Señora», del marqués de Santillana y de Ernesto Halffter, y varios fragmentos de «Tannhäuser», de Wag-

ner, bajo la dirección de Odón Alonso y con la intervención de los Coros de la RTV.

El Auditorio se merecía un motivo tan solemne para su inauguración como ha sido el homenaje a Simón Bolívar y es de esperar que a partir de ahora sea utilizado de modo regular.

* * *

EL centenario de Gustavo Adolfo Bécquer ha servido de base para una serie de encargos musicales cuya presentación se anuncia en el momento de cerrar esta crónica. El concierto se presenta en el Ateneo de Madrid, dentro de su Aula de Música, con la soprano Esperanza Abad y el pianista Joaquín Parra.

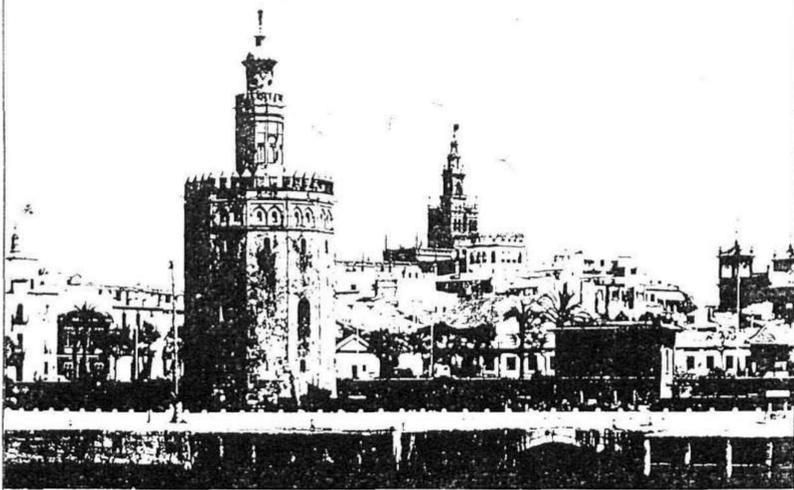
El programa quedará como algo del recuerdo de este centenario al margen del futuro de cada una de las obras, que son las siguientes: «Becqueriana», de Antón García Abril; «Amor Eterno», de Manuel Valls; «Rima Op. 81», de Román

Alís; «El Ángel», de Francisco Otero; «Poemna», de José María Mesures Quadreny; «Sincerely Yours», de Eduardo Polonio; «En busca de la rima perdida», de José Luis Tellez; «Los invisibles átomos del aire», de Gerardo Gombau; «GAB. 20», de Francisco Estévez; «8:3'30"», de Carlos Cruz de Castro; «Becqueriana total», de Francisco Cano, y «Bécquer 70», de Agustín González Acilu.

* * *

EL grupo «Arte y Cultura» ha organizado un nuevo ciclo de conferencias que comenzarán el próximo día 10 de noviembre, a cargo de Pedro Machado de Castro, que en veinte lecciones recogerá «Cuatro siglos de Opera» (1600-1970). Como introducción al curso, el crítico musical Antonio Fernández-Cid ofrecerá cinco conferencias, que van desde el problema de la ópera en España a los «viajes por los teatros líricos de Italia».

II DECENA DE MÚSICA EN SEVILLA



SEVILLA 2-11 NOVIEMBRE 1970

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA COMISARIA GENERAL DE LA MUSICA

Cartel anunciador de la II Decena de Música, que tendrá lugar en Sevilla del 2 al 11 del presente mes, organizada por la Dirección General de Bellas Artes



PUEDEN JUGAR

(viene de la pág. 2)

originales, inéditas y no hayan concurrido anteriormente a ningún certamen. También podrán ser admitidas, por excepción, obras que habiendo participado en otros concursos hayan merecido calificación de finalistas, sin obtener ningún premio. La falta de estos requisitos podrá anular la concesión del premio.

El premio estará dotado con 200.000 pesetas, que se adjudicarán al autor de la obra galardonada, pudiendo ser declarado desierto si, a juicio del jurado, ninguna de las obras participantes reúne la calidad suficiente.

Existe libertad absoluta en cuanto al procedimiento o tema de las obras concursantes. Se tendrán muy en cuenta las aportaciones técnicas y temáticas que supongan una contribución positiva para la influencia cultural del arte escénico. La duración de las obras será la normal en un espectáculo dramático completo.

Los originales de las obras concursantes podrán presentarse o remitirse por duplicado, escritos a máquina y perfectamente legibles, en el Departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid (avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3), hasta las trece horas del día 10 de enero de 1971. Las obras remitidas por correo deberán ser depositadas en origen antes de la hora y fecha indicadas.

Los originales estarán firmados por su autor, figurando al pie de la firma su nombre y dirección completos. Aquellos autores que deseen conservar el incógnito podrán firmar con seudónimo, acompañando los originales con una plica, en cuyo exterior conste el título de la obra y el seudónimo elegido, y en su interior los datos personales correspondientes. Dicha plica no será abierta en caso de que la obra no alcance la categoría de seleccionada y podrá ser retirada con los originales de la obra.

El Departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica realizará, a través de sus asesores teatrales, una cuidadosa y primera lectura de todas las obras concursantes, llegadas hasta el cierre de la admisión de originales, seleccionando un máximo de 25 originales, que pasarán a la consideración del jurado, el cual, a través de cada uno de sus miembros, podrá recabar para su lectura e inclusión en el grupo finalista cualquiera de las obras presentadas dentro del plazo.

El Jurado del IV Premio Teatral «Tirso de Molina» será designado por el director del Instituto de Cultura Hispánica entre personas de conocido prestigio técnico en el arte teatral, cuyo nombre no será hecho público hasta que se publiquen sus decisiones.

Siguiendo la tradición de los Premios Teatrales «Tirso de Molina», el jurado seleccionará tres obras finalistas como máximo, si, a su juicio, existen entre las concursantes con la debida calidad para ser representadas en un teatro de Madrid, y de acuerdo con las normas teatrales vigentes. Teniendo en cuenta las reacciones de público y crítica ante su escenificación, el jurado dictará posteriormente un segundo fallo definitivo, de acuerdo con lo estipulado en la base tercera. La obra premiada, caso de ser editada o representada posteriormente por cuenta del autor, deberá figurar en todo caso con la indicación de «Premio Tirso de Molina del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid».

Por el hecho de concurrir al Premio Teatral «Tirso de Molina» los autores aceptan las presentes bases,

no pudiendo reclamar contra las mismas ni retirar las obras presentadas hasta la publicación del fallo del jurado. Las obras no retiradas ni reclamadas con posterioridad a los sesenta días de publicarse dicho fallo, serán destruidas.

BASES DEL CONCURSO PARA LOS PREMIOS «MÁLAGA-COSTA DEL SOL» POR TRABAJOS DE PRENSA, RADIO, CINEMATOGRAFIA Y TELEVISION DIFUNDIDOS EN 1970

★ El excelentísimo Ayuntamiento de Málaga invita a los profesionales y colaboradores de prensa periódica, radio, cinematografía y televisión para que concursen a la presente convocatoria del premio «Málaga-Costa del Sol».

Los trabajos concurrentes habrán de exaltar a Málaga, destacando su belleza e interés turístico y general, como ciudad o junto a su término, o como capital de su provincia o de la Costa del Sol, en trabajos literarios o gráficos difundidos en diarios o revistas periódicas, cine documental, radio o televisión.

Los concursantes podrán presentar cuantos trabajos estimen oportunos (por las modalidades informativas que deseen), pero el jurado considerará las series de colaboraciones como mera agregación circunstancial de trabajos independientemente concurrentes.

La dotación de la convocatoria es de 200.000 pesetas, distribuidas en cinco entregas de 40.000, que serán asignadas a otros tantos trabajos que, por cualquiera de las indicadas modalidades, sean, a juicio del jurado, merecedores de dicha recompensa.

No se compartirá el importe de ninguna de las cinco entregas entre diversos trabajos concurrentes, pero el jurado podrá distribuir la cuantía de esa entrega entre los diversos autores de un trabajo cuando sus elementos de colaboración estén suficientemente diferenciados.

El jurado podrá declarar desierta la convocatoria por falta de trabajos concurrentes, por manifiesta falta de calidad entre los presentados o por su incumplimiento de las bases de este concurso.

Para enjuiciar los trabajos literarios o gráficos difundidos en prensa, deberán recibirse tres ejemplares íntegros de la publicación, o un ejemplar íntegro y dos copias o fotocopias del trabajo concurrente.

Para los trabajos difundidos por radio, cinematografía documental o televisión, sus autores deberán presentar (por triplicado y en folio) el guión de sus colaboraciones, así como, para los difundidos por radio, una copia en cinta magnetofónica y, para los difundidos por cine o televisión, una copia en cinta cinematográfica, exigiéndose a unos y otros que acrediten la difusión del trabajo mediante certificado del centro emisor.

A los trabajos que no aparezcan escritos o dichos en castellano, deberá acompañarse su traducción escrita, por triplicado y en folio, a nuestro idioma.

Todos los trabajos deberán tener ingreso en el Archivo del excelentísimo Ayuntamiento de Málaga antes de las doce horas del día 12 de enero de 1971, cualquiera que sea su fecha y modo de expedición.

El fallo del jurado será inapelable, y se dará a conocer en acto adecuado y público dentro de las Fiestas de Invierno del próximo año. El ayuntamiento se reserva el derecho de edición total o parcial de todos y cualesquiera de los trabajos premiados, sin que ello prive a su autor de facultad idéntica. Para cualquier incidencia que hubiere de ser tramitada por vía judicial, los concursantes, por el hecho de serlo, quedarán sometidos a los juzgados y tribunales de esta ciudad.



Por ANTONIO DIAZ CAÑABATE

UN LECTOR DE «LA GACETA»

Todavía mucha gente sigue llamando al «Boletín Oficial del Estado», «La Gaceta». Claro es que al decir mucha gente me refiero a muchos viejales. Entre éstos se cuenta don Venancio, que acaba de cumplir ochenta y cinco años en plena salud y en plena vida activa. No recuerda haber estado enfermo nunca, pero a esto no le concede importancia. El gran orgullo de su vida lo cifra en no haber dejado un solo día de leer «La Gaceta» desde el año 1905. Sabe el día exacto en que por primera vez leyó sus páginas. Y lo sabe porque ese día cumplió veinte años. Entre los muchos ejemplares de «La Gaceta» que conserva figura como el máspreciado ese que fue iniciación de una costumbre que iba a perdurar sin un solo desfallecimiento de sus fuerzas lectoras tan largo tiempo. De tarde en tarde la hojea. Casi se la sabe de memoria y, sin embargo, siempre encuentra renovadas emociones que comenta en sabroso soliloquio. La primera su antigüedad.

—Hay que ver. ¡Doscientos cuarenta y cuatro años de existencia! ¿Será posible? Bien claros están los números romanos, que son tan bonitos y tan aristocráticos. CCXLIV. (Lee el sumario íntegro. Luego el Parte Oficial.) «S. M. el Rey (Q. D. G.) y su Augusta Familia continúan en la ciudad de San Sebastián sin novedad en su importante salud.» (Se detiene.) ¡Buen veranito se tiran Doña Cristina y sus hijos! A Doña Cristina le chifla San Sebastián. No lo conozco, pero por las fotografías me le explico. Tiene que ser una ciudad preciosa y el palacio de Miramar todo un señor palacio, con una situación desde la que se divisa un panorama que me río yo del que se distingue desde el Palacio Real de Madrid, que no es manco. La Casa de Campo, y a lo lejos, la sierra de Guadarrama, velazqueño puro, pero que ni compararse con el de la bahía de la Concha. Poco le faltaba a Alfonso XIII para casarse. Al año siguiente, ¡cataplum!, la espantosa bomba que estalló en la calle Mayor.

Sigamos. Reales Ordenes Circulares. Tres firmadas por Weyler. ¡Cuánto me acuerdo de don Valeriano, tan pequeñito de estatura y tan gigante de energía! Cuando yo era un chaval vivíamos en la calle del marqués de Urquijo, muy cerca de la casa del general, que hacía esquina al paseo de Rosales.

Cuando iba yo muy tempranito al colegio, solía encontrármelo montado a caballo, dispuesto a dar un paseo. Las Reales Ordenes no tienen importancia. Una de ellas ordena la devolución de 1.500 pesetas depositadas por la madre de un mozo del reemplazo de 1902 para librarle del servicio militar. Al declarársele inútil, los seis mil reales volvían al patrimonio familiar. ¡Seis mil reales, lo que representaban entonces seis mil reales! Una fortuna casi. Mi padre se vio negro para reunirlos y gracias a ellos no serví al Rey, como se decía entonces. Esto era injusto, ya lo sé. Siempre ha habido injusticias.

Flojo es este número de «La Gaceta». Romanones firma una Real Orden del Ministerio de Agricultura, Industria, Comercio y Obras Públicas. Cuatro ministerios de los de hoy reunidos en uno de hace sesenta y cinco años. ¡Lo que hemos avanzado en ministerios! ¡Bastante le importaba a Romanones desenvolverse en tan diversas materias! ¡No era listo ni nada el conde! Cortaba un pelo en el aire. Llegué a conocerle personalmente. ¡Vaya maña que se daba para manejar la simpatía, el don de gentes! Siendo ministro de Gracia y Justicia fui a pedirle que trasladara a un tío mío, magistrado de Valladolid, a Sevilla. Me dijo: «¿A Sevilla? ¿Para qué quiere ir a Sevilla si en Valladolid se vive divinamente?» Respondí que su mujer era sevillana y tenía allí a su familia. «Razón de más para no ir. Recuérdeme de mi parte el refrán de quien fue a Sevilla perdió su silla. En Valladolid puede mandar en su mujer. Con la suegra al lado será un magistrado sometido a un fiscal» Con estas mismas palabras se lo comuniqué a mi tío y me contestó que desde aquel momento se hacía romanonista.

La Real Orden de Romanones declara invadido de filoxera el pueblo de Albaladejo, de la provincia de Ciudad Real, y contiene normas para combatirla. Ya parece ser que no existe esta plaga que tantos daños produjo en los viñedos españoles. Ahora lo terrible sería una plaga que afectara al whisky, que ha pasado a ser, por la cursilería de la gente, la bebida nacional. ¡Con lo ricos que son nuestros vinos!

No me explico cómo hay tantísimas personas que no leen «La Gaceta» ni por el forro y en cambio se tiran al colete todo un

periódico de estos tiempos en los que sólo se escribe sobre el extranjero y los deportes. Estamos enteradísimo de lo que sucede en el más Extremo Oriente y Occidente y apenas sabemos lo que ocurre en el madrileño barrio de Argüelles. Y de deportes no digamos, planas y planas con las más pequeñas noticias de los más pequeños deportistas y largas y minuciosas crónicas de enviados especiales a cualquiera zarandaja deportiva. Yo no cojo uno en mis manos. Con mi «Gaceta» me basta y me sobra. ¿Quién ha dicho que es farragosa y plúmbea? ¡Mentira! Es la misma amenidad hecha prosa. Los preámbulos de algunos Decretos y Ordenes son magníficos. ¡Sí, señor, no rebajo nada! Se entera uno de los problemas mejor que en los comentarios periodísticos, que si vamos a cuentas son tan camelos como los preámbulos. ¡Y luego se entera uno de cada cosa!

¡Cuánto siento no haber coleccionado todos los números de «La Gaceta» desde éste del 4 de septiembre de 1905! Y eso que con los que conservo me las apañé muy bien para darme paseos por mis tiempos, paseos por el recuerdo, el gran placer de la vejez que no comprenden los jóvenes hasta que dejan de serlo. Ya no voy al teatro. ¿Para qué si también es como el whisky, algo de extranjería, ajeno a nuestra sensibilidad y a nuestras costumbres? ¡Con el teatro que tenemos los españoles y no lo podemos ver más que de Pascuas a Ramos porque nuestros autores también se van por ahí fuera a imitar, a copiar problemas que sólo giran alrededor de lo sexual y de las camelancias pedantes de cuatro o cinco falsos genios que maldito si valen dos pimientos! ¡Qué alegría me da leer al cabo de más de medio siglo la cartelera de «La Gaceta» de 1905. En Apolo echaban «La favorita del rey», «La alegría de la huerta», «El perro chico», «El alma del pueblo», y en el Cómico, que acababan de tirar, la Loreto y Chicote hacían «La banda de trompetas», «El príncipe ruso», «Las estrellitas», «La peseta enferma». Estos títulos no les dicen nada a los actuales pedantueños. En cambio, a mi me ponen en pie toda mi juventud. Para eso me sirve «La Gaceta», y mis nietos me dicen que estoy gaga. Se creen muy modernos porque se dejan la barba. En 1905 la llevaba yo, conque a moderno no me gana nadie.

