

la

literaria

estafeta

1 DICIEMBRE 1970

NUM. 457

15 PTAS.

TEATRO de HOY



Lotería de las Artes y de las Letras

PUEDEN JUGAR



CARTELES REPRESENTATIVOS DEL AÑO SANTO COMPOSTELANO

★ Para la mayor difusión del nuevo Jubileo o Año Santo Compostelano, que corresponde a 1971, se necesita disponer de un material plástico varío y adecuado que sirva a todos los fines de publicidad y propaganda dentro y fuera del país. En el deseo de que la iniciativa privada aporte sus ideas, con independencia de las de los servicios técnicos propios, con la mayor libertad y espontaneidad de forma y fondo, se convoca un concurso de carteles con sujeción a las siguientes bases:

Primera.—Podrán concurrir cualesquiera artistas, de nacionalidad española o extranjera, optando individualmente o en equipo, así como cualquier entidad publicitaria, española o extranjera, sin más que observar las formalidades establecidas por la presente convocatoria.

Segunda.—El original del cartel, sobre una superficie aproximada de diez mil centímetros cuadrados, deberá ser apto para ampliarse al doble o reducirlo a la mitad, por cualquier procedimiento tipográfico. No se establece limitación alguna en cuanto a la altura, anchura, forma o contorno.

Tercera.—Los originales podrán no contener texto alguno, o bien alguno de los siguientes u otro similar, a elección del artista:

Año Jacobeo 1971.
Año Santo Compostela 1971.
Compostela 71. Europa.
1971. Compostela, Galicia. España.

Cuarta.—Los originales deberán presentarse en el Registro General del Ministerio de Información y Turismo, preferentemente en forma adecuada para los fines que se indican en la base octava, consignando en su envoltura la inscripción «Para el concurso de carteles Jubileo Compostelano 1971» y señalados con un lema. Simultáneamente se presentará un sobre cerrado, señalando con el mismo lema y que contenga, además de los datos de identificación del concursante, cuantas observaciones estime oportunas respecto a la ejecución del cartel. El Registro expedirá el oportuno recibo en depósito.

Quinta.—El plazo de admisión de los trabajos será de treinta días naturales, contados desde el siguiente al de la publicación de la presente convocatoria en el *Boletín Oficial del Estado*.

Sexta.—Se otorgará un primer premio de cien mil y otro de cincuenta mil pesetas. El Comisariado del Año Santo Compostelano podrá adquirir, además, la propiedad de otros originales, previo convenio económico con el autor.

Séptima.—El Jurado seleccionador, con amplia competencia para resolver cuantas cuestiones puedan suscitarse en la interpretación y cumplimiento de las presentes bases, es-

tará constituido por las siguientes personas:

Presidente: Ilustrísimo señor don Eduardo del Río Iglesias, comisario del Año Santo Compostelano 1971.

Vicepresidente primero: Ilustrísimo señor don Jaime Segarra Benet, subdirector general de Promoción del Turismo.

Vicepresidente segundo: Ilustrísimo señor don Felipe Huerta y Palacios, subdirector general de Actividades Publicitarias.

Vocales: Don José García Ochoa, don Francisco Girón Tena, don Manuel Manzano-Monís, don Carlos Areán González y don Salvador Pons Muñoz.

Secretario: Don Luis Ponce de León Ronquillo.

Octava.—El concurso será resuelto quince días después de expirado el plazo de presentación de proyectos, y el acta expresiva del fallo se hará pública en el *Boletín Oficial del Estado*. Las obras podrán ser expuestas en el Palacio de Congresos y Exposiciones del Ministerio de Información y Turismo, junto con los logotipos seleccionados en virtud de la convocatoria que con esta misma fecha se formula.

Novena.—Los premios se entregarán en forma pública y solemne con ocasión de algún acto relativo al Año Santo Compostelano que se celebra.

Lo que se hace público a los efectos oportunos.

Madrid, 31 de octubre de 1970.—
El subsecretario, Hernández-Sampelayo.

DIBUJO EMBLEMÁTICO REPRESENTATIVO DEL AÑO SANTO COMPOSTELANO

★ Celebrándose en 1971 un nuevo Jubileo Compostelano, y siendo conveniente disponer de una figura sencilla y emblemática (logotipo) que pueda usarse para su promoción y difusión, se estima oportuno invitar a la iniciativa privada para que aporte ideas, estableciendo un sistema que permita elegir la más adecuada para constituir un distintivo original e inconfundible del acontecimiento.

En su virtud, por la presente se convoca un concurso de dibujos con sujeción a las siguientes bases:

Primera.—Es objeto del concurso seleccionar un dibujo que, a manera de logotipo, simbolice o identifique el Jubileo Compostelano de 1971. A tal efecto, deberá reunir las condiciones plásticas adecuadas para utilizarse, reducido a las mínimas dimensiones, como timbre o membrete, y, ampliado a las máximas dimensiones, como placa de señalización de carreteras; igualmente será apto para marcar objetos de regalo y recuerdo, utensilios, banderines, autoadhesivos, etc.

Segunda.—Pueden participar en el presente concurso las empresas publicitarias españolas, optando cada una con uno o varios originales.

Tercera.—Se otorgará un premio único e indivisible, consistente en Mención Honorífica para la entidad publicitaria y treinta mil pesetas en metálico, quedando el logotipo premiado como propiedad de la Comisaría del Año Santo Compostelano, que lo utilizará a los propósitos enunciados en la base primera.

Cuarta.—Los originales, realizados sobre papel o cualquier otra materia adecuada, a una o dos tintas planas, con una superficie de aproximadamente 20 por 25 centímetros, se entregarán presentados en tal forma que puedan exponerse sin más preparación, como se indica en la base octava.

Quinta.—Los originales se presentarán en el Registro General del

Ministerio de Información y Turismo, sin firma y señalados con un lema; bajo sobre separado, cerrado y señalado con el mismo lema, figurarán los datos de identificación de la entidad concursante, así como cuantas observaciones sobre la aplicación o realización del logotipo estime oportunas. El plazo de entrega en el Registro, que extenderá el oportuno recibo en depósito, expira a los treinta días naturales de la publicación de esta convocatoria en el *Boletín Oficial del Estado*.

Sexta.—El concurso será resuelto quince días después de expirar el plazo de presentación de los originales en el Registro.

Séptima.—El Jurado para la selección de dibujos y propuesta de concesión del premio estará integrado por las siguientes personas:

Presidente: Ilustrísimo señor don Eduardo del Río Iglesias, comisario del Año Santo Compostelano 1971.

Vicepresidente primero: Ilustrísimo señor don Jaime Segarra Benet, subdirector general de Promoción del Turismo.

Vicepresidente segundo: Ilustrísimo señor don Felipe Huerta y Palacios, subdirector general de Actividades Publicitarias.

Vocales: Don José García Ochoa, don Francisco Girón Tena, don Manuel Manzano-Monís, don Carlos Areán González y don Salvador Pons Muñoz.

Secretario: Don Luis Ponce de León Ronquillo.

Octava.—Los originales seleccionados podrán mostrarse al público antes o después del fallo, en el Palacio de Congresos y Exposiciones del Ministerio de Información y Turismo, junto con los carteles seleccionados dentro del concurso que con esta misma fecha se convoca.

Novena.—El premio se entregará en forma pública y solemne con ocasión de algún acto relativo al Año Santo Compostelano que se celebra.

Lo que se hace público a los efectos oportunos.

Madrid, 31 de octubre de 1970.—
El subsecretario, Hernández-Sampelayo.

CIRCULO DE BELLAS ARTES PALMA DE MALLORCA 29 salón de otoño 1970 Convocatoria

BASES:

1. Secciones:
a) Pintura. b) Escultura. c) Acuarela. d) Dibujo. e) Grabado.
2. Participantes:
Todos los artistas cualquiera que sea su nacionalidad o residencia.
3. Tema:
Libre. Todas las obras deberán ser originales y no haber sido expuestas en Palma de Mallorca.
4. Tamaño:
Pintura: No inferior de 73x50 centímetros, ni superior de 130x97. Acuarela: Mínimo de 38x46 o su equivalente, de superficie pintada.
5. Obras:
Cada artista podrá enviar dos obras a cada sección.
6. Presentación:
Las obras se enviarán enmarcadas con varillas lisas cuyo ancho no podrá exceder de 30 milímetros. Cada marco sólo podrá contener una sola obra.
Todas las obras deberán llevar en su parte posterior, el nombre del artista y título de la obra.
7. Derechos:
Por cada obra seleccionada se percibirá como derecho de exposición las cantidades siguientes:
Asociados, 75 pesetas. No asociados, 150 pesetas.

Se considerarán asociados los miembros de Círculos o Entidades que tengan establecida reciprocidad con el Círculo de Bellas Artes.

8. Catálogo:

Para la reproducción de las obras que deseen figurar en catálogo, deberá remitirse una fotografía tamaño postal como mínimo, y abonar 250 pesetas para gastos de edición y fotograbado.

9. Envío:

Procurando vayan bien embaladas y protegidas las obras deberán remitirse al Círculo de Bellas Artes. «Casal Balaguer», calle General Mola, número 17. Palma de Mallorca.

10. Calendario:

Admisión: Hasta el 5 de diciembre de 1970, a las nueve de la noche.

Inauguración: Día 19 de diciembre de 1970.

Clausura: Día 31 de diciembre de 1970.

11. Varios:

Seleccionada una obra, no podrá ser retirada antes de la clausura del Certamen.

Aunque se garantiza el máximo cuidado, el Círculo de Bellas Artes no se hace responsable de los deterioros que pudieran ocasionarse durante el envío, exposición y devolución.

Las obras presentadas por artistas premiados con Medalla de Honor en anteriores Salones estarán exentas de selección y podrán ser presentadas fuera de concurso.

12. Jurados:

De admisión y calificación, estarán formados por señores competentes y el fallo será inapelable.

13. Premios:

— Medalla de Honor, Círculo de Bellas Artes, y premio de 40.000 pesetas, de la Excelentísima Diputación Provincial de Baleares.

— Medalla del Círculo de Bellas Artes, y premio de 15.000 pesetas, del periódico «Majorca Daily Bulletin», para la mejor obra de artista extranjero.

— Primera Medalla, del Círculo de Bellas Artes, y premio de 25.000 pesetas, de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares, para la Sección de Pintura.

— Segunda Medalla, del Círculo de Bellas Artes, para la Sección de Pintura.

— Primera Medalla, del Círculo de Bellas Artes, y premio de 25.000 pesetas, del Excelentísimo Ayuntamiento de Palma de Mallorca, para la Sección de Escultura.

— Segunda Medalla, del Círculo de Bellas Artes, para la Sección de Escultura.

— Primera Medalla, del Círculo de Bellas Artes, y premio de 10.000 pesetas, del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares (Delegación de Baleares), para la Sección de Acuarela.

— Segunda Medalla, del Círculo de Bellas Artes, para la Sección de Acuarela.

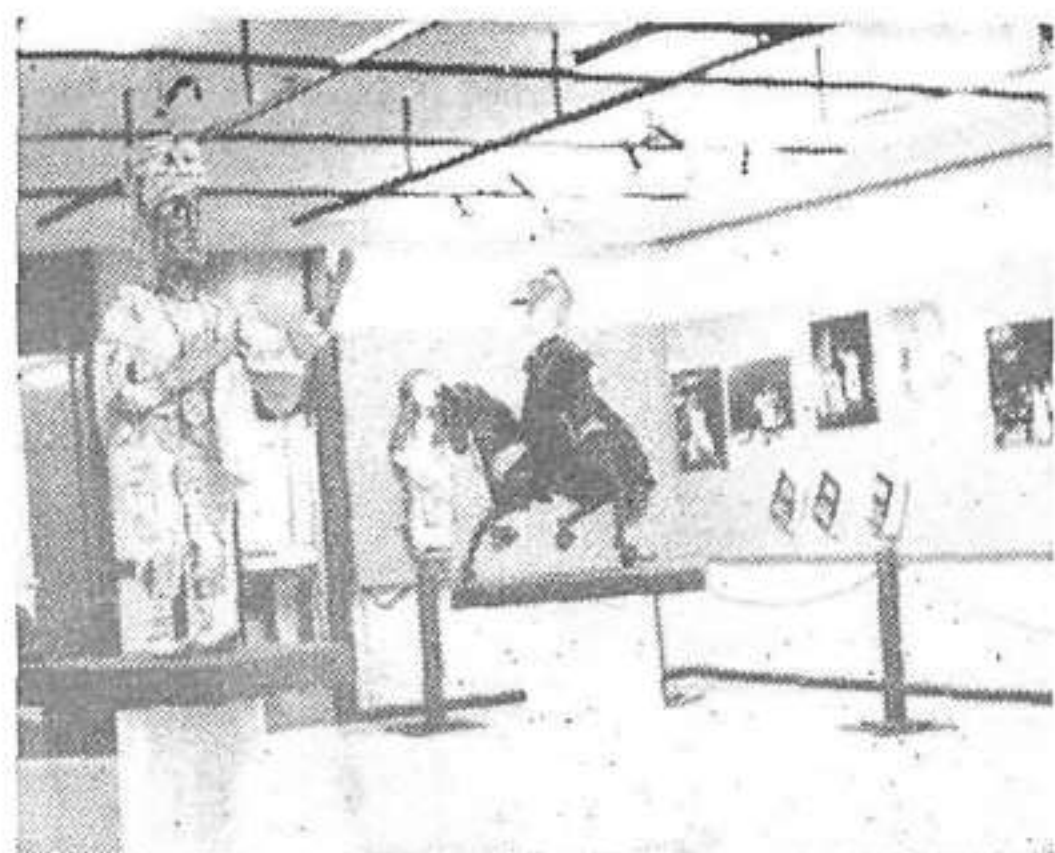
— Primera Medalla, del Círculo de Bellas Artes, y premio de 5.000 pesetas, del Excelentísimo Gobernador civil de Baleares, para la Sección de Dibujo.

— Primera Medalla, del Círculo de Bellas Artes, para la Sección de Grabado.

Los premios no podrán dividirse en su cuantía.

La cantidad en metálico asignada a cada uno de los premios lleva involucrada la cesión de la obra premiada. Sin embargo, se faculta al artista para retenerla, renunciando al premio en metálico, debiendo en tal caso ser comunicado por escrito su decisión, antes de los treinta días de habersele notificado la concesión del premio.

La participación implica completa e incondicional aceptación de las normas, así como la interpretación y resolución de la Junta de Gobierno del Círculo de Bellas Artes en todas las cuestiones no previstas en el presente Reglamento.



FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

Entre el 14 de octubre y el 9 de noviembre pasados, Madrid celebró su I Festival Internacional de Teatro; al acontecimiento dedicamos la mayor parte de este número:

ADIVINA ADIVINANZA.—Juan Guerrero Zamora, director escénico e historiador del teatro universal, en su artículo «Adivina adivinanza urgente sobre el teatro del futuro», enjuicia las más variadas directrices del teatro de hoy en todas las latitudes, en tentativa indagatoria de *hacia dónde irán los tiros en el teatro de mañana*. (Págs. 4 a 7.)

LAS CONVERSACIONES.—En las «Primeras Conversaciones Internacionales de Teatro», los profesionales extranjeros venidos al Festival han podido explicar, mediante ponencias y comunicaciones, las nuevas tendencias dramáticas en sus respectivos países. Publicamos una crónica de la confrontación dialéctica, con extenso resumen de algunas intervenciones. (Págs. 8 a 11.)

I EXPOSICION NACIONAL DE TEATRO.—Manuel Canseco publica un reportaje sobre esta importante muestra, en la que los profesionales extranjeros han podido encontrar una idea de lo que supone la contribución hispana al teatro. (Págs. 12 a 15.)

OBRAS DEL FESTIVAL Y CICLO «EL TEATRO EN EL CINE». Juan Emilio Aragonés y Luis Quesada enjuician, finalmente, las obras estrenadas en el Festival y las películas proyectadas dentro del ciclo «El teatro en el cine». (Págs. 16 a 20.)

sumario

JUAN LISCANO

El poeta venezolano Juan Liscano, director de la revista «Zona Franca», ha permanecido unos días en Madrid. Fernando Quiñones le hace una entrevista, tendente a revelarnos el humano talento y ejecutoria literaria de Juan Liscano. Acompañan a la entrevista tres poemas y la ficha bibliográfica del poeta. (Págs. 22 a 24.)



ANA MARIA MATUTE

Para la habitual sección «El escritor, al día», ha entrevistado Rosa Romá a la novelista Ana María Matute, situándola en un momento de plenitud creadora. Un fragmento de la prosa de Ana María Matute y su bibliografía complementan la entrevista. (Págs. 24 a 26.)



EL SUEÑO COMO INSPIRACION

Insertamos el tercero y último trabajo de la serie escrita por Juan José Plans y que supone una interesante recopilación del significado de los sueños como fuente de inspiración literaria. (Páginas 26 a 29.)

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

la
estafeta
literaria

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

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

Impreso en el BOE. Madrid

Depósito legal: M 615/1958

ADIVINA ADIVINA

EL



**Esquema de
estructuras,
concatenación de
signos o pronóstico
feriante del porvenir,
semiescrito
con cansancio
e indignación**

JARRY lo sabía: al cabo, todos pararíamos en *patafísicos* (=epimetafísicos), buscando al individuo a través de la masa, la excepción a través de la regla, la causa desde el efecto, la realidad de lo imaginario a través de lo real inmediato, lo mágico por encima de lo lógico. Numerando los anteriores asertos del 1 al 5, vemos que, diacrónicamente, les corresponden estos otros signos entresacados al azar de las últimas manifestaciones escénicas: 1) *Changes*, obra provocada creacionalmente (concepto que en todo *workshop* suple al de escribir) por Megan Terry para el neoyorquino Café La Mama, fue concebida para que cada representación se dirigiera a un solo espectador. Este, conducido por un laberinto de estancias y, en tal espacio, por una sucesión de *events* o sucesos calculados (que lo sacudían física o neuróticamente, lo sugestionaban con proposiciones cromáticas, le incitaban con alusiones al Vietnam, lo tentaban con visiones eróticas paradisiacamente puras, le sugerían oralmente estados de ánimo) se desvinculaba de la limitación espacio-temporal (mediante el expe-

LA URGENTE SOBRE TEATRO DEL FUTURO



por JUAN GUERRERO ZAMORA

diente de recorrer su itinerario con los ojos vendados o no y en razón de asistir a toda una teoría del cambio), trocaba su condición de *mirante* por el de *vidente* y, así, entraba en un plano de autognosis mágico, pleno e incompañable. 2) Yves Klein, postor del nuevo realismo pictórico con sus *proposiciones cromáticas* (paneles uniformemente pintados con un solo color sin tonalidades), concibió en 1960 su *théâtre du vide*, constituido por silencio y vacío, donde se no-representaba y donde *todas* las posibilidades quedaban abiertas a una *sensibilidad teatral pura*. 3) Grotowski y, asimismo, el Living Theatre han recogido el viejo dicho de la Cábala: *si juegas con los espectros, te convertirás en espectro* e, invirtiendo la relación de causa a efecto, han postulado la realización del efecto gestual para que, dominado, éste atraiga su sentimiento o causa correspondiente. 4) Allan Kaprow, cabeza del *happening* americano, imaginó en 1967 su *event* titulado *Fluids*. Consistía en la erección de 20 estructuras gigantes, cada una compuesta por 650 cubos de hielo y distribuidas, en Los

Angeles, a través de un radio de 50 millas. Función de dichas estructuras: derretirse, o sea algo perfectamente desprovisto de significado. Pero, si su realidad inmediata era asemántica, su realidad semiótica (en cuanto signo) aludía paródicamente al colosalismo arquitectónico USA con su destrucción implícita y, más trascendentemente, a nuestro vivir muriendo. 5) Desde Artaud, con su formulación mágica de la escena, a todas las convocatorias de participación pública con el trance como objetivo.

Para estos cinco signos, muchas serían las connotaciones posibles. El lector las supondrá, pues yo carezco de espacio para establecerlas. Establezcamos, en cambio, el proceso de las nuevas estéticas del teatro. Con la eclosión de los neoconvencionales —Beckett, Ionesco, etc.—, se habló de *antiteatro*. La palabra, semánticamente, carecía de sentido, ya que implicaba *otro* teatro (como la *ausencia de estilo*, reivindicada por los ismos, fue un nuevo estilo en el que, en resumen, lo feo —la mesa de disección de Lautréamont, para que en

ella se encontraran fortuitamente una máquina de coser y un paraguas— y lo vacío —el mascarón hueco de Ubu— cobraron el mismo derecho de ciudadanía que lo bello y lo significativo), pero semióticamente nos llevaba a una suerte de *anticreación* en la que el *no-verbo* sería el principio. La crisis, en efecto, comienza por la desintegración del verbo, literalmente realizada en Ionesco y presente en el pronombre indefinido de Beckett. Incluso Jarry, para despertar al espectador del letargo que sufría por su secular convivencia con un concepto y su vocablo correspondiente, tuvo necesidad de insertarle a éste una *erre* (hablo de su *merdre*) exótica, como diría Zorrilla o, como diríamos nosotros, perfectamente gratuita. Y eso que en Jarry sólo estaba operando el cansancio ante el acrisolamiento verbal de los simbolistas y *sus palabras* aún no habían sumado, a su desgaste natural, la aceleración anquilosadora de nuestra prisa (fórmula hecha urbana, telegrama, rotulación desarticulada, espesor sonoro como antídoto del tedio, mimetismo verbal, hablar por hablar,

hablar sin pensar) ni la desecación (hipnótica, gregarista, propagandística) del eslogan. El movimiento Dadá, en consecuencia, extrajo de un sombrero palabras *al azar*, porque el azar abría el camino de las relaciones sintácticas y, por tanto, de las significaciones (por medio de la imagen) inéditas. Se volvía al balbuceo fónico del niño porque éste supone asombro y descubrimiento. André Breton y los surrealistas codificarían esta actitud procurando para su lengua una *espontaneidad* que, por un lado, era revelación (y, psicoanalíticamente, catarsis) y, por otro o más allá, proyección en la unidad profunda de todo. Hoy, una de las tendencias fun-



damentales del teatro: el *happening*, declara programáticamente (Michael Kirby) su carácter *averbal*, y Joe Chaikin, fundador del Open Theatre neoyorquino, define todas las nuevas formas como un *hacer señales*, lo que traduciríamos como un hablar, a falta de palabras, *por señas*.

Falto de una lengua—o de un logos—, el teatro ha buscado su lenguaje bien imprimiendo al verbo su dimensión mágica (mediante el cálculo ritual puramente fónico, como en los *plantos* de Valle-Inclán; su codificación onírica, como quería Artaud, y su transcripción musical, según lo ha postulado John Cage, heredando conceptos de aquél; o su empleo ilógico o alógico, como sucede con todos los neoconvencionales), bien exoliándolo de sus funciones expresivas en pro del cuerpo del actor y, convergente o divergentemente, de la escenografía. La repulsa general contra el sicologismo se entronca

en esta abdicación del logos y, en su consecuencia, el cálculo físico del actor, vienen a confluír desde Appia, con sus ritmos corporales, a Gro-towski, utilizando el texto no como un modelo a seguir, sino como un material a encarnar o un *pretexto* de choque con la entidad sicosomática del intérprete o, diríamos mejor, agonista; desde la biomecánica de Meyerhold hasta la definición que John Vaccaro, creador del Playhouse of the Ridiculous, da del teatro: *ejercicio basado en la visión*; y desde la traslación a un plano físico del contenido dramático, propia del expresionismo, hasta las exploraciones sensoriales de Richard Schechner en su Performance Group. Comprometido ya en la comunicación visual, el teatro ha ido progresivamente integrando otros sentidos—hay *happenings* de instigación olfativa, empeño en el que nos recuerdan las experiencias de los simbolistas esparciendo perfumes por la sala para sensualizar aún más su *Cantar de Cantares*—y, en consecuencia, sus artes correspondientes. Las búsquedas del nuevo realismo pictórico (practicando una asunción de nuestra realidad técnica, masiva, uniformizada, maquinística y plástica, para acrisolar estéticamente sus informaciones) han parado en un punto de convergencia: la *action painting* o gesto pictórico y la *action collage*. John Cage, por este camino, perdió el equilibrio al equiparar la importancia del actor con la de los útiles escénicos, derivando tecnológicamente el cálculo del espacio teatral. Otros integracionistas, desde Gordon Craig, el constructivismo ruso y el Bauhaus alemán de los años veinte, han logrado distintas dosificaciones en las que no me detendré porque, de la inter-relación entre los signos vistos: *sensualización* y *ritualización*, me interesa recordar ya dos corolarios: *participación* y *crueledad*.

La voluntad de participación para el espectador ha llevado al teatro, primeramente, a abolir la división entre tablado y platea (Artaud, Piscator, Walter Gropius, Oskar Schlemmer); después, a la adopción por Schechner y como *cavidad teatral* de cualquier sitio, modificado o mantenido intacto, lo que constituye su *environmental theatre* o teatro-ambiente; parejamente, a simultanear los puntos focales, o sea las acciones; y, en fin, a concebir el *hecho teatral* (uso palabras de aquel director) como un conjunto de relaciones interagentes en virtud del cual el público resulta provocado (y hasta tocado) para que a su vez provoque al actor.

El verbo «provocar» nos lleva al segundo corolario antes visto: el teatro de la *crueledad*, preconizado por Artaud no como un sadismo externo, sino como una sacudida de la integridad de la *persona* espectadora y, desde ese mismo momento, *coactora*. Artaud fundamentó así su estética: *En la fase de degeneración* (o insensibilidad) *en que nos hallamos, sólo a través de la piel lograremos introducir el sentido metafísico en los espíritus*. El progresivo embotamiento de nuestro siglo ha hecho posible que Vaccaro predique un mayor grado cruel no sólo sádico para el espectador, sino primeramente masoquista para el actor.

A modo de ejemplo en cuanto a provocaciones, traigamos a colación

el uso del desnudo—*Oh, Calcutta*, quizá uno de los exponentes más espúreos—y el despliegue del factor erótico. Aquel uso, combate una puritana vergüenza y sacraliza—*Dionysus in 69*, del Performance Group—la eurtimia, erigiéndose como un término de pureza frente a (como diría Unamuno) lo desvestido. Contra el sexo-tabú de un sistema farisaico, surge la espontánea sexualidad; su



acentuación viene a sacudir ese merodeo inerte o, si se quiere, esa impotencia que Valle-Inclán burló en *Los cuernos de don Friolera*; pero, a su vez, mediante el monstruoso falo del personaje Cock Strong, creado por el Playhouse of the Ridiculous, es también sátira de una civilización erotómana cuyo credo es la *playboy philosophy*.

Ya son bastantes los signos (o los fenómenos) para constituir una semiología (o una fenomenología), pero enumeraré otros: 1) Se manifiesta un regreso a las fuentes populares, como salida que Peter Brook preconiza cuando parece no existir ninguna y, en fin, como revitalización. Rubén Darío y Bradomin, en *Luces de bohemia*, así lo entendieron sustituyendo Versailles por Berceo y, a la hora de la muerte o de la verdad, la palabra *necrópolis* por camposanto. Brecht,

poco antes de esa hora, se cansó afirmando que el teatro debe ser *naïf*. Y la compañía neoyorquina *Bread and Puppet*, de la mano de Peter Schumann, echa a la calle sus tarascas y fantoches como un ciego echaría su pliego de cordel, dando el lejano equivalente (*pan y muñecos*) al romano *pan y circo*, sólo que con intención desveladora y no adormecedora. 2) El camino de ese regreso pasa

a decir que *hacer teatro es preguntarse sobre la naturaleza del teatro, no realizar objetos teatrales*. Pura conceptualización esencial. Atomización. Metateatro. 5) Se deforma bajo el espejo cóncavo-convexo del humor potico (Valle-Inclán), pero se busca un rigor matemático para esa deformación. Kirby afirma que la entidad orgánica del *happening* está *rigurosamente establecida*, niega que sea

des *callejeras* y *de guerrilla*, manifiéstanse muchas veces en forma relámpago y sorprendente —a la espera de la policía— y siempre en contra del Sistema. Importa estéticamente resaltar que esa socialización de las neoconvenciones ha venido a salvar el punto muerto en que hasta entonces se había encontrado el teatro social por adoptar formas naturalistas que no abarcaban sino estructuras anecdóticas. Lo que las vanguardias sociales abarcan, en cambio, es la índole misma del Sistema o, si se quiere, de nuestra civilización y nuestra cultura. Y esta penetración la consiguen a través de lo ontológico (su individuación paroxística) y por la fuerza gnoseológica que las mueve. Si profanando ritos (como Genet), los desmitifican, al producto imprimen categoría mítica. Dicho de otro modo, desmitifican místicamente. No proponen sólo activismos reformistas; llegan más allá: a una nueva conceptualización de nuestra nueva realidad atómica, energética, cibernética y no antropocéntrica. Y un dato de su máxima congruencia acaba de darlo la disolución del Living Theatre y el esparcimiento en grupos de sus componentes por los cuatro puntos cardinales en búsqueda, unos, social; otros, de conocimiento; y los restantes —en la India—, mística.

Ni la palabra *teatro* (=visto) ni el vocablo *drama* (=actuar) consienten, ya etimológicamente, el abuso verbal del hasta ahora preponderante teatro-literatura. Podemos profetizar, pues, para el futuro una comunión *auténtica* entre lo dramático y lo teatral. La solución futura nos la da ya la historia: Y el Verbo se hizo carne. Una *real* encarnación del verbo podrá hacer suyos los hallazgos efectuados por las actuales experiencias. Pero dicho estadio sólo será posible mediante la aceptación y el fomento, aquí y ahora, de éstas, llamémoslas teatro o con distinto nombre. Corren muchos riesgos: el de la impostación, si en cada caso no se aclimatan a los específicos condicionamientos socio-culturales de su lugar; el de ser asimiladas por el esnobismo paternalista de la sociedad, si no son fieles a su intencional proteísmo de signos.

Teatro y vida, ¿cesarán alguna vez de ser percibidos como una dicotomía? Esta pretensión de orden marcusiano, ¿se revelará al fin utópica o real? Y, en uno u otro caso, ¿en qué derivará el teatro estéticamente? De momento, lo único que podemos afirmar es el imperativo de lo sicodélico (y no aludo con ello al movimiento específico de este nombre, que empleo en sentido lato, como *ampliación* de la percepción), en cuanto que viene a ser el carácter más coherente con esa *pasión de lo absoluto*, cuyo rastro podríamos seguir a través de todo lo dicho y que define a nuestro tiempo. Jean-Jacques Lebel ha escrito: *La renovación e intensificación de la percepción ha llegado a ser la cuestión más urgente del arte contemporáneo*. Añadiremos: Y no sólo del arte, sino del científico que explora el átomo, de las matemáticas superiores, del proyecto que impulsa al astronauta, del que se adentra en las visiones del LSD y del muchacho «hippy». En los dominios del teatro, como antídoto del cansancio y medida de indignación, toda experiencia que conduzca a esa renovación-intensificación será lícita.



por el medievo, donde la palabra aún mantenía su fuerza ritual y el espectáculo, efectuado en la plaza o en el templo, implicaba la participación espectadora, solazándose en aquellos juegos de locura y escarnio tan parecidos a los presentes. 3) La creación es a menudo colectiva, el encarnador es coautor; la obra, resultado de un *workshop*. La creación teatral ya no es una propiedad, sino una comunión. Y recuérdese que, en los textos antiguos, el *actor* no se llamaba tal, sino *autor*. 4) Al tiempo que se procura una integración, se llega a una desintegración. Un hombre cruzando una calle con un cartel de protesta por el asesinato de Kennedy, se considera, si es propuesto deliberadamente, un hecho teatral. Incluso se llega a la desencarnación: ayer, Kandinsky; hoy, Klein. El análisis sustituye a la estética, de modo que se ha llegado

improvisada, pero al mismo tiempo la define *indeterminada*. Hay una repulsa aguda de *matrices* —informaciones de tiempo, espacio y temáticas—, pero los espectáculos son preparados en largos y duros períodos de ensayo y práctica de distintas disciplinas. La paradoja kierkegaardiana se implanta. 6) Coexisten dos técnicas antinómicas: la participación y el distanciamiento. Pero, si lo miramos bien, ambas son modalidades de ensanche, ampliaciones gnoseológicas, signos distintos de plenitud. Y basta.

Es un fenómeno frecuente en las vanguardias su derivación social o política. Adamov, Peter Weiss, Günter Grass. Cumpliendo la orden dada por el Living Theatre en *Paradise Now: ¡Llevad el teatro a las calles!*, numerosas compañías en Estados Unidos han instituido las modalida-

PRIMERAS CONVERSACIONES INTERNACIONALES DE TEATRO



PERSPECTIVAS Y BARRUNTOS DE LAS NUEVAS TENDENCIAS

COINCIDIENDO con el I Festival Internacional de Teatro, del 2 al 7 de noviembre, se han desarrollado, en el Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos, las «Primeras Conversaciones Internacionales de Teatro», en sesiones matinales, durante las que diversos participantes expusieron ponencias y comunicaciones en torno al tema elegido con carácter general: «Las nuevas tendencias teatrales», seguidas de coloquios.

En sus palabras de apertura, el director general de Cultura Popular y Espectáculos había declarado la relevancia del teatro como hecho social.

A continuación se levantó Helmut Karasek, cuya intervención estaba prevista..., pero se levantó para explicar las causas —extrateatrales— por las que no quería hablar. La situación se hizo incómoda, por cuanto la actitud del señor Karasek podía entenderse como un caso de injerencia en problemas ajenos. Sin embargo, don Antolin de Santiago, subdirector general de Teatro, capeó el temporal con exquisito tacto y todo se normalizó ante el anuncio del representante polaco, señor Korzaniewski, de hallarse dispuesto a anticipar su ponencia para suplir la momentánea mudez del germano. No disponemos de copia escrita de su intervención y solamente recuerdo que, tras una autobiografía en la que nos recordó su permanencia en los campos de concentración nazis, puso como no quieran dueñas a las tendencias vanguardistas, indiscriminadamente, y se declaró partidario del teatro de siempre.

Por el contrario, Jean Darcante, secretario general del Instituto Internacional de Teatro, señaló que del teatro pasado queda vigente sólo una pequeña parte, la correspondiente a los

grandes autores eternos, y aseguró: «No hay crisis del teatro, sino de un teatro que se muere, este teatro arcaico que ya no va con nuestro tiempo.» De este modo, la jornada inaugural de las «Conversaciones» dejaba las espadas en alto: a un lado los «tradicionales» y al otro quienes se esfuerzan en hallar posibilidades expresivas inéditas para el teatro del futuro. En honor a la verdad, debo añadir que el grupo más numeroso era el segundo.

EL TEATRO CALLEJERO Y EL MUNDO DEL TRABAJO (HECMUTH KARASEK)

Solucionado satisfactoriamente el caso de la joven actriz que, durante el estreno de *Play Strindberg*, repentizó una sofisma desde las localidades altas del María Guerrero, la segunda jornada comenzó con la ponencia del señor Karasek, titulada «Las nuevas tendencias teatrales en Alemania».