No se mantendrá correspondencia con los concursantes, a quienes, no obstante, se les devolverán sus trabajos si así lo solicitasen con anterioridad al fallo. Después de éste, y también previa solicitud formulada antes del transcurso de treinta días naturales, se les devolverán sus trabajos, excepto un ejemplar íntegro de la publicación en que aparecieron los divulgados en prensa, o una copia de sus guiones para los radiados, proyectados o televisados, y, en su caso, una copia de la traducción castellana.

El jurado de este concurso, presidido por la excelentísima corporación, será designado por la Delegación Municipal correspondiente. Como secretario, actuará un funcionario técnico afecto al servicio de Cultura Municipal, con voz pero sin voto.

PREMIO «ARMENGOT» 1970

★ Librería Armengot, de Castellón, deseando dar un mayor realce a las conmemoraciones de la Fiesta del Libro, convoca el Premio «Armengot» de novela corta o cuento literario con arreglo a las siguientes

BASES:

- 1.ª Podrán optar al Premio «Armengot» todos los escritores españoles que lo deseen, con trabajos originales o inéditos.
- 2.ª La extensión de las obras deberá ser superior a 50 folios, sin sobrepasar los 150, debiendo presentarse mecanografiados, por una sola cara, a doble espacio y por triplicado, haciendo constar el nombre del autor y su domicilio. No se

admitirá el seudónimo, salvo que dicho seudónimo constituya un habitual y reconocido nombre literario.

3.ª La cuantía del premio será de 10.000 pesetas (diez mil) las cuales, al propio tiempo, son conceptuadas como adjudicativas de la primera edición de la obra premiada que llevará a cabo la empresa «Hijos de F. Armengot», antes del 23 de abril del año siguiente al de la concesión del premio. En el caso de producirse nuevas ediciones de la obra, el autor tendrá derecho a percibir el diez por ciento del importe de los ejemplares vendidos.

4.ª El premio será otorgado por votación por un jurado nombrado por Librería Armengot, cuya identidad se hará pública en el momento oportuno.

5.ª El plazo de admisión de originales terminará el día 1 de marzo de 1971, otorgándose el premio el día 23 de abril siguiente. Los originales deben ser enviados a nombre de «Librería Armengot», Enmedio, número 21, Castellón, con la indicación «Para el Premio Armengot». Será extendido recibo de recepción, si el autor lo solicita.

6.ª Adjudicado el premio, los autores no premiados podrán retirar sus originales en Librería Armengot, previa presentación del recibo, a partir del 15 de mayo siguiente y por el de un año, no respondiéndose en ningún caso del extravío o pérdida de algún original.

7.ª El fallo del Jurado será inapelable. Queda igualmente entendido que los concursantes, por el solo hecho de serlo, aceptan todas y cada una de las disposiciones contenidas en las presentes Bases.

SUPPLICACIONES y BARQUILLOS

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

DOS palabras distintas; una perdida en el uso, la otra boyante en él y una misma pasta que las une —con diferencias de confección— en láminas delgadísimas y hechas al calor del horno, que por ser ázima, esto es, sin levadura, se mezcla con azúcar y canela y da una golosina tostada y crujiente, que nos lleva sin duda al mundo árabe, aunque a diferencia de otros casos no se haya denominado con nombre de aquella lengua, tan entrañable de la románica española.

En realidad la diferencia entre **supplicaciones** y **barquillos** era su forma. Las **supplicaciones**, eran **cañutillos** o **cañutillos** estrechos y largos que se denominaban **cañutillos de suplicaciones** y los **barquillos**, más anchos y cortos, tenían forma curvada de barco, acaso no muy diferentes de los actuales, característicos, de donde les vino su nombre. Las primeras han perdido el suyo ya que no su forma y son identificables, perfectamente, con los **barquillos** —perdida su original denominación, han tomado la otra— estrechos y largos, más consistentes y quebradizos —sistematizados por la industria— que se sirven preferentemente con los helados, leche merengada, etc., mucho más populares que los otros. Se trata de un curioso fenómeno semántico en que el objeto, perdido su nombre, se ha apoderado del de otro análogo, pero con la particularidad de que ha acabado por sustituir al objeto también, con la ayuda de la industria.

Pero, ¿y el nombre de **supplicaciones**?

—siempre en plural—, ¿de dónde proviene, siendo tan ajeno al parecer, a lo que denominaba?

El **Diccionario** oficial nos dice, como es de suponer, que **supplicación** proviene de **supplicatio, onis**; de **sub**, bajo y **plicare**, plegar; en fin, «acción y efecto de **supplicar**», y añade, sin más explicación, que se llama **supplicación** «un barquillo estrecho que se hacía en forma de cañuto», lo cual es bien cierto, pero no, en cambio, que «se hacía», sino que se sigue haciendo con predominio sobre el **barquillo** propiamente dicho. En cuanto a la **receta**, para hacerlos no tiene desperdicio, y merece copiarse, subrayando algo digno de ello:

«Hoja muy delgada, hecha de masa [no especifica cual sea], con azúcar y otros ingredientes [canela, a lo más] que cocida [y no tostada] en un molde, sirve para hacer barquillos», que según esta redacción, se hacen después de cocer o tostar la masa en los moldes (!!!).

En todo caso no nos da su semántica, aunque al tratar de **cañuto** es el **Diccionario** oficial más expresivo: «**supplicación**, barquillo en forma de cañuto», de **caña**, esto es **cañuto**, al perderse la idea primitiva, mas también alude a «**cañuto de suplicaciones**».

Pero veamos algo más. El **Diccionario de Autoridades**, que solía saber bien por dónde iba, aunque el **Diccionario** oficial lo trastrueque y desdeñe muchas veces, aclara algo esto:

«**Supplicaciones**, usado en plural, [¡no se olvide esto!], son unos cañutos del-

gados que se hacen de la masa de los barquillos, y se distinguen de éstos en la figura y la estrechez con que se forman.»

Y acierta, asimismo, al definir el **barquillo**: «un género de pasta delgada como la oblea hecho de harina sin levadura y con azúcar o miel, que por el modo convexo que tiene se llamó así».

Y sin embargo, no son lo mismo las **supplicaciones** que los **barquillos** aunque había de ser el lastrador del **Quijote**, Clemencín, quien, una vez más, acreditara su ignorancia y falta de perspicacia, interpretando caprichosamente un texto de **La Pícaro Justina** y otro de la obra que intentó comentar, diciendo: «Los que ahora se llaman **barquillos**, se llamaban **supplicaciones**», lo cual, después de lo expuesto antes es modelo de inexactitud.

Y como en tal improvisado comentar del **Quijote**, muy admirado por aquellos ignorantes, que aún le consideran un «cervantista», sin saber ni lo que es Cervantes, a una necedad sigue otra, intenta explicar el nombre de **supplicaciones** —no habiendo leído el **Diccionario de Autoridades**, sino creyéndose autoridad él, de esta suerte:

«Porque debajo de oblea iban otras muchas que hacían una manera de doblez (?!); más las de ahora, como no tienen doblez debajo, sino una oblea despegada en forma de barco, llámense **barquillos**».

Para Clemencín la palabra **supplicaciones**, aparte de los disparates que dice, no tenía más semántica que la de **plegar**, ya citada, y no el sentido que pudiera tener, más o menos metafóricamente, y no percibió que, partiendo de **supplicar**, pedir, rogar; —olvidada ya la etimología propia por los galanes de la Edad de Oro—, **supplicaciones** significaban burlescamente, sin duda, las que los enamorados hacían a las damas, ofreciéndoles, al paso, unos barquillos, de esa forma aludida, distinta de las de los barquillos por antonomasia que por más facilidad —sin la maquinaria actual o **barquillera**, ya fantasmal— se ofrecían por las calles, tan dulces y quebradizos como ellos quisieran los corazones que anhelaban para sí, siendo temporal la designación de la golosina, durante los reinados de los Austrias, esencialmente.

Que por Madrid andaban, con preferencia a otras ciudades, los **supplicacioneros**, vendiendo **barquillos** y **supplicaciones**, presentando su frágil mercancía, a su sabor y al de los demás, siempre dispuestos a ofrecérselos a las damas y galanes, como hoy las floristas —también en declive— puedan ofrecer unos nardos o claveles, al fin **supplicaciones** también, no ofrece duda, ya que consta en diversas disposiciones de los Alcaldes de Casa y Corte de la época, prohibiéndoles ciertas **libertades** con los naipes que usaban, como antecedentes de las ruletas de las **barquilleras** llenas de barquillos y no de **supplicaciones**, que aparecieron, espectacularmente, en el famoso coro de **Agua, azucarillos y aguardiente**, de Federico Chueca, el gran músico madrileño.

UNA OBRA CRITICA CASI INAGOTABLE

CUANDO Guillermo de Torre publicó «Literaturas europeas de vanguardia», allá por 1925, fue tenido por iconoclasta y revolucionario. Hoy lleva camino de ser un clásico. Un clásico de la crítica literaria que, por lo mismo, sigue vigente, y que, además, continúa produciendo con entusiasmo juvenil. Un caso especial. Los críticos literarios con magisterio «a posteriori» no abundan. Algunos monstruos sagrados de otras épocas salvaron sus nombres para la posteridad; pero sus nombres, meras referencias eruditas, carecen de virtualidad. Los escritos de tales monstruos sagrados no interesan. ¿Quién lee a estas alturas al temible Antonio de Zozaya, al sapientísimo Rafael Cansinos-Assens, persona muy admirada por Guillermo de Torre? Hasta los críticos de más fuste—Clarín, Menéndez Pelayo, Valera— apenas sirven para enjuiciar, desde nuestra perspectiva de 1970, los libros por ellos en su día juzgados. Difícil temporalidad de la crítica literaria. Clarín perdió lastimosamente el tiempo en demostrar que los autores pedestres eran autores pedestres; Menéndez Pelayo, en saliendo de sus clásicos, se guiaba por criterios más morales que estéticos; Valera, de quien siempre se cita su juicio sobre «Azul», no solía tomar muy en serio a muchos escritores, cuyos libros ponderaba con su mijita de guasa andaluz. El propio Pereda, aunque valorara como lector, resultaba lamentable cuando la fe le nublabla el entendimiento. Apenas leer su correspondencia con Galdós, da grima ver hasta qué punto podía sobreponer lo extraliterario a lo literario. Se dirá que ni Valera ni Pereda fueron profesionales de la crítica. Pero si miramos un poco más adelante, cuando el crítico literario se profesionaliza, observamos asimismo fallos curiosos en los críticos más ilustres. Julio Cejador tenía una idea ultranacionalista, ultracastellana de la literatura; Julio Casares ponía algunos reparos a Azorín y encontraba admirable a Ricardo León; «La nueva literatura» (1927), de Rafael Cansinos-Assens, contiene poco material aprovechable; la «Historia de la novela en España» (1909), de Andrés González Blanco, posee ante todo, valor documental. Max Aub y Juan Chabás, al enjuiciar la narrativa española de posguerra, desprecian lo que ignoran. En fin, para qué seguir.

Este es el mérito de Guillermo de Torre: haber provocado admiraciones y repulsas apasionadas en su juventud, por adelantarse a su tiempo, y haber tenido, a la vez, clarividencia, sensatez y buen gusto para establecer una escala de valores, clasificar las corrientes literarias, desentrañar «ismos» y separar el grano de la paja, con lo cual zafóse a la temporalidad, ese orín que corroe la crítica en ma-

yor medida que la creación. Sus libros de mocedad, empezando por «Literaturas europeas de vanguardia», se mantienen lozanos, pimpantes, actuales. Cierta que el autor, remediando ciertos excesos iniciales, los ha podado y puesto al día; pero la doctrina no ha variado aunque la enriqueciera la experiencia. Actualmente no compartimos el fervor surrealista de Guillermo de Torre, mas hemos de retomar sus obras para entender fenómenos literarios y artísticos que, de otro modo, requerirían la consulta de una bibliografía exhaustiva. El poder de síntesis—una de las cualidades básicas del crítico literario— lo tiene él en grado sumo. Y cuando algunos escritores y poetas jóvenes pretenden deslumbrarnos con los fuegos artificiales de su ingenio, con sus novismos, postrimerías y alejandrismos, la «Historia de las literaturas de vanguardia» nos demuestra que aquéllos se visten en la más acreditada ropavejería. La iliteratura «novísima», la literatura «camp» es como la maxifalda: una regresión a los tiempos de la abuelita.

La obra crítica de Guillermo de Torre, aunque en algunos puntos acusa el paso del tiempo, no ha envejecido en general. Mantiene su vitalidad, su dinamismo. Prueba de ello este tomo de «Doctrina y estética literaria», especie de «Obras selectas» del autor. Pocos críticos podrían resistir tan bien la acción corrosiva del tiempo. Guillermo de Torre conoce el oficio: el problema del lenguaje, que tanto preocupa hoy, lo intuyó él hace cuarenta años, pero ahora está de vuelta de sus entusiasmos lingüísticos de ayer y se ha vuelto cauto. Igual le sucede—y en esto le doy la razón— con su manera de enfocar la crítica: no está dispuesto a reconocer la validez de ninguna, basada en limitaciones literarias, lingüísticas, técnicas o políticas. El estilismo, el estructuralismo, la «nouvelle critique», el viejo formalismo ruso, hoy resurrecto, la crítica marxista, el psicoanálisis aplicado a las letras, constituyen otras tantas lentes que pueden transparentar la realidad, pero no aprehenderla. La crítica estructuralista, a fuerza de ahondar en la estructura del idioma, acaba por destruir la creación literaria. El análisis estilístico revela muchas cosas, pero se le escapa la quintaesencia de la belleza. Este tipo de crítica consigue lo que el niño que quiere quitar su polvillo a la mariposa: matarla.

Guillermo de Torre entiende la crítica literaria como «sobremanera libre en punto a criterios y métodos», por muy ilustres que sean los maestros de cada secta: Saussure o Lukács, Sartre o Engels, Guglielmi o Michel Foucault; estima asimismo que debe cuidar «de no convertir el texto en pretexto para caprichosas divagaciones sin enlace con el punto de

partida», pie del que cojean ciertos críticos incipientes amparados en la obra de algún dómine; considera, por último, que la crítica a base de elogios o censuras, sin entrar a fondo en la obra examinada, tiene muy poco que ver con el menester verdaderamente crítico. Verdades de Perogrullo y, no obstante, frecuentemente olvidadas. El crítico tiene que ser un poco cartujo si quiere crear algo duradero. Sólo que huir del mundanal ruido no resulta nada fácil, al ser sabido que al autor criticado le tiene sin cuidado el valor intemporal de la crítica que a su libro se dedique; lo que espera, aquí y ahora, es el ditirambo o, en el peor de los casos, la benevolencia. Esto, con cuantas excepciones se quieran.

«Doctrina y estética literaria» está dividido en nueve secciones. Textos muy dispares: serenos y meditados unos, ocasionales otros, mas nunca fugaces y efímeros. El sentido constructivo de la crítica, mantenido por Guillermo de Torre contra viento y marea, aparece ya en el prólogo a «Literaturas europeas de vanguardia». El ataque al concepto strarriano de literatura—concepto social— se recoge en la sección II, resumen de una obra fundamental de nuestro crítico. En «Literatura y compromiso» se estudian los orígenes de la «literatura comprometida» (o «empeñada», o «arriesgada»), refutando a Sartre y demostrando que tal literatura no es invento existencia-

lista. «Literatura y libertad» vale como opinión sincera en torno a la libertad del intelectual, libertad que el Estado coarta cuando brinda cargos políticos al escritor, convirtiéndole en funcionario, en lugar de ofrecerle una seguridad económica que le permita crear tranquilamente en su rincón. Más adelante topamos con «La difícil universalidad de la literatura española», escrito tantas veces aireado y siempre oportuno. En la sección VI se compilan textos literarios y artísticos sobre el cubismo y el arte abstracto, reveladores de la sagacidad de un hombre tan dudo en Apollinaire como en Picasso. Claro que habría que aguar un tanto el vino cubista de Apollinaire, pues el cubismo pasó de la creación a la recreación; sus posibilidades creadoras eran limitadas en lo formal; en cambio, carecían, mentalmente, de límites. De ahí que el choque entre la limitación formal y la ilimitación mental condujese a la pintura abstracta. La sección VII contiene capítulos interesantes sobre novela, ensayo, teatro y crítica. Estoy de acuerdo con casi todo lo que Guillermo de Torre opina sobre la disparidad entre estilismo y fuerza creadora, a condición de entender por estilismo el esteticismo como fin en sí. La sección VIII—«Diálogo de literaturas»—transcribe un conocido trabajo sobre el concepto de la literatura hispanoamericana. Mantiene el crítico el sentido de continuidad de dicha literatura frente a la tesis contraria de originalidad. La literatura hispanoamericana es «continuación, no inauguración», por ser la proyección americana de la española. Por último, en la sección IX se lee un ensayo muy agudo sobre «Picasso y Ramón», equiparables en su infinitud.