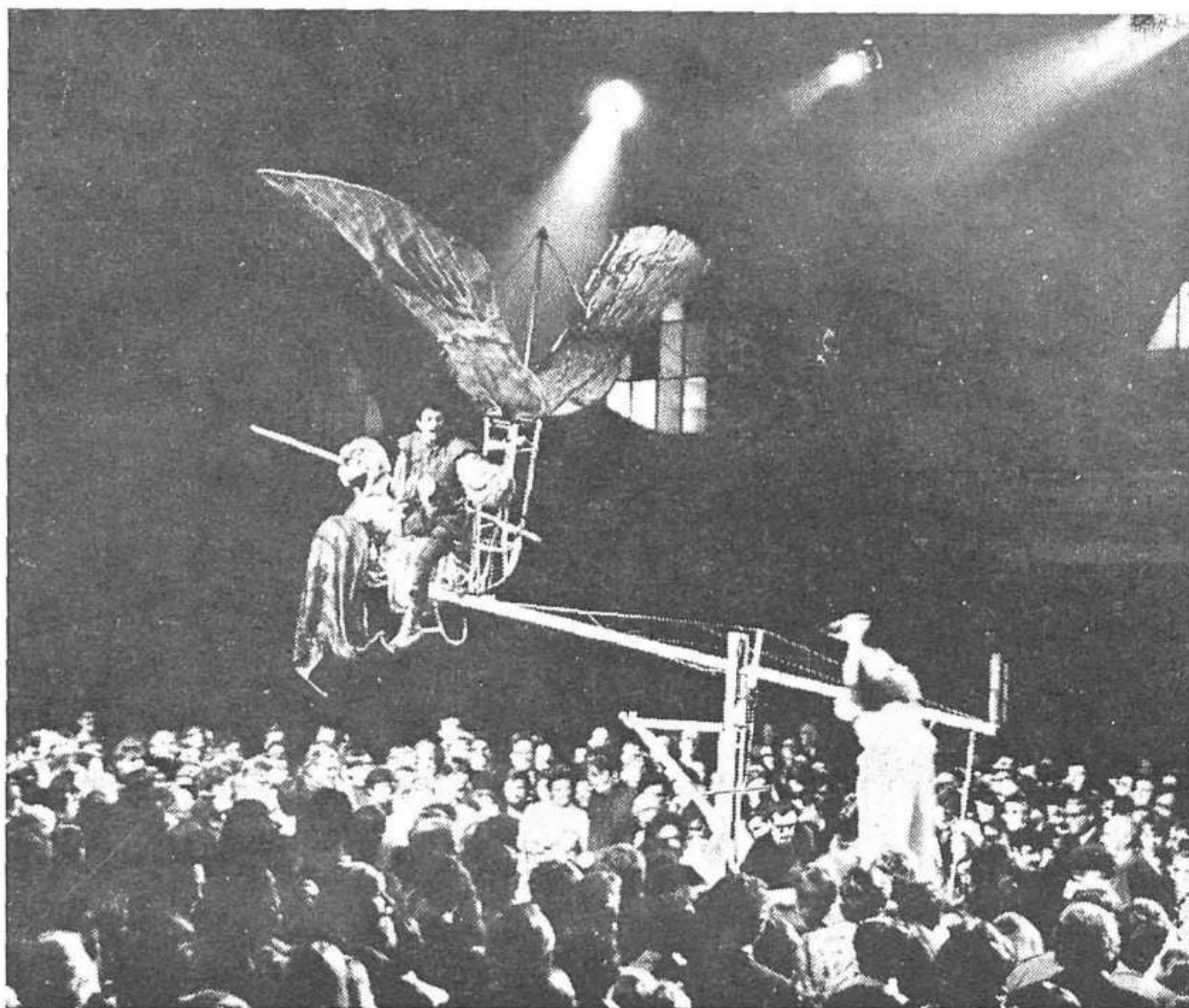
Comenzó glosando el reciente estreno en Basilea de la primera obra dramática de Heinrich Henkel, titulada *Einsenwichser*, para añadir: «En mi opinión (dicha obra), marca una tendencia dominante del teatro alemán contemporáneo. Esta tendencia se dejaría definir como literatura proletaria, como informe del mundo del trabajo: el teatro callejero de Max von der Grüns está dentro de esta línea...» «Los documentales sobre el mundo del trabajo, la preocupación por la cuestión social de la actualidad, la politización del teatro no serían comprensibles sin la crisis profunda de la estructura y la conciencia del teatro alemán contemporáneo.»

A continuación, Karasek fijó así los condicionamientos sociales del teatro en su país: «En los albores de la posguerra, y a causa del aislamiento cultural sufrido en Alemania durante la era Hitler, imperó un ansia tal de recuperación de la obra extranjera, que este impulso de reordenación de la herencia clásica consiguió durante largo tiempo encubrir el hecho de que el teatro alemán no se había propuesto tarea apremiante alguna. *Draussen vor der Tür* (Calle sin puertas), de Wolfgang Borchert, estrenada en 1947 en Hamburgo el día siguiente a la muerte del autor, era el grito de una generación quemada y rota en la guerra. Con todas las emociones que la obra pudo despertar en el momento, formalmente no puede dejar de verse que no hizo más que reavivar el grito expresionista del drama del repatriado de la primera guerra mundial—es decir, el grito que ya Brecht en los años veinte y en su obra *Trommeln in der Nacht* (Tambores en la noche) había ridiculizado con el postulado «¡No vayas mirando tan romántico!»—. Brecht fue el primer desafío al teatro de Alemania occidental. El autor, que tras su regreso de la emigración americana, pasando por Suiza, se estableció en el Berlín oriental, mostrando allí sus es-

lo, perseveró con su trabajo en la unión de estética y política. Y como el teatro occidental no tenía nada que oponer a esa estética—excluyendo quizá méritos aislados de directores como Fritz Kortner, Gustaf Gründgens, Jürgen Fehling y Rudolf Noelte—intentó en principio copiarla, sin apurar sin embargo las consecuencias políticas.

Si se quiere así, el teatro de Friedrich Dürrenmatt y de Max Frisch es quizá el intento más logrado de separar la forma parábola de Brecht del lazo social, a partir del cual fue desarrollada por el mismo autor.

Si Frisch llama a su obra *Biedermann und die Brandstifter* (Biedermann y los incendiarios) una «obra docente sin doctrina», señalando la capacidad del burgués para amoldarse a la tiranía, si Dürrenmatt, en su *Besuch der alten Dame* (Visita de la anciana dama), escribe una parábola sangrienta sobre



la falta de carácter de la desbordante coyuntura, en todo momento se encuentran en juego los medios dramáticos de Brecht, renunciándose asimismo en todo momento a la base marxista-económica de Brecht. La frase de Dürrenmatt tipifica esta postura; hablando de Brecht dijo: «Brecht piensa tan inexorablemente porque hay muchas cosas sobre las cuales, inexorablemente, evita pensar.»

BRECHT SIN BRECHT

El disertante se detiene en la herencia brechtiana de Frisch y Dürrenmatt y sus especiales características:

«Si Brecht desenmascaró el racismo de Hitler como señuelo para ocultar las diferencias económicas de clases, como un truco para distraer la atención de la gente de los verdaderos problemas, Frisch centra el problema en su núcleo individual, lo despoja de toda socialización. Formalmente, el prejuicio surge creando una imagen falsa del prójimo para obligarle de esta manera a identificarse con la imagen falsa del prejuicio. Andri, el protagonista de *Andorra*, no es judío; la gente, sin embargo, cree que sí lo es, y lo lleva así paso a paso a aceptar esta falsa imagen de sí mismo. *Andorra*, escrita por Frisch an-

te todo como obra moralista, atacando la autosuficiencia de sus compatriotas suizos, niega en el fondo toda razón social a favor de una tragedia individual que tropieza con el sentido de culpabilidad colectiva.

Frisch y Dürrenmatt no son más que dos ejemplos característicos de cómo intentó el teatro alemán de los años cincuenta y sesenta realizar a Brecht sin Brecht. Cuando también en la escena alemana se fue abriendo camino la idea de que la estética y la política en Brecht eran inseparables, ocurrió otra cosa. Brecht se convirtió en un clásico benévolamente tolerado.»

Y en un antecedente del teatro documental:

«Sobre las huellas de Brecht surgió el llamado teatro de documentación; el intento de llevar a la escena y a la discusión la historia política por

cipio, como muchos de los de su generación, escribió obras en la línea de Brecht—asi, por ejemplo, *Hund des Generals* (El perro del general), donde con métodos brechtianos critica la figura brechtiana de Schweyck, aquel Sancho Panza austriaco, que por medio de un truco egoísta sobrevive Stalingrado—, utiliza en el *Caso Oppenheimer* los documentos y actas de los interrogatorios del científico americano ante el comité de investigación de su país.

Ambos autores—tanto Weiss como Kipphardt—persiguieron con su método documental una cuestión suscitada por Brecht. Weiss quiso integrar Auschwitz en la estructura social industrial. Kipphardt buscó con el *Caso Oppenheimer* la continuidad del debate sobre la explotación social del científico, que había comenzado Brecht en su *Vida de Galileo*.

Creo que bastan estos pocos ejemplos para ilustrar en qué medida el teatro contemporáneo alemán sólo puede comprenderse como un crítico debatirse con la figura gigantesca del autor Bertolt Brecht. Piénsese en Martin Walser o en Martin Sperr, en Peter Hacks, en Hartmut Lange o en Joachim Ziehm; sus obras están siempre en la línea de Brecht.

Martin Walser es quizá un ejemplo de especial claridad: El autor, nacido en 1927 en Wasserburg/Bodensee, comenzó sus actividades dramáticas con la obra en un acto *Der Abstecher* (La visita), en el año 1961.»

Günter Grass, en *Los plebeyos ensayan la rebelión*, escrita en 1966, da un viraje al drama político. Karasek describe así su argumento:

«Su tema es el 17 de junio de 1953; es decir, el levantamiento obrero contra el régimen socialista. En su obra, mitad ficción, mitad reconstrucción de hechos, finge Grass la siguiente situación. Brecht ensaya en ese día su adaptación del *Coriolano*, de Shakespeare, en su teatro de Berlín oriental. Está ensayando escenas del alzamiento popular plebeyo, cuando entran en el teatro los protagonistas de un alzamiento real, los obreros en huelga de la Stalin-Allee, para pedirle a Brecht que comprometa su nombre en pro de los obreros.

Brecht se mantuvo entonces en un cauteloso equilibrio. Grass no sólo le reprocha esta postura, sino que, además, muestra cómo el hombre de teatro Brecht se sirve de los obreros en huelga para sus planes teatrales. Brecht, según la obra de Grass, utiliza los hechos de la Stalin-Allee meramente para dar nuevos impulsos a sus pruebas. Para el hombre de teatro, Brecht, postula Grass, se convierte todo en teatro; también la realidad. Y esto hasta entonces cuando la realidad necesitaba de la ayuda del teatro.

Aquí se ha llevado el debatirse con Brecht a la persona misma de Brecht; a este autor que defendió siempre la astucia de quien sobrevive, que repulsa de los tiempos heroicos que hagan en principio necesario al héroe, se le reprochan y se le tienen en cuenta su astucia y su conducta poco heroica.

Quizá fue este ajuste de cuentas casi privado con Brecht el

que hizo que en amplios círculos se reaccionara tan alérgicamente a la obra de Grass, que en ningún momento consigue desarrollar su idea dramática, sin duda grandiosa.

Probablemente se ha malentendido a Grass con cierta cordedad de criterio. Su obra, aparentemente drama clave sobre Brecht, se puede leer e interpretar por lo menos en la misma medida como drama sobre el artista en general. Hay sin duda gran cantidad de autorreproche en esta obra que muestra cómo el artista convierte todo egoístamente en motivo de arte, cómo engulle la realidad en lugar de someterse a ella y servirla.»

El señor Karasek finalizó su exposición sobre «Las nuevas tendencias del teatro alemán» con las siguientes palabras:

«Por medio de obras de ambiente proletario, obras del mundo del trabajo, enlaza el teatro alemán de hoy con la aspiración brechtiana de no presentar la historia desde el punto de vista del que domina, sino bajo el del que es dominado.

Apoyado en el teatro popular de Horvath, emparentado en su tendencia con la obra del joven Brecht, denuncia el teatro actual alemán que el dominio no es algo que se verifique sólo desde fuera, sino que es mucho más algo que se realiza en la intimidad de los dominados: que no es, por lo tanto, en un escenario exterior donde se lleva a cabo, sino en el escenario íntimo de la conciencia.

Hasta allí, en consecuencia, donde se niega con énfasis la influencia de Brecht, es él en realidad el impulso secreto, y sea tan sólo como un objeto de aversión estimulante.»

SITUACION DEL TEATRO PORTUGUES, POR LUIZ FRANCISCO REBELLO

La siguiente ponencia correspondió al crítico portugués Luiz Francisco Rebello. Sus palabras giraron fundamentalmente en torno a la responsabilidad de los hombres de teatro en el plano estético y social. A tal respecto, dijo:

«Sabemos que en nuestros días existe una lucha entre el teatro y las estructuras sociales. Sabemos que éstos disponen de medios muy poderosos, y a veces sutiles para intentar vencer en esta lucha: la censura, por ejemplo. Es un problema que se plantea hoy en todo el mundo de una manera o de otra y no importa bajo qué régimen. Y, sin embargo, el honor de los hombres de teatro es el librar esta batalla, el negarse a someterse a las pasiones de fuera al consagrar todas sus fuerzas a la creación de un teatro independiente. Esta batalla debe librarse en los sitios mismos del teatro, y no puede ganarse en otro lugar. Las armas con que cuenta el hombre de teatro para obtener la victoria, sólo pueden ser el texto de la obra representada, la actuación de los actores, la adhesión del público,

porque de esta convergencia nace el teatro.»

Rebello se refirió a continuación al papel del público:

«También el público constituye uno de los elementos del teatro. Un teatro sin público es un contrasentido, le gustaba decir a Brecht. A veces este contrasentido es doble con otro: el de un público sin teatro. Y también se plantea un problema a los hombres de teatro contemporáneo. ¿Qué naturaleza deben tener las relaciones entre el teatro y el público? ¿Entre el público y el teatro? Porque no es solamente el nivel de la escritura dramática, porque no es solamente la lectura escénica donde se plantea la cuestión del teatro nuevo, sino también, incluso sobre todo, el nivel de las relaciones con el público.

El teatro clásico implicaba la identificación del espectador con la acción representada y con sus personajes. El espectador asumía el destino del héroe, haría su copartícipe. Desde fin del siglo XIX, esta concepción del teatro ha empezado a derrumbarse hasta el momento en que Brecht lo pone totalmente en duda. La alienación sobre la que el autor de *Madre Coraje* funda no solamente la teoría, sino también la praxis del teatro épico, supone tal vez la revolución más importante del teatro contemporáneo, del teatro de la era científica. Es esta revolución lo que ha convertido al público, como también lo ha notado Althusser, en «un actor que comienza cuando la obra concluye y que la terminará en la vida».

Sin embargo, en nuestro días, todo va muy de prisa y antes incluso de haber asimilado debidamente la aportación de Brecht, cuya influencia fue muy clara al comienzo de los años 60, se ha comenzado a discutirla. Otros deseos se han proyectado sobre el horizonte del teatro, cuyos ritos se han oficiado en seguida sin intentar comprender el sentido profundo de su mensaje. Tal es el caso del teatro pobre de Grotowski, imitado por casi todas las compañías jóvenes de vanguardia.»

Luiz Francisco Rebello termina su exposición con el relato del momento teatral lusitano, en el que se advierten indicios de rebrote:

«He hablado demasiado de generalidades, cuando mi intención era el informaros de las nuevas tendencias del teatro portugués. Como no quiero abusar de vuestra paciencia, trataré ahora de ser breve. Por otra parte, la materia de la que todavía tengo que hablar no es por desgracia muy abundante.

Tal vez hayáis visto durante este festival el espectáculo representado por una compañía de Lisboa que ha venido a Madrid a presentar una adaptación teatral del más grande de nuestros novelistas. La acogida del público ha sido entusiasta, la crítica fue cosa unánime en alabanzas. En efecto, se trata de un espectáculo excelente, notablemente escenificado y representado y con una carga satírica inigualable. Pero no creo que se trate de un espectáculo significativo en el contexto del teatro nuevo. A este respecto, sin duda, habrá que buscar en otra parte. Por ejemplo, una obra

como *Melím*, creación colectiva del grupo teatral de la Facultad de Derecho de Lisboa, presentada hace unos meses en el Festival de San Sebastián, serviría para darnos, a pesar de sus defectos, una imagen mucho más convincente de este teatro nuevo que tropieza con toda clase de dificultades.»

SENEGAL, O LA PRESENCIA DEL «TERCER MUNDO»

Senegal no estuvo presente en las representaciones del María Guerrero, pero sí, y con presencia de calidad, en las «Conversaciones», por la voz y el talento de Maurice Sonar Senghor, del teatro nacional Daniel Sorano, de Dákar.

Senghor relató la apasionante aventura de inventar un teatro después de tantos siglos de vacío, con base en olvidados mitos y manifestaciones del folklore africano, más el injerto de la avanzada técnica europea. Junto a obras clásicas del extranjero, se disponen a estrenar jóvenes autores senegaleses obras cuya temática más frecuente es el anticolonialismo, la conquista de la independencia y los problemas internos que ésta conlleva.

PREGUNTAS SIN RESPUESTA DE JEAN DESCHAMPS

Jean Deschamps, director del «Théâtre du Midi», expresó antes que nada su malestar por el fracaso del *Dom Juan*, de Molière, ante el público español. El escritor vallisoletano Emilio Salcedo le dio cumplida réplica y, en calma ya el disertante y con su gratuita indignación, planteó certeramente los problemas acuciantes del teatro, formulándose una serie de encadenadas preguntas, a saber:

«La estructura material, arquitectónica, de los teatros, ¿responde a las exigencias actuales del arte teatral? El teatro de festivales, ¿se ha de hacer siempre a la manera como se hace el turismo de monumentos, que nada tiene que ver con las obras representadas? ¿No es mejor un escenario desnudo, al aire libre, ante el cual el espectador pueda imaginar y crear lo que el gesto y la palabra de los actores suscita?»

Y después de exponer cuál es la situación actual de los teatros franceses, dejó en el aire una última pregunta:

«¿Qué será el teatro francés en los años venideros?» Si persiste en sus estructuras de hoy —dijo a entender—, cualquier evolución es problemática.

PANORAMA DEL TEATRO MEJICANO POR OSCAR MORELLI

Tras la ponencia de Jean Deschamps, Oscar Morelli, presidente del Centro Mejicano del Ins-

tituto Internacional del Teatro, leyó una comunicación con datos muy pormenorizados sobre la situación actual del teatro mejicano y sus perspectivas hacia el futuro.

«Las manifestaciones y la evolución del arte teatral —comenzó diciendo— corresponden a las condiciones de la experiencia colectiva y a su carácter de fenómeno social; por eso en México, como en todos los países de Latinoamérica, la segunda guerra mundial hizo repercutir los moldes de la cultura y con ellos la actividad teatral.»

«Aparece entonces —prosiguió— un teatro costumbrista, de inspiración aún romántica, que revelaba la insalvable condición de la clase media, asfixiada por las presiones que gravitan sobre ella, motivadas por el poderío creciente de una burguesía poderosa surgida después de la revolución.»

Hizo el señor Morelli recuento de los autores que militaron en esta primera tendencia de la dramaturgia mejicana actual, para referirse acto seguido a otra que se produjo paralelamente, con personajes idealizados en sus virtudes o sus vicios, cuyo máximo exponente es Luis G. Basurto, y a una tercera, en la que resalta el tratamiento de temas universales, mas conservando el arraigo con motivos, personajes e idioma propios, con mención de sus autores descolantes: Carlos Solórzano, Juan José Arreola, Elena Garro, Juan Miguel de Mora, Héctor Azar, Margarita Urueta, Marcela del Río y Maruxa Vilalta.

Al referirse a los hombres de teatro de todo el mundo que han enriquecido la vida escénica del país. Morelli hizo hincapié en la aportación de los españoles, León Felipe, Cipriano Rivas Cherif y Miguel Prieto.

Tras mencionar a Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Rodolfo Usigli como autores más significativos del Teatro de Orientación, el disertante dijo que «en este lapso surgió un nuevo autor de teatro, Vicente Leñero, con dos piezas: *Pueblo rechazado* (1968) y *Los albañiles* (1969), que le abrieron sitio muy distinguido, cuando ya tenía prestigio como novelista triunfador en el premio internacional «Biblioteca Breve», de la Editorial Seix-Barral, de Barcelona, en 1963.»

Concluyó esta parte de su comunicación así:

«En la década de los sesenta, el teatro en México alcanzó una situación que los economistas denominan despegue, término de aeronáutica, cuyo significado es evidente. Las dos tendencias, la que entiende el teatro sólo como negocio con base en la taquilla y la que busca rescatar la escena como unidad de creación, pudieron advertirse con mayor claridad en este lapso. La verdad es que mientras la iniciativa privada advierte que también el teatro es fenómeno de cultura, serán los escritores, directores y actores formados en las escuelas de Arte Dramático quienes asuman la responsabilidad de vigorizar el brote y el crecimiento de los factores que condicionan la existencia funcional del teatro.»

LOS ENTREMESOS DE CERVANTES EN GUANAJUATO

Acto seguido hizo referencia Oscar Morelli en la singular experiencia que ha revestido, como exaltación del alma popular, las representaciones de los *Entremeses* cervantinos en Guanajuato, en el escenario de «la vieja, sobria, callada plazuela de San Roque».

«Millares de personas tuvieron la suerte de presenciar este renacimiento del mundo cervantino, y no lo olvidarán».

A Guanajuato, a su Gobierno, a su Universidad, a su pueblo todo, le queda la gloria de haber puesto su amor y su trabajo para conseguirlo.»

ILUSION Y REALIDAD DEL TEATRO ITALIANO, POR VITTORIO MARIOTTI

Damos un extracto de la ponencia leída por Vittorio Mariotti:

«El teatro en prosa en Italia inmediatamente después de la

desesperados o tenían como único objeto la evasión».

El año 1947 señala un cambio de esta situación con la creación en Milán del «Piccolo Teatro», a iniciativa de Giorgio Strehler y Paolo Grassi.

El teatro ya no se concibe como evasión o como simple partícipe, sino que se empieza a hablar del teatro como servicio público, es decir, como medio que tiene una significación social, porque al fin se comprende el potencial enorme que encierra en su calidad de medio para promover el aumento, la elevación no solamente del nivel cultural, sino también de la conciencia civil de un pueblo.

Así, pues, gracias a Giorgio Strehler, se vuelve a descubrir la comedia del arte.

Otra personalidad se distinguiría en este periodo—Luigi Squarzina—, sensibilidad nerviosa, inquieta, que centra su atención especialmente en el drama extranjero contemporáneo.

Es ésta una primavera rica en promesas, que parece comenzar para el teatro italiano. Una primavera tras la cual siempre, desgraciadamente, viene el verano.

Los teatros subvencionados se multiplican (Génova, Turín, Trieste, y más tarde, Catania y L'Aquila, por no citar las des-

das, porque reciben grandes subvenciones del Estado.

Creo poder afirmar que, salvo algunas excepciones de las que hablaré más tarde, han mantenido la buena tradición de producir espectáculos fácilmente digeribles por el público, aunque a un nivel formal más elevado.

Tengo urgencia en hablar de las excepciones: hasta cierto punto la «Compañía Juvenil» (De Lullo, Falk, Valdi, Albani), cuyo redescubrimiento de Pirandello cabe subrayar, y las escenificaciones de Aldo Trionfo, Luca Ronconi y, en ciertos aspectos, de Roberto Guicciardini.

De los demás, más vale no hablar.

¿Y los jóvenes? ¿Y la nueva generación?

Al respecto debemos hacer una observación preliminar.

En Italia no existen estructuras para una formación apropiada y esto puede explicar y justificar varias cosas.

Aparte de ellas, dos inconvenientes han pesado sobre la capacidad de expresión de los jóvenes:

1) El modelo obsesivo del «Living Teatro», que, independiente del valor intrínseco y la importancia de su experiencia, ha supuesto el intento de reproducir mecánicamente un lenguaje extranjero a nuestra capacidad, a nuestra mentali-

der informar que las nuevas tendencias del teatro italiano, excepto algunos éxitos como *Orlando furioso*, escenificado por Luca Ronconi, que no pueden ser tomados como modelo generalizador, deben llegar todavía y sólo podemos esperar y desear que el terreno se limpie de todos estos equívocos, hasta que por fin pueda encontrarse el modo de expresión.

Después de la primavera debe llegar la plenitud del verano. Al respecto sólo quiero añadir algunas explicaciones. Sólo he tenido en consideración la actividad de las estructuras profesionales, porque las otras estructuras las juzgo desde el punto de vista del lenguaje teatral, sólo como momento de preparación y de gestación.

Mi intervención ha sido intencionadamente parcial, arbitraria, tal vez provocativa.

Creo por otra parte que estos congresos son útiles, sobre todo para poner todo en discusión y no para convertirlos en conmemoraciones vacías y retractoras.»

PROBLEMAS Y EXIGENCIAS DE LOS NUEVOS AUTORES ESPAÑOLES

José Ruibal presentó una interesante comunicación que llevaba por título el arriba indicado.

Nos falta espacio para su transcripción íntegra, pero no queremos privar a nuestros lectores de los párrafos más expresivos:

«El teatro realista era como una prolongación de una oposición política. El nuevo teatro, a la vez que critica la situación, ironiza sobre la actual oposición al sistema.»

Apresuradamente hemos apuntado algunos problemas y características del nuevo teatro español. Pensamos que este teatro responde a las exigencias estéticas y mentales de nuestro tiempo. Poner este teatro en marcha debería ser una responsabilidad sentida por todos, desde la escala oficial a la privada. El camino está sembrado de dificultades, pero son las dificultades el modo de afrontarlas, el testimonio de nuestra capacidad creadora.»

CLAUSURA

A Juan Guerrero Zamora le correspondió cerrar las Conversaciones con una ponencia de sugestivo título: *De Valle-Inclán al LSD; levadura y pan de una estética. Estudio diacrónico*. Lo esencial de ella va incluido en el artículo inicial de este número.

Después del habitual coloquio, Carmelo Romero, secretario de las Conversaciones, hizo el balance de las mismas, y el director general de Cultura Popular y Espectáculos pronunció las palabras de clausura. El teatro—vino a decir Enrique Thomas de Carranza—es y debe ser un hecho sociocultural enriquecedor del hombre, y no un simple espectáculo de distracción.



guerra (1947) había vivido de la iniciativa de los directores de compañía, generalmente grandes actores que con mucho valor, imaginación y gusto por lo provisional, creaban compañías que tenían como base la exigencia de explotar y valorar las cualidades del director de la compañía, y al mismo tiempo, la necesidad de dar gusto al público fuera como fuese.

En consecuencia, los espectáculos así nacidos no podían ocuparse de la investigación filológica del texto, ni de intentar su actualización, ni de preocuparse por hallar un nuevo lenguaje teatral. Se partía de la idea de que el actor era conocido y se contaba con los sentimientos más inmediatos del público, en consecuencia los textos narraban tragedias y amores

gracias a las esperanzas de Bolonia y de Roma).

Pero muy pronto, perdiendo toda carga creadora, se convierten en grandes «boutiques» de confección de un producto artesano, aunque empaquetado con dignidad.

Mil trabas burocráticas y de otras clases obligan a Strehler a abandonar el «Piccolo Teatro», viéndose en la necesidad de investigar nuevas formas de expresión, sobre todo estructurales. De Bosio, que ha visto empequeñecido su género al comprometerse a dirigir el teatro Stabile de Turín abandonando la dirección de su teatro.

Squarzina sigue produciendo obras de buena artesanía, pero siempre dentro de lo artesanal.

Todavía no hemos hablado de las compañías llamadas priva-

dad e incluso a las posibilidades físicas de nuestros actores.

2) La ilusión de poder expresar, agotar una especie de carga revolucionaria directamente a través de una pieza teatral concebida exclusivamente como instrumento de presión y de educación política. Olvidando que el teatro supone siempre una mediación cultural y estética, que si falta cae inevitablemente en un ejercicio retórico vacío o en una cámara de compensación de veleidades reprimidas o frustradas.

Los resultados sólo pueden ser proporcionados a las premisas. Espectáculos cargados de buenas intenciones, pero al mismo tiempo confusos, escenificados de una manera impropia e inadecuada desde diversos puntos de vista. Para terminar creo po-

I EXPOSICION NACIONAL de TEATRO ESPAÑOL

GRAN ESCAPARATE PARA NUESTRA DRAMATURGIA

Por MANUEL CANSECO



DEL 3 al 8 de noviembre se ha celebrado en Madrid la I Exposición Nacional de Teatro Español. Su marco ha sido el Palacio de Congresos y Exposiciones, y ha venido a sumarse, de forma importante, a las otras actividades teatrales que han enmarcado el I Festival Internacional de Teatro.

Ha sido patrocinada por el Ministerio de Información y Turismo, y la importancia que se le concedió viene sin duda subrayada por la presencia del ministro, señor Sánchez-Bella, en el acto de inauguración, al que asistieron, junto al director general de Cultura Popular y Espectáculos y el Subdirector de Teatro, el presidente de la Sociedad de Autores y otras relevantes personalidades, críticos y profesionales del mundo teatral.

Tres fueron las salas que encerraron el contenido de la Exposición y en las que el material de las distintas secciones que la componían se distribuyó de acuerdo con la época en que vivieron los dramaturgos o de las fechas de que databa o hacía referencia. En la primera se expuso todo lo relacionado con los comienzos de nuestro teatro, abarcando desde sus orígenes hasta finales del siglo xvii. Los siglos xviii y xix ocuparon la sala segunda, mientras que se reservó la tercera y última para el teatro español en el siglo actual.

ABUNDANCIA DE MATERIAL

Posiblemente una de las notas más destacadas fue la abundancia de material recogido, lo que obligó a tener que dejar sin colocar, por falta de espacio, parte de lo que en principio se había seleccionado. Desde la publicación más modesta al más preciado manuscrito, desde simples dibujos, apenas esbozados, hasta famosos cuadros de elevado valor, pasando por la escultura, el sello, la fotografía y diseños, bocetos, vestuario, figurines, etc., se unieron para darnos una extensa y eficaz idea, no sólo de lo que ha sido el teatro español a lo largo de los tiempos, sino también de la repercusión que ha tenido en el resto de las artes, y de ese mundo singular que siempre le rodea.



No se ha reducido, pues, la exposición a mostrarnos intrínsecamente el teatro español como tal, extendiéndose y abarcando todo su mundo, saliéndose de la obra literaria en sí e incluso de su puesta en escena para llegar a la anécdota, a los recuerdos, a los autores, a los actores de las distintas épocas, entre los que ocupa destacado lugar, si atendemos al número de cosas que sobre ella se exhiben, doña María Guerrero. Y aún, por si ello no bastara, encontramos muestras de la evolución tenida a través del tiempo y de las características de la sociedad que la condicionó, de la arquitectura teatral, de los recintos donde se han presentado las obras dramáticas.

Creemos, pues, que, sin llegar a ser exhaustiva, sí ha sido bastante completa, podríamos decir que ha sido casi completa, sobre todo teniendo en cuenta lo extenso y complejo del tema que abarcaba, cumpliendo con dignidad su intento de procurar ser representativa.

Siguiendo el programa orientativo que hacía las veces de catálogo, podemos apreciar una clasificación en diferentes secciones, atendiendo a la índole del material expuesto:

- I. Manuscritos.
- II. Ediciones de obras
- III. Estudios y ensayos.
- IV. Revistas especializadas.
- V. El teatro en la prensa.
- VI. Arquitectura teatral.
- VII. Escenografía.
- VIII. Indumentaria.
- IX. Máscaras y marionetas.
- X. Pintura.
- XI. Escultura.
- XII. Grabados y dibujos.
- XIII. Documentos y carteles.
- XIV. Programas y carteles.
- XV. Objetos y recuerdos personales.
- XVI. Filatelia y numismática.
- XVII. Varios.

Su solo enunciado sirve para dar una idea de la diversidad de contenido de la exposición.

Mencionaremos, sin llegar a agotar todas y cada una de las secciones lo que a nuestro juicio ha sobresalido o destacado del conjunto, en razón de la dificultad para conseguirse, de su originalidad o de su valor real o anecdótico.

LA OBRA DRAMÁTICA

Si consideramos la obra escrita como eje del hecho teatral lógico es que empecemos por destacar el número y la diversidad de las que han venido como representación de la dramaturgia española. Ediciones que abarcan desde 1759 hasta nuestros días nos muestran sus diferentes calidades, no faltando las ediciones auténticamente populares junto a aquellas que destacan por su cuidada presentación.

Más de 600 ejemplares ha comprendido esta sección, donde se han entremezclado el verso y la prosa, la tragedia, la comedia, el sainete y el entremés, dando fe de los distintos géneros teatrales.

Pero dentro de las obras, y en el total de la exposición, ocupan lugar primordial los manuscritos.

Los manuscritos nos permiten imaginar el propio espíritu del autor aleteando tras sus trazos caligráficos, es como si una parte importante de ellos llegara hasta nosotros, un contacto directo a través del tiempo y del espacio entre el autor y el lector, un conocimiento más íntimo y familiar de su propia persona. No deja de tener un cierto interés afectivo para aquellos que aman de una u otra manera el mundo literario, el ver la firma de nombres como los de Lope de Vega y Calderón, y los caracteres autógrafos de Moreto, Mira de Amescua, Montalbán y Vélez de Guevara entre nuestros escritores del siglo de oro, para continuar con los de Bretón de los Herreros, Galdós, Unamuno, Marquina, etcétera, y pasar a los autores contemporáneos.

La Biblioteca Nacional, propietaria de casi todos ellos, ha contribuido de esta manera a dar relevancia a la exposición, cediendo asimismo el documento más antiguo al que se le puede atribuir un cierto carácter teatral: *El*

Auto de los Reyes Magos, en las dos últimas páginas de un manuscrito que se atribuye al siglo XII o al XIII y que ocupó un lugar preferente dentro de su sala.

Siguiendo un orden cronológico descuellan dos manuscritos del siglo XV, uno de ellos con valiosa encuadernación mudéjar, conteniendo ambos las tragedias de Lucio Anneo Séneca, verdadera filigrana en el arte de la caligrafía que desplegaron los amanuenses de aquella época.

El Códice de Autores Viejos, perteneciente al siglo XVI, continúa en el orden de tiempo e importancia. Consta de una colección de Autos Sacramentales, loas y farsas del mismo siglo, y pertenece, como las anteriores, a la Biblioteca Nacional, que también ha facilitado otros autógrafos pertenecientes a autores del siglo de oro, tales como:

La dama boba, *El caballero de Olmedo* y *La batalla del honor*, de Lope de Vega; *La humildad coronada*, *El mágico prodigioso* y *El secreto a voces*, de Calderón de la Barca; *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara; *Ingratitud por amor*, de Guillén de Castro; *La casa del tahir*, de Mira de Amescua, y otros, sin que lleguemos a relacionar la totalidad de lo expuesto, ya que quedaban todos enmarcados por otros manuscritos, también del siglo XVII, copiados por amanuenses.

Finalizaremos esta revisión mencionando algunos de los manuscritos pertenecientes a autores posteriores, destacando *El hijo pródigo*, de Pedro Antonio de Alarcón; *El abogado de los pobres*, de Bretón de los Herreros; *Llovido del cielo*, de Vital Aza, y *¡Si yo tuviera dinero!*, de Joaquín Dicenta.

También se hallan expuestos ejemplares de esta época, sin que pueda afirmarse que la letra es original de los autores, pero que se hallan firmados y fechados por ellos mismos.

Y excluimos los que corresponden a autores actuales, donde a veces la máquina de escribir ha sustituido a la pluma. Únicamente reseñaremos, en razón de su importancia y del material que sobre el mismo se expone, a don Jacinto Benavente, con su obra autógrafa *Gente conocida*.

Volviendo a las ediciones impresas, observamos que pueden considerarse representadas, en mayor o menor grado, la casi totalidad de las publicaciones teatrales, desde fines del siglo anterior hasta la actualidad; complementadas por una amplísima colección de estudios y ensayos sobre el teatro y su mundo, bien de tipo histórico, literario, bibliográfico, estético o simplemente biográficos, que, como bien señala el programa, dan la medida en que los estudiosos de todas las épocas se han preocupado por el pasado, presente y futuro de nuestro teatro.

EL TEATRO EN LAS ARTES

Es indudable que el arte del teatro ha trascendido, posiblemente, como ninguno, hasta el punto de que haya sido recogido por las otras

han recogido figuras de nuestra escena, entre los que destacan algunos pertenecientes a Madrid, Sorolla, Esquivel, Echevarría, etc. Incluso escenas de tertulias teatrales o literarias, como la del café de Pombo, que inmortalizara Solana.

Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Bretón de los Herreros, el duque de Rivas, Lope de Vega, Lope de Rueda, etc., ocupan desde sus marcos el sitio que les corresponde, en compañía de destacados actores como Romea, María Guerrero, Díaz de Mendoza, Calvo, Vico, Borrás, Emilio Mario, Teodora Lamadrid y otros.

El grabado, arte en el que los temas teatrales proliferan durante los siglos XVIII y XIX, complementa el panorama pictórico español sobre teatro, ofreciéndonos principalmente personajes del teatro y locales donde fueron representándose las obras, así como usos y costumbres de sus épocas. La iconografía nos mues-

trar la escultura, mostrándose principalmente bustos de personajes representativos de nuestro teatro más cercano, siendo incluso de anotar, ya en marquetería, un marco de Gaudí para un retrato de don Emilio Mario, pintado por Pallarés, maestro de Picasso.

EL TEATRO EN SU MEDIO

En ocasiones, los hombres destacados en otras facetas del arte no sólo han reflejado el ambiente teatral, sino que han puesto su inspiración al servicio de la obra, del teatro. En este aspecto cabe destacar varias fotografías y dibujos originales de los bocetos que para la escenografía y figurines de *Don Juan Tenorio* realizó Salvador Dalí.

Las tres salas alegran su fisonomía con el



artes en sus manifestaciones propias. Podemos aventurar que esta atención hacia lo teatral se produce porque nos encontramos con una manifestación viva del arte, no sólo porque recoja y escenifique estampas de la vida misma, sino también porque necesita de la presencia y participación del público en el momento en que se realiza la representación, lo que lo enraiza en la vida de los espectadores.

Las firmas más prestigiosas en su especialidad han podido encontrarse dentro del campo de la pintura relacionadas con el teatro, y así podemos contemplar tres cuadros de Goya: *Máiquez*, retrato del actor así apellidado; *Los cómicos ambulantes*, que recoge una escena del teatro en la calle, y otro retrato, de Leandro Fernández de Moratín. Falta a la cita el retrato de *La Tirana*, que, por hallarse en París en una exposición, fue sustituido por su reproducción en un grabado de la época.

También figuran otros pinceles de talla que

tra más autores y actores célebres, mientras que en el otro aspecto apreciamos reproducciones desde el *Corral de la Pacheca* al *Teatro del Príncipe*.

La forma de los teatros ha ido evolucionando, de acuerdo, sin duda, con los condicionamientos sociales de los pueblos y de las épocas, marcándose cambios en las estructuras básicas o fundamentales, no sólo en cuanto al espacio escénico, sino también respecto a la situación del público en el local. Así, a través de maquetas, fotografías y grabados, podemos hacer un recorrido en el que se nos muestra el teatro de los grandes espacios abiertos que en nuestro país construyeron los romanos, pasando por los típicos «corrales», para acabar en las más formalistas salas al estilo italiano, punto de arranque de las investigaciones escénicas de los últimos tiempos.

También dentro de la atención que la exposición presta al teatro en las artes tiene su

colorido y la originalidad de los bocetos y figurines más variados, tanto en su realización como en las tendencias que representan, abarcando un verdadero abanico de obras para las que fueron creados. Obras que van desde *La bella malmaridada*, de Lope de Vega, al *Otoño del 3006*, de Agustín de Foxá, de ambiente futurista. Abanico en el que se aprecian las firmas más prestigiosas de escenógrafos, decoradores y figurinistas, desde que se inició con don Juan Comba hasta los últimos bocetos de Francisco Nieva para el próximo estreno de *Romance de lobos*, de don Ramón María del Valle-Inclán, en el teatro nacional María Guerrero, bajo la dirección de José Luis Alonso. Narros, Viudes, Gago, Cortezo, Santonja, Sainz de la Peña, Manuel Comba y Sigfredo y Wolfgang Burman son otros de los nombres que completan el panorama de los artistas que desde el campo de la escenografía y la indumentaria han colaborado en el teatro.

La variedad de tendencias pictóricas y estéticas, que van desde el más intenso realismo hasta el surrealismo más claro, enriquece la exposición en estas secciones. Pero no ya en la concepción solamente, sino en la misma presentación del proyecto, pudiendo observarse, junto a aquellos en que el dibujo lo es todo, los que se sirven de él tan sólo como soporte que se ilustra con recortes de papel, tela u otros materiales; e incluso los que, como Dalí, se valen de la mancha y el color para sugerir su realización.

Realización de la que se exhiben algunas muestras de vestuario, principalmente de corte clásico, procedentes del vestuario de los teatros nacionales.

LAS MARIONETAS, ELEMENTO SORPRENDENTE

Ya hemos indicado, al enunciar las secciones, que una de ellas estaba dedicada a máscaras y marionetas. Sin olvidar la trascendencia de las primeras y el importante papel que jugaron en los inicios del teatro, el elemento más atractivo o curioso para los visitantes y en especial para los niños lo constituyeron las marionetas. Unas marionetas que alzaban, aproximadamente, un metro de altura y que, colgadas en el techo, reposando sobre pedestales o adosadas a paneles, lanzaban a la luz su colorido y su gracia, mirando pasivamente a cuantos las contemplaban, pero dando la impresión de que en cualquier momento las delgadas venas de sus hilos las harían revivir.

Vicente Amadeo, secretario de la exposición, nos aclara sus características y procedencia:

«Las marionetas expuestas son de las llamadas marionetas de hilo que se construyeron por Manuel Meroño para la representación de *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla, en el I Festival de Música de América y España, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica en el año 1965.»

Como entendidos en el tema, queremos también preguntarle sobre el papel que desempeñan los muñecos en el teatro.

«Nuestro teatro, por falta de tradición, no desempeña alguna función. Ni siquiera el teatro infantil se fundamenta sobre el arte de las marionetas, sino que trata de acercarse al teatro comercial presentado para adultos. Sólo el sistema de guante es utilizado en algunos retablillos desperdigados y sin ninguna proyección pública, y el sistema de hilo, quizá por su carestía económica, se reduce a su empleo en escasos programas televisivos infantiles, siendo totalmente desconocido el sistema de varilla, que tanta importancia tiene en países como Checoslovaquia y Rusia, donde las marionetas constituyen un arte nacional.

EL TEATRO EN LA PRENSA

Desde sus comienzos, la prensa en general se ha hecho eco de cuantas manifestaciones artísticas y literarias han ocurrido en su momento. No podía ignorar, pues, el fenómeno teatral, y de ello da fe en la exposición el sin número de recortes de periódicos y revistas que han llenado los diferentes paneles. Enumerarlos, o comentar algunos de ellos, a pesar de haberlos de verdadero interés, sería punto menos que imposible, por lo que renunciamos de antemano, limitándonos a dejar constancia del hecho.

Sí queremos, en cambio, reseñar algunas de las revistas especializadas que a lo largo de más de una centuria han ido apareciendo y desapareciendo, en constante lucha por el interés y la actualidad. En razón de su lejanía en el tiempo, mencionaremos: *El Coliseo* (1853),

El Teatro Español (1859), *El Teatro* (1880); *Nuevo Teatro Crítico*, dirigida por Emilia Pardo Bazán (1891), y, dando un salto a la década 1910-20, títulos como *La Esfera* y *Fantoches*, llegando, tras una larga lista que podríamos considerar exhaustiva, a las *Yorik* y *Primer Acto* actuales.

LA FOTOGRAFIA, DOCUMENTO DE HOY

Una nueva dimensión ha venido a aportar a la documentación teatral. Gracias a ella nos es permitido el recuerdo o conocimiento exacto de la dimensión de un montaje, de una escenificación. Hasta ahora solamente sabíamos del trabajo técnico y literario que servía de base para el alumbramiento de una representación. Hoy, cuando al director se le reconoce plenamente su capacidad creadora, el documento fotográfico permite recoger y conservar a través de los tiempos su aportación personal a la obra,



bien que, si no total como pudiera hacerlo el cine, sí cuando menos permitiendo dar una idea de conjunto con una mayor economía.

Otra de sus misiones, al igual que las que antes aludíamos para las bellas artes, es permitirnos conocer facciones y figuras de personas pertenecientes al teatro que van desapareciendo. Intentar reflejar en la exposición mediante fotografías el panorama actual de nuestro teatro era tarea imposible, por lo que no creemos que se haya intentado, limitándose tan sólo a mostrar una nutrida representación que va siendo más completa al alejarnos en el tiempo, a causa, sin duda, de la criba del tamiz de la fama.

* * *

Otras secciones complementan a las descritas anteriormente, y vienen a mostrarnos la repercusión que el teatro ha tenido en la vida cotidiana, asomándonos de forma mínima, pero significativa, al mundo de la filatelia y la numismática, conmemorativas principalmente de fechas importantes dentro de la particular historia del teatro.

Aún ayudan a dar calor a la exposición objetos y recuerdos de personas queridas y relevantes de nuestra escena: las capas españolas de los hermanos Álvarez Quintero, un bastón

de marfil de Julián Romea, la mascarilla mortuoria de don Benito Pérez Galdós, etc.

Todo ello, unido a un especial montaje en el que la foto y el figurín alternan con las obras representativas de las bellas artes, contribuyó a que, conservando una gran dignidad e importancia, la exposición tuviera un aire cálido que creemos que ha interesado al profano y llegado a la sensibilidad del profesional.

La visita ha terminado; sólo es de desear que se reproduzcan otras exposiciones como ésta y que el fenómeno teatral sea comúnmente considerado como le corresponde en lo artístico.

Queremos aprovechar la presencia del director de la exposición para que nos conteste a algunas preguntas sobre ella.

Creemos sinceramente que el esfuerzo que se ha realizado no se aprovecha como se debiera, en razón del corto espacio que permanecerá abierta.

—¿A qué se debe tan corta duración?— preguntamos a Mario Antolín.

—A compromisos adquiridos con anterioridad por el Palacio de Congresos y Exposiciones.

—Indudablemente, creemos que la exposición ha sido un éxito. ¿Qué posibilidades hay de que pudiera darse a conocer, aunque fuera de un modo más reducido, en otros lugares?

—Precisamente, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos está estudiando con mucho interés esta posibilidad de presentar la exposición en distintas ciudades españolas.

—Y en cuanto a una posible continuidad en años sucesivos, ¿la cree posible o se trata de un hecho aislado?

—La Dirección General desea que estas exposiciones dedicadas a la historia de nuestro teatro se realicen de manera periódica todos los años, encuadrándolas dentro del marco del Festival Internacional de Teatro. Aunque no se ha determinado todavía con exactitud, es muy probable que la II Exposición Nacional de Teatro Español, que se celebrará en noviembre de mil novecientos setenta y uno, abarque una sección general bajo el lema «El teatro español en el extranjero» y otra sección monotemática dedicada al *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla.

Pues esperemos que todos estos deseos sean fructíferas realidades, que, juntamente con otras medidas, vengán a vigorizar el teatro español del futuro.

OBRAS del FESTIVAL

Por JUAN EMILIO ARAGONES

En el número 455, correspondiente al 1 de noviembre pasado, dábamos noticia de los espectáculos concurrentes a este I Festival Internacional, complementada únicamente con la crítica de la obra atribuida a Lope de Vega, *La Estrella de Sevilla*, cuya escenificación en el Español supuso la apertura del gran acontecimiento dramático. Finalizadas ya todas sus representaciones, corresponde efectuar el pertinente comentario crítico que, por esta vez, no irá precedido de las habituales "fichas" de estreno, pues parece preferible enjuiciar a las compañías participantes en su carácter de representación del país de origen. Quisiera eludir cualquier estimación comparativa, pero al ser ésta una visión panorámica, resulta inevitable —y quién sabe si eficaz— cierto desequilibrio en el análisis de la concurrencia de las diversas naciones representadas. En todo caso, el dictamen último compite al lector...



«Els Joglars», España

Portugal:

LA RELIQUIA, de Eça de Queiroz

El conjunto del lisboeta Teatro Maria Matos inicia la participación extranjera con la adaptación teatral de una novela de Eça de Queiroz, *La reliquia*, que logró grande y merecida notoriedad, realizada por Luis Sttau y Artur Ramos, en espectáculo dirigido por el segundo de los adaptadores.

No era empeño fácil, pues la novela es de acción itinerante, que va desde Lisboa hasta Tierra Santa, pasando por Egipto, con diversidad de escenarios en cada lugar. La maquinaria giratoria de que está provisto el Maria Guerrero agilizó muchos las mutaciones, pero a costa de marear un tantico a los espectadores a causa de sus demasiado frecuentes giros, a los que habria que añadir no pocas proyecciones cinematográficas. Quizá lo más auténticamente teatral de todo el montaje fueran los relatos que de fragmentos imprescindibles y no escenificables de la novela hace el protagonista, Mario Pereira, en narraciones cara al público y desde la *corbata*, a la manera del distanciamiento preconizado por Brecht.

La adaptación escénica de Sttau y Ramos acierta a conservar toda la carga satírica que contra cierto sentimiento farisaico de la religión alentaba en el original de Eça de Queiroz, puesto en solfa —con humor no exento de crueldad— por el protagonista, Raposao, admirablemente corporeizado por Mario Pereira, vivaz conductor de la trama, que demostró hallarse en posesión de los más varios registros interpretativos, desde la sobriedad realista hasta la caricatura hábilmente matizada. Secunda justamente su labor —dentro de un amplio reparto en el que nadie desmereció— Elvira Vélez, prodigiosa en su personaje, Titi, desencadenante del conflicto.

Con la adaptación escénica de la popular novela de Eça de Queiroz, escenificada por una compañía portuguesa, la participación extranjera en el I Festival Internacional de Teatro se inició con muy buenos auspicios.

Suiza:

LA METAFISICA DE UN TERNERO BICEFALO, de Witkiewicz

Suiza ha enviado al Festival su «Nouveau Théâtre de Poche», terne en la pretensión de sus fundadores —allá por marzo de 1962— de constituir un teatro de ensayo, de búsqueda y de vanguardia. Sin embargo, las contingencias del hecho teatral en su país lo han obligado a un cierto eclecticismo, con programación alternativa de obras clásicas —La escuela de las mujeres, Berenice, etc.—, románticas, simbolistas, contemporáneas y propiamente de laboratorio. Y lo ha enviado con una obra del polaco Stanislaw Ignacy Witkiewicz, cuya

presentación en Madrid suponía su estreno mundial.

Infortunadamente, la pieza del autor polaco resulta que no es «ni carne ni pescado». Le falta aliento para ser incluida entre los antecedentes del teatro del absurdo, y le sobra melodramatismo en el contexto del teatro vanguardista. La desenfundada imaginación de Witkiewicz no encuentra en esta trama de soterrados sentimientos familiares el cauce adecuado para su expresividad, pese a la interpretación impecable del conjunto ginebrino y a los personalísimos decorados y vestuario de Jean Monod. La contribución del escenógrafo fue, con mucho, lo mejor de la concurrencia suíza al Festival.

España:

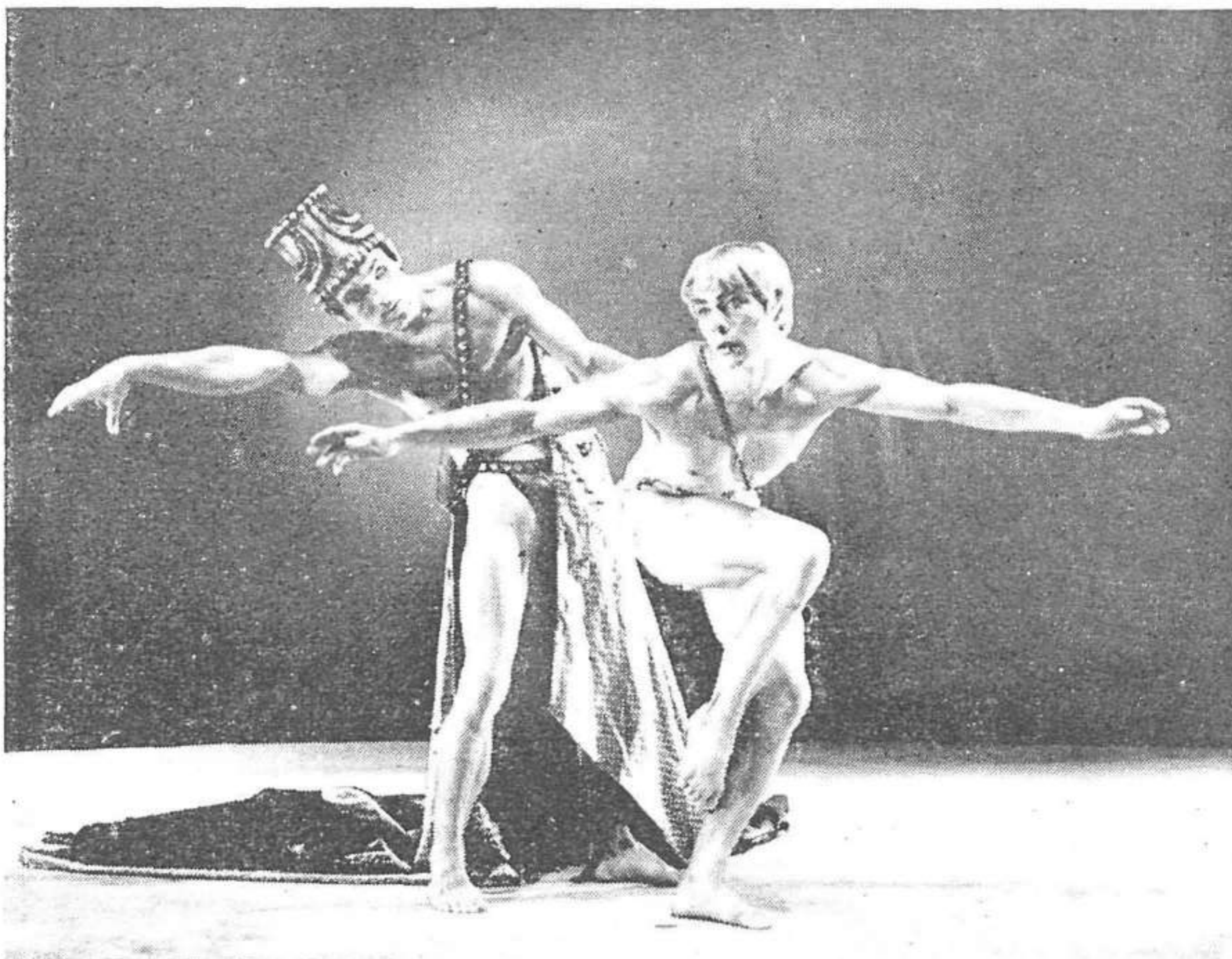
EL JOC y MORT DE DAMA

A la participación española que, como apertura del Festival, supuso *La estrella de Sevilla*, hay que añadir dos espectáculos más, ambos catalanes: el de «Els Joglars», que presentó *El joc*—pantomimico espectáculo de voz y movimiento, sin palabras—, y el de la Companyia Adrià Gual, en la versión escenificada que Biel Moll hizo de la novela del gran narrador mallorquín Llorenç Villalonga, *Mort de dama*.

Albert Boadella, director del grupo «Els Joglars», ya conocido en Madrid merced a una sesión del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, ha dado una prueba más de eclecticismo satírico. No hay más unidad en los seis juegos que componen el espectáculo que la proporcionada por la intención crítica y el tratamiento humorístico con los que expresan su repudio—entre amable y violento—a la sociedad circundante y a cuanto con ella tiene que ver: enseñanzas, prohibiciones, costumbres y todos los etéreas imaginables, para llegar a una sátira que no por humorística deja de ser grotesca, de lo divino y lo humano, desde la creación del mundo terrenal hasta las relaciones sociales, el castigo a la delincuencia y el trato laboral, en una auténtica antología de lo grotesco.

Es obligado citar a los cinco intérpretes de *El joc*, por su excelente labor y porque, de algún modo, son coautores del espectáculo: Benvingut Moyà, Glòria Rognoni, Jaume Sorribas, Montserrat Torres y Josep Maria Vallverdú son sus nombres. Actúan convincentemente en un espectáculo en el que la virginidad del gesto mimado se ha visto complementada con el ruido, la música, las risas, los gritos y balbuceos. Aleccionador y aleccionante espectáculo el ofrecido por «Els Joglars», por cuanto entraña tantas aperturas hacia posibles nuevas andaduras para la dramaturgia.

En cuanto a *Mort de dama*, su adaptador, Biel Moll, traslada al escenario, con amor y rigor, el memorable, irónico y ahondador friso costumbrista mallorquín presente en la novela de Llorenç Villalonga. Y Ricard Salvat, uno de nuestros más inteligentes y totales hombres del teatro, ha procurado la estructuración del espectáculo, de manera que cada cuadro y cada personaje alcancen las precisas dimensiones que les son propias para la clasificadora visión del total. Es posible que la tarea del gran di-



«Pantomimas de Wroclaw», Polonia



«A reliquia», Portugal



«La metafísica de un ternero bicéfalo», Suiza

rector catalán adolezca de un entendimiento excesivamente rígido de las posibilidades expresivas—limitación ya advertible en sus anteriores montajes—y que, como consecuencia de tal criterio, la representación aparezca falta de movimiento. Acaso un montaje menos adicto a la técnica brechtiana hubiera dotado a la acción de vivacidad mayor, pero, a cambio, le habría restado hondura en la per-

cepción de Doña Obdulia de Montcada y su acompañamiento.

Desde mediado el primer acto, la obra mereció manifestaciones desaprobatorias de algunos espectadores situados en las localidades altas. Uno de ellos gritó: «¡Queremos teatro!», y no dudo en afirmar que aquella era la interrupción más extemporánea de cuantas he podido testificar en toda mi experiencia de crítico teatral. Y lo

triste del hecho es que, probablemente, no se trataba de un «reventador» profesional, sino de un aficionado de buena fe y deficiente formación. O, simplemente, de quien no tuvo la preocupación de alquilar un aparato de traducción simultánea y, por desconocimiento de la lengua catalana, le resbalaron los prodigios de sátira social y de mordacidad humorística procedentes de labios de los personajes de tan penetrante retablo como el que configura *Mort de dama*. En cualquier caso, las interrupciones sobrepasaron el límite de la mala educación para alcanzar el de un extremado bochorno.

En torno a la antecámara en la que agoniza la protagonista se reúnen no menos de cincuenta personajes procedentes de todos los estamentos sociales palmesanos, y ya se comprenderá que es imposible la cita pormenorizada de sus intérpretes, aunque algunos hagan «doblete». Baste afirmar que todos actúan con la disciplina y buena adecuación que es característica de la «Adrià Gual», si bien, dentro del perfecto tono medio, cabe resaltar las actuaciones de Montserrat Carrulla, Elisenda Ribas, Marta Martorell, Montserrat Julió, Carmen Sansa, Jordi Serrat, Josep Torrrens y Joan Vallès.

Italia:

ORLANDO FURIOSO,

de Ludovico Ariosto

Ante espectáculos como el que, representando a Italia, ha presentado el Teatro Libero, de Roma, en el Palacio de los Deportes, el crítico se encuentra desarmado. La adaptación que Edoardo Sanguineti ha hecho del poema de Ariosto es tan anonadadoramente heterodoxa, para un enjuiciamiento dramático del espectáculo, que faltan elementos de juicio para calibrar un suceso teatral del que se ha sido testigo y hasta físicamente participe, pero que no ha podido captar en su totalidad, porque el lirismo épico de Ariosto se desarrolla en cuadros escénicos simultáneos y movibles.

Paolo Radaelli y Luca Ronconi han dirigido esta turbulenta adaptación de Orlando furioso, en la que es de todo punto imposible seguir las peripecias ideadas por Ariosto para los cuarenta y seis cantos de que el poema consta.

Es posible que la participación italiana haya traído al Festival geniales barruntos del teatro del futuro. Pero lo genial no puede ser reducido a razonamientos críticos basados en una escala de valores previamente aprendida. (También pudiera ocurrir que dicho espectáculo alcanzase valores meramente sensacionalistas.) A decir verdad, el crítico se encuentra ante un auténtico atolladero y no puede sino dar testimonio del entusiasmo de los jóvenes—incluidos los jóvenes profesionales del teatro—y de la perplejidad de los de cuarenta para arriba.

Ronconi ha dicho que su montaje es algo ante el cual «no se puede decir me agrada o no me agrada, sino simplemente aceptarlo o rechazarlo, decidir entre quedarse o salir». La cuestión quizá sea algo más compleja, porque yo

me quedé, me interesó en ciertos momentos lo que vi y, no obstante, no puedo honradamente aceptarlo sin más ni más.

Ante esta «clarísima ruptura con lo que se hace habitualmente», sólo un valor permanece inalterable y supera incluso los límites usuales: el de la espectacularidad. Pero, ¿sólo en ello ha de cifrarse el teatro de mañana? Ese es el problema a descifrar. Por lo demás, fascinante la tarea de dirección del espectáculo y espléndida de facultades y total entrega la de los intérpretes, luminotécnicos y restante personal técnico del Teatro Líbero, incluidos los «costaleros» que empujaban las carras.

Alemania:

**PLAY
STRINDBERG,
de Dürrenmatt**

Una óptica diametralmente opuesta del teatro a la de Orlando furioso es la que nos ofrece el Tübinger Zimmertheater con *Play Strindberg*, que no es otra cosa que la sintetización coloquial que Dürrenmatt ha hecho de una de las mejores obras de Strindberg, *Danza macabra*. Síntesis poco menos que telegramática y, sin embargo, cargada de incitaciones.

Dürrenmatt sustituye la sala hogareña del texto originario por un cuadrilátero boxístico, donde han de dirimir el odio acumulado en veinticinco años de matrimonio Alice y su marido, Edgar, en un combate a once asaltos, en los que también interviene el amigo de la esposa, Kurt.

La tensión dramática de esta tragedia contenida en sólo tres personajes y una calculada economía de palabras es increíble. Y tan nada convencional como pueda serlo el barroco despliegue del Libero romano, o poco menos.

Que una ciudad como Tubinga, de 50.000 habitantes, tenga una agrupación como el Zimmertheater, supone una de las enseñanzas del Festival para el arte escénico español. Es deseable que no caiga en saco roto. Bajo la dirección escénica de Salvatore Poddine, interpretaron ejemplarmente sus partes Cecile Cordon, Sven-Christian-Habich y Benno Felling.

Francia:

**DOM JUAN,
de Molière**

La aportación francesa al Festival ha señalado su más bajo nivel artístico. En 1970, y en la patria del mito donjuanesco, no se puede traer el *Dom Juan de Molière* montado con toda ortodoxia académica. Eso está bien para países subdesarrollados. De tal representación, con escenografía entre cubista e inconcreta de Pace y dirección de Stellio Lorenzi—en quien había delegado Jean Deschamps, auténtico director del *Théâtre du Midi*—, lo único resaltable es el trabajo interpretativo de André Gilles en un *Sganaralle* antológico.

Polonia:

**TEATRO
NACIONAL
DE PANTOMIMA
DE WROCLAW**

Dos representaciones del Teatro Nacional Polaco de Pantomima de Wroclaw, con diversa programación, han cerrado con excepcional calidad artística el I Festival In-

ternacional de Teatro, organizado por el Ministerio de Información y Turismo.

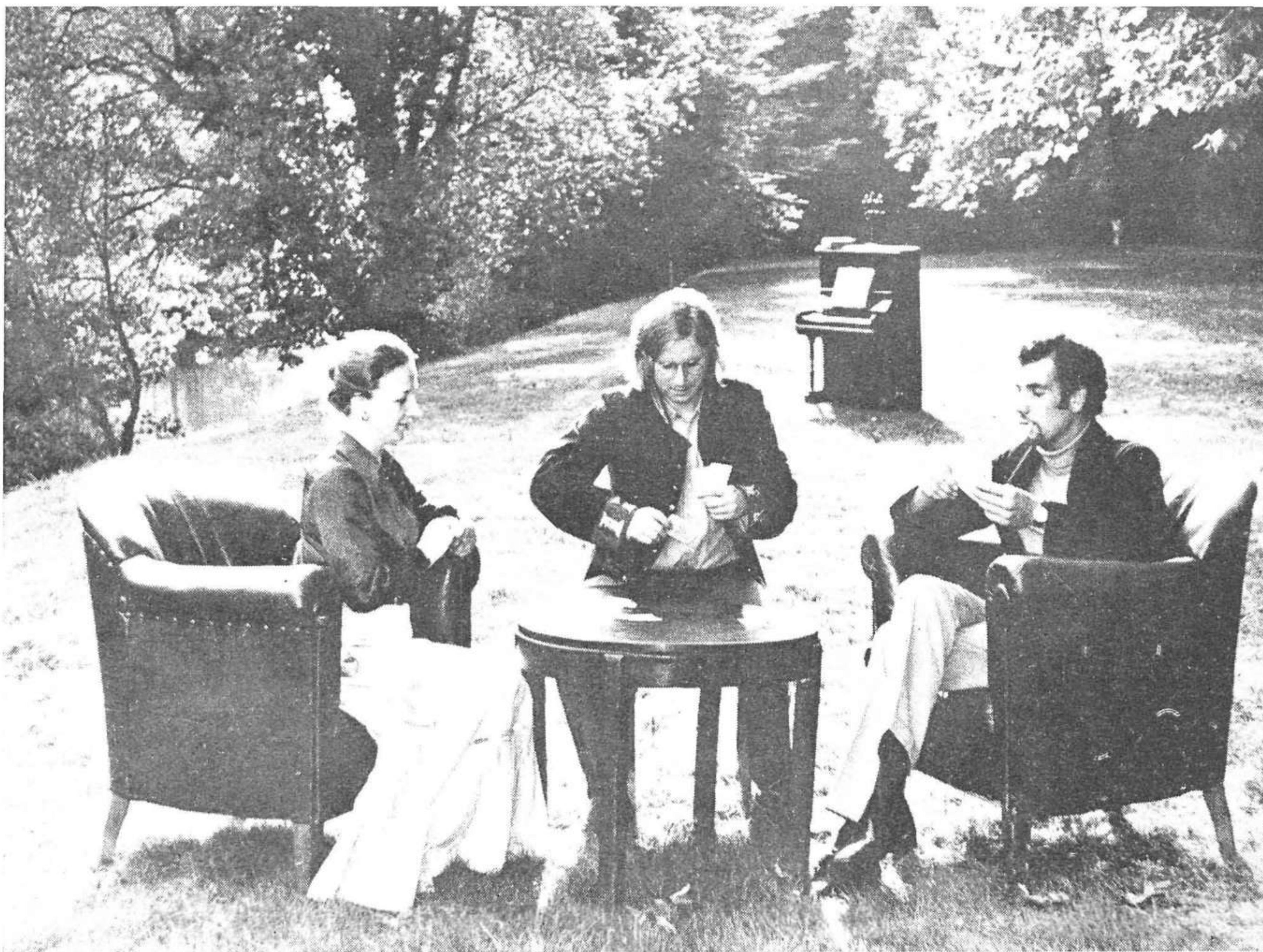
En quince años, Henrik Tomaszewski, director y fundador del primer teatro de pantomima de Polonia, ha logrado un conjunto de inaudita perfección dramática, en su expresividad más pura, que es la pantomímica, enriquecida con danzas, ejercicios gimnásticos y todo cuanto pueda contribuir a la clarificación del teatro sin palabras. La primera representación consistía en dos pantomimas: *El vestido*, mimodrama japonés que Tomaszewski escenifica según los cánones del «Noh», y al que aporta fondos musicales muy orientistas de Juliusz Luciuk, es la antiquísima leyenda del aprendiz de modista que se enamora del cuerpo de una mujer que nunca ha visto, sino corporeizándola imaginativamente con el vestido que para ella confeccionan. Sin una sola palabra, la historia prende en los espectadores, merced a la expresividad de estos formidables mimos polacos, en los que un simple movimiento muscular resulta hartamente elocuente. La segunda pantomima de esta representación se titula *Gilgamesz*, y es un coreograma adaptado libremente de un poema sumerio. A los acordes de la música de Augustyn Bloch, los mimos polacos trenzan una coreografía ritual en la que expresan sentimientos absolutos como vida, muerte, amor y odio.

La representación última del Festival sirvió para que el Teatro Nacional Polaco de Pantomima de Wroclaw confirmara su total dominio de la expresividad gestual. Repitieron *El vestido*, para añadir a su inicial espectáculo nuevas pantomimas: *Laberinto*, *La mujer*, *Sueño* y *Las maletas*.

Si no hubiera otras muchas razones, que las hay, para ensalzar debidamente la organización de este I Festival Internacional de Teatro de Madrid, la participación en él del teatro que dirige Henryk Tomaszewski bastaría para justificar el empeño.

Dentro del marco del I Festival de Teatro en Madrid se desarrolló, durante los días 3 al 9 de noviembre, un apretado ciclo de proyecciones cinematográficas sobre el siempre interesante tema de la relación teatro-cine. Los diez títulos presentados en estas siete sesiones han comprendido prácticamente todos los ejemplos ilustrativos de la relación entre el arte escénico y el cinematográfico: la transcripción libre de un texto teatral al lenguaje específico del cine («La ópera de cuatro cuartos», «Dutchman»); el documental fílmico, fiel reflejo de un montaje puramente teatral («Los bajos fondos», «Bernice»); la adaptación cinematográfica de un montaje teatral, mezcla de teatro y cine («Faust», «Le balcon»), o las variaciones cinematográficas sobre problemáticas teatrales («Molière»)...

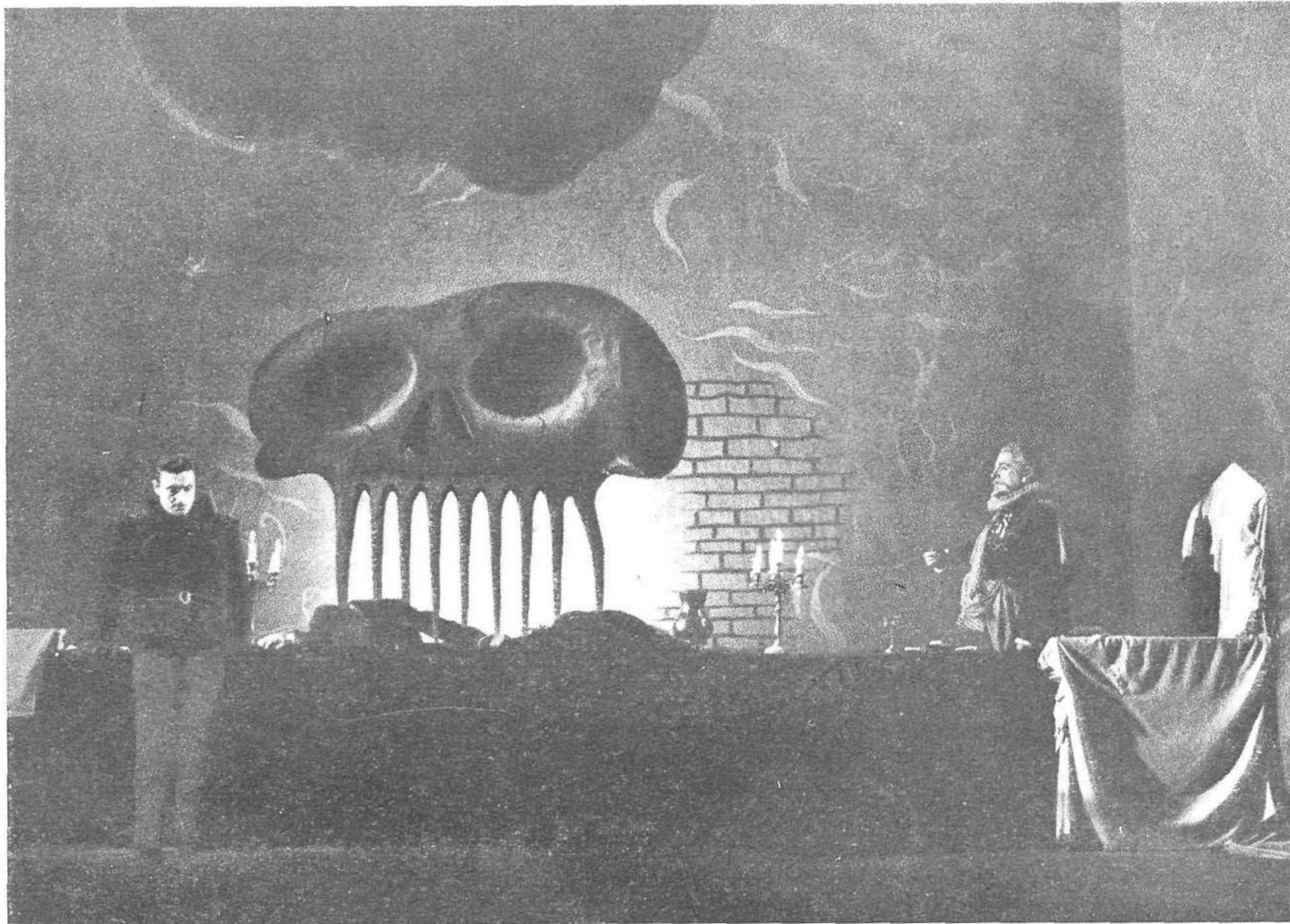
A lo largo de setenta y cinco años de vida del séptimo arte se ha escrito y hablado no poco sobre sus divergencias y aproximaciones con el teatro. Una superficial consideración sobre las dos artes comparadas puede hacer creer a muchos en una similitud como la que puede establecerse entre la pintura y la fotografía. No obstante, a poco que se ahonde, surge la diferencia fundamental: mientras que el teatro es esencialmente diálogo, el cine es por encima de todo imagen. Verdad es que ambas formas de expresión nacieron mudas, pero mientras que en el teatro la danza fue evolucionando rápidamente hacia el verbo a través de un intermedio mímico, y terminó por fundamentar su esencia en la palabra, el cine alcanzó su anegón dentro aún de la época del mudo, de tal forma que incluso muchas figuras relevantes del cine temieron por su futuro al aparecer el sonido incorporado a esa imagen en movimiento, que,



«Play Strindberg», Alemania

TEATRO EL CINE

Por LUIS QUESADA



«Don Juan Tenorio», con decorados de Salvador Dalí

sin ser pura mímica comunicaba al espectador todo un mundo de ideas y vivencias.