Hé citado algunos de los cincuenta textos del libro. Hacer la crítica, no ya de todos, sino simplemente de un par de ellos, requeriría por mi parte la redacción de un ensayo. Pero como se trata de obras conocidas y generalmente asequibles al lector, estimo que, por esta vez, lo importante es dejar constancia de su recopilación en un grueso volumen de ochocientas páginas. Añadiré solamente que el carácter personalísimo de la labor crítica de Guillermo de Torre me parece tan fuera de duda y tan de dominio público, que no creo sea posible ignorarla y estar al mismo tiempo al día en cuestiones de estética. Los estudiosos de la literatura, los simples aficionados a las letras, tienen, en «Doctrina y estética literaria», el resumen del pensamiento de un crítico ejemplar; tienen un epítome de la labor de toda una vida, una síntesis que exige lectura atenta y meditación.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA



NARRATIVA

VICENTE MOLINA-FOIX: *Museo provincial de los horrores*. Colección Nueva Narrativa Hispánica. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1970; 191 págs., Ø13 x 19,5Ø.

Vicente Molina-Foix ha leído a Ponge. Lo aseguramos así, terminantemente, porque en su poética personal, incluida en la antología *Nueve novísimos*, echa mano de una frase del citado escritor: «reemplazar el desafío de las cosas por el lenguaje». A ello tiende Molina-Foix. Y no solamente cuando escribe poesía, sino cuando lo hace en prosa. Su primer libro, *Museo provincial de los horrores*, se nos presenta en una prestigiosa colección de novela, la llamada «Nueva Narrativa Hispánica». Ahora bien, por lo paroxístico del relato, está muy lejos de ser una novela, lo que ha escrito de una manera automática y desenfadada, pese a lo rico y trabajado que resulta su lenguaje, y la originalidad que busca con ahínco para su expresión. Y en ese lenguaje exuberante, en esa intención de originalidad, estriba el mejor Molina-Foix. También en su habilidad para interesarnos en su relato, al cual gusta seguir, aunque en seguida nos cercioremos de que va de absurdo en absurdo hasta desembocar en nada, en lo inconcreto, sin algo que suponga un fin argumental.

Molina-Foix se nos antoja un escritor químico, pues utiliza para su pluma todos los resortes y recursos del surrealismo, del dadaísmo, del filosofismo, en fin, de varios ismos con conocimiento y aptitudes literarias de primera calidad, con los que va de la parodia al naturalismo, pasando por lo fantástico o viceversa. *Museo provincial de los horrores*, no cabe duda que es un libro difícil de catalogar como género, pues de repente nos parece de una seriedad total y en seguida pensamos que no es más que un divertimento enmascarado con el empaque de una indudable inteligencia, o tal vez, y esto quizá sea más posible, un experimento literario donde se ha mezclado una buena cantidad de lirismo con todo lo antes apuntado.

MANUEL RIOS RUIZ

ANTONIO MOLINA SÁNCHEZ: *«Caretos», memorias de un burro negro*. Ediciones Sagitario. Barcelona, 1970; 244 págs., Ø15 x 20Ø.

Antonio Molina Sánchez, guionista de radio y televisión, obtuvo el premio de novela de la V Olimpiada del Humor con las memorias de un burro «traducidas» por él al cristiano. «La historia que recojo en este libro es la interpretación más exacta que puede obtener de cuanto me contó mi amigo «Caretos», advierte Molina en una nota preliminar.

La historia del burro es, naturalmente, la de sus amos. Este «Caretos» es algo así como un Buscón o un Guzmán de Alfarache con cuatro patas y rabo, con capacidad de observación y donaire para contar las cosas. Novela picaresca, pues, la que nos ofrece Antonio Molina a través de las «memorias» del asno. Sus amos y su situación económica fueron diversos, pero al burro no le fue mal del todo, porque —es la conclusión que debe sacarse de sus «recuerdos»— con ingenio y pocos escrúpulos se puede vivir bien.

El primer amo fue un labrador de secano, si tal nombre se le puede dar, pues apenas poseía el terreno preciso para que le enterraran en él con su mujer. Comían menos que sus gallinas, y vivían de la venta de los huevos que ellas ponían. La descripción del matrimonio y de sus posesiones, así como de su vida y de su muerte es heredera directa de Solana.

Hereda al burro un sobrino que caza pájaros para que se distraigan los gatos de la señora que le tienen arrendada la tierra. Sus respectivos retratos son una caricatura perfecta de una

sociedad real. Pasa después a poder de un gitano, y aprende cómo de un animal enfermo se puede hacer uno en perfecto estado sin necesidad de muchas metamorfosis. El cuarto amo, un barbero sacamuélas, tiene por mujer a una curandera, y el «Caretos» cuenta cómo se sana el mal de ojo, la hernia y otras enfermedades más o menos reales. Algo parecido ocurre con el quinto amo, que es un curandero por todo lo alto, capaz de poner sano al enfermo más desahuciado, gracias a sus misteriosos poderes. Estas descripciones constituyen un cuadro de la picaresca nacional, anterior a la guerra civil, según la edad del burro, pero no desarraigado aún por completo de la panorámica hispana.

En la nota introductora antes citada advierte el «traductor» que el burro se expresaba a su manera: «Por ello he de rogar al lector que acepte de antemano mis disculpas por los fallos de estilo y forma que encuentre, imputables a mi falta de experiencia en esta clase de traducciones.» Si se comienza por hacer esta declaración, sobre el comentario estilístico. La verdad es que el estilo mostrado en «Caretos», memorias de un burro negro es de lo más natural y sencillo. Las «memorias» están contadas como de forma descuidada, sin pretensiones. Ciertamente el presunto traductor ha puesto las cosas en claro desde el comienzo, pero podía haber pulido un poco las palabras; son lícitos los solecismos, desde luego, y hasta podemos admitir frases así: «Un día cayó un gitano esquilando por la casa, y al comentarle el caso le dijo a su dueño lo que tenía que hacer para quitarle el revésino» (pág. 176), aunque no sepamos quién era el dueño de ese gitano que se caía; sin embargo, el tono coloquial debiera tener más calidad literaria, que no está reñido lo uno con lo otro.

ARTURO DEL VILLAR

ANTONIO FERRES: *En el segundo hemisferio*. Col. Nueva Narrativa Hispánica. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1970; 185 págs., Ø13 x 19,5Ø.

El Sur norteamericano fue tema con sentido y alcance de la llamada generación perdida. En sus novelas William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald, Elmer Rice, John Steinbeck, Sinclair Lewis, respondieron a su concepto real, en el que tiene capital importancia lo sociológico y sus intrínsecos problemas, que estos autores norteamericanos encontraban latentes en su país y sintieron la responsabilidad de ponerlos en pie, de relieve, denunciándolos con toda su crudeza, como después Carson McCullers, en afirmación de un conflicto entre la posición oficial de optimismo y la realidad de su pueblo, para señalar la anormalidad de una sociedad. Y he aquí que ahora un escritor español sigue aquellos magistrales pasos, una temática crucial, aún viva. Es Antonio Ferres relevante figura de nuestra novela social, que estimamos válida aunque sufra una transformación estilística, tendencia que si es bien incrustada puede ocasionar una vitalización en todo caso, más que una nueva manera de interpretación de lo narrativo.

Antonio Ferres había tocado en sus novelas la ambientación extranjera en alguna ocasión, pero es en esta obra, *En el segundo hemisferio*, donde hace escala definitiva en un ambiente extraño, casi exótico para nosotros, por mucho que la literatura y el cine nos lo haya desvelado. Antonio Ferres fija la acción de su última novela en Kansas y con sentir y decir españoles se adentra en un mundo conflictivo, tanto en el proceder humano de sus habitantes como en su espiritualidad, gracias a unas vivencias personales y a una natural intuición. Novela que se sigue con inquietud y que deleita como literatura de hábito poético y emocional.

MRR

VLADIMIRO RIVAS: *El demiurgo*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1969; 196 págs., Ø13 x 18Ø.

Vladimiro Rivas, ya lo anuncia en su presentación, no pretende ninguna innovación literaria producto de laboratorio o en línea con nuevas corrientes. Llega a la literatura del campo del cine y su estilo de narrar tiene gran semejanza con el modo de realizar un film. Detalla, se recrea en la minuciosa explicación. *El demiurgo*, título de uno de los relatos insertados en el libro, es su primera obra; sin embargo, da la sensación de que Vladimiro Rivas tiene ya una ancha y larga experiencia en el arte de narrar, porque su obra es fluida, está muy bien trabada y literariamente es expresión de belleza, aunque a veces pueda dar la sensación de que se queda en la mera y formal construcción literaria con atisbos de frialdad y sólo expresión de recreo estilístico.

El demiurgo está muy alejado del primerizo libro que muestra lagunas, balbuceos; no es un libro fruto de madurez pero sí obra con una gran inquietud literaria y con meticulosa redacción. Catorce relatos componen *El demiurgo*, relatos muy desiguales en cuanto a su temática pero con un monótono sello de estilo y proyección literaria.

La «Casa de la Cultura» quiteña está realizando una interesante labor al publicar obras de autores desconocidos para el público hispanoamericano, pero con indudable méritos literarios para gozar el estímulo y la difusión del libro.

Fundamentalmente, abunda en el libro el relato y la recreación sobre los hechos o personas pero, también, se apuntan leves datos de introspección y sutiles diálogos técnicamente muy bien engarzados.

El demiurgo no dudamos que será un trampolín para otras realizaciones de Vladimiro Rivas, aunque tiene que olvidar un poco que la literatura tiene en sí eficacia y no es necesario recurrir a técnicas filmicas para captar el interés del lector.

EMILIO REY



FLETCHER KNEBEL: *Operación «Alfa»*. Editorial Plaza & Janés. Esplugas de Llobregat, 1970; 496 págs., Ø13 x 20Ø.

Política-ficción con base en los Estados Unidos dentro de pocos años es el tema de la novela *Vanished*, de Fletcher Knebel, traducida al castellano por Rosalía Vázquez con el título *Jamesbondesco* de *Operación «Alfa»*. Se fundamenta en la desaparición misteriosa de un amigo personal y consejero privado del presidente norteamericano; investiga el FBI, mientras se prohíbe totalmente la intervención de la CIA. Crecen las especulaciones sobre el motivo de su desaparición, descartado el secuestro, y se produce una baja en la Bolsa, un conflicto interno en el país, cercano a las elecciones presidenciales, y hasta un interés internacional.

El autor va tejiendo la red del misterio e implicando a nuevas personas. Se investiga paso a paso, se dan palos de ciego, y por fin ocurre la sensacional revelación. Knebel se muestra pacifista y hasta cree en la posibilidad

de que las grandes potencias nucleares decidan abandonar sus bombas y sus investigaciones.

La acción transcurre en un futuro próximo: se habla de los presidentes anteriores al protagonista del *Vanished* y se cita a Kennedy, Johnson y Nixon, lo que parece indicar que el próximo es «el suyo». Para entonces la China Popular ha sido reconocida por los Estados Unidos y ha ingresado en la ONU.

Es posible que para entonces cambie el panorama internacional, pero en estos momentos la situación no parece propicia a esos acuerdos mundiales para la paz. Incluso llega el novelista a algo más difícil todavía: hacer que el presidente disuelva la CIA. Por eso he calificado a esta novela de política-ficción, con la sospecha de que es preciso cargar el acento en la ficción.

El ambiente está bien dibujado. Quizá se exagere algo la repercusión internacional que tiene la desaparición del abogado amigo del presidente: no hace muchos años ocurrió un «asunto de costumbres» en el que se vio involucrado un amigo y consejero del presidente, y no tuvo mucha prensa. Por lo demás, Knebel presenta los organismos más superiores de la política norteamericana, los métodos de acción e investigación, los conflictos internos de las administraciones, la política, en fin, que domina cada uno de los actos de los personajes. Por encima de la razón de Estado está la razón del Partido, dada la proximidad de las elecciones. Claro que todos juegan con dos cartas al mismo tiempo, y así ocurre lo que ocurre.

Pero de eso no conviene hablar, porque de saber el final la novela pierde su principal aliciente. Literariamente no tiene demasiado que destacar: hay una sutil ironía que envuelve a los personajes y sus acciones, apenas perceptible. Mantiene el misterio hasta el fin, demuestra los métodos de trabajo de varias organizaciones, y nada más. Algunos capítulos están narrados en primera persona para el secretario de Prensa de la Casa Blanca, aquellos en que interviene él, y otros se narran en tercera persona, aunque figure como autor del libro el mencionado secretario de Prensa.

Ese ambiente de misterio de la obra se aumenta con la colaboración de los linotipistas: en las primeras páginas al protagonista desaparecido se le llama unas veces Greer y otras Green, con lo cual el lector se hace un lío hasta darse cuenta de que se trata de una sola persona y no de dos. Este es el ejemplo que basta como muestra de la poca corrección. Hay otras menudencias por el estilo, tal como ese «Desde el principio deduci...», de la página 416, etc. Son detalles que deprecian una edición.

AV

ARTELLE FREED: *Diamantes y chicas*. Plaza & Janés, S. A. Barcelona, 1970; 192 págs., Ø11 x 20Ø.

Alcoba, viajes, importantes hombres de negocios y una chica frívola, hábil para los negocios, es la síntesis de la narración de Artelle Freed. Casi a modo de diario, suprimiendo días, pero con un correlativo orden, la protagonista Melanie Gay o «gatita», como guste más al lector, va narrando sus peripecias amorosas con políticos, hombres de empresa y un director de periódico.

La construcción novelística de *Diamantes y chicas* no aporta nada o muy poco literariamente hablando; es monótona y sin ningún altibajo, la obra aparece con una trayectoria muy fluida pero a modo de una pista recta en la cual se van insertando hechos engarzados en torno a Melanie. Realmente Artelle Freed, al escribir la novela, creemos que no se ha situado ante postulados básicos que quepa afirmar o desmentir; simplemente narra amores, etapas previas que terminan en la alcoba o se frustran cuando se trata de que un accionista famoso no asista a un consejo de administración; sin embargo, en la obra fluye una ternura humana y sencilla, a flor de la protagonista inculta, muy alegre y peluquera que confunde la ciudad de Florencia con el nombre de alguna amante de su amante; que no es ningún juego de palabras sino la síntesis de la novela, narración o como se deno-

mine a las 192 páginas de la obra que recensamos.

Un valor importante de *Diamantes y chicas* es su simplicidad que a veces nos recuerda a una comedia yanqui. El libro hubiera podido ser un hábil trabajo de reacciones psicológicas, pero la excesiva acción apaga los conatos de análisis psíquico que brotan continuamente pero sin ninguna ligazón o trama, aparecen como hitos aislados.

Artelle Freed convierte a la peluquera en amante de sociedad de consumo que alterna en los mejores «night clubs», pero que conserva su idiosincrasia en fuerte contraste con los niveles sociales de los pasajeros amantes.

La traducción de la novela ha conservado las repeticiones, las constantes faltas sintácticas e incluso ilustra a menudo con notas a pie de páginas, la mitad de ellas innecesarias.

Diamantes y chicas, lectura evasiva muy bien presentada.

EMILIO REY

MIGUEL ALONSO SANCHO: *Historia de «Dos pinos»*. Julia Butiñá. Madrid, 1970; 448 págs., Ø12x18Ø.

Julia Butiñá Jiménez nos envía un libro cuya portada no se puede decir que sea muy agraciada. En su interior hay dos copyright: el suyo, al que acompaña su dirección, lo que hace suponer que es la editora del volumen, y el de Miguel Alonso Sancho, nombre que figura también en la portada como autor.