Precisamente, las obras presentadas a lo largo de este ciclo que comentamos han venido a demostrar esta diferencia fundamental entre teatro y cine. Tomando por ejemplo «Bajos fondos» en versión teatral dirigida por uno de los más cimeros representantes del montaje escénico moderno, Stanislavski, pudimos comprobar cómo el espectador que desconocía el texto de Gorki se quedaba absolutamente en ayunas de lo que estaba pasando en el lóbrego salón dormitorio entre aquellos hombres y mujeres que hablaban en ruso. Por el contrario, viendo «La ópera de cuatro cuartos», adaptada por Pabst al lenguaje propio cinematográfico, no resultaba difícil seguir la acción, a pesar del simbolismo propio del original y de la dificultad del lenguaje alemán.

Sin entrar en nuevas digresiones sobre un tema ya manido, lo que sí resulta evidente es el inestimable servicio que el cine, o mejor aún la técnica cinematográfica, presta al teatro el poder conservar para el futuro el hecho fugaz de un montaje, de una representación memorables que, por la característica propia del teatro, sería irreplicable, de no quedar como documento histórico, materializada, impresa indeleblemente en la cinta de celuloide. Es menester dejar a un lado el denuesto fácil sobre el «teatro en lata» y congratularnos de conservar para siempre ese montaje de Stanislavski, esa clara y elegante dicción de Barrault, esa espontaneidad en las tablas de tal o cual actor sobre el que inexorablemente pasan los años. Personalmente he asistido a las sesiones de este ciclo no atento a la diversión del espectáculo, sino al valor del documento que

cada día proyectábase sobre la pantalla. Ese ha sido el verdadero valor del ciclo.

Y pasemos ahora a comentar las más importantes obras: **Molière** medimetroaje francés, producido por la O. R. T. F. para la TV, es un brillante ejercicio de interpretación a cargo de los principales titulares de la Comédie Française: Jean Louis Barrault, Madeleine Renaud, Jean Desailly, etc. Los actores comentan e interpretan fragmentos de las obras de Molière, entre bambalinas, desarrollando al tiempo la biografía del ilustre autor. Responde perfectamente a ese continuo interés que la cul-

tura gala presta a sus más famosas figuras.

Die Dreigroschenoper, proyectada el mismo día que la anterior, en versión alemana, es acaso la obra más acabada y conocida de Georg Wilhelm Pabst. Rodada en 1931 con un guión de Ladislao Vajda, Bela Balasz y Leo Lania, sobre la ya famosa obra de Bertolt Brecht, tiene un tratamiento puramente cinematográfico, aun cuando conserva la mordacidad, la violencia y la esencia del original. Es curioso saber que, en principio, la empresa productora del film había encargado a Brecht de la confección del guión, rechazando



«L'opera de Quat'Sous», sobre una obra de Bertold Brecht

más tarde la adaptación del dramaturgo. De todo ello surgió un pleito judicial famoso en los anales del naciente cinematógrafo.

La película muestra el talento de Pabst en la construcción dramática de la fábula. A pesar de que el sonido estaba en sus comienzos, la introducción de canciones que se intercalan en la acción no la paralizan ni perturban. Aquí hay una simbiosis perfecta entre las dos técnicas (teatral y cinematográfica) para obtener cine puro. Claro que podría hablarse de una posible influencia cinematográfica en la técnica teatral brechtiana, pero esto sería excesivamente largo de desarrollar.

Ubu roi ou le polonais también es resultado de una aproximación entre las dos técnicas, teniendo presente que en un principio Alfred Jarry—autor del texto teatral—presentaba la obra en teatro de marionetas. Jean-Cristophe Averty, autor de la versión cinematográfica, ha seguido muy de cerca las intenciones de Jarry en esta farsa sobre la estupidez humana.

Faust, de Peter Gorski (Alemania, 1960), es la filmación de la representación teatral del Fausto de Goethe por el Schauspielhaus hamburgués, bajo la dirección de Gustaf Grundgens. Es teatro en lata aun cuando la cámara haya evitado esta impresión moviéndose dentro del escenario. Muy interesante el tratamiento teatral y la brillantez del decorado.

Los bajos fondos es también filmación del montaje teatral de la obra de Máximo Gorki, representada en el Teatro Académico de Arte de Moscú, según el montaje que hace ya casi medio siglo estructuraron Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, grandes maestros de la escena soviética.

También aquí la cámara evita centrarse frente a la embocadura del escenario y penetra en el decorado (la mísera hospedería de cualquier gran ciudad rusa) para acercar al espectador a los hombres y mujeres que sufren la miseria de los humillados, incapaces ya de levantarse desde su condición.

Le balcon es un excepcional documento filmico que conserva en celuloide la puesta en escena de la tragedia de Jean Genet por una compañía brasileña, bajo la dirección de Víctor García. Para esta obra se construyó expresamente un teatro circular, en el que la zona de los espectadores rodea totalmente el escenario. Un sistema de ascensores hace que la acción se desarrolle también en sentido vertical, constituyendo el conjunto una audaz y formidable muestra de experimentación sobre el espacio escénico. La cámara, al recoger la representación, en un movimiento de «jirafa», ayuda a la comprensión del montaje que ha sido creado en función de las intenciones del autor: llevar al público a un estado de frenesí emotivo, a un estado colectivo de pensamiento, a una acción hipnótica, que podría muy bien recordarnos las prácticas de Mesmer, situando a sus paciente alrededor de un árbol envuelto en una lámina metálica imantada. Sólo que en esta ocasión no es una superficie inanimada la que se encuentra en el centro del círculo de espectadores, sino un bullicio de personajes y pasiones enfrentados en una orgía de crueldad y violencia.

Don Juan Tenorio. De la archisabida obra de Zorrilla, se ofrecieron algunos fragmentos significativos de la filmación que en su día se hizo del memorable montaje realizado en el Teatro Español de Madrid el año 1950 por Luis Escobar, con decorados de Salvador Dalí. La cámara se limitó a ser testigo fehaciente de la empresa.

Dutchman, de Anthony Harvey (Inglaterra) es el resultado cinematográfico de la adaptación de una obra de Leroi Jones. Resultado excepcional en todos los órdenes de la creación cinematográfica, sobre todo en la interpretación. Shirley Knight obtuvo la copa Volpi, de interpretación femenina, en la XXVIII Mostra Cinematografica de Venecia. El autor del drama original, Leroi Jones, pertenece al grupo de jóvenes dramaturgos americanos (E. Albee, J. Gerber, etcétera) seguidores de la escuela «teatro de la crueldad» de Antonin Arthaud. Efectivamente, Dutchman es una parábola irritante sobre el racismo a la vez que una advertencia sobre el desastre que para la humanidad puede suponer el enfrentamiento de las razas. Aunque Anthony Harvey ha respetado el marco de la acción teatral (un vagón de «metro» neoyorquino) con un solo decorado, el tratamiento, como ya he indicado, es cinematográfico. Para bien del cine.



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

VIDAS Y AMORIOS FACILES, AVENTURA SEUDOSENTIMENTAL, CONVERSACION BANAL, FALSO INGENIO

A veces, el espectador no muy advertido, no sabe bien dónde acudir. Cualesquiera que sean sus gustos e inclinaciones, se le ofrece una abigarrada cartelera donde no es fácil orientarse. Con frecuencia se equivoca. Esto me ha ocurrido a mí la última semana, durante la cual en los «cines» de la capital se proyectaba por lo menos media docena de películas que me despertaban alguna curiosidad por uno u otro motivo. Quería variar también el enfoque y la inspiración del comentario.

En ocasiones se elige, en efecto, por motivos muy ocasionales: sala cercana, unos datos, equívocos casi siempre, pero que, sin saber con certeza por qué, se nos antojan sugestivos, sobre tema, o ambiente, o director, o nacionalidad incluso...

Se me ocurrió, en esta dudosa elección, ver «La récreation», de Moreuil, y no precisamente a causa de que el argumento se fundase o se tomase de una novela de Françoise Sagan. Pero tampoco esto era negativo en absoluto, pues hay autores que pueden no interesarnos y que, sin embargo, ponen en circulación, si queremos decirlo así, unos estilos a maneras de expresión y de interpretación del mundo y de la vida que no dejan de provocar

curiosidad, aunque no sea sino porque se echan de ver más claramente en ellos afectaciones, amaneramientos, simulaciones, los cuales vienen a ser significativos.

Incluso pueden enfadarnos acaso, mientras que otros nos dejan indiferentes por completo. Al cabo, éstos resultan más anodinos, aunque quizá también más honestos literaria y artísticamente.

Aquella autora cultiva un género de novela rosa ligeramente cínico, de sentimentalismo ambiguo, de modernidad superficial, con un diálogo lleno insinuaciones y medias frases, cuyas claves están ya en centenares y miles de frases semejantes, dentro de un ambiente cultural difuso, no exento de vaguedad y de pedantería, de ingenio tramposo, de moralismo indeciso, de amoralismo igualmente tibio, probablemente turbio y de medias tintas.

Todo lo cual debe de ser muy francés, aunque, por supuesto, en tono hartamente menor, igual que aquí podemos referirnos a una banal y pretenciosa literatura de quiosco para lectoras medio atrevidas, medio tontas.

Me parece que la película es muy fiel a la novela que no he leído y que no pienso leer, pues me aburre la pseudoingeniosidad, la pseudopasión, el seudodiscreto, el seudodrama...

La película resulta igualmente falsa y hueca, pero estos adjetivos pueden ser aplicados a innumerables películas que no tienen ninguna semejanza con «La récreation». El lenguaje es muy pobre y la realidad—incluida la realidad del arte—casi infinita. ¡A cuántas obras bien distintas entre sí podríamos calificar de excelentes o de estúpidas o de mediocres! No sabría dar idea de este género tan peculiar de estupidez, que no es bronca ni siquiera cursi, sino de una fingida finura en que lo dulzarrón se mezcla a la ligereza de costumbres, a la naturalidad con que se aceptan situaciones turbias, a los rasgos más externos y aparatosos de una existencia fácil y brillante, con mucho paseo, mucho jardín, mucho jugueteo, mucho coche.

Sobre todo, con mucho besuqueo que no es precisamente amor, ni pasión, ni siquiera tal vez erotismo, aunque esto no sé exactamente qué es. (Por lo poco que sé y por la dificultad con que puede medirse tal asunto, diré de pasada que, a mi parecer, no hay ahora ni más ni menos erotismo que en otras épocas pretéritas.)

El protagonista—un escultor a quien se nota inmediatamente que no le importa nada la escultura—besuquea y es besuqueado por las dos mujeres, la que tiene en casa que, por lo visto, no es la suya—lo cual significa poco para el caso—y la colgiala que se le mete de rondón y que está sujeta a una disciplina desconcertante que le permite entrar y salir a su antojo, pasar las noches fuera, mientras las compañeras espían risueñamente sus andanzas y aparece, de tarde en tarde, alguna profesora que hace leves indicaciones.

¿Se enamora la muchacha? No propiamente. Aquí el hombre, como suele ocurrir en esta clase de literatura feminoide o feminista, es más bien instrumento dócil. ¿Es ella candorosa? No propiamente. ¿Experimenta celos la otra mujer, la ocupante de la anchurosa mansión? No exactamente. ¿Es frívola la chica acogida en la residencia de señoritas? No demasiado. ¿Tiene escrúpulos y sentimientos cuando se entera de que su amado—no se sabe si amado—atropelló a un hombre, causándole la muerte? No demasiados, aunque aquí se insinúa el único levisimo dramatismo de aquellos amoríos que parecen comenzar por femenino capricho adolescente y que terminan sin saber por qué. ¿Se separa de él por aquellos escrúpulos, después de la consabida escena amorosa? Posiblemente. Igual hubiese podido ocurrir de otra manera. Todo ocurre como en un juego en el que las cosas, es decir, las pasiones y los sentimientos apenas se explican y se justifican y donde nada importa de verdad. Ni siquiera, por supuesto, al espectador.

raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

ALEJANDRO LARRUBIERA

(Madrid, 1869 - Madrid, 1936)

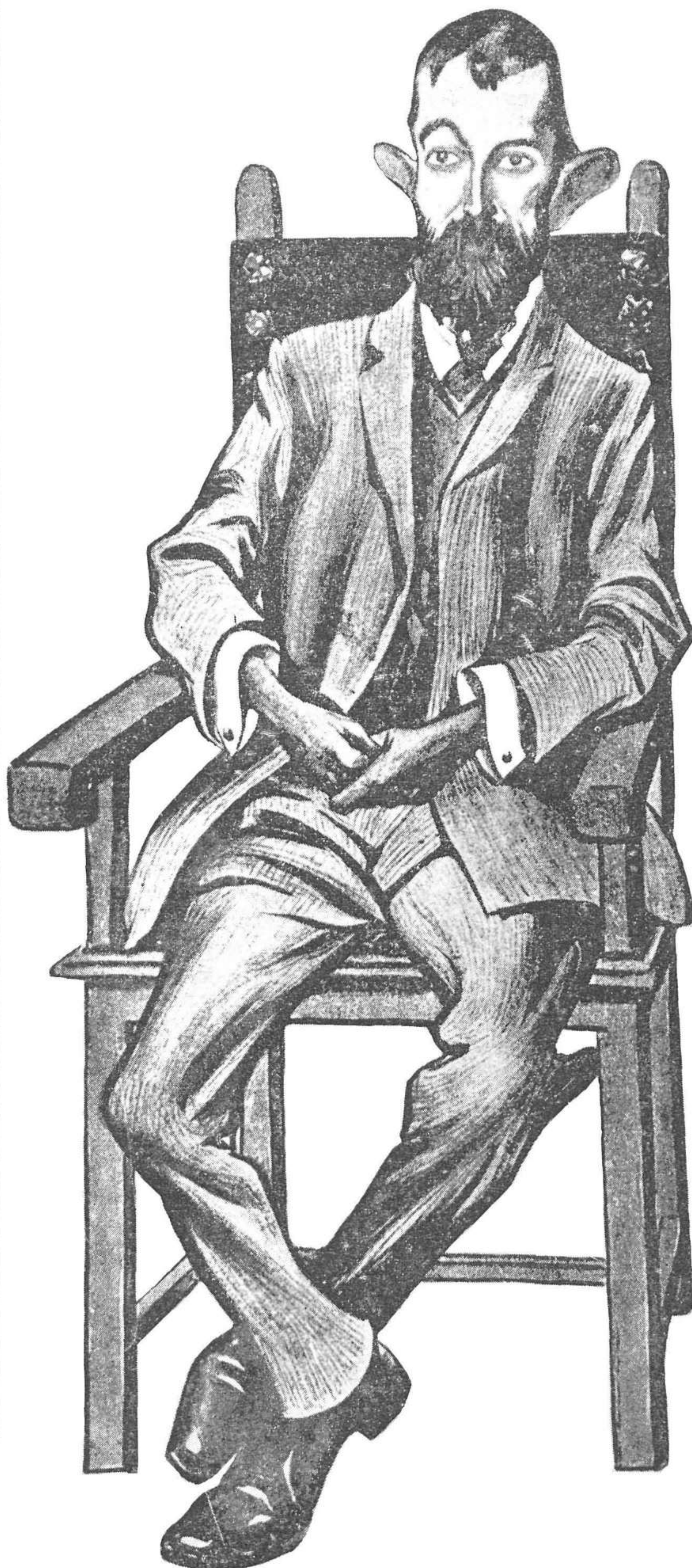
ALEJANDRO Larrubiera, cuando yo le conocí de vista, que no llegué a tratarle de palabra y con amistad, era un hombrecito acecinado, con pinceladas biliosas, apersonado en tonos grises: la cabellera, la barba y el bigote desmayado, los ojos y sus miradas, la voz y sus inflexiones, los trajes, los gestos. No pesaría más de los cincuenta quilos, pronunciado de huesos, horro de mallas, bombeado de frente. En sus ropas había excesivas bolsas y en sus hombros y solapas se posaban motillas de caspa. Cuando yo le conocí de vista había cumplido aquellos cincuenta años del hace cincuenta años que eran mucho más viejos que los setenta bien llevados de ahora. Yo le calificué de ancianito. Caminaba a pasitos cortos que procuraba que no metieran ruido alguno. Miraba zaino y como de soslayo. Las zonas bajas de su bigote hirsuto y las zonas altas de su barbilla estaban teñidas de nicotina, pues era fumador constante y de los que apuran mucho el cigarro sin despegarlo de los labios.

Alejandro Larrubiera, sin otra enseñanza que la secundaria, y con ahoguos por la escasez de numerario familiar, se hizo periodista autodidacta con tal alacridad que bien pronto quedó bien reputado. Cumplidor como pocos y falto de petulancia como ninguno. Escribía en diarios y revistas con ponderación y prosa llana, y como entonces se decía chu onamente: con *sindéresis*, esto es: conocimiento de causa y sin meter el remo (la pata, otra luchada de la época). Sus crónicas siempre decían o enseñaban algo. Y sus cuentos y novelas tenían temas realistas y cálidos, propensos a la moraleja. Dirigió las revistas Gil Blas, Madrid Alegre y Sancho Panza. Fue colaborador asiduo de Madrid Cómico, Barcelona Cómica, Blanco y Negro, Nuevo Mundo, La Esfera, La Caricatura, la bonaerense Caras y Caretas, La Ilustración Española y Americana. Y figuró en la plantilla de los diarios madrileños El Liberal, Heraldo, El Imparcial, El Globo, La Correspondencia de España. Publicó novelas cortas en El Cuento Semanal, Los Contemporáneos, El Libro Popular, La Novela de Bolsillo... Y siempre presumió él, ¡tan nada presuntuoso!, de que la mejor editorial de entonces, Renacimiento, fundada y dirigida por Gregorio Martínez Sierra, le había publicado su novela larga Mágina, de la que se vendieron a peseta el ejemplar, cincuenta mil ejemplares, algo así como un actual best-seller.

Larrubiera fue una criatura bondadosa, modesta, silenciosa, agrisada. El cafetito, mitad y mitad, se le congelaba sobre el mármol de las mesas del Comercial, del Europeo, del San Bernardo, sin que su pasividad hiciera lo mínimo por espantar las moscas que acudían a las pringosidades del vidrio. En realidad Larrubiera no tuvo sino tres amigos entrañables, y los tres madrileños como él: el músico Federico Chueca y los escritores Juan Pérez Zúñiga y Antonio Casero. Larrubiera vivía en una casa vieja de la calle Malasaña. Casero en otra casa vieja de la calle de Carranza, Pérez Zúñiga en otra casa vieja de la calle de Fuencarrá; tres casas muy próximas a la Glorieta de Bilbao. Chueca había muerto algunos años

antes—1908—en la calle de Alcalá a la altura de Pardiñas. Juan Pérez Zúñiga era poeta y autor teatral conñón, con mucha chispa y mucha sal gorda. Antonio Casero era autor teatral y poeta muy popular, costumbrista madrileño de las clases barrio-bajeras y digno heredero de Ricardo de la Vega, Luceño y López Silva. Casi todas las zarzuelas y casi todos los sainetes que estrenó Larrubiera lo

hizo de la mano colaboradora de Antonio Casero: El querer de la Pepa, Los holgazanes, La chalequera, El merendero de la alegría, Donde hay faldas hay jaleo, Música popular, La gente del pueblo, La gente alegre, Las mocitas del barrio... A esta última le puso música pimpante, pegadiza y ortodoxamente matritense Federico Chueca, quien falleció antes del estreno.



De los tres entrañables amigos chamberileros, Pérez Zúñiga era un simpático camándula, pachorrón, que se las sabía todas, violinista de mérito, autor de más de 20.000 poesías festivas y que ganó «un riñón» con sus libros Viajes morrocotudos y el Arte de hacer curas. Antonio Casero fue un barbián oscilante entre la majeza de rumbo y el choteo zumbón. Y Alejandro Larrubiera un patosín, con escasas gracias en la labia. Los tres presumían, porque podían, de llevar la capa española—en su corte y garbo especial madrileños—con más ortodoxia de la que exige la prenda. Pérez Zúñiga, por lo general, la soltaba a sus aires. Casero la recogía, ceñía, ondulaba, plegaba y desplegaba con gesto de emperador romano traducido al casticismo chamberilero. Larrubiera la atormentaba de continuo sacándola y quitándola püegues inéditos. Añado que sólo Pedro de Répide podía competir con Casero en lo garboso y galleador bajo la capa. Répide y Casero, despojados de la capa, quedaban como capitidismuinidos, como gallos a quienes se les hubiera arrugado la cresta y desplumado la cola. Zúñiga y Casero acusaban a Larrubiera de no mantener su capa con el brillo y la prestancia de rigor.

Alejandro Larrubiera fue un fecundísimo escritor. Entre 1907 y 1931 fueron muy leídos sus cuentos, novelas y artículos de prensa. A varios de sus libros puso títulos excitantes para atraer a los lectores salaces; pero títulos que encubrían una mercancía honesta y casi digna del imprimatur eclesiástico: El dulce enemigo, El camino del pecado, Noche de juerga, El pecado de Eva. No nos dejes caer en la tentación... Alejandro Larrubiera se fue al otro mundo con la misma modestia, con la misma humildad con que había vivido en éste, sin apenas dar que decir a la letra impresa.

Ya en su efervescencia la guerra civil española, dirigiendo yo la Biblioteca Municipal por ausencia de su director efectivo, el poeta Manuel Machado, que se encontraba en Burgos, entre los beigerantes buenos, fui llamado por las hermanas ancianas de Alejandro Larrubiera. Acudí a la calle de Malasaña, a un segundo piso de una casa muy vieja cuyas escaleras olían a berzas, y que estaba amueblado con modestia muy ahogada. Las hermanas de Larrubiera tenían los ojos húmedos y en los pechos fábricas de suspiros y ayes. Por necesitar perentoriamente dinero pretendían que la Biblioteca Municipal comprara la que había dejado su adorado hermano (q. e. p. d.). Que no era ni muy nutrida ni muy importante. Casi todos los volúmenes en rústica y deteriorados. Pero... ¡el Ayuntamiento de Madrid no estaba para tales dispendios culturales, en aquel noviembre de 1936, cuando sus presupuestos depauperados apenas le daban para la propaganda callejera de guerra y el pago de sueldos y jornales de su personal, tanto del que estaba pegando tiros en algún frente de batalla como del que seguía en la retaguardia muy intrigado en suponer qué pasaba fuera de Madrid y cuándo iba a terminar aquello que se estaba poniendo tan desagradable!

Todo lo que pude hacer por ellas fue adquirir de mi peculio dos centenares de volúmenes, que pagué al contado y sin descuento alguno, esto es: autorreligiosamente.

Nota curiosa, aportación de interés para nuestro sabroso y glorioso idioma. Al salir a la calle de Malasaña, ya cerrada la noche y apagada la ciudad hasta la ceguera absoluta para evitar los objetivos del enemigo, o. a. n. se los cercanos cañonazos y morteros de la Universitaria. Pues bien, la portera del inmueble, casi tan vieja como éste, permanecía acurrucada en su cuchitril, y al pasar yo ante ella, rebozado en sombras, y como estallase un mortero infernal casi en la esquina callejera más próxima, la portera zollipó: ¡Jolines!

Les juro a ustedes que fue la primera vez que oía aquella exclamación plural, y que tuve la certeza de que el Diccionario de la Real Academia acababa de enriquecerse con un término feliz y muy plástico.

Cuando vuelvas a Madrid...

CUATRO, TRES, DOS, UNO:

JUAN LISCANO

ENTRE EL TIEMPO Y LA CONCIENCIA



Por FERNANDO QUIÑONES

JUAN Liscano, cincuenta y varios. Emira Rodríguez de Liscano, un montón menos y, según cantan las fotos, guapa con ganas.

Ambos, venezolanos por donde se mire.

Liscano, nombre puntero de la literatura de su país y, además,

«¡ah, sí!: el de la revista *Zona Franca*». Emira, margariteña, plástica especialista en *papiers machés* —una artesanía de clase, tan inédita en España como tantas otras cosas—, constructora de poemas de muy nuevo cuño narrativo, eje del andar administrativo de la revis-

ta, y callada más bien, según va a verse muy pronto. Juan y Emira computan en sus respectivos haberes varios divorcios, exposiciones y libros, muchos quehaceres, siete hijos—ninguno de ellos dos hasta el momento— y una común recuperación de España, vista o entrevista antes por separado, hace ya lo suyo.

El matrimonio para en un nuevo hotel madrileño, cara al Guadarrama, y nos visita, a reclamación nuestra, en la redacción de LA ESTAFETA LITERARIA. En un perpetuo vaivén de manos y rodillas que no contradice una mollar y sólida serenidad, aquí está con su mujer este folclorista pionero de la música popular de su país, este biógrafo del Rómulo Gallegos con quien abandonó poderes públicos, el ensayista político de *Caminos de la prosa*, el columnista de *El Nacional* y, en fin o sobre todo, el autor de *Nombrar contra el tiempo*, único de sus ocho libros de poesía que él acepta hoy como válido y que es una espartana selección de ellos y de algún inédito.

La primera pregunta revolotea en el aire, duda un momento, parece irse, cae de pronto sobre el visitante:

—Ya en mitad del camino de la vida, ¿a dónde va Juan Liscano, la obra y el hombre, y qué son esas «tendencias orientalistas» de las que se ha hablado hace bien poco?

—¡Caramba!... Bueno, ahora estoy menos interesado por la literatura en sí que por ciertas realizaciones personales. Se fueron la angustia de publicar, de imponerme, y aumentó, eso sí, la necesidad de comunicarme. Pero quiero alcanzar otras cosas, debo alcanzarlas. Sobre todo, descondicionarme de modas e intereses literarios, ¡qué vaina!, y conquistar una lucha de liberación o, al menos, una toma de conciencia de los estímulos que hasta hace muy poco han configurado mi vida: posición económica, el llamado nivel social, etcétera. Todo ello me sabe a que, incluso en mi trabajo de poeta, he

sido, o soy aún, un gran egocéntrico. Y, por supuesto, que los resultados obtenidos de mi nueva actitud vital son hasta ahora insignificantes en relación con la aspiración. Aunque alguno es curioso: he llegado, por ejemplo, a detestar al intelectual como tal intelectual, a los mandarines pensantes; me erizan su «ego» y sus especulaciones. El mundo no es para muchos de ellos más de lo que les da o les quita. Para Sartre, por ejemplo, y dejando a un lado la importancia de su obra. Hispanoamérica no significó nada hasta que, invitado por Castro, estuvo en Cuba, donde le trataron a cuerpo de rey.

Habla Liscano en un tono exento de jactancia, sin exhibicionismo mental ni vanidosas humildades.

—El orientalismo, entonces, sus últimos artículos sobre Krishnamurti y sus comentaristas...

—Todo eso es la canalización madura de algo que llamó mi atención desde muy joven y en contraste con una vida bastante alocada: el desarrollo interior, la sola semilla posible de un hombre y de un mundo realmente nuevos. Krishnamurti no es precisamente un «orientalista» ni un místico al servicio de un dios, sino de la necesidad de ser interiormente libre. El está contra toda compensación metafísica, política, ideológica o nacionalista: plantea, para resolver las tragedias individuales o colectivas, una revolución personal, interior, de cada uno. Eso tiene raíces muy antiguas: la de la doctrina «en» japonesa, procedente, a su vez del Gran Vehículo del budismo hindú, pasando por el «cham'a» chino.

Aquí mismo en España... bien... San Juan de la Cruz, aunque cristiano, era también un «sen».

—Liberación interior, esclarecimiento personal de la conciencia y de sus taras... ¿no estamos entonces en la psicoterapia occidental, en papá Freud, en Jung?

—Algo, incluso mucho, tiene que ver. Tanto es así que algunos médicos avanzados latinoamericanos



de la especialidad—en Venezuela, sobre todo, Vethancourt y Silvio Pomenta— recomiendan una liberación de tipo krishnamurtiano. Por otra parte, los «hippies» no son sino una manifestación sociológica de esa tendencia. Pero hay algo que se lo estropea todo: la droga.

Juan Liscano defendió, mejor dicho, entendió a los «hippies» en su ensayo «Aproximación a los Estados Unidos»; sus palabras siguen presentando, pues, una absoluta congruencia con su último cuadro de ideas, ofrecido en libros y publicaciones de México, de Argentina, de su Caracas.

—Hablemos un poco ahora de la explosión literaria latinoamericana (y que digan «boom» los sajonizantes, ¿no?).

—Yo diría que su aspecto más positivo es el hallazgo de un nuevo lenguaje, ayudado sin duda por unos medios—los de la industria cultural de consumo—que no existían antes. Lo negativo es que esos mismos medios pueden convertir la tarea del escritor en un producto más de la sociedad compradora. Hoy, el éxito ya no tiene por qué ser fruto de toda una vida. Sin duda, el escritor actual y de raza es un disconforme con la sociedad de consumo, pero está más debido a ella que en ningún otro momento de la Historia, un fenómeno que en nuestra América ha cobrado perfiles muy singulares. Hay escritores de excepción, es claro.

—Y la crítica...

—Los críticos trabajan, en gene-

ral, para el consumo, de manera directa, y, más que aclarar, situar o investigar, tienden a ascender con los nuevos modelos para participar de su éxito, en vez de fijar sus valores y separar el trigo de la paja volandera.

—Dejando ya a un lado de una

vez eso tan visto y tan lamentable de «la madre Patria»—que sólo puede corresponder a un trasnochadísimo paternalismo político o a una nostálgica miopía de emigrante—, ¿reconoce Juan Liscano alguna huella española en su formación cultural?

—Por supuesto. Mis primeros influjos proceden del pansexualismo de D. H. Lawrence, que me descubrió a su modo—y al mío— los ámbitos telúricos del mundo americano, pero también a los poetas españoles del veintisiete, sobre todo el Lorca de «Poeta en Nueva York».



TRES POEMAS DE JUAN LISCANO

I. AMERICA

Dije maíz. Generaciones de indios fueron rescatadas del olvido.
 Dije palma. Largas elaboraciones de tejidos, milenios de sustancias fibrosas ataron el pasado con el presente.
 Dije arcilla. Se mostraron las tinajas de hinchado vientre de mujer encinta, los planos y cazuelas como discos solares arrojados hacia el porvenir.
 Dije río. Fluyeron las aguas del diluvio. Fueron ahogadas las razas. Sobre las primeras tierras emergidas y chorreantes cruzó un pájaro.
 Dije selva. Torrencial follaje, explosiones de verdor, vahos zumbantes, tibieza de matriz. El silencio sin rostro y con cuerpo de hormigas voraces, aullaba entre pieles de sierpes como vainas caídas de los árboles.
 Dije llanura. Giraron embudos de vientos negros. Se quebró una luz de cristal o de leño seco. Un espejismo de mercurio relucía en el horizonte.
 Dije luna. Brotaron fuentes e hilillos de leche, se abultaron humedades, proliferaron hongos, mohos, légamos y se escucharon grandes caídas de agua.
 Dije mujer. Un tallo de venas rotas echó una flor.
 Dije hombre. Se alzaron escudos y macanas, brillaron filos y puntas de hueso, flotaron los plumajes, pero en alguna parte del combate se abrió una mano como delta.
 Dije sol. Trueno el verano, un ave deslumbrante e invisible pasa y sólo se mira su sombra. Muestra el cielo una faz roja y rugiente.
 Dije entonces Dios comiéndome las palabras, con la lengua volteada hacia adentro y los ojos vaciados.
 El amor era un tigre en acecho.
 La muerte se acercaba lentamente bajo una nave de árboles estrellados.

II. CACERIA

¿Viste a la madre solícita
 inclinarse sobre el hijo,
 velarlo amorosa,
 refrescar sus fiebres,
 envolverlo en su sombra ondulante
 —anillos que se encogen, aflojan, aprietan—
 y acercar su boca hasta el cuello húmedo
 y chupar con lentitud reflexiva
 esa vida que fue suya?

Mira pelear a los amantes
 entre sábanas, entre exasperados besos:
 están cubiertos de cardos,
 barajan naipes grasosos y gastados,
 se apoyan en el leproso muro de los recuerdos
 y gritan colmados de horror o de amor hacia ellos mismos
 hacia los otros, hacia nunca, hacia nadie.

Inminencia del crimen.

En la rosa se esconde una espina envenenada
 como se esconde el disparo mortal
 en el quieto paisaje lacustre
 por donde se alzarán al amanecer
 el vuelo de los patos salvajes.

El rostro enmascara el rostro
 del que acude puntualmente
 a la hora de matar.
 Ve'a el dardo de la raya
 en las aguas dormidas, pacíficas.

La malaria aparta los juncos de la laguna
 y mira al niño que está mirando un lirio de agua.
 Cada quien afila sus cuchillos
 a la hora del sueño
 viola a su compañera de trabajo,
 estupra a la niña de enfrente,
 violenta las joyerías,
 suprime al cónyuge o al jefe de oficina,
 dispara desde una torre
 contra todo el que pase,
 degüella a sus vecinos con delicia,
 arrasa la ciudad para quedarse so'lo.

Mientras pasa la jauría,
 mientras disparan los cazadores,
 mientras huele a sangre derramada,
 escóndete en mi huella
 mientras yo me escondo en tu ausencia.

III. LA INNOMINADA (fragmento)

No tienes nombre a la hora de la cópu'a.
 No tengo identidad ni apellidos heredados.
 Somos de barro y de costilla florecida,
 de humus y de candela veraniega.
 También de pozos
 de raíces
 de ceguera primera
 de cavernas
 de hordas
 de clarividencia mi'enarta.
 Expósitos anónimos mundiales
 en fin somos humanos
 barro y pensamiento.

Luego, Larrea, Alexandre, Prados, Hernández... Ellos son, en mi juventud, mi aceptación de la herencia hispánica, que luego habríamos de esgrimir contra los acarreos extranjerizantes (pero importantes) del grupo «Viernes». Ese acopio de influencias ajenas a la cultura hispánica y nuestra, no renuncia a la tradición del lenguaje, produjo entonces un fértil trasiego, uno de cuyos frutos más acabados se llama *Viviente Gervasi*. Y, aparte de la literatura, claro que siento lo español (no su lado negativo, por ejemplo, el fanatismo o el absolutismo, nacidos de las vicisitudes de una historia nacional singularísima). De ahí, de ese interés puesto al día por lo español, el número de «Zona Franca» que dedicaré ahora a las nuevas letras de España y en el que trabajo estos días. Por otra parte, no cabe olvidar que España ha sido y sigue siendo una plataforma europea de las letras hispanoamericanas: aquí fueron puestos en órbita Darío y el modernismo, un Gallegos y, en buena parte, un Neruda, un Vallejo o la misma y famosa explosión de la narrativa latinoamericana, por obra de Barral y de otros editores.

—Una preocupación de algunos españoles «neohispanoamericanistas», relativa al futuro de Hispanoamérica, es la que, previendo para ella un desarrollo cultural, político y económico de primer orden, teme que se le suba el vino a la cabeza y que repita errores de la Historia, tan viejos como desastrosos. Dicho de otro modo, ¿llegará a poderse temer un día un imperialismo sudamericano?

—En todo caso, eso es algo tan remoto... Bueno, a decir verdad, en Brasil ya hubo aquel «maximalismo» (un pangermanismo en potencia) muy peligroso. O acordé-

monos de aquellas logias militares del Perú, de ciertos movimientos fascistas en la Argentina o de quienes, sin ir más lejos, han matado a Schneider en Chile. No obstante, para ese temido imperialismo futuro—que ojalá no llegue jamás—tendría primero que funcionar un Gobierno continental, lo cual parece hoy utópico dadas las desavenencias entre muchos países. Para lo bueno o para lo malo, en Hispanoamérica hay una enorme falta de acción conjunta. Lo que si se adivina es el paso al socialismo, esperemos también que no para caer bajo la férula de Moscú, ahora que podemos tal vez salir de la de los del Norte. Mi amigo Octavio Paz lo ha dicho muy bien: «¿Podremos proyectar una sociedad que no esté fundada en la dominación de los otros y que no termine ni en los helados paraísos policíacos del Este ni en las explosiones de náuseas y odio que interrumpen el festín del Oeste?»

Juan Liscano trae un libro en el bolsillo.

—¡Ah, hombre, los «Nueve novísimos»!

—Bueno, no me parecen tan novísimos. No precisamente por novísimos, sino por poetas, me han impresionado, que recuerde ahora, un tal Vázquez Montalbán y un tal Gimferrer. Pero no acabo de estar de acuerdo con ciertas afirmaciones del antólogo, que asegura que los integrantes de esta selección—de ningún modo antología—rompen con la poesía social, confesional y narrativa; a mi me parece que no rompen con nada, puesto que más bien regresan al surrealismo del veintiocho, ni que es cosa de romper con todo así como así; la ruptura de Gimferrer desemboca, por ejemplo, en un poema a D'Annunzio...

BIBLIOGRAFIA DE JUAN LISCANO

POESIA

Ocho Poemas (1939).
 Contienda (1942), Premio Municipal de Poesía.
 Del Alba al Alba (1943).
 Humano Destino (1949) Premio Nacional de Poesía.
 Tierra Muerta de Sed (1953).
 Nuevo Mundo Orinoco (1959).
 Rito de Sombra (1961).
 Cármenes (1966).
 Edad Oscura (1969).
 Poemes (1954), traducciones al francés, selección de *Contienda* y *Tierra Muerta de Sed*.
 Nuevo Mundo al Orinoco, traducciones al serbo-croata, selección de *Nuevo Mundo Orinoco* y *Tierra Muerta de Sed*.
 Nombrar Contra el Tiempo (1968), selección y poemas inéditos.

ENSAYOS

Camino de la Prosa (1953).
 Rómulo Gallegos y su Tiempo (1960).

150 Años de Cultura Venezolana, en *Venezuela Independiente*, 1810-1960 (1962).

Aspectos de la Vida Social y Política de Venezuela (1963).

Rómulo Gallegos, Vida y Obra (1968).

Rómulo Gallegos y Su Tiempo (refundición de los dos libros anteriores y ampliación de los mismos, versión definitiva (1969).

FOLCLORE

Poesía Popular Venezolana (antología, 1942).

Folclore y Cultura (ensayos y estudios, 1951).

Música Folclórica Venezolana, Librería del Congreso de Washington, Album.

Música Folclórica Venezolana, disco de larga duración, Columbia.

el escritor, al día

ANA MARIA

Por ROSA ROMA

«Soy un vulgar mercader. Me he autovendido, a pedacitos, poco a poco, para poder especular progresivamente con mi propia verdad. Empecé a comprarme pedacitos de mi propia verdad el día en que me dije: No puedo hacer esto, o aquello; hay un gran impedimento en mi vida, la gran responsabilidad que ello representa... Continué comprándome parcelas de autoverdad cuando se me reveló la fuerza, la inocente sabiduría, la desarmada indignación de unos muchachos que no han aprendido a especular, ni quieren engranarse en el sistema de autoconsumición que me atrapó a mí. Seguí vendiéndome mi propia verdad aun entre esos muchachos que no precisan, para rebelarse, ni el odio, ni la estolidez, ni el hambre. Pero son muchachos jóvenes, y yo he perdido al muchacho que fui. O, acaso, no lo tuve nunca, no lo fui nunca...»

Ana María Matute
 (De «La trampa»)



MATUTE



SITGES es un laberinto de calles estrechas que se retuercen entre edificios de tres y cuatro pisos, por donde las gentes marchan sin prisa, ligeras de ropa, la piel quemada, el gesto cansino, indolente, con la huella de calor en cada movimiento. Nos perdemos entre direcciones prohibidas, esquivando los coches—la mayoría de matrícula extranjera—estacionados apretadamente a cada lado. El turismo ha invadido esta hermosa población blanca, en la que se respira a algas y se escuchan, a partir de las ocho de la tarde, estrepitosos conjuntos musicales. Y, unas horas después, a media noche, empieza a vibrar envuelta en el sordo zapateado de suelas que golpean los tablaos con furia, con coraje, hasta la madrugada.

Ana María Matute ha fijado su residencia en el cogollo de este pueblo, y a pesar de hallarse en medio del barullo, al traspasar la puerta de su casa uno parece sumergirse en otro mundo, un mundo diferente y ajeno al actual Sitges.

Me recibe una desconocida Ana María Matute, puesta de «shorts», con el cabello negro, casi oculto, en las rubias mechas, bastante más delgada de como aparece en las fotografías. Así de frente, no se percibe tanto la inclinación de sus ojos hacia abajo y los labios parecen más finos. Hay un pliegue en sus mejillas flacas, un rictus, huella de sufrimientos, de cansancio. Su voz es blanda y suave cuando habla de cosas pueriles, pero crece, se hace fuerte, cálida y apasionada—hay muchos matices en su voz y en el gesto—cuando recuerda. Hay corazón y un hondo sentimiento en cuanto hace y dice, y cada una de sus frases reflejan un todo. «Mis compañeros de juegos han sido siempre muchachos...», dice. Y muchachos los compañeros de su adolescencia. Y también después, cuando recorría las librerías de viejo en busca de los libros de autores por aquel entonces ignorados en España. Libros en los que empeñaba la pequeña asignación de sus padres.

A los diecisiete años, durante unas vacaciones en un pueblecito vasco, Ana María Matute escribe su primera novela en serio: *Pe-*

queño teatro. «La raíz de mi vocación hay que hallarla en mi niñez...» Cuando escribía cuentos en papel moreno de racionamiento, cuando funda su propia revista de ejemplar único que ella ilustra y da a leer a sus hermanos y amigos. «Yo odiaba las matemáticas y sentía un morboso placer al llenar aquellos cuadernos cuadriculados con novelas y cuentos...» Y Ana María Matute escribió su primera novela a mano en un cuaderno cuadriculado, y la ilustró.

Un amigo le dijo que se presentara al premio Nadal, que estaba muy bien ese premio y se lo acababan de dar a una chica muy joven que se llamaba Carmen Laforet. Pero a Ana María le asustaba esta sola idea. Averiguó el domicilio de la Editorial Destino y se presentó allí con el cuaderno cuadriculado bajo el brazo y una timidez y una vergüenza que ahogaba las palabras en su garganta. «Me recibió Ignacio Agustí, y al ver el cuaderno dijo: "lo que tienes que hacer es pasarla en limpio, a máquina. Entonces me la traes y la veremos".» Ana María sonrió al recordarlo. «Vio los dibujitos que había hecho y dijo: "son muy monos".» Su rostro se dulcifica cuando dice: «Fue muy cariñoso conmigo.»

Desde la espaciosa terraza de su ático oímos algo lejano el pitido del tren que traspasa oscuridades y corta el hilo de los recuerdos. Ya no se ven los montes que se ciñen como un collar al pueblo. Ana María Matute sigue hablando con ternura, sumergida en aquel tiempo tan lejano que devuelve la juventud o la infancia a su voz, a su rostro. No deja de fumar.

«Quedé en llevársela a la semana siguiente, pero caí enferma, con anginas, y tuve que pedirle a mi madre que me ayudara.» Su madre, junto a la cama, tecléo en una máquina para llenar cuartillas que ella le dictaba con un hilo de voz. La novela estuvo lista en el tiempo fijado. Fue leída, y sus lectores quedaron gratamente sorprendidos. La animaron a que se presentara al premio Nadal.

«Entonces escribí *Los Abel*, y ahí empezó todo.» *Los Abel* alcanzó el tercer puesto el mismo año

que Miguel Delibes ganaba con *La sombra del ciprés es alargada*. Y a *Los Abel* seguiría *Las luciérnagas*, novela que más tarde, en 1949, volvía a conseguir el tercer puesto de aspirantes al Nadal, pero no sería publicada hasta el año 1955, con el título de *En esta tierra*.

Después vinieron los éxitos literarios que tuvieron su comienzo con *Fiesta al noroeste*, galardonada con el premio Café Gijón, y llegó el Planeta, el de la Crítica, el Nacional, el Nadal..., una etapa que parece muy fructífera y, sin embargo, a Ana María Matute le duele recordarla. Sus ojos se vuelven repentinamente oscuros, y hay un brillo, una huella de mucha tristeza, de algún llanto ahogado. Fue un tiempo de escasez, de penuria, de... tantas cosas. Adivino un suspiro que no oigo, algo que parece morir allá dentro, en un pozo negro de pasado. Y es que Ana María Matute, autora de tantas obras, traducida en 21 países, con 47 libros distribuidos por el mundo, 47 hijos de su vocación, lectora en universidades extranjeras, mujer de actividad constante, es mujer por encima de todo, y es madre, no porque tenga un hijo. Es madre porque rebosa humanidad, porque despliega sus alas generosamente sobre el mundo: «me importa el hombre y por él escribo. El día que el hombre deje de ser importante como ente literario dejaré de escribir».

Sus personajes están muy meditados. Su libro es como un tablero de ajedrez por el que mueve a esos personajes convertidos en peones de una idea, una explicación. «El escritor enciende luces rojas porque el escritor no es un moralista, ni un sociólogo, ni un doctrinario. El escritor es un hombre que duda, se pregunta a sí mismo, y provoca en el lector angustia, repulsas, algo que puede ser beneficioso.» Lo dice la escritora que ha sacado a la luz mentiras, hipocresía, miedos, traiciones. Va dejando un rastro, una huella que culmina en esa trilogía de *Los mercaderes*, con el sentimiento de repulsa contra una generación vista con ojos de niña en *Primera memoria*. El héroe-víctima de *Los soldados lloran de noche*, un mo-

mento en que viven y mueren los héroes, gentes que lo dan todo en un gesto inútil porque creen que el recuerdo de su sacrificio puede ser importante para alguien. Y la última, *La trampa*, la novela de la duda, de la decepción. Matia crecida, analiza. Matia de niña observaba, y ahora, analiza. No cree en sí misma, ni en la nueva generación, pero abre una puerta a la esperanza. Sí, una obra muy meditada la de Ana María Matute, escrita con el cerebro y con el corazón, y con toda esa riqueza espiritual y lingüística que le dio la Naturaleza, esa vida de la que se siente tan orgullosa cuando exclama: «¡Yo soy campesina!» Y su rostro parece abrirse violento, como ese mar que está presente siempre en su obra, igual que los bosques, la tierra, la hierba, y tantas plantas que los nacidos en ciudad desconocemos.

Ana María Matute, mujer sencilla y tortuosa a un tiempo, ordenada y bohemia, ambiciosa y, sin embargo, modesta, es consecuencia de un tiempo, escritora de temperamento, de raza, una esponja que ha ido absorbiendo cada gota de vida con fruición. Y su inteligencia sutil, su extremada sensibilidad arrastran también en la conversación, a pesar de que ella dice, convencida, que no sabe expresarse bien, quizá porque al hablar no puede recrearse en la palabra.

En el pequeño estudio, en un rincón del salón, junto a la terraza del piso acogedor y lleno de figurillas, libros, carpetas y todos los instrumentos de trabajo, se amontonan los mil folios de su última novela que se publicará próximamente en la Editorial Lumen, en dos tomos, ilustrados por la propia escritora.

«Mi padre era un ser dotado de una extraordinaria sensibilidad y fantasía, y cualquier cosa la convertía en mágica. A él le debo gran parte de *Olvidado rey Gudú*...», título que encabeza una novela muy prometedora, novela que, por otra parte, es una lógica consecuencia. Ha sido necesario pasar por las primicias de *Pequeño teatro*, la grandilocuencia de *Los hijos muertos*, los aciertos de *Fiesta al nor-*

oeste y la trilogía de *Los mercaderes*, para llegar a *Olvidado rey Gudú*, liberada ya de acuciamientos.

Ana María Matute dice haber entrado en la edad en que las cosas se ven con bastante serenidad, la edad de hacer literatura, que, en definitiva es lo suyo. Novela escrita con sencillez, con un lenguaje para niños. «He cuidado mucho que así sea —dice—. Tiene la simplicidad de un cuento para niños, el rigor de la historia, la fantasía, la leyenda, la libertad, la crueldad, el erotismo, la duda, la tristeza, y ese gran sarcasmo que encierra la vida.» Todo lo que ocurre en *Olvidado rey Gudú*, hasta lo más absurdo, es perfectamente aceptable y normal. Ha retrocedido al siglo x: «creo que todo lo que escriba de ahora en adelante lo fijaré en el siglo x». Porque la preocupación, la inquietud que hoy desea exponer, es la convicción de que el hombre ha evolucionado solamente de una manera externa, o sea que el hombre que hoy maneja computadoras es el mismo del siglo x, y esto crea la gran descompensación, el desequilibrio. «Por un lado avanzamos como humanas bestias, y por el otro, el hombre de hoy odia como en el siglo VIII, tiene la misma ansia de poder que un César Borgia, y se echan unos sobre otros como en las Cruzadas, aunque no lleven espadas. Hay una gran descompensación que produce rebeldía en la juventud, porque la juventud de da cuenta de que van a ir cojos toda su vida, que esto no marcha.»

Si, la juventud tiene deseos espirituales que no se han colmado, tiene grandes hambres la juventud, y empieza a volver la mirada hacia lo bello, buscando un amor que quizá no encuentra.

Todavía hay un brillo en los ojos de Ana María Matute, pero no es el brillo doloroso y feroz de otros recuerdos, es una chispa iluminada y llena de cariño, de entrega, de... «necesitaba haber escrito todo esto, porque si lo escribo hace diez años no hubiera sido un libro logrado, entonces me preocupaban otras cosas.» Otras cosas, otros mundos, otras vidas... Tantas gotas empapando la esponja de la mujer que se hizo niña para contarle cuentos a su hijo Juan Pablo, y con ojos de niña escribía:

«Cuando arrancamos, empezaron a retemblar los cristales de las ventanillas. Daba risa, pensando que era como si el autocar tuviera frío y meti las manos en los bolsillos. Pero las piernas, y los pies, los tenía helados, y como llenos de sifón por dentro, dando pinchacitos.» (Paulina.)

Se ha apagado el rumor de los conjuntos musicales, el zapateado en los tablaos ha dejado de oírse, y un airecillo fresco se recrea en la terraza, entre macetas con geranios que el calor dejó sedientos. La tubería suelta gorgoteos, retiembla al paso del agua. El balancín permanece quieto.

Y las palabras de Ana María Matute se suavizan, tal vez por el cansancio de la madrugada, o tal vez por esa ilusión que le hace regresar a la niñez de pronto, cuando dice: «Por primera vez en mi vida mis personajes me han importado. No han sido peones. Porque cada uno de mis personajes es el libro, y existen, son de verdad. Desde el más misero de los duendecillos hasta el más inadvertido reloj de arena, son tan ciertos..., pasando por reyes, príncipes y princesas, pasando por truhanes y mineros..., son tan ciertos...» Y crece el énfasis, una extraña fuerza que arranca sus palabras, alza su voz, que es casi un grito.

En alguna parte se habrán ido apagando luces. El mar, a estas horas estará solitario, y tal vez inquieto. El mar... «Hay siempre un mar en mis recuerdos...».

BIBLIOGRAFIA DE ANA MARIA MATUTE

Nace en Barcelona el 26 de julio de 1926.

Actualmente reside en Sitges con su hijo Juan Pablo, de dieciséis años.

OBRAS DE ANA MARIA MATUTE

NOVELAS

- 1954 Pequeño Teatro (Premio Planeta, 1954).
- 1948 Los Abel.
- 1955 En esta tierra.
- 1953 Fiesta al Noroeste (Premio Café Gijón, 1952).
- 1958 Los hijos muertos (Premio de la Crítica 1958 y Premio Nacional 1959).
- 1964 Los soldados lloran de noche (Premio Fastenrath, 1969).
- 1969 La trampa.
Olvidado Rey Gudú (de próxima aparición).

NARRACIONES

- 1956 Los niños tontos.
- 1957 El tiempo.
- 1961 El arrepentido.
- 1961 A la mitad del camino.
- 1961 Tres y un sueño.
- 1961 Historias de la Antártida.
- 1963 El río.
- 1961 Libros de juegos para los niños de los otros.
- 1968 Algunos muchachos.

LITERATURA INFANTIL

- 1956 El país de la pizarra.
- 1960 Paulina.
- 1962 Caballito loco.
- 1965 El polizón de Ulises (Premio Lazarillo, 1965).

el sueño

y III

QUE el sueño puede ser fuente de inspiración es algo que ya hemos analizado en anteriores capítulos. Son muchos los creadores que se han servido de lo que hemos denominado realidad interna. El poder humano de soñar es algo que no se ha podido explicar perfectamente hasta el presente. La ciencia parece indicarnos que esto será posible en un futuro no lejano. No obstante, por el momento, nos movemos en un terreno incierto en el que nadie sale de lo puramente especulativo. Pero, pese a esa incertidumbre, contamos con algunas experiencias incuestionables.

Si bien el sueño se puede tomar como motivación para enardecer la creación, también el sueño, en sí, ya es un personaje. Esta visión del sueño como personaje también ha sido punto de partida para no pocos e importantes creadores. Esta nueva dimensión de lo onírico da lugar a que la realidad interna se convierta en el eje de toda una trama. Uno de los escritores actuales que más se sirve de esta facultad del sueño es, a mi juicio, Jorge Luis Borges.

Para finalizar este trabajo hemos realizado una breve antología de textos. Todos ellos están relacionados con la realidad interna. Pero, cada uno de ellos, escoge distintos derroteros.

Edgar Allan Poe ha tomado de sus sueños lo que más le ha interesado para crear ambientes. Aparte de las ideas que le pudo brindar el mundo onírico, de él y en él se inspira para buena parte de sus relatos. Como es obvio decir, nada tendría valor si no existiera después la labor de un gran escritor. Al igual que Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft se vale de los sueños para describir unos mundos que nos parecen más allá de toda posible realidad. Son unos mundos que en la mayor parte de los casos asociamos a pesadillas. Gironella nos da un testimonio directo en la que considero su mejor obra. Nos describe sus sueños y, generalmente, aunque de una manera indirecta, intenta buscar el porqué de los mismos. O Henry juega con las dos realidades, la interna y la externa, mezclándolas por completo. Para su personaje, tan real era una como otra. De Stevenson hemos recogido un fragmento de lo que fue directamente inspirado por un sueño: el caso de la ventana. Jorge Luis Borges, como hemos dicho en un principio, es manifestación de cómo, desde una realidad externa, se puede tomar como personaje una realidad interna.

Esta breve antología de textos espero sirva de buen complemento a lo expuesto en anteriores capítulos.

Poe: Más allá del misterio

«Pero en ninguna de las siete salas, a través de los ornamentos de oro desparramados profusamente por todas partes o suspendidos del artesonado, no se veían ni candelabros ni lámparas. Ni lámparas, ni bujías; ninguna luz de esa clase en aquella larga hilera de piezas. Pero, en los corredores que las ceñían, justo delante de cada ventana, se erguía un enorme trípode, con un brasero resplandeciente, que proyectaba sus rayos de luz a través de los vidrios de color e iluminaba la sala de una

Como inspiración

Por JUAN JOSE PLANS

manera deslumbradora. Así se producían una multitud de aspectos tornasolados y fantásticos. Pero en la cámara del oeste, la cámara negra, la luz del brasero que chorreaba por las colgaduras negras a través de los cristales sangrientos era pavorosamente siniestra, y daba a la fisonomía de los imprudentes que entraban en ella un aspecto tan extraño, que pocos bailarines se sentían con valor para poner los pies en su recinto mágico.» (De *La máscara de la muerte roja*.)

«Estaba desmayado; pero, no obstante, no diré que hubiese perdido toda la conciencia. Lo que de ella me quedaba no trataré de definirlo, ni siquiera de describirlo; pero, en fin, todo no estaba perdido. En el más profundo sueño, ¡no! En el delirio, ¡no! En el desvanecimiento, ¡no! En la muerte, ¡no! No todo está perdido ni en la tumba. De otro modo no ha-

bría inmortalidad para el hombre. Al despertarnos del más profundo dormir desgarramos la telaraña de algún ensueño. No obstante, un segundo después—tan frágil era quizá aquel tejido—no nos acordamos de haber soñado. En la vuelta del desvanecimiento a la vida hay dos etapas: la primera, es el sentimiento de la existencia moral o espiritual; la segunda, el sentimiento de la existencia física. Parece probable que, si al llegar a la segunda etapa, pudiésemos evocar las impresiones de la primera, encontraríamos en ellas todos los elocuentes recuerdos del abismo transmudano. Y ese abismo, ¿cuál es? ¿Cómo distinguiremos sus sombras de las de la tumba? Pero si las impresiones de lo que yo he llamado la primera etapa no vienen a la llamada de la voluntad, de todos modos, después de un largo intervalo, ¿no aparecen sin ser invitados, aun-

que nos maravillemos de dónde pueden salir? El que no se ha desmayado nunca no es el que descubre raros palacios y caras extrañamente familiares en las brasas ardientes; no es el que contempla, flotando en medio del aire, las melancólicas visiones que el mundo no puede percibir; no es el que medita acerca del perfume de alguna flor desconocida, no es aquel cuyo cerebro se extravía en el misterio de alguna melancolía que hasta entonces no había jamás llamado su atención...

«Muy súbitamente volvieron a mi alma sonido y movimiento, el movimiento tumultuoso del corazón, y a mis oídos el ruido de sus palpitaciones. Luego, una pausa en la que todo desaparece. Luego, otra vez, el son, el movimiento y el tacto, como una sensación vibrante que penetrara en mi ser.» (De *El pozo y el péndulo*.)



H. P. Lovecraft: El reino de la pesadilla

«Gilman se alegró de hundirse en los abismos crepusculares, aunque la persecución de aquel grupo de iridiscentes burbujas y de aquel caleidoscopio poliedro resultaba amenazadora e irritante. Luego se produjo el desplazamiento mientras vastos planos convergentes de una sustancia de aspecto viscoso planeaban encima y debajo de él: un desplazamiento que terminó en un estallido de delirio y un chorro de luz desconocida en la cual se mezclaban demencial e inextricablemente el amarillo, el carmesí y el indigo. Estaba medio tendido en una alta terraza fantásticamente balaustrada encima de una interminable selva de picachos increíbles, planos en equilibrio, cúpulas, minaretes, discos horizontales posados sobre pináculos, e innumerables formas todavía más demenciales—algunas de piedra y algunas de metal—, que brillaban esplendorosamente en la cegadora claridad de un cielo policromo. Mirando hacia arriba vio tres magníficos discos de llama, cada uno de un matiz distinto, a la altura sobre un curvo horizonte de bajas montañas infinitamente lejano. Detrás de él se alzaban otras terrazas más altas, superpuestas, hasta donde le alcanzaba la vista. Debajo se extendía una ciudad, y Gilman esperó que ningún sonido brotara de ella. El pavimento del cual se levantó fácilmente era de una piedra vetada y bruñida que le resultó imposible de identificar, y las losas estaban cortadas formando unos extraños ángulos que no le impresionaron tanto por asimétricos como por basados en alguna simetría irracional cuyas leyes era incapaz de comprender. La balaustrada le llegaba a la altura del pecho, y a lo largo de ella veíanse talladas unas figurillas de dibujo grotesco pero de exquisita artesanía. Las figurillas, lo mismo que la balaustrada, parecían confeccionadas con alguna clase de metal brillante, cuyo color no podía ser conjeturado en aquel caos de mezcladas refulgencias. Las figurillas representaban algún objeto en forma de barril con unos delgados brazos irradiando desde un anillo central y unas protuberancias o bulbos sobresaliendo de la cabeza y de la base del barril. Cada una de aquellas protuberancias era el eje de un sistema de cinco brazos largos, planos, rematados en

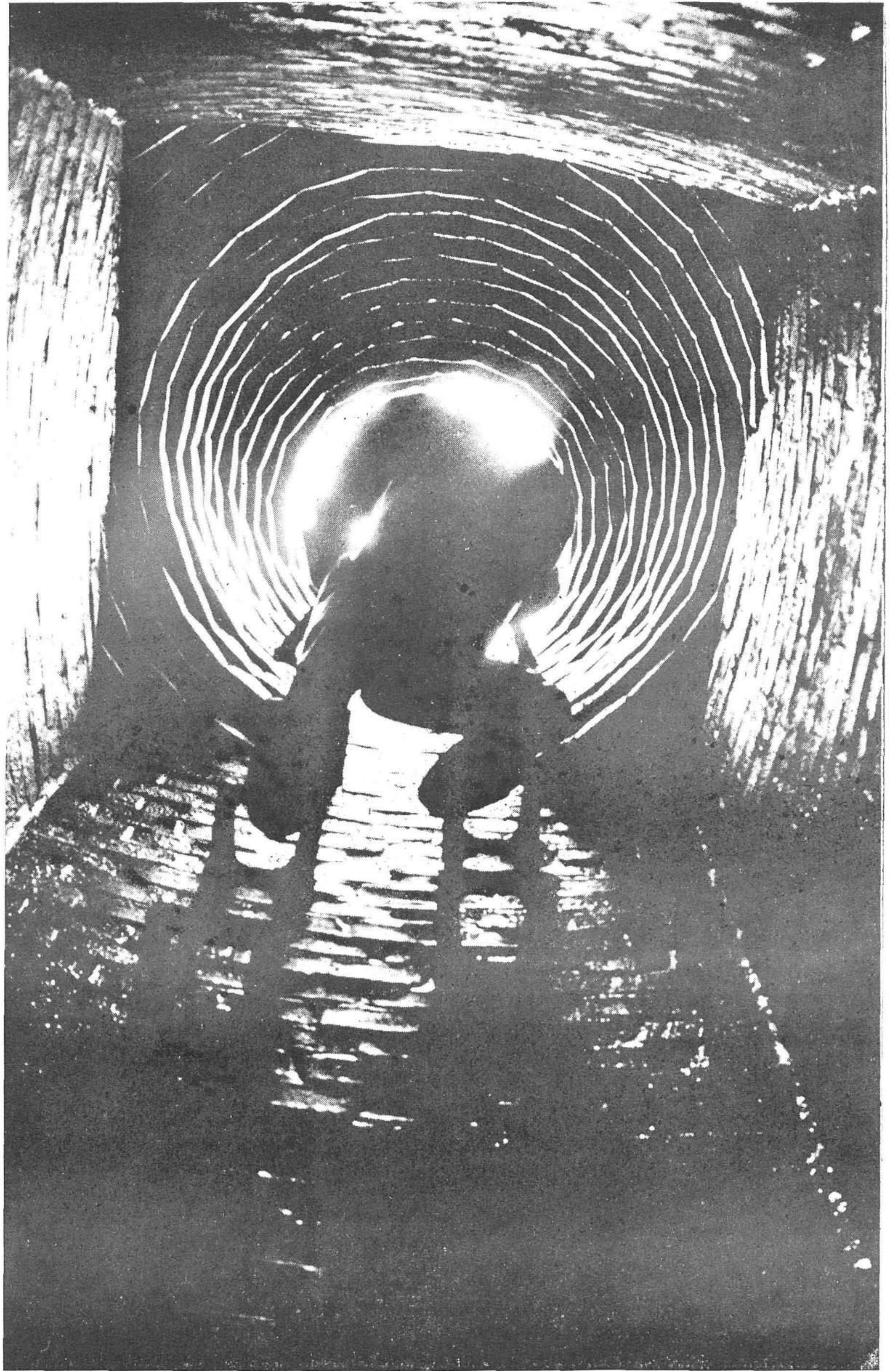
triángulo, dispuestos alrededor del eje como los brazos de una estrella de mar: casi horizontales, pero curvándose ligeramente hacia afuera del barril central. La base de la protuberancia estaba unida a la larga balaustrada con un punto de contacto tan delicado, que varias de las figuras se habían roto y desprendido. Las figuras tenían unas cuatro pulgadas y media de altura, en tanto que los puntiagudos brazos les daban un diámetro máximo de dos pulgadas y media. Cuando Gilman se incorporó, notó que las losas quemaban sus pies descalzos. Estaba completamente solo, y su primer acto fue andar hasta la balaustrada y contemplar aturdidamente la interminable y ciclópea ciudad que se extendía a casi dos mil pies por debajo de la terraza.» (De *Los sueños de la casa de la bruja*.)

Gironella y sus fantasmas

«He soñado que yo era la noche y que cometía crímenes, muchos crímenes. Disparaba estrellas y cada estrella mataba un hombre. ¡Sagacidad! El hombre muerto, convertido en carbón, asustaba al padre, y a la madre, a la mujer que compartía su lecho. Yo seguía disparando, agazapado como un niño. Deseaba, no sé por qué, la ceguera universal, la irremediable oscuridad. Me crispaba la indiferencia del mar y también la de los gusanos de seda (no podía con esos bichos). Me escoltaban nubes, búhos y el secreto del cáncer. Planeábamos sobre los campos y en cuanto aparecía un poblado, ¡zas!, lo arrasábamos, cada cual con su poder. Eramos una plaga, pero sin reír: sufriendo. Y temiéndole, ¡hasta qué punto!, al sol. Los búhos me decían que estaba en capilla, que pronto el sol haría conmigo lo que yo hacía con los hombres. El cáncer giraba sobre sí mismo e ironizaba: "¡Je, je! No te puedo ayudar". Fui quedándome solo, fui la noche-soledad. Disparando contra las nubes, conseguí llorar, pero ello no me trajo ningún consuelo. Me invadió un miedo atroz y recorrí muchas galaxias buscando un amigo. Veía perros flotando, pero ni siquiera me ladraban. Era la noche, yo era la noche y cometía crímenes. ¡Qué sueño! ¡Qué sufrimiento! Me ha despertado el primer tranvía cruzándome de parte a parte.» (De *Los fantasmas de mi cerebro*.)

O. Henry: Vueltas y revueltas sin fin

«Salieron al corredor y los siete condenados lo supieron. La calle del Limbo es un mundo fuera del mundo y si le falta alguno de los sentidos, lo reemplaza con otro. Y todos los condenados sabían que eran casi las nueve, y que Murray iría a la silla, a las nueve. Hay también, en las muchas calles del Limbo, una jerarquía del crimen. El hombre que mata abiertamente, en la pasión de la pelea, menosprecia a la rata humana, a la araña y a la serpiente. Por eso, de los siete condenados, sólo tres gritaron sus adioses a Murray, cuando se alejó por el corredor, entre los centinelas: Carpani y Marvin, que al intentar una evasión habían matado a un guardia, y Bassett, el ladrón, que tuvo que matar porque un inspector, en un tren, no quiso levantar las manos. Los otros cuatro guardaban un humilde silencio. Murray se maravillaba de su propia serenidad y casi indiferencia. En el cuarto de las ejecuciones había unos veinte hombres, entre empleados de la cárcel, periodistas y curiosos que... Aquí, en medio de una frase, el sueño quedó interrumpido por la muerte de O. Henry. Sabemos, sin embargo, el final: Murray, acusado y convicto del asesinato de su querida, enfrenta su destino con inexplicable serenidad. Lo conducen a la silla eléctrica. Lo atan. De pronto, la cámara, los espectadores, los preparativos de la ejecución, le parecen irreales. Piensa que es víctima de un error espantoso.



¿Por qué lo han sujetado a esa silla? ¿Qué ha hecho? ¿Qué crimen ha cometido? Se despierta: a su lado está su mujer y su hijo. Comprende que el asesinato, el proceso, la sentencia de muerte, la silla eléctrica, son un sueño. Aún trémulo, besa en la frente a su mujer. En ese momento, lo electrocutan. La ejecución interrumpe el sueño de Murray.» (De *El sueño*.)

Stevenson: Doble personalidad

«Sucedió que un domingo, cuando mister Utterson daba su acostumbrado paseo con mister Enfield, fueron a parar una vez más a la travesía, y al llegar frente a la puerta, ambos se detuvieron y se quedaron mirándola.

—Bien—dijo Enfield—; aquella historia se ha acabado, al fin. Ya no veremos más a mister Hyde.

—Espero que no—dijo Utterson—. ¿Te he dicho que le vi una vez y que me produjo el mismo sentimiento de repulsión?

—Una cosa tenía que ir con otra. Y, a propósito: ¡qué tonto me debió usted creer por no haber caído en la cuenta de que ésta era una puerta trasera de la casa del doctor Jekyll! Fue culpa de usted, en parte, el que yo lo descubriese cuando lo descubrí.

—¿De modo que llegaste a descubrirlo? Pues, si es así, podemos entrar en el callejón y echar una mirada a las ventanas. A decir verdad, estoy intranquilo por el pobre Jekyll y siento como si, aun desde fuera, la presencia de un amigo pudiera hacerle bien.

El callejón estaba muy frío y húmedo, sumido ya en un crepúsculo anticipado, aunque el cielo, allá arriba, sobre las cabezas, aún brillaba con el sol del ocaso. De las tres ventanas, estaba entreabierta la del medio, y sentado junto a ella, tomando el aire, con aspecto de infinita tristeza, como un prisionero sin esperanza, vio Utterson al doctor Jekyll.

—¡Eh! ¡Jekyll!—le gritó—. ¿Qué? ¿Estás mejor?

—Estoy muy deprimido, Utterson—contestó el doctor con voz lúgubre—. Muy deprimido. Ya no durará mucho, gracias a Dios.

—Estás demasiado encerrado. Debías salir para mover la sangre, como Enfield y yo... Mi pariente mister Enfield... El doctor Jekyll. Vamos, ponte el sombrero y vente a dar una vuelta con nosotros.

—Muchas gracias—suspiró el otro—. ¡De qué buena gana lo haría! Pero no, no, es completamente imposible, no me atrevo. Pero, de veras, Utterson, me alegro tanto de verte, me das un gran placer... Pediría a ti y a mister Enfield que subieseis; pero éste no es sitio para recibir a nadie.

—Pues entonces—dijo el abogado bondadosamente—lo mejor que podemos hacer es es-tarnos donde estamos y te hablaremos desde aquí.

—Eso precisamente iba a atreverme a rogarles—contestó el doctor sonriendo—. Pero apenas había pronunciado esas palabras cuando de pronto se borró la sonrisa y se trocó en una expresión de tan abyecto terror y desesperación, que dejó helados hasta la medula a los dos que estaban abajo. Lo vieron como en un relámpago, porque, instantáneamente, se cerró la ventana; pero aquella vislumbre había bastado, y dieron la vuelta y salieron del callejón sin decir palabra. En silencio también pasaron la travesía, y hasta que no llegaron a una calle próxima, donde hasta los domingos había movimiento y vida, no se volvió mister Utterson y miró a su acompañante. Los dos estaban pálidos, y cada uno vio en los ojos del otro un espanto que respondía al suyo.

—¡Dios nos valga, Dios nos valga!—dijo mister Utterson.

Pero mister Enfield sólo asintió con la cabeza, muy serio, y otra vez echó a andar en silencio.» (De *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde.*)

Borges: Laberinto onírico

«El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado por su propio nombre o cualquier rasgo de su vida interior, no habría acertado a responder. Le convenía el templo inhabitado y despedazado, porque era un mínimo de mundo visible; la cercanía de los labradores también, porque éstos se encargaban de subvenir a sus necesidades frugales. El arroz y las frutas de su tributo eran pábulo suficiente para su cuerpo, consagrado a la única tarea de dormir y soñar.

Al principio, los sueños eran caóticos; poco después fueron de naturaleza dialéctica. El forastero se soñaba en el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado: nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pendían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar, pero eran del todo precisas. El hombre les dictaba lecciones de anatomía, de cosmografía, de magia: los rostros escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento, como si adivinaran la importancia de aquel examen, que redimiría a uno de ellos de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real. El hombre, en el sueño y en la vigilia, consideraba las respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embaucar por los impostores, adivinaba en ciertas perplejidades una inteligencia creciente. Buscaba un alma que mereciera participar en el universo...

Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer a varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior: mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara.» (De *Las ruinas circulares.*)

Historias de Hoy



Y Recuerdos de Ayer

Por ANTONIO DIAZ-CAÑABATE

LA LITERATURA DE LA MEDIA TOSTADA

EL estudio de la literatura de la media tostada se puede dividir en dos partes. En la primera se presenta la media tostada como inspiradora de unos literatos. En la segunda se evoca a esos literatos, a su literatura y, sobre todo, a la media tostada como representativa de una época de bohemia madrileña en la que triunfar representaba el poderse comer por lo menos un día sí y otro no un panecillo partido por la mitad y untado de algo parecido a la mantequilla mojado en café con leche. Pero mi propósito es mucho más modesto, me limitaré a una breve divagación sin entrar en prolijo análisis.

¿La literatura de la media tostada ha producido alguna obra genial? Ninguna, quizá por su corta existencia o falta de suficientes medias tostadas dado que eran las musas de poetas y prosistas que sin ellas resultaban incapaces de estrujar sus ingenios. Y esto no es una hipérbole. Conoció a uno de los últimos bohemios que se alimentaban casi exclusivamente con medias tostadas, hasta el punto de que en los muy espaciados días en los que podían disponer de alguna cantidad de dinero que sobrepasara a las dos pesetas no lo dedicaban a hincar el diente a un bistec con patatas, uno de los sibaritismos gastronómicos de aquellos tiempos, ni siquiera a las no despreciables, pero sí ordinarias judías con chorizo, sino que se embaulaban siete u ocho medias tostadas sin respirar.