Ahora bien, en la contraportada, y en el estilo literario del Padre Astete, se escribe: «¿Quién es Miguel Alonso Sancho? ¿Lo sabe usted? Ese nombre no resulta desde luego familiar, ¿pero no se deberá a que es una obvía com-

binación de los tres nombres-clave del Quijote? E Historia de «Dos pinos», ¿qué es?» Y comienza la editora a hacer cábalas.

Lo que es el libro se puede decir en pocas palabras: un intento fallido de escribir una novela-ensayo sobre la sexología. El autor—o la autora—se cubre las espaldas amparándose en un seudónimo, y lanza su mamotreto a la crítica con absoluta tranquilidad.

Se dice en la contraportada que el origen de semejante libro está en las cartas que un hombre enviaba a una joven, dándole cuenta del fracaso de su matrimonio y de sus posibles causas. Pero en la primera carta, o capítulo del libro, el interfecto escribe a su amiga: «Pero esto no va a ser una novela, Marisa. No ya España, sino Europa entera, ¡qué digo Europa!, toda nuestra civilización occidental vive sumergida bajo el farrago de una novelística inabarcable e inagotable—pues se sigue produciendo masivamente novela, lo mismo en literatura que en cine, que en televisión y en canciones.» ¿Qué entiende el señor X por farrago? ¿Y por qué le parece mal que la novelística sea inagotable? ¿Cómo es la novela en canciones?

Pero he aquí que la lectura de esas casi 450 páginas nos ha hecho caer en su propio estilo, y ya nos hacemos preguntas y todo. Porque en la obra en cuestión se sigue el estilo de la contraportada, y son constantes las preguntas y respuestas.

Uno se pregunta, a su vez, cómo se le ocurre al señor—o la señora—que ha escrito esto—y el crítico sigue aquí la pauta de la obra, llamada siempre «esto», cómo se le ocurre decir «el pobre Baroja» en las páginas 39 y 40. Ciertamente don Pío tiene sus defectos, pero... a ver quién tira las piedras.

En sus cartas—que suelen tener unas diez páginas cada una—el autor

va narrando lo que piensa acerca del sexo, la virilidad, la femineidad y cosas por el estilo, mientras cuenta sus aventuras eróticas y su matrimonio. El título no tiene relación con el contenido, porque sólo en un par de ocasiones se habla de la finca «Dos pinos»: no se trata, pues, de la historia de «Dos pinos», ni de una historia ocurrida allí, pues el autor dice que la compró ya en los últimos años, y allí apenas sucede nada. Pero, ¿por qué buscar lógica donde sólo hay barullo?

Debia de recordarle la conciencia, cuando en la carta XXV confesaba: «No me resulta fácil, ni muchísimo menos, esa labor de rebusca y ahondamiento psicológico que estoy llevando a cabo con estas cartas, ni sé tampoco si voy acertando o dando tumbos.» Y es que eso de querer presentar un compendio de historia del mundo en relación con la sexología en una novela, es darle al lector gato por liebre. Aunque se citen las «nivolas» de Unamuno, porque hay clases, géneros, números y estilos, además de diferencias entre «nivolas» y esta historia.

Más difícil todavía: el epílogo está escrito por el editor; en él se recoge el pretendido diálogo mantenido en la editorial con un caballero más bien joven, de correcta presencia, que además era abogado, y que llevaba el original de esta obra con el deseo de que se editara anónimamente, porque así lo quería un amigo suyo, el autor. De esa forma, piensa él, dentro de quinientos años los historiadores de la literatura andarán todavía discutiendo quién fue el autor misterioso de este libro incalificable, como ocurre con La Celestina. El epílogo—de 41 páginas—tiene el mismo estilo que las cartas, claro. Y hasta el siglo XXV, a ver qué pasa.

AV

de los dominadores y monopolizadores de todas las culturas del Tehuarcinsuyo, obsesionados con presentarse a la posteridad como un pueblo superior cuya ejecutoria histórica arrancaba de los mismos albores de la Humanidad...

Aportación decisiva ésta del libro de Ibarra Grasso, tan interesante en ser consultada como seguramente cortejada por una polvareda de comentarios discrepantes, en los que es previsible se atribuya al cristal de los lentes con los que contempla los remotos tiempos históricos del Altiplano un color de «bolivianidad»—hincado en su leal admiración sobre el pasado (todavía algo incierto) del imperio de Tiahuanaco, del esplendor de los reinos y civilizaciones del «Collasuyo»—y proclive por ello mismo a cierta «iconoclastia» de los «mitos incaicos... peruanos».

JOSE NAVARRO LATORRE

J. JAHN: *Muntu: Las culturas de la negritud*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1970. 299 págs. Ø11x18Ø.

No podemos asegurar que Jaspers pueda equivocarse. Pero creemos que la cultura es un problema biológico. En el caso de Africa, cuando intenta Jahn relacionarlo con el Japón, debemos pensar que Africa es un gran continente y que, por el contrario, Japón es una pequeña parte de Asia. El substrato cultural de estas islas era amplio, aunque hasta hace unos cien años tuviera una organización medieval en todos los aspectos. En Africa es cierto que existen pueblos que pesan históricamente; otros, por desgracia, todavía se encuentran en la Edad de Piedra. Para plantear las supervivencias culturales históricas es necesario realizar un distingo de pueblos dentro de este gran mosaico etnológico. No están en la misma escala inteligente, ni mucho menos, los yorubas en relación con los hotentotes, ni los camitas en relación con los bosquimanos.

Malinowski considera Africa como un coctel. Estamos de acuerdo. Africa no llega a ser ni tan siquiera negra, puesto que existen diversidad de razas. Africa amalgama culturas y colores de hombres y matiza en su marco geográfico lagunas especiales etnográficas.

Jahn, cuando trata del vudu, cuyo significado puede tomarse como genio o espíritu protector, lo hace con elegancia y con verdadero científicismo, tratando de corregir errores de aquellos que no están iniciados en estas prácticas religiosas, cuyo origen son principalmente yorubas, la raza negroide más culta e inteligente de este continente moreno.

El «ritmo arada» y el «ritmo petro» son distinguidos y explicados perfectamente por el autor. No obstante, creemos que la catarsis de los iniciados puede ser perfectamente comprendida por el europeo que ha profundizado en las raíces de este culto.

El sincretismo religioso de los ritos vuduistas no está bien explicado por el autor. Tampoco aclara que las influencias yorubas han sido base en los ritos congoleños y dahomeyanos. Recoge la escenografía haitiana y su procedencia del Dahomey sin asumir la responsabilidad cultural que corresponde a las influencias nigerianas.

Sin profundizar en demasía, hace unas equiparaciones de los «orichas» con los santos cristianos, no dando demasiado valor al espíritu que el cristianismo impone al culto vuduista, sobre todo en América.

La ligazón de religión y política en Haití está bien estudiada, y no cabe la menor duda de que la independencia de parte de esta isla se lleve a efecto gracias a las reuniones vudus. En esta parte hace un ligero esbozo del sincretismo religioso habido en los últimos años entre el pueblo inculto de esta región isleña.

Uno de los capítulos se titula «Rumbas». Aquí sí que podemos afirmar que Jahn se encuentra enormemente brillante. Entra de lleno en el fondo de la cuestión: los yorubas, Cuba y el vudu. La santería es el reflejo del culto primordial americano-africano que se extendió a las Antillas y al Brasil. Las escenas de ñañiguismo que presenta llevan impresa una enorme realidad con su amplio sentido de sociedad secreta sólo abierta a los iniciados. Las danzas afroamericanas que nos des-

HISTORIA

DICK EDGAR IBARRA GRASSO: *La verdadera historia de los Incas*. Ed. Los Amigos del Libro. La Paz. Cochabamba, 1969. 648 págs. Ø11x19Ø.

En otro lugar de esta misma publicación ya señalamos que Los Amigos del Libro es una excelente editora, preocupada y cuidadosa por presentar al público, en versiones esmeradas—por su contenido y confección material—una muy ambiciosa colección, que, bajo la rúbrica *Enciclopedia Boliviana*, abarca un muy completo panorama del pasado y antecedentes próximos de la vida nacional de dicha República sudamericana. En este libro, Dick Edgar Ibarra, notorio arqueólogo—aunque nacido argentino, autoridad muy estimada en los temas del remoto boliviano (ya en esta misma serie ha publicado una *Prehistoria de Bolivia* que no nos ha llegado)—, se enfrenta con valor sobre el pasado de los Incas con un talante que pudiéramos definir como tan briosamente polémico como concienzudamente informado.

Desde los tiempos del inolvidable Jiménez de la Espada—cifra señera de los españoles que cultivaron la arqueología del Nuevo Mundo—hasta las abundosas misiones de las más recientes misiones exploradoras, lo que Toynbee llama la «civilización universal andina» ha sido tema preferido de investigación pertinaz, movida por el lógico afán de poner definitivamente en claro el pasado prehispánico del misterioso y legendario Tehuarcinsuyo, «el Imperio de las cuatro partes del mundo», derribado por la audacia y el empuje de Pizarro y sus hombres. Cronistas españoles y mestizos fueron la primera base y autoridad para esta difícil reconstrucción histórica que ya desde los albores de la Conquista preocupó a gobernantes y exploradores en un doble afán de legitimación en la ocupación del Imperio de los Incas y de noble y acuciosa curiosidad científica. Ibarra Grasso hace gala en este volumen de una muy amplia antología de textos o «crónicas incaicas» de esta época que llenan muchas páginas de su libro para que las cuidadosas compulsas y confrontaciones textuales

afiancen sus meditaciones tesis. Una muy exigente relación bibliográfica sobre el tema incaico—que ocupa las páginas 631 a 640—permite al lector, especialista o no, disponer de un completísimo repertorio de «fuentes» difícilmente superable.

Pero ¿cuál es la razón de su intencionado título *La verdadera historia de los Incas*? El autor justifica en sus páginas de «Introducción», que no se propone escribir «una obra más» sobre el Imperio andino del Sol. La profusa cita de grandes fragmentos textuales de las que se consideran obras «clásicas»—casi 50 páginas, de la 67 a la 115, están ocupadas por su primera «toma en préstamo» de las referencias de Garcilaso sobre los «primeros Incas», copiados de la tersa y jugosa narración de los *Comentarios reales*—va siempre acompañada de unas acotaciones u observaciones en las que Ibarra Grasso subraya cuanto le interesa destacar y apela a su conocida autoridad de arqueólogo para robustecer sus puntos de vista. Casi con un riguroso esquema socrático condensa en veinte conclusiones finales—págs. 623 a 638—lo que podemos llamar su original concreción de tesis, que arrancan—como el título del libro permite suponer—de que la «historia oficial» del Incaico—trasladada, más o menos interesadamente por los cronistas hispanos—fue «arreglada», es decir, «preparada», posiblemente desde los tiempos del Inca Yupangui, con el deliberado propósito de construir de base un relato conveniente a los intereses religiosos y políticos de aquel Imperio. Esta «trampa»—más frecuente de lo que se supone en tantos y tantos relatos «históricos» (¿quién ha podido creer que la «propaganda» es una creación de los tiempos actuales?)—, sistemáticamente divulgada durante los días anteriores a la Conquista, impregnó los conocimientos y recuerdos de aquellos «supervivientes del pasado» que, con evidente buena fe, trasladaron sus versiones a las autoridades o historiadores españoles, quienes, a su vez, han comunicado en sus «Relaciones», «Informaciones», «Crónicas» o «Historias»... lo que los mismos Incas «quisieron que se creyese de su origen»,

aun a costa de reduplicaciones, desvíos, errores y ocultaciones que una minuciosa y atenta crítica histórico-arqueológica trata de poner de manifiesto, lo que explica el evidente tono polémico que Ibarra Grasso enfatiza en tantas de sus páginas. Con el implacable escarpelo de su rigor y autoridad de devoto y largamente consagrado al tema, el autor va extirpando de la «historia oficial» de los descendientes y sucesores de los primeros y legendarios «reyes blancos», «hijos del Sol», todo aquello que considera versión interesada o falsa para tratar de ofrecernos la «verdad» de los hechos, aunque en tan ambiciosa y compleja operación caigan afirmaciones tradicionalmente admitidas y divulgadas por tantos «engañados» especialistas.

Cuestiones apasionantes que vibran bajo una dialéctica integrada por el entusiasmo y la perspicacia (y que seguramente tardarán en abrirse paso como ocurre a todo intento de sustituir creencias «tradicionales»), pero que alcanzan en ocasiones el interés apasionante de los últimos capítulos de una buena novela policíaca—en las que con arte y destreza se resaltan contradicciones, detalles aparentemente superficiales, indicios, alusiones veladas, pistas...—, sobre las que se alza con rotundidad y soltura un final que, como en este libro, resulta inesperado y sorprendente para muchos.

De singular importancia consideramos en esta *Verdadera historia* la demolidora destrucción de los supuestos de las «behetrías»—o estados anarquizados sobre los que alza su «orden imperial» el Estado colectivista incaico—; la destacada valoración de un importantísimo periodo cultural «preincaico»—el del Reino Colla, en el ancestral Tiahuanaco boliviano—; la dependencia de la primitiva cerámica incaica de sus precedentes inmediatos de los pueblos «collas»; la relativación de la originalidad «quéchua» (o «quichua» cual prefiere denominarla el autor) y la mayor influencia del componente «aymará» en los ingredientes básicos de la cultura andina; y, en definitiva, la atenuación de la pretendida y pretenciosa originalidad neta

cribe son un compendio de erudición y de belleza en cuanto a sus motivaciones e historiografía. Sin embargo, creemos encontrar un fallo. Las maracas no son un instrumento musical afrocubano, ya que, según consta en la etnología americana indígena, su ascendencia parece ciertamente araucana.

El capítulo que se refiere a la filosofía africana se basa en Alexis Kagame, el padre Tempels y el yoruba Adesanya. Siguiendo el autor a Sartre y confirmando con los filósofos aborígenes, crea una filosofía carnal y cosmológica en que los espermatozoos se espiritualizan dentro de la materia telúrica.

En el estudio poético-africano hace un interesante estudio de Césaire. En cuanto a la escultura, supone que toda talla indígena negroide lleva tres fundamentos consigo: la imagen, el nombramiento y los determinantes. No obstante, el denominado nuevo arte lleva la factura del artista blanco, que, sin embargo, no ha podido destruir el sello africano, que perdura y hace sentir.

En cuanto a la escritura, Jahn nos deja perplejos, y puede que lleve bastante razón cuando nos dice: «Los negros no han necesitado para su comunicación una escritura alfabética; les ha bastado con los tambores que estaban conformados a su medida». Y pone como ejemplo una serie de palabras yorubas que llega casi a convencernos.

La expresión literaria de los espirituales primero lleva aire de dolor y luego agitación contra el blanco, que exprime y separa. Por último, la música propiamente africana se mezcla con la europea y americana: de este sincretismo aparece lo mismo que en las razas, nuevas formas de tipo mulato que implica lo vetero africano en Norteamérica. Así sucede también en la poesía y en general en todo el arte.

El libro termina con una defensa, desde luego justa, de los intereses culturales africanos ante los agravios de muchos blancos que se consideran superiores a la raza de color.

JOSE LUIS DE BEAS

OSCAR R. AGUILAR BULGARELLI: *Costa Rica y sus hechos políticos de 1948. Problemática de una década.* Editorial Costa Rica, 1969; 303 págs.+313, Ø13,5x20Ø.

El núcleo central de esta tesis de licenciatura en Historia que la Editorial Costa Rica incorpora a su escogida serie de monografías sobre el pasado reciente de aquel país, es el estudio de la llamada «Revolución de 1948», que su autor, el licenciado Aguilar Bulgarelli, enmarca como hecho clave de la década 1940-1950.

Costa Rica, pequeña república istmica de Centroamérica, es escenario agitado durante los diez años citados, de un proceso y de convulsiones políticas que el autor se propone, con evidente honradez expositiva, desentrañar, sin dejarse llevar por la casi inevitable parcialidad de enjuiciamiento de quien escribe rodeado de testimonios «belligerantes» y cuando en su propia circunstancia no se han extinguido los ecos y las huellas de una tensión nacional que estalló en el dicho año de 1948 en una guerra civil con ribetes de conflicto internacional. Sería arriesgado, desde esta orilla europea, encontrar un certero hilo de Ariadna que nos condujera seguros por ese laberinto de sucesos en los que se entrecruzan sendas cuyos nombres son tan significativos para la historia centroamericana, como los de United Fruit Company, Legión del Caribe, República Unida de Centroamérica, Organización de Estados Americanos, etc., sobre una trama de conceptos tan variables y escurridizos como los de «pureza de sufragio», defensa de la democracia frente a los «gobiernos del sable», partidos políticos «personalistas» y demás terminología conocida en tales temas.