Vuelvo a repetir que no exagero. La media tostada ejercía una especie de fascinación. Se la consideraba algo así como una droga maravillosa. Aquel mi amigo me decía: «No creo que haya placer en el mundo como el de comerse un par de medias tostadas bien empapadas en mantequilla y en café con leche. El día que no puedo paladearlas soy un hombre distinto, mejor dicho, no soy un hombre, soy un guiñapo. Dicen que el alcohol exalta, tonifica, vivifica. No lo niego, pero yo lo bebo y me entra un aplastamiento de tal naturaleza que si me emborracho me da llorona, lo veo todo negro. Me como un par de tostadas y la mantequilla se me sube a la cabeza, me aclara las ideas, me despierta la imaginación, la facundia y entonces me pongo a escribir. Lo mismo me da verso que prosa. No soy yo el que escribo. Es la media tostada. Sólo me ha fallado una vez. Verás cómo fue. Un día operé a un pardillo paisano mío. Le saqué cinco duros. Me fui como una tala al café de Levante en donde como sabes la mantequilla la traen directamente de Asturias. Llevaba casi dos días sin más alimento que un huevo que le robé a mi patrona y que me sorbí crudo. Excuso decirte cómo ataque a las cuatro medias tostadas que pedí para empezar mi festín. Me fumé un pitillo. Mientras echaba humo con la voluptuosidad que proporciona el regusto de la unión del pan, la mantequilla y el café con leche, dudaba en pedir merluza a la vinagreta o ternera asada con puré de patata que son los dos platos que en mis sueños se me aparecen siempre más tentadores y en esto, entra una rubia despampanante y se sienta enfrente de mí y me empieza a largar miradas que me encendieron la inspiración. Noto el fue-

go de la poesía. Llamo al cerillero y le pido recado de escribir y al camarero dos medias y rápidamente trazo el título de un soneto. «A unos ojos azules en la noche del café.» No me negarás que el título prometía mucho. Tenía el soneto en la cabeza, mejor dicho, lo tenía enfrente, lo veía salir verso a verso de aquellas miradas que me venían en cuando me llegaban como rayos de sol entre nubes. Lo sentía, lo veía, pero no acababa de salir de la pluma. ¡Qué raro!, me dije. Me he comido cuatro medias, ¿cómo es que se me atragantan los versos? Como estaba en fondos pedí otras dos medias y ni por esas. El soneto empantanó. Se me acerca un amigo. «¿Qué haces ahí? ¿Se te niegan las musas? Me sentaré un rato contigo y si mientras tanto llegan me lo dices y me voy que el oncenno no estorbar.» Y sin más se sienta y pide café con media. No hace más que probarla y me pregunta: «¿Has «tomaos» tu media? Esta mantequilla está más que rancia. ¿No lo has «notao»? No se puede comer.» Llamo al camarero y se lo dice y el camarero contesta: «Caramba, qué buen catador de mantequilla es usted. Pueda ser que lo esté porque no nos ha «llegao» la que nos mandan de Asturias...» «Pues tener cuidado porque la mantequilla lo es todo en la media tostada.» Oye, no me lo vas a creer, pensé que la mantequilla rancia era la causa de que no me saliera el soneto y me fui al Universal y me tomo tres medias que fueron tres soles poéticos que en una hora me alumbraron un soneto que no te digo más que me premiaron en unos juegos florales con setenta y cinco pesetas.»

A pesar de esta hiperbólica estimación de la media tostada como numen, hay que convenir en que la literatura que produjo fue tan rancia como la mantequilla que sirvieron aquella vez en el café de Levante: Los escritores hampones no pasaron de pobres desvergonzados, quizá con ingenio para el sablazo, fantasía para la picaresca, que se desenvolvían como parásitos en el ambiente de una villa pobretona con prestigio de corte y albergue de todos los poderes nacionales. En Madrid radicaba la meta a la que había que llegar. Madrid había que conquistarlo en el sentido de conseguir empleo o distinción y muchos incautos se figuraban que el medio más adecuado era un soneto, una crónica periodística, un cuento y en Madrid se plan- taban sin más armas que la ilusión. Estos inocentes fueron los creadores y sostenedores de la literatura de la media tostada. Los que la vivimos la recordamos con nostalgia, porque cochambrosa y paupérrima como fue, al fin y al cabo era vida literaria, de la que hoy no carece el Madrid millonario de habitantes, pero que se halla muy desperdigada, difícil de encontrar, a diferencia de aquella que nos la tropezábamos por todas partes, asequible y bulliciosa. Es curioso que se muriera al mismo tiempo que la media tostada. La literatura que inspiró, bien muerta está. En cambio es muy lamentable la desaparición de la media tostada, incapaz de producir un buen verso, una linda retórica, pero deliciosa al paladar, reconfortante, admirable unión del pan, la mantequilla y el café con leche.



Jean Descola escribe en las Tullerías

JEAN DESCOLA, HISPANISTA FRANCÉS

Por M.^a FORTUNATA PRIETO BARRAL

CUANDO preparaba mi entrevista con Jean Descola, yo había comenzado las notas de presentación con frases muy parecidas a las que empleó Antonio Iglesias Laguna al hablar del hispanista eslovaco Vladimír Oleriny. No repito, pues, lo que ya ha escrito pluma más prestigiosa que la mía, pero me gusta esta coincidencia. (Empecé este trabajo antes de leer aquel número de LA ESTAFETA, y luego diversas razones retrasaron su publicación). Bien mirado, ¿por qué no machacar un poco más en lo que decía Iglesias Laguna? Al fin y al cabo, puesto que yo pienso lo mismo, es legítimo que no me lo calle. Y no está de más que insistamos en tratar de disipar tópicos: los hispanistas en el extranjero hacen seguramente más por nuestra cultura que nosotros mismos; los aficionados a España son numerosos y defienden nuestras letras y nuestro arte con tanto apasionamiento como pueda hacerlo la «furia hispánica», pero con mayor ecuanimidad, casi siempre con más eficacia.

Al ver en libros de profesores eminentes, leídos y escuchados, cosas como las que anoto a continuación, se siente una comezón de regocijo—por el halago y de remordimiento, por la ingratitud—. «Pérez Galdós es el igual de Balzac, de Tolstoi, de Dostoievski, de Dickens...» «Todo el pensamiento y la literatura francesas del siglo de Luis XIV estarían influenciados por la obra de Fray Luis de Granada...» «Es así cómo tres judíos de España, Cheber, Ben Ezra y Maimónides, inspiraron, respectivamente, a Einstein, a Spinoza y a Santo Tomás.» (No sé si algún español ha escrito, o ha pensado siquiera, afirmaciones de tal peso.)

Y cuando, al comparar personajes, se halla siempre un antecedente español a las glorias francesas, y se dice sin empacho que «el Segismundo de La vida es sueño es, con tres siglos de antelación, un héroe de Sartre». ¿Quién habló de «chauvinismo» francés?

Jean Descola es uno de esos hombres que se dedican a España por vocación. A conocerla, amarla, enseñarla, a penetrarla en sus recovecos más entrañables con pasión de enamorado. He visitado frecuentemente a Jean Descola, hemos hablado mucho de España y me enorgullece decir que hemos trabado una amistad sincera. Yo, que me sabía sus libros de memoria y le admiraba antes de conocerle personalmente, llamé a su puerta con timidez las primeras veces. Siempre me acoge una sonrisa cordial desde la puerta, y en ningún momento ha puesto el menor reparo para recibirme cuando se lo he propuesto, jamás me ha hecho esperar. La sencillez del que tiene verdadera clase. Todo un caballero, como se decía antes...

El apellido Descola es una ligera deformación del catalán D'Escolá, antiguo y noble linaje, cuya rama procede de uno de los condes de igual nombre que, según cuenta la tradición, en el siglo XVII tuvo que huir de España por haber matado en duelo a un adversario, y atravesó los Pirineos para instalarse en el Bearn. Sus hijos se dispersaron, y nuestro ilustre amigo es uno de los descendientes directos. Cuando le rogué que me hablara de cómo nació su vocación de hispanista, me explica todo esto con entusiasmo.

—¿Se siente usted entonces hidalgo español? —concluyo.

—Sí, claro, por supuesto —la respuesta es pronta y tajante.

Hay mucho del hidalgo español en las facciones enjutas de Jean Descola, en sus maneras corteses y elegantes. Yo diría que hay también una chispa de orgullo cuando me muestra la fotografía de su hija, una espléndida morena de grandes ojos y sonrisa deslumbrante, que no desmiente la genealogía. Me presenta también a su hijo, que tiene la gentileza de ofrecerse como fotógrafo para hacernos una instantánea que ilustre este texto. Es un muchacho alto, espigado, con abundante cabellera rizada, que acusa más la rama francesa. Inquieto, rebelde, contestatario, seriamente estudioso, que ha ingresado ya en la Ecole Normale Supérieure, ese ilustre centro especializado en Filosofía y Letras de donde han salido los más brillantes escritores, filósofos, políticos incluso. El presidente Pompidou, entre otros, es un «normalien» brillante.

—Se parece bastante a mí, es un temperamento muy español.

Habíamos hablado de cómo se manifiesta la afición a España, si puede decirse que nace una vocación de hispanista. Ya sé que en todas partes hay especialistas de otros países, pero se diría que en el caso de España se produce siempre una suerte de enamoramiento, de atracción mágica que no reside sólo en el interés histórico o cultural.

—En mi caso —explica Jean Descola— hay que decir que fue una inclinación natural, desde niño, condicionada por una predisposición temperamental, sin duda y sobre todo, por la geografía, por una familiaridad con el ambiente donde todo conservaba un sello español, por la proximidad de Espa-

ña, que yo veía tan cerca, al pie de la otra vertiente de los Pirineos. Nací y viví hasta mi adolescencia en el Ariège, a caballo sobre la frontera española, y allí la fisonomía del paisaje rural y de las gentes era todavía netamente hispano. A los ocho años yo leía y vivía las aventuras de Don Quijote por caminos donde se viajaba en mula, donde había ventas parecidas a las de la Mancha, tipos sanchopancescos... España me atraía irresistiblemente con fuerza sensual, era algo muy íntimamente mío y a la vez legendariamente misterioso. No fue, pues, la mía una vocación intelectual, no; todo nació por los sentidos tocando a lo más hondo de la sensibilidad. Pero tiene usted razón —añade— al decir que con España se produce una especie de enamoramiento. Porque las características del país, su historia, sus hazañas, se prestan a exaltar unos valores y unos hechos que se envuelven en leyenda, en fantasía, y proporcionan materia de ensueño. Casi ya no quedan motivos con que saciarnos de romanticismo y seguimos haciendo perdurar la imagen de España que nos dieron nuestros románticos, Merimée, Gautier, Stendhal, ávidos degustadores de lo que medio descubrieron y medio inventaron.

Me había llamado la atención el escudo que orna el papel timbrado de Jean Descola, cuyo lema reza así: «Murus aeneus conscientia sana», y suponía que era la heráldica familiar de los nobles D'Escolá.

—No, es el escudo de la familia de mi mujer, pero lo he adoptado porque expresa realmente lo que es mi divisa. Me parece importante mantenerse hasta el fin con la conciencia limpia.

Muchos son los viajes que ha hecho Jean Descola a través de nuestra geografía. Más de veinte veces ha recorrido nuestras provincias. Los primeros contactos fueron pequeñas excursiones por los pueblos del Noguera Pallaresa, luego un viaje por Cataluña, a los veinte años. Su primer trabajo hispanopolítico fue un artículo sobre el coronel Maciá, presidente de la Generalidad de Cataluña, que se publicó en Le Monde Illustré en 1932.

—Era una época muy interesante aquella —evoca recordando hombres y nombres—. Yo llegaba empapado de romanticismo, de misticismo incluso que en aquella edad me preocupaba mucho, y me encontré con una ciudad viva, con un pueblo rico de ideales políticos agitado por encendidas pasiones. Pude hablar con hombres muy interesantes, escuché brillantes discusiones que me maravillaron, conocí artistas e intelectuales ilustres.—Dali entre ellos, que no era todavía el Dali internacional de ahora—y todo aquello me dio una nueva dimensión de España. Sí, fue una época apasionante, lástima que luego los avatares de la guerra dispersaran todo aquel potencial espléndido, tal vez único, de intelectualidad activa. Creo que no se ha dado nunca el caso de un país que cuente con tantos hombres prestigiosos en la formación de una República como los que tuvo España en aquel momento. Entre el brote de lo que podemos llamar la generación de mil novecientos veintisiete hasta la guerra, se inició otro pequeño Siglo de Oro de las Letras españolas.

Luego, Segovia. Sé que es lugar predilecto de Jean Descola y, como es también la tierra de mis mayores, no resisto a la tentación de preguntarle por qué prefiere esta ciudad castellana.

—Por muchas razones. Segovia es mística y cristiana, es hermosa en su emplazamiento, con sus tierras que configuran un paisaje tan puro y sus torres doradas... Tiene alma, tiene empaque. Es esa Castilla por donde anduvo San Juan de la Cruz, mi maestro... También quizá porque conservo de Segovia muy gratos recuerdos de mi época de estudiante. Me gusta y la amo.

Me parece que a España se la ve y se la siente —aunque sea con ojos y corazón apasionadamente admirativos— como algo distinto y aparte, no incluyéndola en la coyuntura actual de Occidente, de Europa. Me atrevo a decir que se toma todavía como una especie de mito, de ese motivo exótico en que poder depositar sueños y fantasías, como decía antes mi interlocutor, pero sin incorporarla a una realidad actual. Pregunto a Jean Descola qué opina de esto y si cree que ese «España es diferente» nos perjudica o, al contrario, preserva nuestras características.

—Sí, es cierto, se tiende siempre a ver España como otra cosa, aunque creo que ahora está completamente abierta a Europa, al mundo. Se debe, se puede, conservar casi intacto el paisaje, el aspecto de muchos lugares históricos que habrían de considerarse como intocables. Segovia misma, por ejemplo, tendría que ser preservada de toda contaminación turística, tecnológica, inmobiliaria... ¿qué se yo? Prevenir los ataques de esas plagas de la época. Hay que dosificar las necesidades de los bienes de consumo, reparar los estragos del auge económico.

Los temas hispánicos que ha tratado Jean Descola son más bien históricos, hasta su *Histoire Littéraire d'Espagne* está construida en función de los momentos históricos. Sin embargo, lo hace siempre en forma más literaria, más sentimental diría yo, que el testimonio objetivo que suelen ser los «compte-rendus» de los historiadores de oficio. En todos sus relatos y comentarios hay detalles vistos con sus propios ojos, sentidos con todo su corazón. Pienso en Los conquistadores, en Los libertadores, en Las grandes horas de España, etcétera, que se leen como relatos novelísticos. Cuando hablo de esto, Descola aprueba sin reparos. Le gusta que lo haya subrayado.

—Sí, sí, yo pongo sentimiento al hablar del personaje tal como lo imagino. No separo la veracidad de la emoción. Hay hechos, figuras complejas que no pueden describirse con fría objetividad, con imparcialidad de informador. Yo pretendo «meterme en la piel» de aquellos hombres que hicieron la Historia, quiero hacerlos revivir, pero respetando siempre la verdad histórica. Jomás, en ninguna crítica ni estudio sobre mis libros, se me ha reprochado la menor inexactitud.

Entre otras cosas, Jean Descola se ocupa de la sección de lengua española en una de las editoriales más importantes de Francia y dirige también las actividades del Centro de Estudios Hispano-Americanos de París. Su opinión es autorizada para contestar a esta pregunta:

—¿Cómo ve nuestra literatura en Francia? Escritores de la talla de Pérez Galdós, que no duda en comparar a Balzac y a los mejores novelistas rusos, de Pío Baroja, de Valle-Inclán, autores que están todavía muy cerca y que, además, han vivido temporadas en París y cuyos éxitos fueron en su día cele-

BIBLIOGRAFIA DE JEAN DESCOLA

JEAN DESCOLA nació en París, en el seno de una familia de médicos y escritores cuya cuna está en los Pirineos, frente a la frontera franco-española. Lejana ascendencia española.

ESTUDIOS.—Liceo Buffon, Escuela Libre de Ciencias Políticas Instituto de Estudios Hispánicos.

CARRERA.—Se inicia en el periodismo con una encuesta sobre «Los escritores y la política», publica artículos en un cierto número de revistas y más tarde, después de numerosas estancias y viajes por la península ibérica y por Hispanoamérica se especializa en temas hispanoamericanos.

TITULOS.—Afiliado, miembro del Comité y ex informador general de la Société des Gents de Lettres. Miembro del PEN-Club. Codirector del Centre d'Etudes et de Recherches ibère-américaines. Afiliado a numerosas Asociaciones literarias. Miembro del Comité Francia-América. Vicepresidente del Comité Francia-España. Miembro correspondiente de la Academia de la Historia, de Venezuela. Miembro de la Academia de Investigaciones Históricas de Paraguay. Miembro de la Academia de la Historia.

CONDECORACIONES.—Caballero de la Legión de Honor. Caballero de Artes y Letras. Caballero del Mérito Postal. Comendador de la Orden de Isabel la Católica. Gran Oficial de la Orden de Miranda.

DISTINCIONES.—Gran Premio de Historia (1955), por «Les Conquistadors». Premio Thiers de la Academia Francesa, por el libro «Histoire de l'Espagne Chrétienne».

OBRAS: *Les velleitaires*, novela (agotado). *Quintessence de Saint Jean de la Croix* (Editions de la Colombe). *Histoire de l'Espagne Chrétienne* (Editions Robert Laffon). *La Trilogie Espagnole: Histoire d'Espagne. Les Conquistadors. Les Libertadores. Quand les Jesuites sont au pouvoir* (Editions Fayard). *La Symphonie Mexicaine* (Editions del Duca). *La Vie Quotidienne au Perou au temps des espagnols* (Editions Hachette). *Histoire Littéraire de l'Espagne* (Editions Fayard). *Les grandes heures de l'Espagne* (Académie Perrin).

Todas estas obras han sido traducidas en España, Portugal, Italia, Alemania, Inglaterra, Hispanoamérica, U. S. A., Yugoslavia. Numerosas ediciones en clubs de lectores.

Varias contribuciones a obras de lujo (prólogos o capítulos aislados): Cortés (Editions Hachette). *Histoire Mondiale des guerres* (Editions Plon).

ARTICULOS.—Muy numerosos en «La Revue des deux Mondes», «Historia», «Miroir de l'Histoire», «Realités», «La Table Ronde», «Carrefour», revistas extranjeras... y en «Les Oeuvres Libres».

CONFERENCIAS.—Numerosas conferencias de tipo universitario (Instituto de Estudios Hispánicos) para el gran público (Comité Francia-América), internacionales (Alianza Francesa), en Francia, España, Bélgica, Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay, Chile, Méjico, Salvador y Guatemala.

EMISIONES RADIOFONICAS.—Muchas: Tribuna de la Historia, Lecturas para todos París-Club, Análisis Espectral de Occidente... Emisiones por radio y TV dedicadas a España y a Sudamérica. Productor de la emisión semanal «Alas francesas, tierras hispanas», destinada a los países iberoamericanos.



brados a orillas del Sena (1), no son en Francia tan conocidos como cabría esperar. ¿A qué achacarlo?

(1) En el diario *Le Monde* del 11 de julio pasado, en una doble página dedicada a Pérez Galdós, se incluía un comentario de Claude Couffon—gran hispanista y traductor de nuestros mejores autores—sobre los éxitos recogidos en París en vida de don Benito. Recuerda que el periódico *Le Temps*, el de mayor audiencia de la época, publicó en folletón la traducción de *Misericordia*, lo cual incitó a escritores y editores a publicar *Nazarin* y otros escritos, y se negoció la exclusividad de los derechos de explotación de las obras completas por el editor Ollendorff, al tiempo

—Hubo un tiempo, efectivamente, en que la literatura española despertaba aquí mayor interés. Un cierto prejuicio político dejó secuelas que todavía perduran... hay otras causas más complejas y de índole puramente intelectual... los temas de la novelística española son quizá demasiado locales, casi siempre carecen de universalidad...

que toda la prensa de París celebraba como un «événement» el éxito de la obra teatral *Electra*, estrenada en Madrid.

Aguzo la atención. Voy anotando cuidadosamente las respuestas que enumera Descola y encuentro que contienen tema sobrado para un artículo. Al final se lo digo. ¿Tendría inconveniente en ampliar todo esto que ahora me ha dicho en un texto para LA ESTAFETA LITERARIA? Nuestras páginas están a su disposición—con permiso del director—. Descola accede. Tiene mucho trabajo, ha de atender obligaciones en fecha fija, pero lo hará.

Hemos hablado también de poesía y de teatro. Jean Descola conoce a fondo nuestra poesía y estima que el momento actual es de una espléndida floración de talentos diversos. De teatro, confiesa que no puede hablar mucho, aquí se produce poco en versión francesa y, cuando va a España, prefiere andar por las calles y los campos a meterse en los teatros.

—Además de García Lorca, claro, tan conocido aquí, casi sólo puedo citar a Arrabal, a pesar de los pesares. Me parece un talento interesante, pese a sus excesos y sus paradojas, y aunque su producción está publicada en francés, creo que es en el fondo un fenómeno muy español. No sé si en España se editan sus obras...sería lástima que a causa del carácter a veces escandaloso del hombre y de la obra, quedase excluido del repertorio de autores españoles... Sé que hay algunos dramaturgos buenos; Buero Vallejo, Sastre, Calvo Sotelo, Jaime Salom, son nombres que me sueñan, y parece que hay unos cuantos directores jóvenes que están haciendo gran labor. Pero aquí no se conocen, no sé por qué, pero no viene el teatro español. Quizá se podría hacer algo positivo en ese terreno, ¿no?

Sí, seguramente que se podría hacer algo más. Todo es cuestión de enfocarlo y organizarlo bien, digo yo. Vamos a hacerlo.

Para concluir, nada mejor que extractar algunos párrafos del libro *Histoire Littéraire d'Espagne*, donde Jean Descola, en el capítulo referente a la poesía, da cumplida respuesta a esta cita sobre nuestros buenos poetas actuales:

«¡Cuántos elementos diversos contenidos ya en la obra de Juan Ramón!... legado magnífico que pasó piadosamente de mano en mano y que la generación del veintisiete enriquecería aún con ritmos nuevos... He aquí que se encienden en el cielo de la nueva poesía española, una a una, las estrellas que se llaman Alberti, Pedro Salinas, Alexandre, Jorge Guillén, y luego, la estrella de mayor magnitud en la constelación: García Lorca... Y también la obra auténtica y sincera de Luis Cernuda, que evoca el paisaje andaluz como un acuarelista, y Vicente Aleixandre, que evoca en hermosos versos la corrupción del mundo... y Dámaso Alonso, cuya poesía es profundamente humana, animada por el sentimiento trágico de la vida y la necesidad de recurrir a Dios, a quien implora e interroga...; y la potencia extraordinaria de Miguel Hernández, lleno de calor y de pasión, poeta del amor y de la amistad...» Estos y otros aparecen debidamente estudiados en el libro referido, que termina con la cita del epitafio a Don Quijote, que Jean Descola comenta así: «¿No es natural que los héroes inventados por los poetas, los novelistas, los autores teatrales sobrevivan a sus creadores? ¿Cuál de los dos existe verdaderamente, el personaje imaginado o el que lo imaginó? La vida es sueño.»



LOS DOS MUNDOS DE RAFAEL CANOGAR

Por **LUIS LOPEZ ANGLADA**



ESTAN separados nada más que por la superficie del lienzo o de la tabla, aunque, en realidad, hay que traspasar las fronteras del sueño para ir de uno a otro. Esto en cuanto a nosotros, simples espectadores del gran teatro de la pintura. Ya Ortega y Gasset nos habló, despacio y elegantemente, de la función del marco y todos hemos pensado alguna vez en ese mundo de evasión, irreal aunque existente, en que se mueven las figuras y los paisajes de los cuadros.

Nosotros estamos del lado de acá. Comprobamos nuestra existencia; nos estrechamos las manos y, muchas veces, nos destruimos entre nosotros. Todo es tangible, lógico, terrible unas veces, otras hermoso.

Al lado de allá del cuadro sólo han podido penetrar los grandes artistas: el Tiziano de los amorcillos, el Velázquez de las Hilanderas, el Goya de la familia de Carlos IV. Ellos iban y venían por ese mundo paralelo al nuestro, sólo existente en su interior; lo crearon, lo rectificaron cuando así les apeteció. En fin, ahí quedó el mundo de los cuadros, colgado en las paredes de los museos y dispuesto para que todo aprendiz de escritor se acercase a entrevistar a las figuras pintadas y a fingir el cuento, archisabido, de que a las doce de la noche los entes de aquel mundo toman corporeidad y hablan entre sí.

Pero ocurre, y esto es lo terrible, que nosotros hemos sido testigos del fenómeno estremecedor. Un hombre —no importa quién, cualquier hombre, todos los hombres— pintado en una tabla, desdibujadas las facciones para que no pudiéramos reconocernos, ha atrapado, al pasar, a uno de los nuestros, de los de el lado de acá, de los vivos, de los inexpertos hombres de nuestros días. Le ha agarrado por el cuello, le ha oprimido con fantasmal fuerza de la que nadie puede desasirse. (Así le era imposible a Don Juan soltarse de la mano de piedra del Comendador y se iba con él al infierno.)

Y el atrapado alzaba una mano y quedaba inmóvil, fosilizado, hecho testimonio perenne del terror. También hemos podido atestiguar que de una fila de hombres y mujeres desdibujados, masificados, del otro mundo, uno —no se supo jamás su nombre ni sus datos— pasó la frontera del cuadro, el umbral del sueño becqueriano y quedó en el territorio de lo real, fosilizado también, reducido a un traje habitado que ya es, para siempre, mortaja o disfraz de muerto. Aunque esté en pie y crea que sigue esperando en la fila de los innominados y tenga presunción de estar vivo y de ser inmortal.

De muchos otros espantables prodigios podríamos hablar; de las manos de los consejeros que, no pudiendo llevarse al otro mundo sus negocios, quedaron en éste, sobre la mesa de las grandes especulaciones; de las manos sedientas de los «fans» capaces de triturar al ídolo en una sed desordenada de reliquias y también, para alivio de caminantes, el amor, que ese sí que se hizo eterno, en las dos manos de los amantes, unidas en este mundo como en el otro lo están sus efigies.

El territorio donde hemos sido testigos de todo esto no es otro que un estudio amplio, aséptico, limpiamente encalado, donde trabaja un joven pintor al que su obra ha dado ya nombre internacional: Rafael Canogar. Hemos de referir nuestro sobresalto al penetrar por la amplia puerta, pintada de negro, de este estudio situado allá por la espaciosa luminosidad de la Ciudad Lineal, porque ocurrió que, al entrar en él, nos vimos sorprendidos por diversas personas que parecían llenar el salón. Y luego tuvimos que discriminar entre los vivos reales —un pintor amigo, un empleado servicial— y los vivos soñados que ocupaban también su sitio, pero en increíble, dolorosa inmovilidad.



Rafael Canogar nos habla de todo esto sin alterarse mucho, sin pontificar ni vanagloriarse. La mejor palabra que podemos emplear para definir la actitud personal de Canogar es la de la corrección. A nuestras curiosidades indiscretas, a nuestras preguntas—que siempre, claro, suponemos cargadas de sagacidad—él responde correctamente, con afable paciencia. Y nos refiere sus primeras andanzas por San Sebastián, cuando siendo niño sintió la llamada imperiosa del arte, adivinado en los primeros balbuceos de dibujo. Y luego su aprendizaje con el maestro Vázquez Díaz. (En seguida descubrimos lo que hay de precisión y elegancia en las figuras de Canogar que descende, directamente, del gran pintor onubense.) Su decisión de entregar su vida a la pintura. Y luego su abscipción al movimiento vanguardista en el que nombres como Saura, Millares y Cuixart tuvieron que jugarlo todo al desafío viril de su nueva estética abstracta.

Porque este pintor fue de los que arrosaban la indignación de los pacíficos provincianos que no entendían que se pudiese pintar con otra cosa que la pasta de los tubos comerciales. No comprendían que en el lienzo pudiera mostrarse la belleza—o el horror—de materiales deleznable o de objetos no identificados. Nosotros fuimos testigos, allá por el año 1958, de cómo se alzaba en una capital de provincia un auténtico clamor de protesta por lo que se consideraba herejía punible, cuando aquello no era otra cosa que una exposición de los jóvenes pintores de «El Paso» que querían—y lograban—poner el arte de nuestro país a tanta o más altura que el que entonces se valoraba en el mundo de más allá del Pirineo.

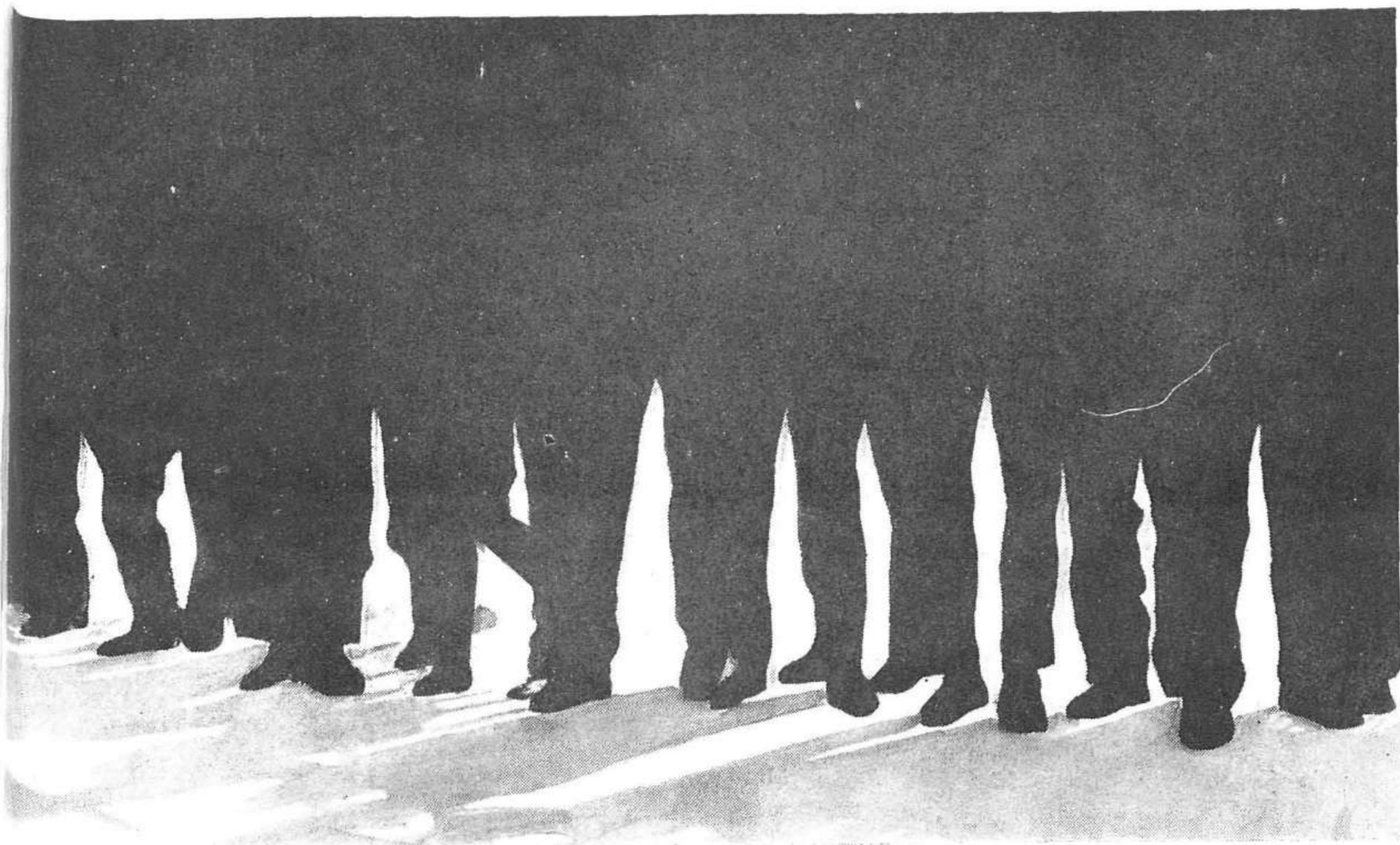
Correctamente, sin estridencias ni alteraciones, Canogar nos habla de su evolución desde la época abstracta a esta de hoy en la que intenta inmovilizar para siempre un instante fugaz de la vida. Todo se ha hecho ahora—después de la deshumanización de aquella primera etapa—humano, demasiado humano. Es como si se hubiera roto la frontera de los dos mundos y, por milagro, se hubiera materializado el verso de Machado.

«Hoy es siempre, todavía.»

Ante esta nueva figuración, en la que los objetos representativos de la corporeidad humana salen del cuadro; en el que éste deja de ser la clásica ventana por la que nos asomábamos a un mundo de evasión, le preguntamos a Canogar si en esta integración de la materia escultórica y de la pintura se siente más escultor que pintor.

Y él, más firme esta vez en su palabra, nos dice que es, sólo y exclusivamente, pintor, aun cuando sus materiales no sean los tradicionales y, en algún momento, encerrado en su laboratorio de aprendiz de brujo, tenga que manipular con sustancias plásticas y fundir moldes y hacer todas estas operaciones que a nosotros se nos antojan de signo mágico para conseguir deshacer las barreras invisibles de estos dos mundos que él ha sabido representar en sus obras.

¿Hacia dónde va el arte? Esta pregunta, por otra parte tan inútil, puesto que para contestarla no hay sino que esperar y seguir esperando, surge en todos los que visitamos los estudios de nuestros artistas de vanguardia. Lo que sí podemos afirmar es que aquí se ha destruido el mito de la sacralización de la pintura. Hay realismo, drama y dolor en estas figuras, muy paralelas a lo que en la poesía quisieron hacer los poetas sociales y más cerca aún de lo que el cine intenta buscar, sin conseguirlo, en el camino de las tres dimensiones. Naturalmente que eso no le importa mucho a los artistas que, al fin y al cabo, saben que el arte irá exclusivamente por donde ellos y Dios quieran que vaya.