Los ocho años que preceden a la «Revolución» del 48 están representados por la administración cuatrienal —la constitución costarricense fija en cuatro años el período de mando del Presidente de la República— de los magistrados Angel Rafael Calderón Guardia y Teodoro Picado—figura la de este último profesor que mueve a la respetuosa simpatía del lector por esa admirable contradicción que en

él se da, del intelectual perpetuamente vacilante y dudoso en sus resoluciones políticas y el decidido sacrificador de todo orgullo personal en aras de conseguir poner fin a la contienda civil, hasta la resignación de su propio cargo—y nos ayudan, en la neutral exposición de Aguilar, a entender esa minúscula guerra civil de Costa Rica, tal vez exageradamente calificada como «Revolución», y pórtico de la también enfática «Segunda República».

La pasión narrativa de Aguilar Bulgarelli y su lealtad informativa le llevan a intercalar en su relato numerosos y valiosísimos testimonios documentales que conceden al conjunto de la exposición un interés vivo y continuamente renovado que prende la curiosidad del lector en el transcurso de las páginas y torna en muy cierta la vieja afirmación de que no hay mejor novela que la vida misma. El bistrú de sus juicios penetra en la carne viva de los personajes y de sus conductas, aliviándolos de toda mitificación partidaria. Así, ¿quién hubiera afirmado en este lado del Atlántico que el movimiento «revolucionario» del 48 de José Figueres—luego Jefe del Movimiento de Liberación Nacional y Presidente de la República—se apoyaba en la Legión del Caribe para combatir contra las milicias comunistas del Partido de Vanguardia Popular, sostenedor del Gobierno? Otras muchas notoriedades se singularizan en su desconcertante significado para los tópicos mentales del europeo, quien en cualquier caso encuentra en las palpitantes páginas de esta monografía una visión realista y aguda del funcionamiento político de ciertos Estados democráticos americanos más atentos a una piel externa de formalismo parlamentario que a un respeto profundo de lo que allá se denomina como «sagrado derecho de la ciudadanía».

De interés para el historiador y para el político, también el literato hispano-escribiente puede encontrar en este cálido reportaje, expresiones como «jefear» o apelativos como «brocheros» (funcionarios dóciles, aduladores) que enriquecen nuestros americanismos, y con ellos la terminología actual de la narrativa política.

NL

FERNANDO DÍAZ-PLAJA: *La Europa de Lenin.* Plaza & Janés. Barcelona, 1970; 195 págs., Ø10,5x18Ø.

El turismo, fenómeno social del tiempo presente, no es en ocasiones, aquella práctica azorante, molesta y prosaica que suscitaba los trenos de don Miguel de Unamuno. Si se viaja con los ojos bien abiertos, con el ánimo propenso a comprender y a entender lo visitado—siempre dentro de lo que es permitido a la observación desplegada por breves lapsos de tiempo—parece legítimo comunicar a otros sus propias impresiones, sin otro propósito que el de presentar al lector relatos, descripciones y puntos de vista que siempre tendrán el sello personal de su autor. Esto es, que sería excesivo reclamarles, tanto definiciones solemnemente dogmáticas, como penetrantes introspecciones en la totalidad de países o paisajes recorridos. Agilidad, perspicacia y amenidad pueden ser los tres supuestos principales para trasladar a un libro una fotografía íntima—es decir, particularísima—del poseo que ha dejado en el espíritu del autor su paso por ciudades y pueblos excitantes por la curiosidad que inspiran. Si los ornatos del escritor—Fernando Díaz-Plaja en este caso—se avalan por su condición de periodista, profesor y buen narrador, dicho está que garantiza el interés y soltura de sus imágenes, referidas en este breve texto de Plaza y Janés, a la Europa Oriental calificada en su tiempo por Churchill como humanidad situada «tras el telón de acero».

El dinamismo de los tiempos conduce a perspectivas distintas y por ello el turismo—fuente de riqueza como industria ocasional—ha rasgado en parte la en su tiempo impenetrable frontera de hierro a la que se refería Sir Winston, para permitir que la rentable curiosidad de aquellos a quienes estaba vedado el paso, puedan pasar tal «límite» y enjuiciar la vida y aspectos—socio-políticos, singularmente—de naciones que parecían en la inmediata posguerra del segundo conflicto mun-

dial de los países hasta hace no mucho encerrados en su propia cáscara. El testigo «occidental» es raro pueda desprenderse de un sentimiento algo morboso en el que se dosifican proporcionalmente el incentivo de penetrar en lo «prohibido» y el humano anhelo de compararlo así con su mundo propio, como con el dogmatismo que campeaba en la división en bloques «ideológicos» cuya estampa tiñó, tal vez abusivamente, el moderno Moloch de la propaganda. Así, La Europa de Lenin (título que invita a cierta confusión entre una evocación histórica del tiempo del fundador de la URSS actual y lo que es en realidad, una visión panorámica de las denominadas «Repúblicas populares» europeas en en sus momentos actuales) desgrana con lenguaje y conceptos atrayentes, la visión de un periplo verificado por Fernando Díaz-Plaja a través de Yugoslavia, Bulgaria, Rumania, Checoslovaquia, Hungría Polonia y Rusia. Hombreres, paisajes, ideas y actitudes de otros pueblos, aparentemente distintos y distantes... y que a la hora de la verdad no lo son tanto por aquel principio inmutable de que el hombre es siempre en el fondo el mismo y que sus reacciones y mutaciones «trascendentes» quedan reducidos a ligerísimos cambios superficiales... a pesar de las apariencias. Si se nos conminara a una forzada elección, nos inclinariamos por el capítulo «El parecido entre dos enemigos, Rusia y América del Norte» como agudo atisbo de semejanzas notorias entre filosofías políticas que se ofrecen en el habitual comercio de informaciones y puntos de vista como irreductiblemente contradictorios. ¡Vivir para ver!, y para comparar...

NL

PIERRE IVANOFF: *En el país de los mayas.* Plaza & Janés, S. A. Barcelona, 1970; 253 págs., Ø13,5x20,5Ø.

Nos encontramos con un libro que bien podemos considerar de excepcional. La bibliografía que presenta es corta pero excelente, a ello se une la experiencia de este viajero y científico y realmente sale una obra que lleva alma, que nos deleita. No es sólo aventura en sí, por encima de todo la obra implica un soberbio conocimiento del pueblo maya y de su cultura.

Comienza el autor dándonos la etimología de la palabra «peten» que en lengua indígena significa «comarca aislada».

Su espíritu impulsor de marchas hacia lo ignoto, fue movido según el mismo nos confiesa, por Désiré Charney, que escribió en el siglo XIX, *Viajes de exploración a México y América Central*.

Ivanoff nos abre el telón de sus conocimientos y nos explica una serie de cosas que en el primer milenio de nuestra era hicieron florecer una de las culturas más importantes del Nuevo Mundo. El misterio de llegada de los mayas a su «habitat» resulta, por ahora, indescifrable. La braquicefalia de sus habitantes, sus mínimas pulsaciones cuya media es de cincuenta y dos, sus extrañas costumbres en relación a los pueblos más o menos autóctonos americanos, nos induce a considerarlos dentro de un ámbito insólito. Mas por encima de todo, una pregunta: ¿Por qué esta floreciente cultura fue abandonada en el siglo X. lo mismo que sus ciudades, a la exuberante selva?

El autor trata con cierta lógica no exenta de ser verosímil, de resolver tales incógnitas, así como otras de las que hablaremos más tarde.

En un deseo de hacer interesante la obra y colocar en «clímax» al lector, Ivanoff nos relata, basándose en los cronistas españoles de la época de la colonización, la anécdota del caballo de Hernán Cortés y de su permanencia entre los «itzas». La estatua al caballo muerto y venerado por estos aborígenes hace que Pierre se decida a buscar al célebre Tziminchac «dios del trueno» por mucho tiempo adorado por esta tribu y hundido en las cenagosas aguas de esta región al intentar trasladarlo a otro lugar. Siguiendo la ruta del general Ursúa de finales del siglo XVIII se lanza a la extraña misión de recuperar esta pieza escultórica. Con amenidad y gran conocimiento de causa, nos muestra una serie de le-

OTROS LIBROS

JEAN PARIS: *Shakespeare visto por sí mismo.* Col. Novelas y Cuentos. Ed. Magisterio, Madrid, 1970. 265 págs. Ø11x18Ø.

Shakespeare, su figura y su obra, ha merecido numerosos estudios a lo largo del tiempo. Jean Paris, nos depara ahora una exégesis biográfica y literaria del gran dramaturgo interpretando y analizando sus textos, penetrando así en la vida y en el pensamiento shakesperiano.

ANSELMO CID: *Poemas a Remedios.* Editorial Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1970. 69 págs. Ø14x18,5Ø.

Gallego vecindado en Francia, Anselmo Cid es un poeta que publica su primer libro, *Poemas a Remedios*, de temática amorosa y dudosa calidad poética.

MANUEL MUÑOZ ZIELINSKI: *El cieguecillo.* Imprenta Belmar. Murcia, 1970, 28 págs. Ø10x16Ø.

«Un íntimo sentido intuitivo del mundo como amor es lo que en este cuento se expresa», escribe Manuel Muñoz Cortés, en la nota-prólogo de este cuento, *El cieguecillo*, de Manuel Muñoz Zielinski, joven escritor que empieza.

CARLOS MANUEL ARITA: *Cantos del trópico.* Imprenta Aristón. Tegucigalpa, D. C., 1962. 162 págs. Ø14,5x20,5Ø.

Poeta prolífero, el hondureño Carlos Manuel Arita, dedica *Cantos del trópico* a los niños y jóvenes de su país.

STUART HALL: *Los hippies: una contra-cultura.* Ed. Anagrama. Barcelona, 1970. Ø10,5x17,5Ø.

El movimiento hippy ha despertado la atención de los sociólogos por sus características espirituales

yendas que los nativos poseen de tan extraño caballo.

A partir de este momento nos describe los animales e insectos que pueblan esta intrasitable maraña natural, la cual consigue atravesar gracias a la ayuda de tres chicheros que le acompañan en este inhóspito terreno; y por fin el descubrimiento de una ciudad maya en el extremo sur del Peten. Conocedor experto de la arquitectura nos explica la construcción y materiales empleados en los templos y edificaciones civiles de las clases elevadas.

Su interesante descubrimiento, lo mismo que la fecha que fija, nos muestra la gran erudición que sobre la cronología maya posee. ¿Son utopías? No ciertamente, un campo de estudio se abre ante nuestros ojos.

Después de varios meses de vivencia en un poblado lacandón, realiza de este pueblo un compendio importantísimo de tipo etnológico y cultural.

Sobre el calendario mágico y en disconformidad con Schutze Jena, presenta una problemática que trata de solucionar con una serie de sugerencias ciertamente notables.

De inmediato nos refiere una breve historia de los europeos que llegaron hasta el famoso templo de Benampac. Entre ellos Healey, que incluso fotografió esta hermosa «catedral» maya, cuya traducción significa «muros pintados». Su estudio de las representaciones y colores allí empleados es asombroso aunque posiblemente los haya tomado del Carnegie Instituto. Ellas reflejan una época extraordinariamente bellosa de estos indígenas.

y humanas. En este ensayo, Stuart Hall, director del centro de estudios culturales contemporáneos de la Universidad de Birmingham, se ocupa del fenómeno considerándolo una «vanguardia consciente».

JOSE ESTORNES LASA: Los vascos en la Universidad. Vol. II. Ed. Auñamendi. San Sebastián, 1970. 315 págs. Ø12x18,5Ø.

Continúa José Estornés Lasa en este volumen su obra sobre la Universidad vasca, su historia y aspectos principales.

MIGUEL DE CERVANTES: Poesías. Col. Temas de España. Ediciones Taurus. Madrid, 1970. 111 páginas. Ø11x18Ø.

Con introducción y notas de Vicente Gaos, se reúne en este volumen una cuidada selección poética de Miguel de Cervantes.



FERNANDO DIAZ-PLAJA: La sociedad española (Desde 1500 hasta nuestros días). Ediciones G. P. Barcelona, 1970, 341 págs. Ø10x17Ø.

Indudablemente, Fernando Díaz-Plaja es quizá uno de los escritores españoles más familiarizados con nuestra historia patria. Sería prolijo enumerar cuanto libro sobre literatura, historia, costumbres, etcétera, ha escrito desde los primeros años cuarenta hasta la fecha, hasta este volumen que hoy nos ocupa, sin olvidar sus obras de «observación» como La vida norteamericana. El español y los siete pecados capitales, Los siete pecados capitales en Estados Unidos, El francés y los Siete pecados capitales,

algunos de ellos de verdadero impacto entre el público, alcanzando un alto porcentaje de venta y numerosas ediciones. Un prestigio, pues, el de Fernando Díaz-Plaja, que incita continuamente a su lectura y a la consulta de sus libros. La sociedad española, desde 1500 hasta nuestros días, es un estudio originalmente concebido y realizado, en el que las costumbres españolas están vistas bajo el símbolo del tocado varonil, la gorrilla—siglo XVI—, el chambergo—siglo XVII—, el tricorno—siglo XVIII—, el sombrero de copa—siglo XIX— y el flexible—siglo XX—, para gloriar apoyado continuamente en la cita literaria, lírica o periodística, el modo de ser y el hacer de la gente ibérica. De ahí que este libro de Fernando Díaz-Plaja sea algo así como un abanico abierto, en cuyo varillaje brilla una estampa viva de nuestra idiosincrasia, o un bazar-museo donde las figuras expuestas dan cumplido reflejo del ambiente en que vivieron.

VIRGILIO: La Eneida. Libros de Bolsillo. Ed. Juventud, Barcelona, 1970. 302 págs. Ø11,5x17,5Ø.

En versión directa y literal del latín, realizada por el profesor Vicente López Soto, que también prologa y anota la edición, Editorial Juventud ha publicado La Eneida de Virgilio en un cuidado volumen de bolsillo, con ilustraciones de J. Azpelicueta.

ANGELES ESCRIVA: Claro-oscuro. Col. Prosistas Españoles. Editora Nacional. Madrid, 1970, 132 págs. Ø14x20Ø.

Tanto con la colección «Poesía», como ésta denominada «Prosistas españoles», la Editora Nacional está llevando a cabo una excelente labor en pro de nuestras letras contemporáneas, un esfuerzo editorial al que pone culmen la excelente presentación de los volúmenes. Justo era decirlo así, aprovechando la oportunidad de la publicación de Claro-oscuro, una selección de narraciones de Angeles Escrivá, escritora valenciana que ya había dado muestras de su valía y que con este libro corrobora sus cualidades, haciéndonos partícipes de su sentimiento lírico y emocional, de la sencillez de su buena prosa.

Con enorme visión, nos cuenta parte de la principal cosmología y de su famoso calendario.

Por último, en una explicación posible, nos da cuenta de la llegada final del quinto mundo que suponía el cataclismo de la humanidad. Puede que esa sea la solución del número cinco que no ha podido ser todavía explicada por los etnólogos y arqueólogos contemporáneos. Luego, a través del año solar-venusiano, supone el despeje de la incógnita al número 13, otro de los misterios que aún perduran.

Finalmente, al darse cuenta este pueblo de que el «caos» está cercano, abandona sus ciudades. Más aún, «las élites mayas» sacrifican su sentido altamente social en favor de todos los hombres. Ciertamente que la sociedad se derrumbó, pero ellos creyeron haber sobrevivido a la fatídica maldición. El quinto mundo de destrucción que existía en sus mentes, no llegó a efectuarse y la naturaleza guardó el gran misterio que envuelve estas culturas.

JLB

W. MONTGOMERY WATT: Historia de la España islámica. Alianza Editorial. Madrid, 1970; 211 págs., Ø11,5x18Ø.

Hace cinco años, el destacado islamólogo y profesor de la Universidad de Edimburgo W. Montgomery Watt publicaba—con la colaboración del arabista maltés-egipcio, también profesor de la misma Universidad, Pierre

Cachia—una History of Islamic Spain, como volumen cuarto de la serie «Islamic Surveys» que él mismo dirige y que la citada Universidad patrocina. Recibida la obra con el interés consiguiente por la crítica técnica y erudita, fue objeto de las reseñas y comentarios pertinentes en las revistas especializadas. Ahora, sin embargo, aparece en su versión castellana dentro de la conocida colección de bolsillo de Alianza Editorial, y es este hecho precisamente (el que haya sido puesta al alcance del gran público, y no se vea, pues, restringida al estrecho círculo del lector especialista o interesado), lo que nos mueve a hacer el siguiente comentario.

Entre el manualito universitario y el ensayo histórico-crítico, la obra de Watt se dispone, con arreglo a un criterio expositivo que puede calificarse de fundamentalmente clásico o académico, conforme a la aceptada seriación cronológica de las grandes periodizaciones de la España islámica (acierto de Watt es, desde luego, reservar el término «musulmán» para referencia exclusiva a las personas), pero sin caer en el error de un estudio estrictamente genético o evolutivo; y aunque no se trate tampoco, ni por asomo, del riguroso—y ríjoso—análisis estructuralista tan exageradamente de moda, hay eso sí, un importante y lúcido acercamiento a la explicación de las estructuras. Por otro lado, no se produce tampoco una atención preponderante hacia los aspectos político-militares del tema, sino que, por el contrario, las restantes y muy variadas facetas que conforman el polígono existencial

de cualquier colectividad humana: lo institucional, lo económico, lo literario, lo cultural, lo científico, lo artístico, lo religioso, lo social, lo psicológico, son también juiciosamente expuestas y analizadas, aglutinándose—lo que resulta esencial en un libro de historia—en un conjunto homogeneizado y armónico, fluido, discursivo, interrelacionado. El libro, en general, resulta, pues, una buena muestra de ese equilibrio interpretativo y expositivo, de esa peculiar madurez, propios de los historiadores británicos.

Es indudable que al lector medio occidental—y al español más aún—se le tiene, respecto a los temas árabes e islámicos, en una beata ignorancia fundamental, encerrado dentro de una inadmisiblemente interpretativa—más bien, retórica—de la que probablemente no interesa sacarle. Sencillamente, a ese lector se le enseña muy poco sobre la cruda realidad de ese complejo mundo, condenándole a pueriles y nebulosas maquinaciones imaginativas, de las que saca naturalmente la seguridad de encontrarse no ya ante algo diferente, sino «rarro», a veces casi en la linde de lo esotérico. Se manejan enormes tópicos, hasta psicológicamente halagadores, sin análisis suficiente: fatalismo, guerra santa, estatismo, fanatismo, miseria, y en los que suelen caer hasta las más privilegiadas mentes. Conocemos muy bien las aberrantes ampliaciones semánticas que alcanzan con frecuencia conceptos como «oriental» o «árabe», y por todo ello es de alabar ese tratamiento—digamos «normal»—del fenómeno andalusí que se observa en la obra de Watt, dándole la dignidad, la sencillez, la actualidad, que todo fenómeno histórico—humano—requiere, sin buscar una trasnochada guardarrropía decimonónica ni enjaretar una fabulada narración alambresca de turbantes, gummies y gineceos. No, el historiador no maneja el tajante acero de la ética, sino la difícil llave del pensamiento. Y eso se sale ganando, aunque para algunos pueda faltar «espectacularidad».

Así, se puede ofrecer toda una gama de razonadas sugerencias sobre los hechos históricos que, aunque todo lo discutible que personalmente parecen en diversos casos concretos, abren importantes horizontes de interpretación a ese lector medio. ¿No ocurrirá así con estas interrogantes de Watt?: «¿Está justificada nuestra tesis de que la lucha entre los cristianos y los musulmanes de España era una expresión de la tensión existente entre una organización política propia de una economía primitiva y otra adecuada a una economía urbana y mercantil más avanzada? ¿Hubiera sido capaz uno de los dos sistemas culturales de absorber a otro tipo de economía?» Seguramente, ese lector medio español—aun de una formación historiográfica tan «reconquistataria» en la mayoría de los casos—va a encontrar con ello opción para una interpretación, también económica, del fenómeno andalusí y, por ende, del enfrentamiento Islam-Cristiandad en las tierras peninsulares. Algo que viene preocupando ampliamente a los especialistas de algunos años a esta parte, pero que en muy escasa medida había rebasado su restringido círculo.

Naturalmente que, en ocasiones, algunas de las que podríamos denominar tesis—o «pre-tesis», más bien—de Watt resultan bastante más discutibles, dado el estadio de investigación aún muy inicial o experimental en que se hallan. Verbigracia, el vidrioso asunto de la «adopción por los emires y califas de ideas cuasi feudales en sus relaciones con los reinos cristianos del Norte», idea ésta: la de «un feudalismo andalusí», que se evidencia grata a Watt y a la que recurre en diferentes párrafos de su obra, pero que tendrá que provocar aún ríos de tinta, empecinadísimas discusiones entre los especialistas; y que, en cualquier caso, requiere un tratamiento muy tamizado, denso y sutil de la materia historiográfica, aún muy brevemente abordada. Y básicamente, además, precisar en concreto qué se entiende por «feudalismo».

Otra de las ideas caras a Watt, ampliamente aplicada en otras obras suyas anteriores, y a la que recurre asimismo en la que nos ocupa para explicar algunas de las más importantes características del fenómeno andalusí, es la de la ambivalencia de esos dos

valores precisamente: lo árabe y lo islámico, a lo largo de todo el decurso de la historia del Islam en país árabe. A veces, no se trata de una simple ambivalencia tangencial, sino de una auténtica y peligrosa dicotomía litigante, capaz de provocar violentísimas tensiones político-sociales, y aceleradora al máximo de la tónica marcadamente «intimista», de las fuerzas centripetas de esos pueblos. De esta manera, para Watt, diversos aspectos de la historia de al-Andalus «sugieren que hasta finales del siglo X, por lo menos, el elemento árabe era más influyente en la cultura musulmana que el propiamente islámico, situación que, de una manera u otra, se altera en épocas posteriores».

Teniendo en cuenta la ponderada exposición que Watt hace del tema general, con esa destacada participación de los factores económicos, sorprende en ocasiones cómo ciertos aspectos determinados se interpretan de una manera más descuidada, menos ajustada el autor a las últimas aportaciones investigadoras sobre el tema en cuestión, sin duda debido a una escueta circunscripción en la consulta bibliográfica. Existe un ejemplo notable a este respecto: la interpretación del fenómeno granadino. En este punto concreto, creemos, se advierte evidentemente cómo el autor no ha tenido en cuenta algunos importantes trabajos recientes de los historiadores del Occidente europeo durante la Baja Edad Media, gracias a los cuales se corrobora que el «mantenimiento» de ese precario retal que es la Granada nazari—en contra de lo que podría considerarse previsible desarrollo natural de los acontecimientos—se debe en muy amplia porción a razones estrictamente económicas. El que tanto Castilla como Granada participaran activamente en esa especie de «commonwealth» bajo-medieval fundamentalmente dirigida desde Génova condicionó en forma muy precisa el curso de los acontecimientos. Había mucho «oro»—real y metafórico—en el negocio, para que el simple interés político no se plegara a la situación.

Aludido ya el aspecto del soporte bibliográfico del libro resulta natural que una obra a fin de cuentas breve sobre tema tan amplio no haya sido redactada con un criterio exhaustivo de consultas y aunque, en general, el aparato documental de referencia que cita Watt parezca suficiente para los límites de su trabajo, es de lamentar se deje en el tintero algunos títulos importantes, y especialmente de investigadores españoles. Asimismo, hubiera resultado muy conveniente—y esto ha de unirse a algo en lo que insistiremos posteriormente—modificar y actualizar las notas, adaptándolas sobre todo para el lector español. Cuando, por ejemplo, a nuestra lengua existen ya traducciones de algunas de las obras originales en árabe que se citan, es muy lamentable comprobar cómo nos contentamos con dejar constancia de las que Watt menciona a otras lenguas europeas. Con ello sólo se contribuye a mantener la ignorancia, la desesperación, o la indiferencia, del lector español.

Dentro de los capítulos que analizan los hechos culturales, se exponen las realizaciones del pensamiento, de la literatura y del arte. Watt es un gran especialista en «ciencias islámicas», y ello se observa en seguida en el enfoque que realiza de todo ese complicado, farragoso—pero sutil y casuístico—y peculiar material que versa sobre lo religioso, lo jurídico, lo ético... En lo que podríamos aceptar, sin embargo, como estricto tratamiento de la literatura de creación, la obra nos defrauda bastante, y fundamentalmente, porque la literatura andalusí sigue enfocándose de una manera tópica, sin que aparezca justamente lo que es una de las características de la obra de Watt en otros aspectos: el enfoque nuevo y sugerente—pero fundamentado—la aportación de casi inéditos o poco transitados vías de penetración para el análisis del hecho literario. Basándose concretamente—por lo que atañe a la poesía clásica—en conocidos y repetidísimos juicios de Massignon y Pérès—entre lo estético-filosófico y lo positivista—y algo menos, también, en García Gómez, se hace una exposición formulista y tradicional, sin el menor atisbo—nos parece—de originalidad interpretativa, de sensibilidad personal ante el hecho artístico. Ese mismo

punto de «encantada» sensibilidad personal que—muy dentro de la línea de sentimiento inglés ante estas cosas—Watt ha puesto en la contemplación de los monumentos arquitectónicos. ¡Ay, cómo vibra esa «fria» fibra británica ante la Alhambra...! Dar nuevas visiones de la literatura árabe clásica es difícil, lo sabemos, porque a sus tópicos propios se han acumulado los de toda una tradicional forma—alejada y positivista—de interpretación, pero, sencillamente, hay que hacerlo. Y el arabismo ha de sentir ya también ese reto.

Párrafo aparte—y en ello queremos insistir detenidamente—merecen algunos aspectos determinados de esta versión española de la obra de Watt. Y no pretendemos referirnos con ello al simple trasvase del texto original inglés, lo que nos parece correcto y en general conseguido, aunque a veces la expresión resulte un tanto confusa: por ejemplo, al traducir «la tolerancia de los estudiosos judíos»—página 87—lo que se refiere en realidad al hecho de que «se tolerase a los estudiosos judíos»—página 75 del original—sino a todo lo que constituye el aparato técnico de la versión. Naturalmente que una de las mayores dificultades para pasar correctamente a lengua occidental términos árabes, tanto propios como comunes, radica en la transliteración a grafía latina, y aceptado está el que, a este respecto, en una publicación de carácter divulgador, se busque una fórmula fácil y aligerada, sin complicaciones gráficas y fonéticas que ahuyente o fatiguen al lector. Admitidos, pues, un criterio y una norma así, pero lo inadmisibles es que tal criterio y tal norma determinados, unificados, no existan, y que el preciso sistema de transliteración científica empleado por Watt en el original se haya transformado en el horrible mejunte de la versión castellana. O que con un altruismo cultural irresponsable se violenten nuestra fonética y nuestra terminología castizas, sometiéndose a formas absurdas impuestas desde lenguas extranjeras. Apenas así comprobar cómo se vacila en la transcripción de un fonema árabe que corresponde exactamente a nuestra «jota», escribiendo atrocidades como «khalifa», o «cheik» (en otra ocasión, en cambio, «aik») cómo ese otro fonema tan próximo a la «y» palatal sudamericana pasa unas veces como «ch»—algo muy querido para los venerables maestros del arabismo español—y otras por esa barbaridad de «dj». Apenas así comprobar cómo se renuncia sistemáticamente al empleo de un sufijo tan hispánico—por hispano-árabe—como «-i» por plegarse a la terminología extranjerizante, y hablar de abbasidas, naziritas, amiridas, yemenitas, hamuditas, y todos los «-idas» o «-itas» que se quiera. Naturalmente que, en tal trance, es muy posible oigamos hablar inminentemente de «los libros alfonsitas de astronomía», o «alfonsianos», puesto que ya se habla de «comandos palestinos». ¿Y no se ha convertido ya en cuatro personas la muchacha detenida en Inglaterra: Leila Jaled, Leila Khalid, Leila Yaled y Leila Hald?

Apuntemos otros casos sintomáticos: se oscila asimismo al querer pasar el nombre de la «moaxaja», desde hace años—y gracias a los espléndidos trabajos de García Gómez—tan hispanizable como los de «zejel» o «jarcha»; se renuncia a decir «arrabal», por emplear «suburbio», cuando aquél es justamente el preciso arabismo en nuestra lengua; existe un formidable desbarajuste en la transcripción de los nombres propios, hasta resultar algunos difícilmente identificables. La arbitrariedad, en fin, a todo este respecto, es absoluta, y ante ella, inocentemente, nos preguntamos: ¿No es todo ello, precisamente, prueba del lamentable colonialismo cultural que entenebrece aún más muchos rincones, ya por sí oscuros, de la cultura española, y aunque se aluda a ellos mucho menos que a otros más espectaculares? Se trata fundamentalmente de un problema de órganos de edición y publicación, y no de traductores, y por ello, ¿tan difícil resultaría buscar, para obras de este tipo, el asesoramiento técnico indispensable para la digna realización del proyecto? ¿Se lleva a cabo, por ejemplo, la versión de una obra de medicina, de ingeniería, o de química, sin ese asesoramiento técnico imprescindible?

No es todo ello hiper-susceptibilidad (aun reducida al mínimo, palabra) de erudición rancia, ni tampoco consecuencia del simple comentario a una obra determinada, obra en este caso muy loable y, por ello, también su versión a nuestra lengua. No, se trata de la simple constatación de viejas y muy tristes claudicaciones de la cultura española. En un párrafo concreto de su libro, Watt osa, no sin razón, afirmar: «Los españoles de los tiempos modernos han tendido a considerar el pasa-

do de su país como algo ajeno», y parte muy importante y grande de ese pasado es la cultura de la España islámica, que el mismo Watt se atreve a comparar, en cierta manera, con la cultura griega desde su condición de europeo histórico y actual, precisamente porque esa España islámica es también fragmento muy valioso del impresionante mosaico de la cultura occidental.

PEDRO MARTINEZ MONTAVEZ

CRITICA Y ENSAYO



EDWARD SARMIENTO: *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega*, recopiladas en la edición de Elías L. Rivers. Editorial Castalia. Madrid, 1970; 583 págs., Ø16 x 23,5Ø.

Confesaremos de antemano que este libro no admite la reseña al uso. Salvando con prudencia las debidas distancias, es como si hubiéramos de comentar unas tablas de logaritmos. Se puede constatar si está bien o mal hecho, pero nada más. Por añadidura, tal comprobación apenas si tendría para el lector mayor interés que una corrección de pruebas. Si decimos, por ejemplo, que en la página 31 nos saltó a los ojos que la cita del verso «algo de que 'sté un rato ratifecho» perdió el asterisco que precede al verbo (correctamente escrito en los demás casos), habremos señalado un hallazgo casual, pero una verificación a fondo exigiría el concurso de las clasificadoras y computadoras electrónicas, lo mismo que ha hecho al profesor Sarmiento para establecer estas concordancias. Además, el fruto de semejante trabajo tampoco guardaría la menor relación con la reseña que un lector aguarda.

Se trata de censar alfabéticamente cada una de las palabras utilizadas por Garcilaso en sus obras poéticas castellanas, tantas veces como las empleó y acompañadas en cada caso del verso en que se encuentran. Si consideramos que solamente las tres églogas suman ya dos mil seiscientos ochenta y un versos y que hay un promedio de cinco palabras por verso, no más que esas tres composiciones habrán supuesto trece mil y pico de papeletas. Aunque poderosamente ayudado por la cibernética, el profesor Sarmiento ha realizado un trabajo abrumador; de suma utilidad para la filología y para el estudio del poeta.

Las cifras ofrecidas a título de muestra explican la necesidad que tuvo el copilador de eliminar ciertas palabras, so pena de multiplicar su ya voluminosa obra. La poda exige que se sacrifiquen las palabras menos significativas; y como tales han caído todos los artículos, las contracciones de preposición y artículo y esas mismas preposiciones, a vueltas con otros vocablos cuya eliminación, en su aspecto cualitativo y cuantitativo, provoca las inevitables dudas entre opiniones dispares. ¿Es justa la omisión de las interjecciones *Ah, Oh y Ay*, claros determinantes de una manera expresiva? Ciertas formas pronominales, ¿son más o menos significativas que otras partes de la oración? El recuerdo del célebre verso *Tu dulce habla, ¿en cuya oreja*

suena?, permite siquiera la discrepancia en la decisión, comprendiendo que son cuestiones de criterio y, por lo tanto, subjetivas.