RICARDO UGARTE

O LA ESCULTURA COMO SERVICIO

Por CARLOS AREAN

A Ricardo Ugarte, muy poco después de haber cumplido sus treinta años de edad, le espera un muy brillante futuro. El gran escultor donostiarra, justamente premiado en 1969 en la Bienal de Escultura de San Sebastián, es un hombre de amplia cultura, a quien nada humano le es ajeno, y todo ello deja un eco en su obra. Poeta, novelista, pintor, podría consagrar se exclusivamente a cualquiera de estas actividades y triunfar en ella con acierto. A pesar de ello ha preferido la escultura como dedicación primordial, aunque no abandone ninguna de las restantes. Su elección de la escultura obedece a motivos de tipo sociológico. En esa pequeña provincia española de tradiciones enraizadas y abiertas influencias transpirenaicas el terreno se hallaba preparado desde hacia largos decenios. Guipuzcoanos son Oteiza, Chillida,

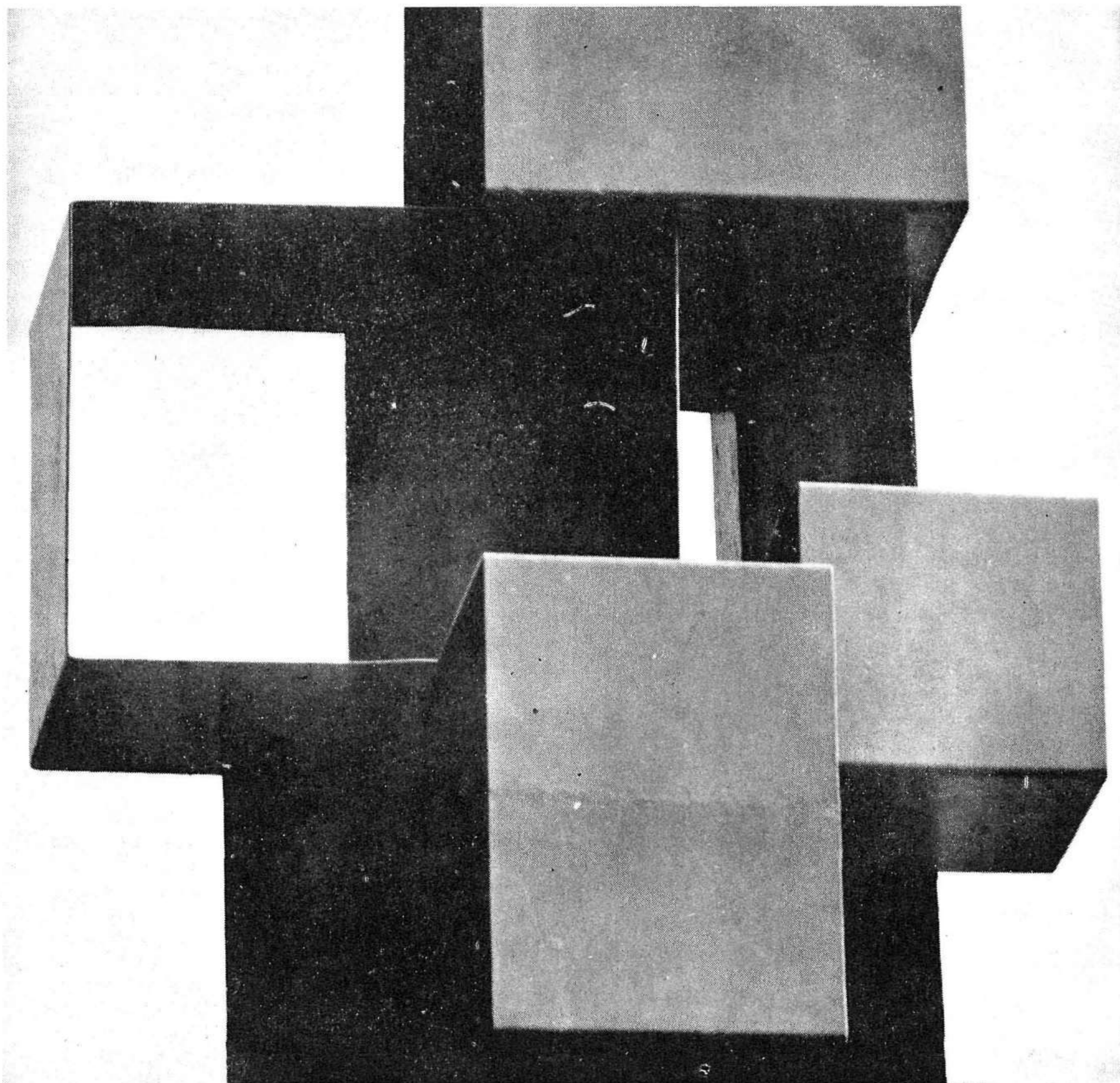
Basterrechea y Mendiburu (citados por orden cronológico de creación de su más antigua obra) quienes figuran entre el grupo de cabeza de los grandes escultores no sólo de España, sino del mundo. Vasco era también, aunque no guipuzcoano, el vizcaino Mogrovejo, el creador en ciertos aspectos de una rama de necesidad formal y búsqueda del hueco en la escultura contemporánea y vasco es hoy Ipoustegui en la otra ladera del Pirineo.

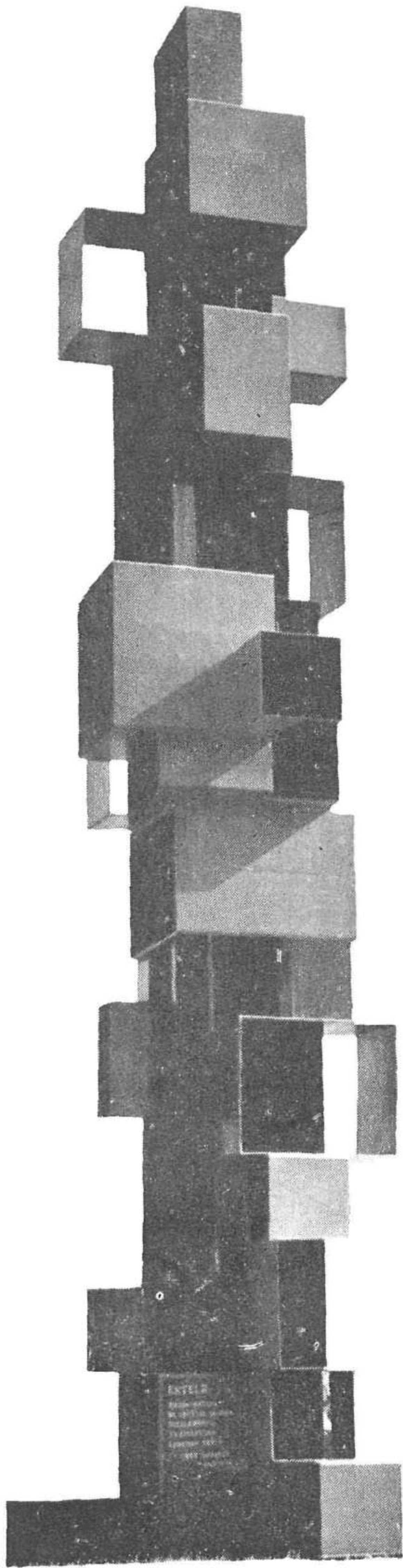
¿Qué razón podrá explicar este hecho de que una gran parte de la escultura actual sea vasca? La siembra de Mogrovejo y Oteiza, ratificadas con el triunfo espectacular de Chillida, no constituyen una explicación, dado que antes tendrían que ser ellas mismas explicadas. En Mogrovejo había unas calidades lumínicas que podrían hallarse en relación con esa luz cer-

nida del país vasco y con la dulzura superficial de su paisaje colgado sobre breñas hoscas. En los restantes escultores, tal vez la explicación de su bronca manera de ordenar las formas radique en las cualidades humanas del hombre vasco. Agiles, fornidos, veraces, esos vascos que radiografiaron en sus libros sus coterráneos Miguel de Unamuno y Ramón de Basterra, son como sus hermanos castellanos («no hay peor cuña que la de la misma madera») «largos en fazañas y cortos en contallas». Desprecian la blandenguería y hablan poco y claro. Saben romper árboles a hachazos y saben también darle la vuelta al mundo edificando ciudades y cristianizando infieles. En el fondo de toda su actitud hay un afán misionero de darse y de servir al prójimo, pero todo ello sin literatura y estando convencidos en el fondo de que se

trata de un deber. De ahí que este pueblo de edificadores tenga que realizar también un arte eminentemente constructivo, un arte viril y erguido, que no sea un simple adorno, sino que pueble la totalidad de un espacio. El ejemplo más admirable de esta actitud lo tenemos en la obra hercúlea y clásica de Eduardo Chillida, quien fue además anteriormente guardameta de la Real Sociedad de San Sebastián, probándonos así, de paso, que la verdadera cultura, el auténtico humanismo y el espíritu de creación no son incompatibles, cuando quien los posee no es pedante, ni con el gusto por el fútbol ni con ninguno de los otros «pequeños» placeres de los hombres sencillos.

En esta misma tradición de construcción de esculturas al servicio del hombre, se inscribe la obra ciclópica de Ricardo Ugarte. Hay que añadir que Ricardo ha tenido la suerte de realizar su obra en una ciudad como San Sebastián, cuyo Ayuntamiento y cuyo alcalde, Felipe Ugarte (quien a pesar de la coincidencia de apellido no se halla emparentado con él), comparten esas ideas. De ahí que el Ayuntamiento de San Sebastián, por iniciativa de su alcalde, convocase de nuevo su renombrada Bienal de la Anteguerra, aunque añadiendo la particularidad de que esta vez el premio no fuese solamente en metálico, sino que exigiese la erección de la escultura en la plaza del Centenario de la ciudad. El Jurado, compuesto por un nutrido grupo de críticos de arte de la Asociación Internacional, de nacionalidad británica, unos, y españoles, otros, concedió, por unanimidad, el primer premio a Ricardo Ugarte y el segundo al soriano-madrileño Amador Rodríguez. Pocas veces tuvimos unos jurados menos dificultades en una elección. Las dos obras premiadas destacaban sobre todas las restantes, y lo único que respecto a ese concurso que tanto lo enaltece cabe sugerir al Ayuntamiento de San Sebastián, es que una vez alzada ya en el lugar elegido la obra ganadora, se alce también en otro igualmente digno la que mereció el segundo premio. Esas dos esculturas, unidas a la de Néstor Basterrechea que cierra hoy una de las más hermosas perspectivas de uno de los puentes y al «Peine del viento», de Eduardo Chillida, que según frase de su propio autor «peinará pronto desde encima de una roca en medio del mar los aires que entren en San Sebastián», convertirán a la capital de Guipúzcoa en una de las ciudades de Europa en la que más vi-





Una de las misiones del arte consistente en dotar a los seres humanos de toda ciudad posible de un ámbito habitable y paseable más grato y acogedor, tiene plena efectividad en esta escultura de Ugarte. Ella es centro de ordenación de las perspectivas que desde la plaza se inician o que en ella confluyen. El espacio urbano que conforma adquiere una nueva vida gracias a su ritmo tan elástico y firme como el de un pelotari o un aizcolari.

Una obra como esta gran escultura de Ricardo Ugarte no es nunca un comienzo, sino el final de una evolución. Antes de ella están todas las abundantes esculturas de su autor, realizadas con mayor libertad en la sensibilización de la textura y en la distorsión de la forma. Eran obras en las que el hueco podía no ser taladrante, sino acurrucarse en recovecos que no sólo filtraban la luz, sino que la concentraban o reflejaban. La obra premiada es fruto de toda esa evolución anterior, pero constituye al mismo tiempo un punto de partida para la que la seguirá. Al proyectar este monumento público, Ricardo Ugarte se ha despojado de toda suerte de elementos innecesarios. Se ha quedado única y exclusivamente con el esqueleto de la forma, que es lo que en última instancia mejor le va al carácter vascongado.

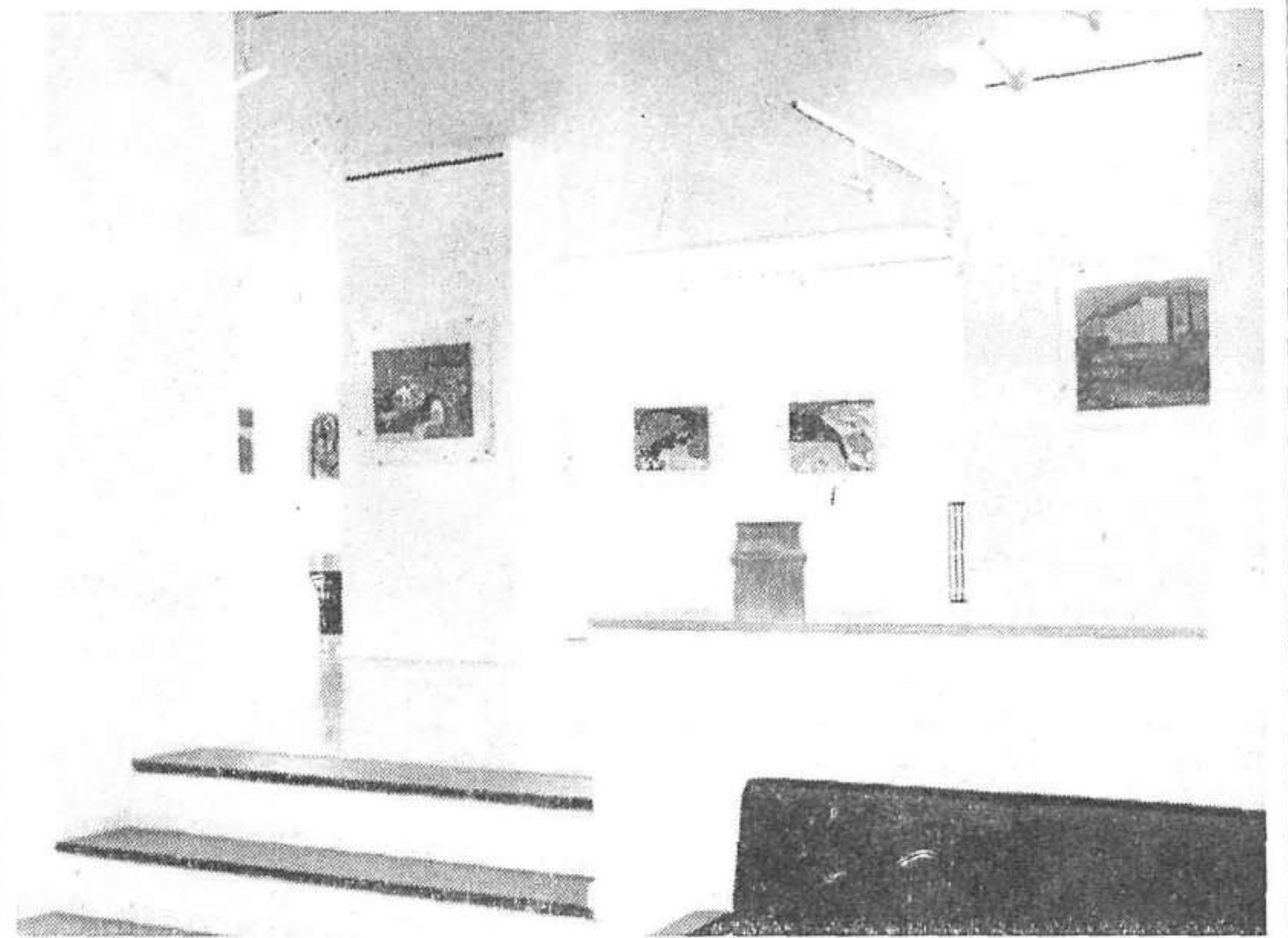
Lo que luego venga tal vez siga siendo análisis constructivo, pero existirá al mismo tiempo un compromiso entre el autor y su obra o entre el autor y su pueblo. La gran escultura de nuestro tiempo no puede dejar ya de constituir un servicio a la comunidad. Ricardo Ugarte ha comenzado a realizar este servicio con su construcción para la plaza del Centenario. Hay ciertas vocaciones que resultan irrenunciables, y una vez que Ugarte ha entrado en esa senda, tendrá que seguir por imperativos de su propia autenticidad, dentro de ella. Como algo similar le acaece en San Sebastián a sus precursores Oteiza, Chillida, Basterrechea y Mendiburu; se halla en este momento esa ciudad en una situación sociológica y vocacional envidiable. El Ayuntamiento y sus grandes artistas coinciden en sus anhelos. Lo que pueda surgir de esta coincidencia y de esta generosidad no puede preverse aún en la totalidad de sus dimensiones, pero sí cabe vaticinar ya que San Sebastián, al igual que algunas escasas ciudades suecas, danesas o checoslovacas, va a convertirse en algo diferencial en su concepto del arte. Será éste para todos y se hallará, al igual que en nuestra Edad Media, al servicio de todos. Habrá así en San Sebastián un arte del pueblo y para el pueblo, un arte alrededor del cual jugarán los niños y cantarán los pájaros. Un arte que, enraizado en la vida, recuperará así su sentido y realizará por obra y gracia de un grupo de escultores guipuzcoanos su más alta misión.

gencia tenga la escultura actual y en la que mejor emplazada se halle.

La obra premiada de Ugarte es modélica. Su altura es exactamente la precisa para que ordene todo un conjunto de plaza y jardines, logrando simultáneamente la integración en la naturaleza y la integración en el urbanismo. La fotografía de la plaza que acompaña a esta nota permite ver cómo se yergue sobre su fondo de árboles y cómo incluso los seres humanos contribuyen con su paso permanente a dotar de movilidad al espacio que la circunda. Al otro lado de los jardines se alza la parte edificada de la plaza cuyas casas alcanzan alturas a las que se adapta la de la escultura. La obra es de netas tendencias constructivas. Los grandes cubos semihuecos de hierro autógenamente soldado, no sólo ofrecen una controlada tensión hacia lo alto, sino que modulan un espacio interior roto en huecos igualmente geométricos a través de los cuales fluyen la luz y el aire y se percibe el trasfondo urbano que los completa.

ITINERARIO DE EXPOSICIONES

Por ADOLFO CASTAÑO



JUAN ALCALDE Y EDUARDO ARENILLAS (Salas del Ateneo de Madrid)

Las Salas del Ateneo de Madrid, Santa Catalina y Prado, estrenan pavimentos, decoración, y lo más importante, iluminación.

También han cambiado de director, siendo el dibujante y profesor Romero Escassi quien sustituye al crítico Carlos A. Areán.

El calendario anunciado, y del que son primeros representantes Juan Alcalde y Eduardo Arenillas, va a continuar las dos líneas que ya son tradicionales en la Casa: la madura y la joven.

Juan Alcalde hace una figuración muy simplificada en sus rasgos generales, de color sólido y entonado, y que se apoya firmemente en el suelo de un concepto plástico cercano al mundo y a los seres de un

Rouault, por ejemplo, con la densidad en la pincelada y el empobrecimiento voluntario de los colores graves, que se acercan al negro hasta casi unirse a él.

Eduardo Arenillas, en una gama dominante de grises, realiza una neofiguración a lo Sáez, utilizando para ello amplias bandas de color que envuelven el espacio ocupado por los seres humanos, dándoles apariencia de gentes momificadas, de seres que pueden aparecer, concretándose, o disolverse en el contexto plástico que los acoge. El ámbito está fraccionado, dividido, por planos de color y líneas gruesas, aquéllos muy poco móviles, éstas continuas.

ADOLFO CASTAÑO



URCULO (Museo de Arte Contemporáneo)

URCULO se mantiene en la línea pictórica ecléctica que ya vimos en julio del año 1969, en la Sala Altamira, de Gijón.

El procedimiento artístico que emplea —pintura acrílica lisa y recordada en zonas de color continuo, con

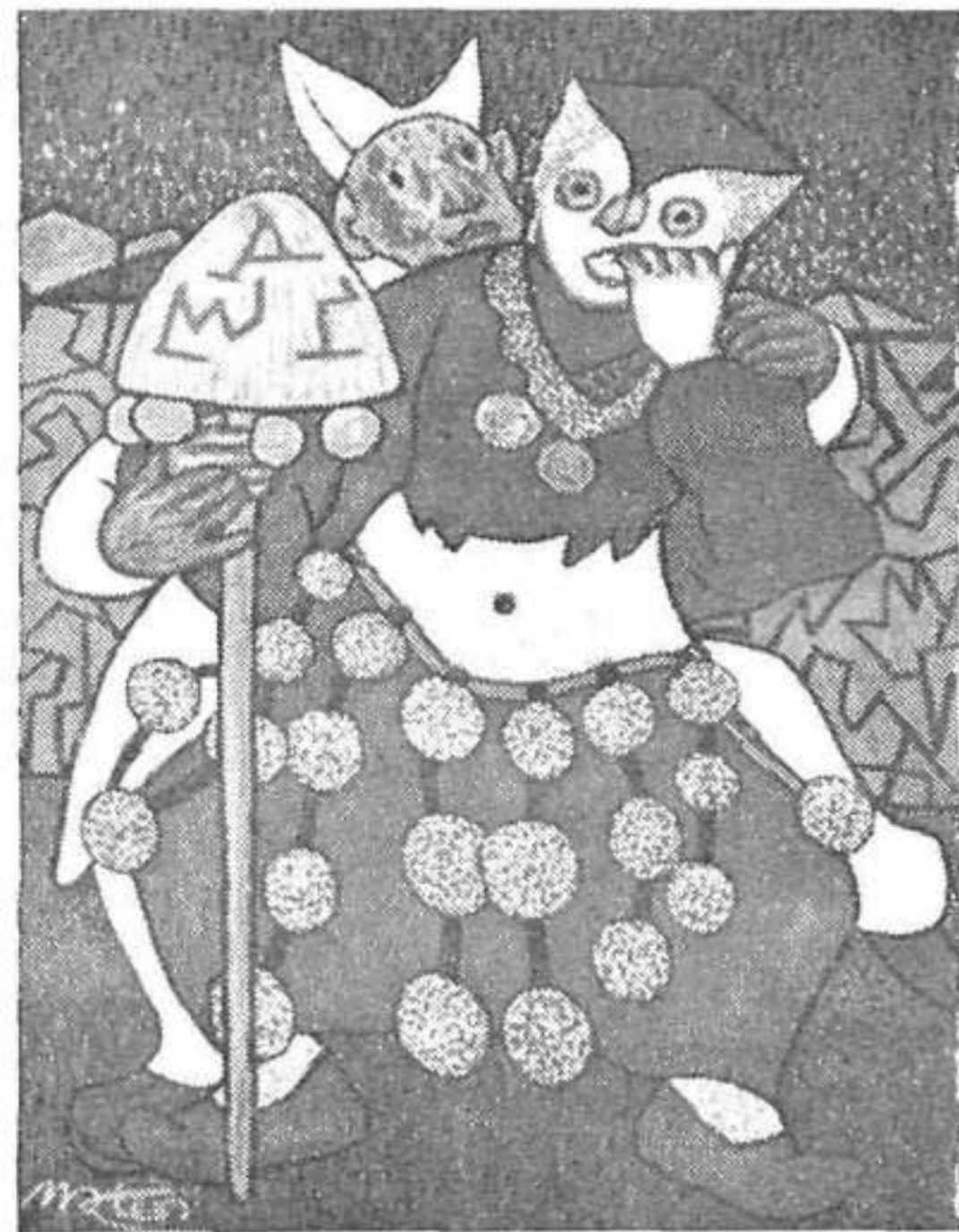
bastantes sobreimpresiones—, tiene la flexibilidad plástica que él necesita para mostrarnos una imagen instantánea del ser humano femenino en soledad, en una delirante soledad.

La experiencia ganaría en grados artísticos si tuviéramos la seguridad de que Urculo no se hace violencia para agradar al público, si este «tour de force» en torno al erotismo que

ahora presenta no nos sonase un tanto a «pan o a circo» para los espectadores contemporáneos.

Por lo demás, y salvo un pequeño descenso hacia lo porno, Urculo se hermana en calidad y exquisitez con los hindúes, maestros de la iconografía amorosa con o sin oponente.

FRANCISCO MATEOS



CLARO está que no es agradable, en muchos sentidos e intenciones, la zalagarda andante de máscaras y medio máscaras que puebla las pinturas de Mateos.

Con un sentido de burla muy a la española, sin llegar al desgarrar, Mateos se detiene morosamente en un feísmo de apariencia que no aleja la amistad de humanos con humanos, ni la complacencia de los signos que estos seres cubiertos llevan en su presencia.

Y partiendo de esta condición expresiva, de esta condición que él ya ha hecho est lo personal, Mateos se ha acostumbrado a dar fe de vida a través de estas carnestolendas incruentas, en las que la intención y la técnica se funden para contarnos historias, sucedidos particulares que, trascendidos por obra y gracia de su talento, de su maestría, se convierten en símbolos universales.

Todos estos seres nacen, van naciendo, a lo largo del año de la paleta sabia, cada vez más sabia y serena, de su hacedor Mateos. Se decantan en el crisol del color—cada pintura está estudiada en su gama y combinaciones de afines, de complementarios, de tal manera que, a pesar de lo agrio o vivo de su tono, jamás grita ninguno, ninguno sale del conjunto—; de la forma (Mateos ha utilizado siempre una línea móvil, un tanto barroca, en la que primaba sobre la recta definidora, la curva. Ahora la línea mantiene los límites, pero no se embriaga en las curvas).

Es una lección de juventud, dentro de un estilo personal, esta aparición anual de Mateos. Aparición que siempre trae novedad en el color, en la forma, en la temática, en mil pequeños detalles de la confección artística. Aparición que da la dimensión de una vocación pictórica madura, seria, continuada.

(Galería Círculo 2)

UISO ALEMANY

REDUCIR el paisaje a su radiografía más escueta ha sido tarea que varios artistas han cumplido con varia fortuna. Uiso Alemany todavía lo hace con más riesgo, todavía lo radiografía al cuadrado, suprimiendo cualquier signo de calidades, adelgazando la materia hasta dejarla en el peso inevitable. Con un trazo o con varios indica las líneas fuerza de la tierra, su dirección, y deja al color que nos sugiera en la mente, actuando de manera psicológica, por asociación, el recuerdo, la presencia, de un paisaje reconocido.

Tal esfuerzo de síntesis, en verdad hermoso, ¿tendrá continuidad, será un callejón sin salida?

(Galería Cultart)

ISABEL SALLERAS

CON trozos de madera y clavos de la más variada estirpe, Isabel Saller-

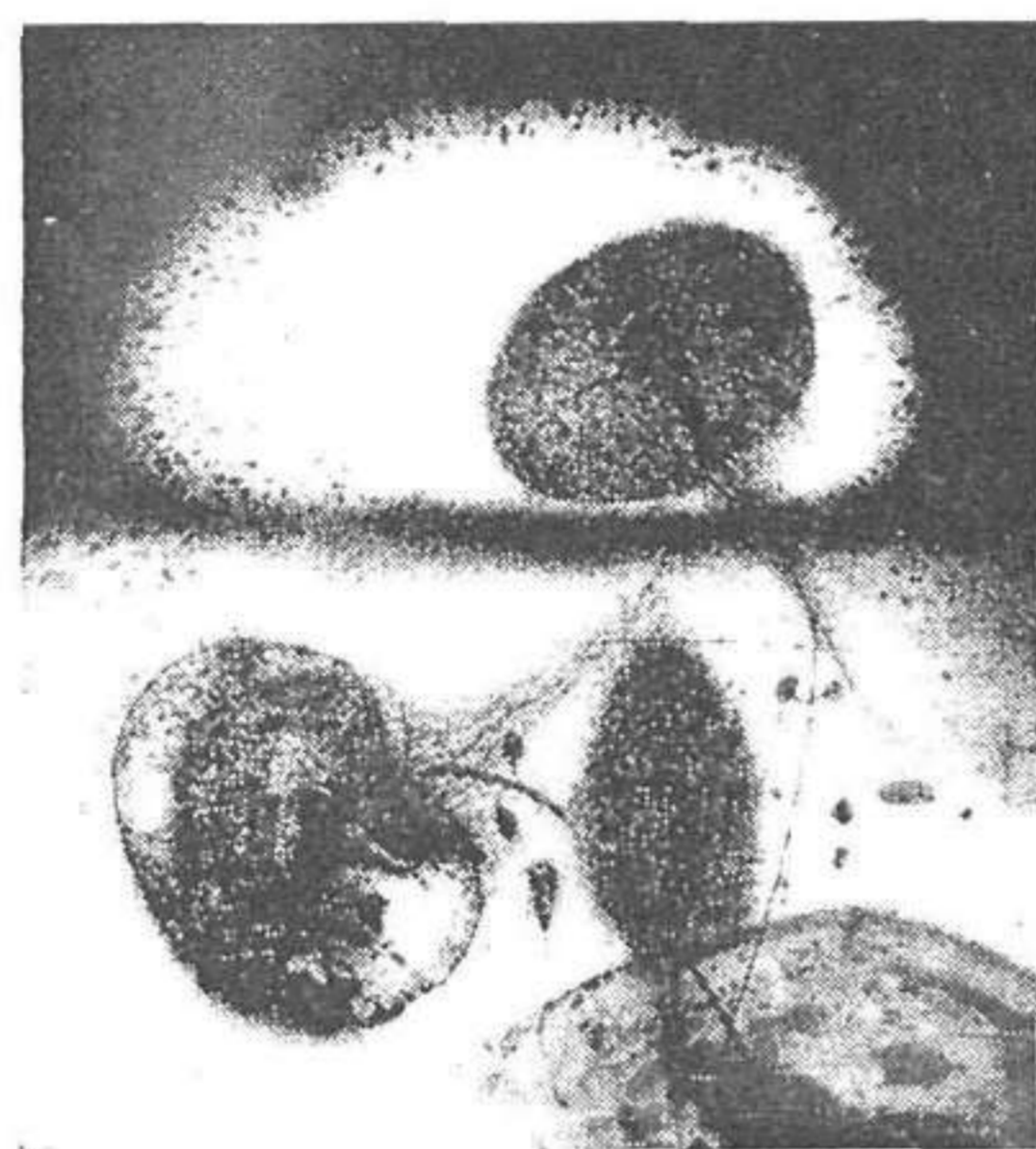
ras ha rescatado todos estos objetos del limbo de la invención en el que se encontraban. Inspirados lejanamente en algunos fetiches del Africa negra, la utilización, como en aquéllos, de materiales prefabricados, las pátinas con ácidos, etc., consiguen que clavos y maderas adquieran un aire amenazador, se conviertan en mágicos objetos hasta ahora inofensivos.

(Galería pequeña Skira)

FRANCISCO PEINADO

PEINADO, laborioso como el más encarnizado artista chino tanto en su pintura como en su dibujo, hace un arte histológico, con ambigüedades arcimboldescas en su figuración.

A nosotros su trabajo nos parece que no abre posibilidades sociales o



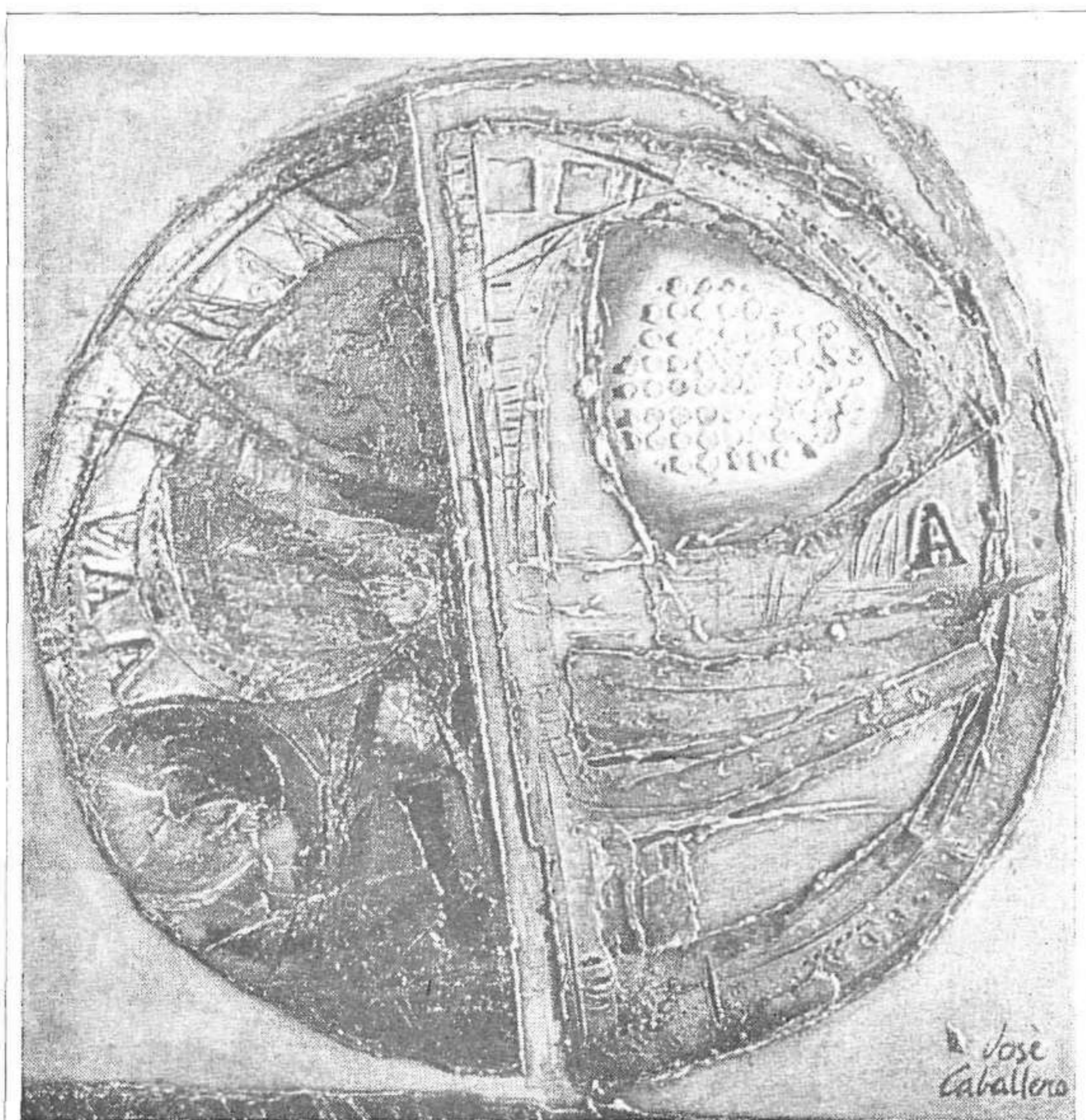
artísticas, que es un puro complacerse en describir pequeños estados conflictivos muy personales, muy íntimos.

Peinado se burla finamente de algunos aspectos de la fisiología natural mientras cuenta una historia erótica con el lenguaje de la ciencia-ficción.

(Museo de Arte Contemporáneo)

OFELIA

OFELIA ha adquirido un grave compromiso consigo misma y con el público: el de superar su trabajo en cada nueva exposición que realice.



JOSE CABALLERO

ES indudable que José Caballero crea un clima poético en sus abstracciones, que conoce todos los recursos nobles para hacer lucir a la materia colores y empastes, que utiliza con oportunidad huellas, grabados, esgrafiados, etcétera, y que consigue poner en pie una serie de pinturas pulcras y repletas del humanismo del que hace gala en sus catálogos.

Lástima que abuse de la forma circular.

Sus dibujos para acompañar el «Llanto», de García Lorca, nos gustan menos que su pintura. Preferimos, además, lo poco que hemos visto de la versión de 1935 a ésta de 1970. El superrealismo sigue siendo una actitud rica en invenciones y verdad..

(Galerías Juana Mordó y Seiquer)



CARMEN VIVES

EL camino que sigue Carmen Vives para realizar sus pinturas bordea peligrosamente y en todo momento la cursilería y la torpeza. Pero los dos escollos los salva con una gran virtud (virtud pictórica desde luego): la capacidad de recuerdo que tienen sus trabajos, su sencillez y una insobornable ingenuidad.

Paisajes entrañables, flores, recuerdos de lugares en verano pasado y una mesa puesta con dulces y licores nav'ños, traen un aliento vivo, un tanto intemporal frente al presente, frente al pasado, y que con gracia delicada se perderá en el futuro.

(Galería Edaf)

Hace un par de temporadas, cuando Ofelia presentó sus primeras obras pudimos ver en ellas una vocación naciente. Ahora comprobamos que esta vocación se ha afirmado, se ha hecho consciente, empieza a ser camino. Deseamos que Ofelia siga ahondando en todas sus posibilidades humanas con idéntico entusiasmo y pareja sabiduría.

(Sala Abril)

CRUZ DE CASTRO

CRUZ de Castro no se conforma con lo que ha conseguido en el terreno de la expresión abstracta hermanada con el pop, intenta ir más lejos, y va.

Confesamos que su versatilidad nos desconcierta, nos parece que le obliga a dar vueltas en torno a la certeza.

En este momento, por ejemplo, insistiendo en la postura pop pero iniciando en el experimento seriado—los senos—, los objetos que fabrica pueden ser calificados con algunos de estos adjetivos: necrofílico, erótico, etcétera.

No sabemos si el buen burgués, pues Cruz de Castro intenta ofender al burgués, quedará epatado con estas inteligentes variaciones en torno al arte. Nosotros desde luego nos sentimos ofendidos de que Cruz de Castro haya elegido la moda cuando podría haber elegido la auténtica vanguardia.

(Galería Skira)

FERNANDO ZOBEL

¿LA realidad ha estado siempre presente en la obra de Fernando Zobel?

Esta es la pregunta que nos hacemos al ver su nueva serie de dibujos, dibujos que descomponen, como es costumbre en Zobel, refractan, rompen e irisan los planos de la realidad, lo alejan, lo evocan, nunca lo describen.

La belleza insinuada de las pinturas y dibujos de Zobel ha cambiado de emplazamiento. Ahora tenemos que observar si resplandece como entonces.

(Galería Egam)

TEIXIDOR

TEIXIDOR está emplazado justo en la intersección del hombre y la computadora. Intenta con éxito, y con una dicción muy sencilla, confundir nuestro tradicional sentido de la perspectiva para sumirnos en una dimensión distinta, en la que como en la música actual, hay periodicidad pero no melodía, hay sonidos pero inertes al sentimiento.

Creemos que esta postura, esta actitud creadora no sólo es lícita, sino plausible y puede que engendradora, al igual que otras actitudes parejas plásticas, arquitectónicas o musicales, del nuevo lenguaje artístico que sustituirá al de la galaxia Gutenberg.