Para establecer las concordancias era preciso atenerse a un texto solvente, y la edición crítica de Elías L. Rivers en este aspecto es incuestionable. Presenta, sin embargo, una dificultad de tipo técnico: la rigurosa fidelidad ortográfica—salvo detalles insignificantes—con que se atiene a la edición príncipe (Barcelona, 1543). El criterio respetable y expresado por el profesor Rivers de conservar el uso indeciso del asterisco (*'star* y *estar*), que pudiera «reflejar quizá vacilaciones del mismo Garcilaso», aunque idéntica vacilación se observa en las poesías de Boscán impresas juntamente, plantea en las concordancias el problema de mantener aquellas formas o de unificarlas; de reunir las bajo un denominador común, regular, o de separarlas en función de la letra inicial, por más que este último criterio suponga un desprecio del valor fonético que tiene aquí el apóstrofo como signo expresivo de una sinalefa. Sinceramente, el sistema de dispersión y referencias adoptado, nos parece poco práctico y no del todo riguroso. Esa puntualidad ortográfica, en la obligada ordenación alfabética de las concordancias, se agrava con otras indecisiones propias de aquellos tiempos (*cuidado* y *cuyado*, *he* y *é*). Baste, como ilustración, señalar que en el primer soneto de Garcilaso (*Quando me paro a contemplar mi estado*) y comparando la ortografía de cuatro ediciones (Amberes, 1544; Venecia? 1547; Amberes, 1547, y Lyon, 1549) con la de la primera (Barcelona, 1543), hemos hallado hasta diez y más diferencias ortográficas. Quiere decirse que el sistema de clasificación seguido por el profesor Sarmiento, condicionado acaso por el automatismo de las computadoras, exige para cualquier consulta la presencia del texto de Rivers o un itinerario indeciso a través de las ortografías posibles. Anotemos, de pasada, que al intentar algunas consultas, no hemos conseguido averiguar el criterio que se ha seguido para ordenar los versos tocantes a una misma palabra.

Traigamos a colación un ejemplo, que ilustre lo que nos parece inconveniente del sistema empleado. La computadora trabaja mecánicamente y a efectos de su labor son palabras distintas *oscura*, *oscura* y *scura*. Ahora bien, ¿difiere el valor de su contenido con relación a la ortografía? Entendemos que no, y que deberían hallarse reunidas bajo el denominador común regular (*oscura*), conservando su aspecto específico y con simples referencias en los lugares correspondientes. Ello habría facilitado, de paso, el examen comparativo de unas formas y otras. Se hubiera ganado, además, espacio, permitiendo aplicarlo a otras referencias imprescindibles. La circunstancia feliz de que en una sola ocasión se imprimiera *vidid*, nos permite localizar este verbo y demás palabras de idéntica raíz bajo la forma *bivir*.

Nos hallamos así, en ocasiones, con la sensación de que el automatismo de la computadora trascendiese al copilador o condicionara su labor intelectual. Incómoda perplejidad que se acentúa cuando vemos que la preposición *Cabe* o *Peynando* se escriben con mayúscula porque corresponden a palabra inicial de párrafo. En cambio, nos parece que hubo de ser motivo de consideración especial la inclusión reiterada de un

pie forzado, como sucede con la copla VIII (*Nadi puede ser dichoso*). Por fortuna, Garcilaso no se prodigó en las composiciones de tipo tradicional español.

Y conste que estas observaciones, más que reparos, no son del todo achacables al profesor Sarmiento; el cual, en realidad, se atuvo a una línea tradicional y, por consiguiente, acreditada. Nuestros comentarios, que desde luego pudiéramos ampliar, no señalan defectos suyos, personales, sino que apuntan a la conveniencia, que aquí no se ha tenido en cuenta, de afrontar las concordancias desde un nuevo punto de vista. Han pasado muchos siglos desde que el cardenal Hugo (fallecido en 1263) acometió las concordancias bíblicas en su versión latina, con el auxilio de varios frailes dominicos. También queda muy remota la fecha en que el rabí Isaac Nathan compuso las concordancias hebreas (unos dicen 1438 y otros 1483, pero esos cincuenta años poco suponen). Incluso la impresión de la versión corregida por Mario de Calasio (Roma, 1621) resulta muy distante. Parece que entonces se pretendía facilitar el uso de la Biblia y encontrar citas exactas partiendo de un recuerdo impreciso, así como ayudar al estudio comparativo de los textos sagrados. Sin embargo, nos parece que la planificación y técnica de las concordancias, como herramienta de estudio, no ha evolucionado de acuerdo con las nuevas solicitaciones, que ya no son las mencionadas, sino otras de índole gramatical y estilística. Permítasenos un último ejemplo, que ayude a esclarecer nuestra opinión. Con arreglo al módulo clásico de esta clase de obras, la catalogación alfabética debe hacerse palabra por palabra. No obstante, para un estudio gramatical y estilístico, carece de sentido que en los tiempos compuestos de los verbos queden separados el auxiliar *haber* y los correspondientes participios.

En suma, la ingrata y dura tarea que ha realizado el profesor Edward Sarmiento es útil, encomiable y está dignamente realizada. Nuestro *pero*, mejor, lamentación, es que no haya considerado antes la conveniencia o inconveniencia de revisar unas normas tradicionales que parecen estar en desacuerdo con las necesidades de hoy.

FELIPE C. R. MALDONADO

RAMÓN DE BASTERRA: *Papeles inéditos y dispersos*. Publicaciones MAE. Relaciones Culturales. Madrid, 1970; 181 págs., Ø16,5 x 24Ø.

Patrocinado por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, se ha publicado esta edición póstuma de escritos «inéditos y dispersos» de quien fue en vida gran diplomático, pensador y poeta bilbaíno, Ramón de Basterra y Zabala, editada y prologada por Guillermo Díaz-Plaja. Nacido en 1888, cursa su bachillerato en el célebre colegio de Orduña y sigue más tarde la carrera diplomática sirviendo puestos en Roma, Bucarest y Caracas, cada uno de los cuales aviva en su ánimo despierto e inquieto, por sublimaciones de perfección, conceptos políticos magistralmente envueltos en un lenguaje poético cincelado en un castellano trabajado y solemne, transido de afanes por enderezar el desmedrado ambiente intelectual de su patria y dispuesto siempre, por dentro y por fuera—en la idea y en la expresión—a «pulirse como pule al joyel el orfebres». En otras aseveraciones, la breve antología de producciones que en este libro ha seleccionado Díaz-Plaja refleja muy evidentemente ese aján, que Basterra bebe en sus maestros—citemos especialmente a Eugenio d'Ors y a sus paisanos Unamuno y Maeztu—de la llamada por Carlos Antonio Areán «difícil virtud de decir todo lo que es necesario... con el menor número posible de palabras». En sus poesías—y a veces igualmente en su prosa—Ramón de Basterra es ciertamente difícil de leer y no por gárrulas acusaciones sobre sintaxis de influencias vascas, sino por la más evidente virtualidad de tantos escritores vascongados de encontrar a los vocablos castellanos su preciso y expresivo significado, purgándolos de frondas sonoras musicales que constituyen tantas veces más un recreo para los sentidos—el leer o el

escuchar—que un placer para el entendimiento. De aquí, que su «apacentamiento» del Diccionario, representa en su obra un doloroso esfuerzo—cual lo califica Guillermo Díaz-Plaja— aunque sirva para alumbrar una prosa elegante y persuasiva en la que el estúpido escritor bilbaíno consigue alcanzar un verdadero estilo clásico que sabe dotar de armonioso equilibrio interno a sus párrafos. Por ello se ha podido afirmar—por el ya citado Areán—que Basterra parece a veces poco exigente «por considerar que la fluidez debía ser sacrificada en beneficio de la precisión».

Poeta y profeta—adelantado del futuro—, Basterra habla en uno de los más brillantes artículos recogidos en este libro del «nacionalismo planetario, o sea, de la Hispanidad racial o Sobreespaña», como ideal a proponer en los empeños futuros, respondiendo a la clara consigna de Simón Bolívar—cuyos ecos luminosos se dejan ver hoy en la íntima conciencia de los mejores y más distintos pensadores hispanoamericanos—de ir contra «el hormiguear de patriecitas» para rehacer el ánfora «espérica» de esencias engendradas por Hispania, preciosa pieza de la mejor cerámica de la historia de la Civilización, hoy fracturada en añicos del universo hispano, ya que, en tersa expresión basterriana, sólo puede vislumbrarse a España en el porvenir «como una Ruth ecuménica, agavillando meridianos por la unidad del cielo que va del Pirineo a Filipinas».

Vasco insigne, atormentado por un agudo dolor de una patria mejor y más digna del pasado—dolor que llega a trastornar su mente en una tragedia final—, modelador emérito del verso y la prosa castellana, atisbador de futuros entrañables, Ramón de Basterra bien merece, por su empeño y por su entera obra—tan magistralmente amonada en sus incomparables Los Navíos de la Ilustración (recientemente reeditado) y en La obra de Trajano—esta más amplia divulgación que hoy fomenta la Dirección de Relaciones Culturales y que debe alcanzar a un objetivo tan pedagógico como justo: dar a conocer la estupenda calidad de su espíritu y la calibrada finura de sus escritos a las actuales generaciones de escritores y de estudiosos, tal vez no demasiado familiarizadas con su relevante personalidad, tan frondosa como magistral.

NL



BERTIL MALMBERG: *La América Hispanohablante. Unidad y diferenciación del castellano.* Ediciones Istmo. Madrid, 1970.

Este investigador sueco ha escrito unas páginas sugestivas, en las que muestra no sólo su sólida orientación filológica, sino también vastos conocimientos en la lengua española que se habla en los diferentes países de América. Representa un arduo alarde para un extranjero emprender un estudio de esa naturaleza y Bertil Malmberg sale bastante airoso del empeño, con algunos pequeños lunares. En un investigador español no se perdonaría, por ejemplo, que el libro clásico de Bernal Díaz del Castillo—sin duda no leído por el filólogo sueco—se cite con una referencia del manual de García López, utilizado por nuestros chicos de *preu*. También es chocante que al insistir mucho en el «ché» de los argentinos, desconozca o no se refiera al «ché» ampliamente practicado en toda la región valenciana; y no decimos con esto que debió citarse al menos esta coincidencia.

Aunque este libro de Bertil Malmberg contiene ensayos independientes, puede apreciarse en él, no obstante, una línea fundamental. Desde antiguo—dice—ha venido despertando la curiosidad de los lingüistas al averiguar cómo y por qué el latín vulgar de las provincias siguió distintos caminos hasta llegar a convertirse en las lenguas y dialectos románicos. Los especialistas han tratado de cuestiones como la influencia del sustrato prelatino en la evolución del latín—por ejemplo, las influencias recibidas del celta en Francia, del celta e ibero en España, del tracio en Rumania—, así como el distinto papel desempeñado en la creación de las lenguas modernas por las invasiones germánicas o eslavas. Para la valoración del influjo de esos sustratos y superestratos lingüísticos han contado mucho ciertos puntos de vista nacionalistas y científicos. Por eso, concluye Bertil Malmberg, la influencia que pueda tener el encuentro de dos lenguas en los cambios lingüísticos sigue siendo un problema vivo, tanto para la lingüística general como para la romanística. Para la solución de ese problema, Bertil Malmberg se quiere valer de la analogía que ofrece «la América Hispanohablante». Porque semejante a la difusión del latín por el Imperio romano fue la implantación del español en el Nuevo Mundo. Paralelismos de tipo lingüístico, cultural y político, pero con la ventaja de que la colonización española tuvo lugar en una fecha lo bastante cercana como para que podamos asistir a su evolución y ver lo ocurrido al encontrarse la lengua y las formas sociales de los conquistadores con las propias de los indígenas americanos.

El contraste más notable con el latín es que no ha habido fraccionamiento y creación de lenguas derivadas del español—ni ya es nada probable que ocurra, cumplido el siglo y medio desde la Independencia—. La verdad es—y en esto acudo a mi propia, aunque breve experiencia en Hispanoamérica—que el idioma que se habla allí, incluso en Buenos Aires, produce la impresión de un español más arcaico y rural, y a despecho de algunos vocablos de origen yanqui, más castizo español, valga la paradoja, que el nuestro. Y ello se explica por una mayor evolución y culturalización del español de España y una superior influencia de la vecina Europa.

Las ideas fundamentales de Bertil Malmberg sobre las diferencias dialectales dentro de la sustancial unidad del español de América son claras y a mi juicio exactas.

1.º La dialectización de América no se debe a que se implantasen en sus diversas zonas diferentes dialectos regionales peninsulares. Los españoles llevamos al Nuevo Mundo una lengua homogénea.

2.º Esas diferencias dialectales de América, y en general sus desviaciones del español más canónico y correcto, tampoco se deben, en general, a que la lengua «amerindia» influya o deje transparentar sus sonidos o fonemas debajo del español superpuesto. No. La teoría del sustrato indigenista, defendida por Rudolf Len, se vino abajo, con su falso ejemplo de que el español chileno es un español hablado sobre un sustrato indio-araucano, en el momento en que se observó que esos rasgos del español chileno que el filólogo alemán atribuía a herencia araucana están extendidos no sólo por toda la América hispana, sino en grandes áreas del sur y centro de España. Así el sonido de la *s*, la aspiración de la *s* final, la confusión de *r* y *l*. (Es muy expresivo el dicho andaluz «Niñah, que corrasón se escribe con seta y sordao con ele».)

3.º Esto nos lleva al tema del pretendido andalucismo del español hablado en América. No puede deberse, a mi juicio—y aunque Bertil Malmberg cita este argumento no hace hincapié en él—a que los emigrantes de las diferentes regiones tuviesen que permanecer algunas semanas o meses en Sevilla antes de embarcar para las Indias. Tampoco—aunque esta es razón de más peso—a que la pronunciación de la *z* no se generalizase en la Península hasta 1600, cuando el español del *xvi* había echado ya raíces en América. La causa principal es muy otra y debe atribuirse a un puro y simple desarrollo paralelo. Personalmente siempre había pensado que era una caída común en la línea del menor

esfuerzo la que conducía a un español más blando, deshuesado, con menos relieve. Bertil Malmberg lo explica con palabras más técnicas. «Se trata siempre de reducciones al sistema: coincidencia de fonemas (*sz*, *ll-y*; en hablas más vulgares, también *r-l*), o pérdidas y simplificaciones, en particular dentro del consonantismo y principalmente en fin de palabra o sílaba. La tendencia a convertir en abiertas todas las sílabas (sílabas que termina en vocal) es como un hilo de Ariadna que recorre todo el desarrollo fonético iberorrománico. Esta tendencia a la reducción y el sincretismo, que fue reprimida en el centro de la Península por fuerzas puristas y por influencia de la norma, triunfó en la periferia, en las zonas alejadas donde no llegaban o eran muy débiles las influencias normalizantes». «Y fue en Castilla, el corazón del país, en donde mejor se conservó el sistema, mientras que en el sur reconquistado y en las regiones recién colonizadas de ultramar se aceptaron las simplificaciones. Incluso en ultramar las simplificaciones se introdujeron con mayor o menor extensión de acuerdo con el grado de influencia castellana. Tal es la razón de que Chile ofrezca un sistema fonético de tipo mucho más popular que el que se hizo normalizante alrededor de los núcleos culturales y administrativos de Lima o Méjico.»

4.º Excepcionalmente, en Méjico, y sobre todo en Paraguay, se advierte una influencia de las lenguas indias en la pronunciación, en el tono de su español; y eso no tanto por el número de población india, sino por su posición social en los respectivos países. Como concluye Bertil Malmberg, «la composición racial de los países no ha dejado huellas, en general, en las diferencias lingüísticas existentes entre las diversas áreas americanas; lo que en cambio sí ha marcado profundamente es la estructura de la sociedad anterior y posterior a las independencias. Una vez más comprobamos que la lengua es un legado social, no un hecho biológico.»

Bertil Malmberg, a diferencia de otros estudiosos de temas españoles

que se convirtieron en fervientes hispanófilos, no abandona su frialdad escandinava. No obstante, una elemental objetividad le lleva a reconocer cosas que no por obvias deja de ser importante subrayar. Así, el exterminio sistemático de los indios norteamericanos por los anglosajones y la conservación del elemento aborigen en Hispanoamérica. Se calcula en unos 11.335.000, la población precolombina; y hoy la población indígena es muy superior, estimándose, en términos generales, que su número ha venido incrementándose desde los comienzos de la Colonización.

Otra cosa es el problema de que esa creciente población india aún no esté hoy suficientemente asimilada. En gran parte lleva una existencia marginal o cuando entra en contacto con los medios urbanos se proletariza sin remedio. Es un problema de los gobiernos y las sociedades dirigentes de esas Repúblicas hermanas, que no puede sernos indiferente, como unido al destino de nuestro legado cultural, del que la lengua es un vehículo importantísimo. Una lengua común, con matices que hay que respetar, sin complejos de superioridad; pero tampoco tengamos—¡por Dios!—complejos de inferioridad, como en una propuesta que hemos leído no hace mucho y que pretendía nuestro abandono de la *z* para entregarnos al general seseo; y esto, al no derivarse de ninguna evolución espontánea tendría que imponérsenos autoritariamente. No. A cada uno lo suyo. Recuerdo que en Lima, al decir «soy español de España», alguien comentó: «Sí, sin duda, es cierto, porque tiene el habla de guerra.» No es un afán guerrero el que debe inspirarnos, sino el de ser auténticos con nosotros mismos. A la misma persona le oí un dicho que se me quedó grabado: «Los españoles, si tan caballeros, ¿para qué tan pobres?; si tan pobres, ¿para qué tan caballeros?» Seamos, cada vez, más caballeros, en el sentido noble del concepto y no en el de un señoritismo superficial. Procuremos ser, también, cada vez menos pobres, consiguiendo nuestro desarrollo con el esfuerzo de nuestro trabajo.

LUIS GOMEZ DE ARANDA

CON DISTINTOS ACENTOS



Los cien mejores poemas de Amado Nervo. Aguilar, S. A., de Ediciones. Madrid, 1970; 214 págs., Ø11.5x19Ø.

En la afición a celebrar los centenarios le ha correspondido muy escasa parte, en este año, a Amado Nervo, que vino un día desde su México nativo a España, y aquí vivió episodios importantes de su existencia, y casi a punto estuvo de que la muerte le llegase en Madrid, como le había llegado a Ana Cecilia Luisa Dalliez, la amada inmóvil de los versos póstumos dados a conocer en 1920. Nervo—vamos a recordarlo—alcanzó la inmovilidad absoluta, amante inmóvil él, en 1919, encontrándose en Montevideo.

El modernismo pasa por una nueva fase de atención, con motivaciones muy pasajeras. No creo que sea adecuado hacer de Nervo un pretexto más para volver la cabeza hacia primeros de siglo, cuando, con muy escasa diferencia de años, prácticamente a la vez, salen a la poesía Rubén Darío, Santos Chocano, Leopoldo Lugones, Guillermo

Valencia, Díaz Mirón, por la parte americana, y ocioso es citar quiénes por la parte española, concurriendo a un movimiento literario tan absorbente.

Pero aquel mexicano de fisonomía lánguida no era partícipe de ciertos caracteres bastante comunes a la escuela bajo jefatura de Rubén. Su primer libro se titula *Místicas*, y es Darío quien saluda así a su autor: *Frailde de los suspiros, celeste anacoreta, / que tienes en blancura la azúcar y la sal, / muéstrame el lirio puro que sigues en la veta, / y hazme escuchar el eco de tu alma sideral.* (El olfato caracterizador del gran pontífice modernista, aunque no abusara del cargo, no falló aquí tampoco.)

Por supuesto que esa mística tiene mucho de sensualidad, y toda mística necesita un determinado ambiente para surgir, está tocada por el aliento de los románticos puros, y en el gusto medieval, que aparece en ocasiones, recuerda algo a Bécquer, sobre todo al de las *Leyendas*. Por otra parte, hay rasgos de ascetismo, como en un soneto a Felipe II: *y escondo, como tú, soberbio y mudo, / bajo el negro jubón de terciopelo, / el cáncer implacable que me muerde.* El mejor resultado poético de esta actitud es, sin duda, su conocida poesía *A Kempis*. A partir de 1901, puede decirse que Nervo se encamina más decidido al encuentro de lo que constituirá su estilo, mejor expresado a través de diversos recursos simbolistas—algunos de los cuales vemos repetidos en *Villaespesa* y *Machado*—, y en especial de un adentramiento, no falto por lo común de apoyos narrativos. Pero ya, en consonancia con sus nuevos títulos, hay más *jardines interiores* y también más *voz baja*, aunque todo esto no se trasluce de verdad sino en el poemario

El estanque de los totos (1919), en donde se ofrecen ejemplos como éste: *Lee los libros esenciales, / bebe leche de leonas; gusta el vino / de los fuertes: tu Platón y tu Plotino, / tu Pitágoras, tu Biblia, tus indos inmemoriales, / Epicteto, Marco Aurelio... ¡Todo el frescor cristalino / que nos brindan los eternos manantiales!* Un ambicioso y no mal orientado programa.

Nervo no fue nunca un modernista de oropel, sino de los que con su insistencia en una espiritualidad muy poco enojada de palabras facilitaron el tránsito desde una revolución estética a otra, su contraria, que en España determinó nada menos que a los dos máximos poetas de nuestro siglo, por lo menos en su carácter de fundacionales: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La revolución de la desnudez verbal tuvo a Nervo por adelantado, aunque a éste le faltara muchísimo para conseguir el objetivo de los que vendrían después. Y en su patria, Nervo fue un maestro, con lógicos discípulos, de ese sonido interior de la poesía. De esta antología, muy generosa, es autor el crítico mexicano Antonio Castro Leal, también responsable del prólogo.

JIMENEZ MARTOS

ANTONIO ALMEDA: *Tuera y alimento*. Madrid, 1970. 68 págs. Ø15,5x21,5Ø.

La voluntad de autobiografía es expresa desde el arranque, en el que se trata de describir el acto creador, de noche, en agosto, angustiado, sacando de un pozo ciego la dormida / materia del recuerdo, minucioso en su recapitular. Y son entonces, y después, algunos verbos—vivió, oyó, abrió, halló, subió, lloró...—los que canalizan ese detenerse ante sí mismo, y van colocando en él ratundas señales. La conciencia tiende a buscar un lenguaje vigorizado, regustado y exigente.

Es costumbre poética de Almeda—recordemos el otro—construir su poesía sin afición a dar saltos. En el libro a que acabo de referirme, esa técnica venía muy impuesta por la cohesión absoluta de tema y tratamiento; en este otro, la unidad es sólo del poema, pues-

to que las motivaciones saltan desde un pueblo andaluz al espectáculo de los hippies; desde Castilla a la rumia del alma y al gesto fatal. Pero, de cualquier manera, se transparece el empeño de no perder el hilo del discurso—sea mental o sea descriptivo—, lo que suele originar la ausencia de sorpresa.

Renunciando previamente a ella, por lo general, Almeda trabaja tenazmente su palabra y la envuelve de un sentido dramático—Hernández y Neruda al recuerdo—que a veces llega a ser hondo de verdad (La cita), precisamente cuando Almeda no se recrea tanto en su modo de conducirnos a un clima, que en algunos poemas se deshace por haberse pasado de rosca el poeta con su pretensión de amarrarlo todo.

Me sirven bien dos excelentes ejemplos de Tuera y alimento—muerte y vida—para dejar en claro los claros valores de Antonio Almeda. Uno es Oda en Istan, realizada a base de enumeraciones tan precisas y expresivas que ahorran el discurso; el otro ejemplo es Pasto de olvido, pues en él se logra plenamente que el ahondamiento vaya acompañado de un lenguaje barroco pero necesario, al servicio de la elegía, según suele ser la tónica de este poeta serio, y, por serio, nada improvisador ni apresurado en sus entregas, siempre rigurosas.

JM

LUIS ALVAREZ LENCERO: *Tierra dormida*. Badajoz, 1970. 62 págs. Ø16x21,5Ø.

Manuel Monterrey fue un poeta pacense que vivió durante largos años. Luis Alvarez Lencero, de distinta generación, pero buen amigo de Monterrey, ha escrito esta elegía para recordar la figura del desaparecido. Es un gesto noble. Lencero arranca de unos versos en los que se dice lo participable de la muerte: *Cualquier día nos iremos / donde nadie quiere ir... / Todos hemos de partir, / y nunca regresaremos*. Este aire de copla popular se torna luego poesía más elaborada, aunque quedándose siempre en los buenos límites de la sencillez, lo que gusta comprobar, ya que Lencero se distin-

guía antes por sus excesos verbalistas dentro de un tremendismo muy a la moda de hace no pocos años.

A medida que el libro transcurre, se observa una mayor vibración, que culmina en el poema «Esperanza», al dar al hecho de la muerte una dimensión trascendida. Repito que lo más saliente de este libro es ese aire de copla y su emocionada sobriedad. Lencero ha reaparecido con algunos rasgos que antes no poseía, y le favorecen.

JM

JUAN MARÍA JAÉN AVILA: *Andén para ir pensando*. Colección «Alamo». Salamanca, 1970. 82 págs. Ø13,5x21Ø.

Un nombre nuevo para la poesía en libro es el de este sevillano, nacido en 1936, residente hoy en Madrid, destacado en algunos concursos, ganador de otros, con una primera trayectoria semejante a la de tantos en esta vocación, de la que acaba de decir Luis Rosales que es la que más nos exige y la entrega que menos nos rinde.

Andén sugiere inmediatamente viaje, espera, punto de partida hacia la peregrinación, adiós, melancolía y esperanza. Jaén Avila—se adivina pronto—no llega al poema para hacer juegos de manos y pensar que en el libro siguiente habrá ocasión de tomárselo con más calma. Este andén lo ha transitado mucho quien se ha apoyado en él para el título de su primera obra editada; y ese tránsito vital impregnó mayormente lo reflexivo que lo estético, aunque éstos no sean términos incompatibles; dio material antes al testimonio íntimo que a la imaginación, al ensayo de nuevas formas o a las exquisiteces de lenguaje.

Se ha fantaseado no poco sobre lo que es comunicable y lo que no lo es. La impresión que yo he tenido es la de notarme en seguida partícipe de lo que leía, y no por afinidades de sensibilidad, sino porque Jaén Avila acierta a producir un tono que, sin otros requisitos, se hace poroso, creo que para cualquiera. Por supuesto que el lenguaje coloquial empleado, especialmente en los primeros poemas—algunos son de Vallejo—, ayuda a que se origine esto que digo, pero la razón esencial es más honda. Por lo común, es la mujer quien provoca aquí la poetización, mas no de un modo que pudiéramos llamar romántico, aunque existan algunos elementos orientados a ello, y que aparecen compensados por la propensión mental del poeta.

Más adelante, a partir del poema número 14, la anécdota sentimental-reflexiva se diluye; al desaparecer o casi el aire narrativo, Jaén Avila aumenta el calado de su poesía, como si de su empeño por expresar ésta le hubiese quedado el peso, la consecuencia, la búsqueda de algo que pueda ser general: El que enristre más alma en su lanza, / quien descubre el último misterio, / capaz de traicionar a todos los humanos, / recibirá cordialmente el Oscar de la vida. La memoria trae preocupación ética, irremediablemente; pero hay cosas que pertenecen a lo humano de cualquier tiempo—y ésas son de las que prefiero atender—: Ahora la mañana, vencida, / ya aparece, / acuartela su furor, / la vemos más / terriblemente hermosa, / caracol de inmensa vidriera / tendida sobre el llano. / Y tú, atenta con las manos en el vientre. O bien la bellísima ternura y el valiente acento que suena en el para mí más interesante poema de este libro, el que comienza: *Lloro como el marino roto...*

No estoy de acuerdo con algunas peculiaridades del ritmo, que, con prosaismos o sin ellos, ha de ser, a mi juicio, cuidado siempre hasta el máximo, pues el ritmo es nada menos que la pulsación del poeta. Entiendo que el peligro aquí adivinable puede ser la frialdad, el sacrificio de lo bien dicho a lo pensado, de lo expresivo a lo directo.

Un nombre nuevo para la poesía. ¿Dónde situarlo? Entre los que teniendo cosas mentales que decir no confunden esta necesidad con la elucubración ni pretenden salirse de la retórica—eso dicen—para caer en el bati-burrillo verbal. Jaén Avila empieza operando en una zona fronteriza.

JM

PSICOLOGIA

GEORGES POLITZER: *Critica de los fundamentos de la psicología*. Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1970; 220 páginas, Ø13x20Ø.

Ante todo es preciso recordar que este libro fue escrito en 1927, para no extrañar que el autor exponga una «nueva» tendencia de la psicología, que no entraña ya realmente novedad, aunque sus puntos de vista resultan anticipadamente actuales y constructivos en su concepto de la psicología concreta, que toma como punto de partida la fusión de tres tendencias fundamentales: el psicoanálisis, el behaviorismo y la Gestalt-theorie; así como la fuerte y decidida oposición a la psicología clásica, que viene a calificar el autor de falsa ante la ciencia y ante el espíritu. Pero dentro de ese evidente adelanto de Georges Politzer respecto a su época, su obra tiene un cierto valor histórico que podemos aplicar a la evolución de la corriente actual de la psicología práctica. Así, leer esta *Critica de los fundamentos de la psicología* tiene la indudable utilidad de situarnos en los puntos de partida y en el cambio de rumbo que se produjo cuando ya comenzó a operarse el reconocimiento de la insuficiencia de perspectivas, sobre todo prácticas, en la psicología clásica, así como la repulsa a las especulaciones abstractas o metafísicas, por un lado, y, por otro, la desestimación de la igualmente insuficiente psicología fisiológica. No obstante, la trayectoria de Georges Politzer, cuya psicología concreta viene a representar a modo de síntesis entre la psicología objetiva y la subjetiva, condena a estas dos por no representar respectivamente más que aspectos unilaterales de la psicología positiva.

Uno de los desarrollos más importantes del presente libro es el resumen y comentario de las teorías freudianas sobre el sueño, la importancia del relato y la subsiguiente interpretación del drama personal, como base de las posibilidades que inauguró el psicoanálisis para una nueva psicología, y donde el valor de lo inconsciente es lo más auténtico de lo psíquico. Pero en esta base que toma el autor al psicoanálisis, notamos un vacío en la ausencia de referencias a C. G. Jung, precisamente el superador de Freud en cuanto al estudio del inconsciente, e igualmente el olvido de Adler, en cuanto al conocimiento del hombre a través de su propia historia instintiva en sus impulsos fundamentales. Si bien, el autor sigue a Freud con asiduidad, pero solamente como punto histórico de partida, en el sentido de que los «errores freudianos representan una etapa necesaria en el desarrollo de la psicología concreta». También Watson y su estudio del comportamiento, así como la predecesora psicología experimental de Wundt con sus seguidores, son perfectamente enjuiciados por Georges Politzer con esta frase: «Salvan la objetividad, pero pierden la psicología.» Representa Watson y el behaviorismo, para el autor del presente libro, otro pilar de la psicología concreta, para ser superado en una más amplia psicología del comportamiento. Lo interesante, desde un punto de vista, no es ya la vida biológica e incluso la psicológica, sino la vida dramática (en el sentido de hechos humanos, no el significado romántico o conmovedor que suele dársele a la palabra) que posee su dialéctica propia, y sólo puede ser conocido de manera mediata con ayuda de los datos aportados por el relato del propio individuo.

LUIS BONILLA

RESEÑA

de literatura,
arte
y espectáculos

REVISTA MENSUAL

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

Número suelto 40 ptas.
Suscripción anual 350 ptas

RESEÑA ha publicado en su número de setiembre-octubre (38):

**Teatro experimental en Italia
Cine no estrenado en España:**

Zabriskie Point - Z y L'Aveu
Easy Rider - Satiricon
Porcile - El cow-boy de medianoche
Erich Segal - Love Story

Teatro campesino en California

RESEÑA publicará en su número de noviembre (39):

Conversación en la Catedral, de Vargas Llosa
Teatro de Mrozek: Tango
de Albee: Todo en el jardín
La sirena del Mississippi, de F. Truffaut
El compromiso, de Elia Kazan
Festival de Venecia 1970
Festival de Pesaro 1970