(Galería Dan'el)

ANTOLOGIA DE LA ZARZUELA Y OTROS TEMAS

LA Sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea ha procedido a seleccionar las obras de compositores españoles que serán enviadas al Jurado internacional, que seleccionará, a su vez, las que figurarán en los conciertos del próximo Festival Mundial, que se celebrará en Londres en 1971.

Oscar Esplá, presidente, y Antonio Iglesias, secretario, informan de los resultados:

Oda für Marisa, para clarinete, trompa y grupo instrumental, de Carmelo Alonso Bernaola. *Confluencia sobre do sostenido*, para cuarteto de cuerda, de Agustín Bertoméu. *Alea 68*, para plato suspendido, piccolo, flauta soprano, flauta contralto, arpa, violín, viola, violoncello y cinta magnetofónica, de Gerardo Gombau. *Noche Pasiva del Sentido*, para soprano, dos percusionistas y cuatro magnetófonos, de Cristóbal Halffter. *Semis*, para cuarteto de cuerda, de José Luis Téllez. Y, por último, *Hombre aterrorizado-or*, para luz, actor y clarinete, de Jesús Villa Rojo.

Los conjuntos instrumentales y sobre todo los compositores seleccionados nos anticipan el criterio seguido por el Jurado seleccionador, para estar en la línea del título de la Sociedad. Por ello, hace ya bastantes años, Adolfo Salazar comentaba estas programaciones diciendo: «Aquí radica, en efecto, todo el interés de los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, porque al dar programas dedicados íntegramente a la producción contemporánea, las obras nuevas se cotejan entre sí y establecen su parentesco genérico, en lugar de oponerse en cruda pugna con las obras clásicas.

LA Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión, bajo la dirección de Enrique García Asensio, presentó un nuevo programa que, como parece reflejar el criterio de la temporada, tenía un equilibrio entre lo tradicional y la novedad, a la que se añadía la poco frecuente utilización del órgano. Esteban Elizondo, joven organista que afirma y confirma sus cualidades, presentó primero el *Concierto para órgano y orquesta en do mayor*, de Haydn, con gran seguridad y dominio y, en especial, con mucha expresividad, lo que importa en este concierto que, como señalan las notas al programa, es un anticipo del hacer romántico.

En lugar preferente figuraba el concierto para órgano, timbal y orquesta de cuerda, de Poulenc, que al menos para nosotros tenía carácter de estreno. El equilibrio sonoro está perfectamente logrado, al servicio de unos temas atrayentes, con ritmos muy de su momento. Es obra que convence por su construcción y por su interés en general. Esteban Elizondo «vivió» su interpretación, se advierte que siente un especial cariño por la obra, lo que sin duda influye en la calidad de los resultados. Otro tanto puede decirse de Enrique García Asensio, que cedió con toda gentileza los aplausos al solista. Vicente Redondo Fons fue excelente colaborador en el timbal.

La segunda parte estuvo dedicada a la *Sinfonía número 2*, de Tchaikovsky, de la que no somos muy apasionados, pero que, bien interpretada y llevada por director y orquesta, sa-



Enrique García Asensio, director titular de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión



María Orán, soprano, partícipe y responsable del éxito de la "Antología de la Zarzuela"



Carmen Sinovas también forma parte de la actualización de la zarzuela

tisfizo los gustos del aficionado medio, como suele suceder con el compositor ruso.

EL día 25 se inició el ciclo «Cincuenta años de música francesa», que organizado por el Instituto Francés y Juventudes Musicales de Madrid, se extenderá hasta el mes de mayo del próximo año. Este primer concierto estuvo dedicado a la obra de Debussy y a cargo de Rafael R. Cros (flauta), María del Pilar Francés (soprano), Ana María Gorostia-ga (piano), José L. Ochoa (baritono) y Joaquín Parra (piano). Los títulos elegidos tienen un marcado aire de novedad, ya que no se suelen encontrar en los programas habituales.

El ciclo continuará con sesiones mensuales, y se ha basado en la elección—no podría ser de otro modo—de algunos de los nombres más destacados de la música francesa. Diciembre estará dedicado a Ravel y para enero ha sido programada una conferencia de Antonio Fernández Cid, con ilustraciones musicales de obras de Debussy, a cargo de Francisco Martín (violín) y Elisa Ibáñez (piano). Satie, el Grupo de los Seis, Poulenc, Milhaud y Messiaen, son los nombres que figurarán en los meses sucesivos.

«ALEA» inicia su temporada con un concierto en el Instituto Nacional de Industria y de nuevo las indicaciones de «estreno» acompañan a cada una de las obras del programa que son: *Oficio*, de Eduardo Polonio; *Interfase*, de Horacio Vaggione, y *We*, de Luis de Pablo. La interpretación dependerá de los propios autores: con generadores, santur, voz, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, mezclador, potenciómetro y filtros, lo que reseñamos de modo expreso para destacar la línea de las obras programadas.

LA Compañía Lírica Nacional, dirigida por José Tamayo, presentó en el teatro de la Zarzuela la *Antología de la Zarzuela*, que definiríamos como una «sabia» ordenación de números y fragmentos que acercan al público joven a un género que por sus propias exigencias se viene alimentando de recuerdos. Esta *Antología*, como las versiones anteriores, es uno de los medios que encontramos más eficaces para conservar la imagen de la zarzuela e incorporar a sus audiencias a los públicos más jóvenes. Es una de las soluciones frente al problema de los libretos desfasados, para conservar unas músicas que merecen su permanencia.

Ante la imposibilidad de mencionar a todos los que acertadamente intervienen en el espectáculo, nos referiremos a los que a nuestro juicio destacaron en el acierto. María Orán confirmó su clase y su voz; al igual que María del Carmen Ramírez y Carmen Sinovas, como Evelio Esteve y Pedro Farrés, con una referencia especial a Selica Pérez Carpio, que sigue ganándose el aplauso espontáneo por sus méritos de ayer y hoy. Bien el coro, dirigido por José Perera, y la coreografía de Alberto Lorca, lo mismo que la orquesta, a cuyo frente está Manuel Moreno Buendía, sobre una cuidada escenografía de Sigfredo Burman y figurines de Burgos, Cortezo y Oliva.

La selección parte de la loa de *El Laurel de Apolo*, de Calderón de la Barca, con música de Manuel Parada—autor también de la recopilación y de los acertados enlaces musicales—sobre temas de Hidalgo. Tras esta presentación, han sido seleccionados fragmentos de *El Barberillo de Lavapiés*, *El Niño Judío*, *La Linda Tapada*, *Don Gil de Alcalá*, *Las Bodas de Luis Alonso*, *Emigrantes*, *La Tempranica*, *El Puñao de Rosas*, *La Corte de Faraón*, *La Dogarresa*, *La Gran Via*, *Luisa Fernanda*, *El Cabo Primero* y dos selecciones, finales de las dos partes del espectáculo, dedicadas al «pasodoble» y a la «jota», respectivamente.

El efecto es importante, porque frente a las representaciones con continuo cambio de programación y algunos libretos que poco nos dicen en la actualidad, esta visión de conjunto, en la que predomina la calidad de muchas músicas, nos confirma en la idea de encontrar fórmulas iguales o similares que mantengan las partituras en los atriles.

Las referencias, ya sean breves, sirven también para dejar constancia de una labor. Esto es lo que queremos cumplir, al menos, con el grupo L. E. M. A., que desde su fundación en 1968, se ha consagrado a la música antigua, buscando la rigurosidad y la calidad de las interpretaciones. El Instituto Nacional de Educación Física y Deportes ha sido el escenario de su último concierto, dedicado a obras españolas, flamencas y francesas del siglo xvi. El renacer del gusto por todo lo anterior al Romanticismo contribuye a que estos esfuerzos tengan el eco que merecen, más allá del valor que corresponde a los estudiosos.



IV SEMANA DE MUSICA DE TENERIFE

Ha tenido lugar en Tenerife, organizada por el Casino de Tenerife, la tradicional semana de música en la que han intervenido ofreciendo recitales el Trío Haydn, Misha Dichter, Salvatore Accardo, Radu Aldulescu, André Watts, el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid y el crítico Enrique Franco.

estafeta
MUSICA



RUMEU DE ARMAS, ACADEMICO DE LA HISTORIA

En la Real Academia de la Historia tomó posesión de su cargo el nuevo académico don Antonio Rumeu de Armas, quien en su discurso de ingreso disertó sobre la figura de Hernando Colón y estuvo apadrinado por los académicos don Fernando Chueca Goitia y señor Duque de la Torre. El discurso de contestación fue pronunciado por el académico don Jesús Pabón y Juárez de Urbina. El Príncipe don Juan Carlos de Borbón presidió el acto, acompañado del marqués de Lozoya y otros miembros de la docta corporación.



PLINIO, EN ALEMANIA

El policía manchego Manuel González, alias «Plinio», jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso y protagonista de las novelas policiacas a la española de F. García Pavón: *El reinado de Witiza* (Premio de la Crítica 1968), *El rapto de las sabinas*, *Las hermanas coloradas* (Premio Nadal 1969), *Historias de Plinio* y *Nuevas historias de Plinio*, actúa... académicamente en Alemania.

En la fotografía que encabeza este texto y rodeados de un grupo de alumnos vemos al doctor Jaime Ferreiro Alemparte (primero a la derecha) y al doctor Juergen Michael Meisel (primero a la izquierda), que conjuntamente explican en el Seminario de Lenguas Romances de la Universidad de Frankfurt un curso monográfico sobre el lenguaje de *El reinado de Witiza*.

Con ello, por primera vez en la historia de nuestra literatura y nuestra Policía, un agente español cuenta sus aventuras a los estudiosos alemanes.

MICHEL TOURNIER, PREMIO GONCOURT

Se ha concedido en París el Premio Goncourt a Michel Tournier por su novela *Le Roi des Aulnes* («El Rey de los Alisios»). También ha sido otorgado el Theophraste-Renaudot a Jean Freustie por su obra *Isabelle ou l'arrière-saison* («Isabel o final de otoño»).

estafeta

NOTICIAS

GUERRERO LOVILLO, NUEVO MIEMBRO DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

El catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla ha sido recibido como nuevo académico de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en la capital hispalense.



DAMASO SANTOS

En el Club de Lectura pronunció una conferencia el crítico literario Dámaso Santos, sobre el interesante tema «La novela española en el exilio».

SEVILLA: HOMENAJE A BECQUER

José María Pemán, Joaquín Caro Romero, Juan de Dios Ruiz Copete y otros poetas andaluces intervinieron en un acto de homenaje a Bécquer en el Ateneo de Sevilla.

CICLO CULTURAL «NAVACERRADA»

El Colegio Mayor Navacerrada ha iniciado un ciclo cultural en el que han intervenido los poetas Ángel García López y Manuel Ríos Ruiz, que leyeron poemas originales; el novelista Ramón Solís, que desarrolló el tema «El escritor y la sociedad»; Antonio Iglesias Laguna, que habló sobre la actual novela española, y Luis Jiménez Martos, quien disertó sobre la poesía española de hoy.

ALVAREZ DE SOTOMAYOR, PREMIO «SESAMO»

Manuel Alvarez de Sotomayor ha obtenido el premio «Sésamo» de novela corta, por su obra «Las aperreadas aventuras de Garduña».

FRANCISCO GARCIA PAVON, DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMATICO

Ha sido designado director de la Escuela Superior de Arte Dramático Francisco García Pavón, catedrático y subdirector de la misma, y escritor de excelente estilo, en cuya ejecutoria figuran distinciones tales como el Premio Nadal, de novela; el Premio Nacional de Teatro a la mejor labor de crítica teatral, etc.

CAMON AZNAR: CICLO «GOYA»

En Arte y Cultura se ha iniciado un ciclo de conferencias sobre Goya. En la conferencia inaugural el académico José Camón Aznar glosó la obra del gran pintor en general y analizó sus principales cualidades estéticas y técnicas.

PRESENTACION DEL ULTIMO LIBRO DE ARTURO DEL VILLAR

En el salón de actos del diario santanderino «Alerta» ha tenido lugar la presentación del último libro poético de Arturo del Villar, titulado «Inmensa playa consagrada a Whitman», editado recientemente por la colección «Arbol de fuego», de Caracas.



«LOS MARTES DE LA EDITORA»: JOSE ALTABELLA

En la sesión «Los Martes de la Editora Nacional», José Altabella presentó su libro Las provincias, eje histórico del periodismo valenciano (1866-1969), que fue comentado por Carmen Llorca.

AL PAÑO



NURIA ESPERT, II PREMIO DE TEATRO MAYTE

Nuria Espert ha obtenido el II Premio de Teatro Mayte, destinado a resaltar el más valioso hecho teatral de la temporada 1969-70. En la votación última venció a María Asquerino, cuyas brillantes corporeizaciones en O. K. y El sueño de la razón la hicieron acreedora a cuatro votos, frente a los seis que se inclinaron por Nuria Espert.

«LOS LUNES DEL TEATRO ESPAÑOL»: JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

El día 23 de noviembre se reanudaron en nuestro primer local escénico «Los lunes del teatro Español», que tal resonancia lograron durante la campaña anterior. La conferencia inaugural fue pronunciada por el catedrático don Joaquín de Entrambasaguas, que aunó erudición y amenidad en el desarrollo del tema *Las adaptaciones teatrales de los clásicos*.

TEATRO DE CAMARA Y ENSAYO DE PLASENCIA

Recibimos la «Memoria» de esta agrupación placentina, testimonio de su entusiasmo por el arte escénico. Durante la temporada 1969-70 lo han llevado—en admirable tarea de extensión teatral—a diversos pueblos comarcanos, tales como Hervás, Jarandilla, Navalmoral de la Mata, Malpartida de Plasencia y Mirabel, aparte de las habituales representaciones efectuadas en la propia Plasencia.

LENGUAJE Y JERGA DEL TEATRO

Por ALFREDO MARQUERIE

NO un artículo, sino un libro podría escribirse acerca del tema. La primera consideración que nos asalta es la de comprobar cómo el paso del tiempo fue poniendo en desuso términos que fueron frecuentes y molientes. No se dice ya «binar» por celebrar dos funciones, ni se habla de la «declamación» o de las «tiradas» de los versos, porque son pocos los intérpretes que saben de verdad recitar y porque escasea el teatro poético o por lo menos el retórico. Tampoco se emplean, por fortuna, los «latiguillos», ni a las secciones de una representación se les denomina «tandas». No existe la «sobresaliente» o actriz encargada de la sustitución momentánea, aunque sí los «repentistas», capaces de aprenderse en un momento largos papeles. Pero ¿quién recuerda al «cubillo», que era el palco pequeño situado debajo del palco principal?

Como en general las representaciones se hacen sin «concha», ha quedado en desuso «consueta» (apuntador o primer apunte) y también «traspunte», al que todos llaman ya «segundo apunte» o «regidor». Subsiste el «meritorio», pero no el «racionista», ni mucho menos el «metemuerto», que tenía por obligación gratuita retirar los muebles de la escena. Algunos confunden «proscenio» con escenario, cuando en realidad aquél es la parte delantera más próxima al público, y la que avanza sobre la sala sigue llamándose «corbata». Pero se borró la frase «dar paño» y la acotación «al paño», del mismo modo que nadie habla del «melampo» o candelero con pantalla que usaba el traspunte en los tiempos de las «candilejas». Subsisten «topes y arrojes» para indicar los mecanismos de subida y bajaba del telón..., cuando éste no es sustituido por las cortinas movidas electrónicamente, y se fueron al diablo las «diablas» y las «bambalinas» y el «bambalinón», y el «alcahuate» y la «alcahueta», y los «bastidores»... Pero los maquinistas, cuando montan un decorado, siguen diciendo «envarar» y «envarillar», y «atajar», y «trastos» y «fermas».

Tampoco se usan los italianismos «parti-

quino» y «camerino», este último por camarín, o sencillamente cuarto... Por cierto que entre la grey farandulera siguen las discusiones y los disgustos acerca del emplazamiento mejor o peor de esos cuartos, lo mismo que sobre el tamaño de las letras o su orden de colocación en los carteles. Ahora se utiliza mucho el efugio o subterfugio de «actriz o actor invitados». (Muy mal dicho, porque cobran como los demás e incluso sueldos superiores.) Y un italianismo de difícil o de imposible sustitución es «atrezzo» y su derivación personal de «atrezzista».

A la frase que sirve para dar la réplica se le sigue llamando «pie», y a las «esticomitas», «bocadillos»... Por cierta propensión gastronómica de los cómicos subsisten los «embuchados» y las «morcillas», sobre todo en la escena ligera e irresponsable. También perduran frases como «me ha salido un bolo» o «me voy de bolos»... (¿Será «bolo» una corrupción de «bululú»?... He aquí un buen tema para los lexicógrafos.) Del mismo modo se siguen haciendo «dobletes», pero la compañía ínfima que antiguamente ostentaba el divertido nombre de «pipirijaina» abrevió su denominación, y los comediantes le llaman «compañía de la pipi». Lo que no ha variado es lo de «degollar» los papeles, ya que, por desgracia, aún existen intérpretes que son auténticos verdugos de sus personajes.

Como resurge la boga de los «mimos» y de las «pantomimas» no estará de más diferenciar este género de los «momos» —antiguas farsas carnalescas y cortesanas— o del «cambaluz», que era una especie de entremés. Y también convendrá añadir que a quien idea o escribe los libros de esas pantomimas se le llama en castellano «mimógrafo», y que el «pantomimo» no es exactamente intérprete del «mimo», sino el «imitador», que en otros tiempos se denominó muy expresivamente «remedador». Y terminadas estas leves digresiones sobre el lenguaje y la jerga del teatro, creo que, usando de la convenida terminología, ha llegado el momento de que quien esto ha escrito, haga «mutis» por el «foro».



estafeta LIBROS

HISTORIA DE UNA PERSECUCION

ES lástima que ciertos buenos libros en catalán no se traduzcan al español o se traduzcan al cabo del tiempo. Es la primera reflexión que se me ocurre al concluir la lectura de las setecientas y pico de páginas de «La vida trágica de Mosén Jacinto Verdaguer», de Sebastián Juan Arbó. Asombra que este libro fuese desconocido fuera de Cataluña. Ahora lo tenemos en español, malamente traducido por Joan Fuster.

Arbó ya era famoso como biógrafo de Cervantes y Baroja. Prefiero su libro barojiano. Al novelista tarraconense le van mejor las vidas sombrías, oscuras, donde, al parecer, no pasa nada. Biografías mucho más difíciles de escribir, por falta del elemento externo, anecdótico, brillante.

El novelista toma en sus manos la existencia gris de Mosén Cinto y la convierte en drama. Drama cuyas escenas finales emocionan. Existencia gris porque se reduce a esto: infancia aldeana, seminario, sacerdocio, protección del marqués de Comillas, triunfos literarios, intrigas, retirada de la protección, pobreza, acoso y muerte. Poca cosa si la comparamos con las vidas de Cervantes, Lope y Quevedo. Sin embargo, Arbó la estudia en sus pormenores más mínimos, manejando material de primera mano, y consigue darle ese aire trágico que el título anuncia. Labor documental exhaustiva y pericia de biógrafo aunada al talento de novelista. Los detalles se cargan de dramatismo. Muy pocas veces fatiga la extensa lectura, y cuando cansa es por las repeticiones, porque se acumulan puntualizaciones superfluas o porque se divaga. Arbó, arrastrado por el amor al poeta, desorbita la cuestión y le otorga una categoría lírica superior a la que tiene. Cosa extraña en una biografía implacable y justiciera, fría y, no obstante, conmovedora. El biógrafo no oculta los defectos de Verdaguer hombre; al contrario, se recrea en ellos cuando arrojan luz sobre situaciones confusas, cuando sirven para disculpar la actuación de sus adversarios, esos adversarios que van desde la propia familia hasta ciertas figuras de la Iglesia.

Al decir que Arbó desorbita la cuestión, no se rebaja la estatura poética de Verdaguer. Verdaguer es grande e importante. Verdaguer sería hoy uno de los grandes—no de los grandísimos—poetas hispánicos, de no haber escrito en catalán. Por haber utilizado el vernáculo, constriñiéndose voluntariamente a un ámbito lingüístico reducido y, en consecuencia, su mensaje no trascendió como sería deseable. En Verdaguer se repite el caso Maragall. Parte de la deuda que los hispanohablantes tenemos contraída con Verdaguer le será pagada con esta versión hispana del libro de Arbó. Ahora bien, Arbó escribe: «... han florecido y se han desvanecido generaciones y generaciones y sólo hay un Verdaguer. Y ¿cuántos miles de años tendrán que transcurrir todavía, cuántas generaciones tendrán aún que florecer y desvanecerse antes de que veamos aparecer otro como él?» (página 80). Hiperbole palmaria. En España, sin ir más lejos, no hemos precisado miles de años para que tal cosa acontezca. En muy pocos siglos hemos tenido no uno, sino muchos poetas más importantes que Verdaguer. Verdaguer no es San Juan de la Cruz, ni Lope, ni Góngora, ni Quevedo, ni fray Luis de León, ni el anónimo autor del «Poema de Mio Cid». No contento con ello, Arbó compara a su poeta con los más grandes de la Humanidad. Digamos en su descargo que, al percatarse de la exageración cometida, recoge velas. Comienza a puntualizar. «Tratándose de grandes poetas, llámense Schiller, Dante, Tasso o Verdaguer, aunque sea el nuestro el menor...» (página 102). Y al aludir a la diferencia de calidad entre La Divina Comedia y La Atlántida, añade: «No era, en verdad, el combate grandioso de Dante; tampoco sus fuerzas eran para tanto» (página 226). La Atlántida—reconoce—tiene defectos notables «La Atlántida, en ciertos momentos, es un caos en el que el poeta no ha sabido, o no ha podido, poner orden» (página 229). «La Atlántida es, sin duda, una obra importante; tal vez única en su género. Siempre se resiente de un fallo: la humanidad de los personajes, cuando se la

quiere comparar con las obras de los grandes épicos» (página 230). Señalemos, por otra parte, que—como dice el biógrafo—no es La Atlántida la mejor obra de Verdaguer, por ser inferior a *Idil·lis i cants místics*, al *Canigó*. Indiquemos también que el maestro escribió libros de ocasión, como *Carídat*. Recordemos, por último, que los gustos han cambiado: en la época en que se revelase el genio poético de Mosén Cinto se creía a pies juntillas en el genio filosófico de Balmes, ilustre medianía desconocida en Europa. Y, además, los laureles ganados en los Juegos Florales de Barcelona por Mosén Cinto los ganó antes su amigo Collell. ¿Quién se acuerda hoy de Collell? Sólo Arbó, por haber sido Collell el amigo íntimo del maestro.

En su obra máxima, los *Idil·lis i cants místics*, «Verdaguer sigue de cerca el vuelo de Santa Teresa, de Ramón Llull; se escucha a veces el eco de Lope de Vega, de fray Luis de León; se escucha, sobre todo, el de San Juan de la Cruz... pero San Juan es San Juan: el único, el inimitable» (página 250). Arbó admite la diferencia de clase. Acepta incluso que Leopardi supera a su biografiado. Concede que «existe, ciertamente, alguna distancia entre él (Verdaguer) y aquellos poetas (Homero, Virgilio, Milton), entre él y Dante, e incluso Tasso» (página 357). Es el propio Arbó quien se encarga de reducir a Verdaguer a la talla que le corresponde. Ahora bien, este libro no es un ensayo valorativo de la poesía verdagueriana, sino una biografía concienzuda y desapasionada, y esto es lo que importa.

Como biografía, admira por el distanciamiento crítico, que no excluye el amor al héroe; asombra por la precisión de los datos, la justeza de las apreciaciones y el equilibrio mantenido en todo momento, a fin de no incurrir en los desafueros de otros biógrafos. Arbó ha dado en Verdaguer una obra fundamental para el conocimiento del poeta y, encima, una de las mejores biografías de los últimos años. Los mejores momentos son, claro, los referentes a la tragedia del escritor: su caída tras los años de gloria literaria, y de influjo político y bienestar económico en el palacio del marqués de Comillas. Se traza aquí un retrato duro y nítido de la sociedad catalana de la «Renaixença», de la España de la Restauración. No para justificar a Verdaguer; para poner las cosas en su punto. En los capítulos dedicados a la infancia, adolescencia y juventud del vate, ya se han señalado sus defectos: irritable, pendenciero, mal perdedor, sacerdote de vocación escasa, etc. Al llegar a la madurez, se nos cuenta que Mosén Cinto, pese a tener mundo (viajes a Cuba, Italia, Arge-

lia, Marruecos, Francia, Alemania, Polonia, Rusia, Tierra Santa), no se percató jamás de la época de puritanismo e hipocresía que, para su desgracia, le tocó vivir. Cuando León XIII le recibe en audiencia especial, el misticismo le arrebató; pero, a diferencia de Santa Teresa, que no quería monjas feas venidas a vestir santos y afrontaba con humor y energía a la princesa de Eboli, Verdaguer «en el palacio... no asistía a las fiestas, porque su virtud no se lo permitía ante los brazos desnudos y los escotes de las señoras»; fuera del palacio hacía también de riguroso censor» (página 345). Verdaguer era beato, mandón, exorcista y un poco tartufo (véase su testamento «à la Chateaubriand» en la página 348). Empero, fue siempre un hombre sensible, sencillo, caritativo y generoso que lo dio todo sin pedir nada a cambio; un hombre a quien nada se le daba de que cardenales, obispos, reyes y príncipes buscasen su amistad y que, al revés, procuró vivir entre los humildes: en Folgueroles, en Vich, en Vinyoles d'Oris, en Barcelona, en Madrid, en todas partes. Fue asimismo hombre de castidad acrisolada—o sea sacerdote ejemplar—, pese a su amor adolescente y dantesco; a pesar de que, según Arbó, estuvo secretamente enamorado de la segunda marquesa de Comillas, la bellísima María Gayón, a la que por lo mismo trataba con dureza; no obstante las extrañas relaciones, causa de su ruina, que durante muchos años mantuvo con María Deseada, su esposa Durán y sus hijos Manolo, Mercedes y Amparo, así como con Guri, marido de la última.

La tragedia de Verdaguer—esa tragedia que le haría ir de la Ceca a la Meca, hostigado por acreedores, abogados, policías, clérigos—es la tragedia de su amor desinteresado a la familia Durán, familia desconcertante bien analizada por Arbó. Verdaguer se apiada un día de María Deseada, la viuda menesterosa, y la defiende contra viento y marea, la protege a pesar de sus defectos, la sustenta aunque le explote, por su culpa contrae deudas, pierde la protección del marqués, huye con ella y con sus hijos y es perseguido por sus superiores eclesiásticos, que le empapan, le recluyen en la ermita de la Gleva, le suspenden «a divinis», le dejan padecer toda clase de privaciones, le destinan al asilo y al manicomio y, en la hora de su muerte, organizan en torno al agonizante una danza macabra: unos, para asegurarse sus derechos de autor; otros, para conjurar el peligro (?) de que el gran poeta católico se pase a la masonería antes de morir. La historia de tal conjura—desprovista de sensatez y caridad—se lee como una pesadilla. Y aquí reside el arte de Arbó: en su reconstrucción fiel, paso a paso, imparcial en todo, sin disculpar a la víctima cuando ésta comete errores, sin ennegrecer a sus victimarios cuando les asiste la razón. El segundo marqués de Comillas, Pancho Bru, Pinyol, Morgades, Torras y Bagès, Català, Manolo, Güell, Francisca y Guri, entre sus detractores; Moles, el P. Miguélez, el obispo Cos, los cardenales Casañas y Monescillo, entre sus detractores; Moles, el padre Miguélez, el calvario del poeta aparecen aquí, con sus razones y sus sinrazones, perfectamente humanos, es decir, auténticos, retratados de mano maestra. Arrastrados tirios y troyanos por el vendaval de la gazmoñería restauradora; incapaces de comprender que un alma grande pudiera vivir con unas mujeres desdichadas sin tener relación carnal con ellas, le cercan, le acosan, le denuncian, le hacen la vida imposible y luego le organizan un entierro colosal. A continuación se llena Cataluña de monumentos a Verdaguer. Pero cuando Sebastián Juan Arbó se atreve a decir la verdad, el calumniado y perseguido es Arbó.

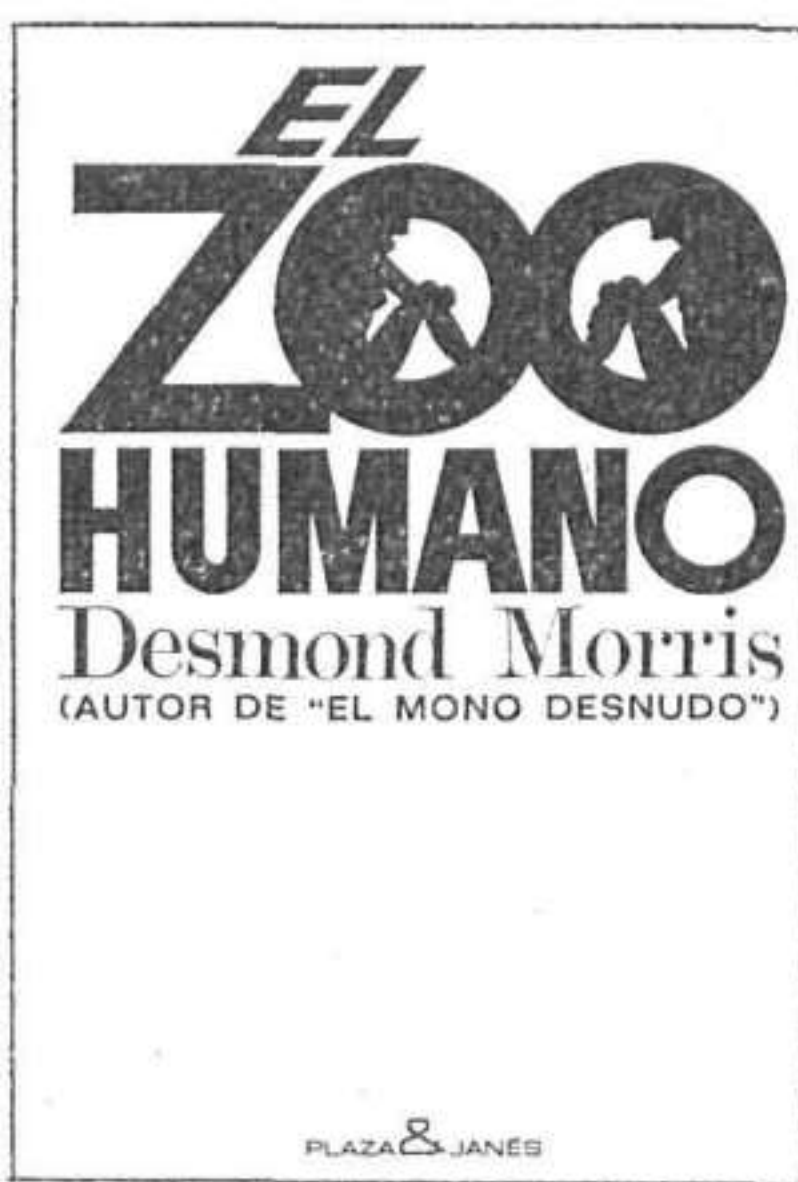
El libro deja sabor a ceniza. ¿Es posible se die-ra caza, con tal saña, al mayor poeta de Cataluña por una simple historia de faldas, generosidad limosnera y superstición? Sí, es posible. Demos las gracias al novelista catalán por haber tenido la valentía de contarnos la vida trágica de Mosén Jacinto Verdaguer.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA



SEBASTIAN JUAN ARBO:
La vida trágica de Mosén Jacinto Verdaguer.
Editorial Planeta, Barcelona, 1970; 739 págs.,
Ø 15,5 x 22 Ø.

ENSAYO CIENTIFICO



DESMOND MORRIS: *El zoo humano*. Plaza y Janés. Barcelona, 1970. 287 págs. Ø14,6 x 21,5Ø.

El conocido zoólogo que se hizo famoso con su libro *El mono desnudo*, presenta en esta nueva obra otra de sus geniales perspectivas sociobiológicas con un paralelismo entre el zoo del animal en cautividad y la ciudad o zoo humano, donde halla las motivaciones y la génesis de los comportamientos. De la primitiva tribu nómada, donde el hombre vive los estímulos naturales que le hacen evolucionar y forjarse durante milenios por el camino de la necesidad de improvisación característica de su constitución psicobiológica de cazador, hasta el hombre de la supertribu sedentario y ciudadano, existe la gran diferencia que media entre el animal en libertad o animal salvaje y el sometido al régimen de confinamiento del zoo, no sólo en lo que respecta a la cuestión de libertad, sino a la serie de repercusiones mentales y de comportamiento cuando, por ejemplo, en el zoo, tanto el animal como el humano, la vida es más fácil para satisfacer las necesidades primarias, pero está presente siempre un desacuerdo entre lo que biológicamente es el ser o a su historia para lo que la herencia le ha formado, y lo que se ve obligado a ser en toda la serie de frustraciones físicas y mentales de la nueva vida; todo lo cual desencadena numerosas reacciones vitales de indudable anormalidad en el animal y en la persona.

Para Desmond Morris, el hombre, fiel a su estirpe milenaria, continúa siendo un animal tribal, que se siente frustrado al haberse convertido voluntariamente en miembro de una gran comunidad con todas las limitaciones biosociales para nuestra especie. Así, dentro de esas enormes concentraciones supertribales, el hombre tiende a formar pseudotribus en grupos sociales, profesionales, académicos, deportivos, de clases, donde crean su propio argot diferenciador, y todo individuo adulto adquiere un rango social respecto a su posición o status en la jerarquía del grupo, lo cual viene a crear un estado constante de tensión de status, que se hizo dramática al proyectarse rápidamente en la pesadilla del superstatus. Sobre este problema ofrece Desmond Morris lo que llama regla de oro imprescindible para quien desea conseguir mantener su posición de poderío en el gobierno de un grupo; regla aplicable a todos los jefes y dirigentes, según el autor, desde los babuinos (se refiere al mono zambó americano) hasta los modernos presidentes y primeros ministros. A la descripción de cada uno de los artículos de su regla de oro dedica el autor el capítulo segundo de esta obra, titulado Status y superstatus. El capítulo siguiente es quizá el más interesante, sobre el problema que titula Sexo y supersexo, con una original estructuración analítica sobre los tipos de sexo procreador, sexo de formación de pareja, sexo de mantenimiento de pareja, sexo fisiológico, sexo exploratorio, sexo recompensador por sí mismo, sexo ocupacional, sexo tranquilizador, sexo de status, cuyos títulos ya nos dan idea del tipo de clasificación biopsicológica que emplea el autor, aunque la dominante es más social y derivada de los comportamientos

que nacen y se desarrollan en el marco obligado de la vida colectiva.

En el capítulo IV, titulado Grupos propios y grupos extraños, podemos destacar entre los característicos puntos de vista del autor, su presentación del problema de las guerras, ya desde su génesis biosociológica y antropológica, sobre la idea básica de que «el animal humano se ha hecho demasiado grande para sus botas de primate. Su equipo biológico no es lo bastante fuerte para enfrentarse al medio ambiente, no biológico, que ha creado».

El capítulo V, Grabación y malgrabación, contiene numerosos aciertos biopsicológicos, pero junto a ellos hay también cuestiones algo desfasadas, donde el autor se sale de su campo de zoólogo para desarrollar hipótesis exageradas y demasiado generalizadas en el aspecto psicológico, equivocando, a nuestro juicio, la génesis mental que impulsa determinados procesos afectivos y de comportamiento. En cambio, en el capítulo VI, La lucha de estímulo, no se advierte desfasado en ningún aspecto, y representa un perspicaz análisis sobre la dinámica y repercusiones del estímulo, incluso en sus dos extremos, respecto al ser superestimulado o subestimulado, tanto en el zoo animal como en el zoo humano. Debe destacarse aquí la presentación que hace el autor en la génesis operativa de la lucha del estímulo sobre seis principios básicos. Así también los puntos de vista en el último capítulo, El adulto infantil, son clarividentes sobre la importante cuestión de la creatividad, en el sentido de una prolongación en la vida adulta de las vitales cualidades de estímulo en el niño, en el cual cada acción responde a una nueva invención dentro de su período de crecimiento, y es esta dinámica a la que se refiere el autor como impulso latente en el adulto, cuando al organizar y poner éste en orden sus exploraciones, las vigoriza y llega a crear. Así fue cómo el hombre primitivo, ante las demandas extremas del ambiente, se vio necesitado a explorar o morir.

LUIS BONILLA



ASHLEY MONTAGU: *La mujer, sexo fuerte*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1970. 252 páginas. Ø11 x 18Ø.

Las opiniones y experiencias del doctor Montagu vertidas en estas 252 páginas son consecuencia directa de su trabajo constante a lo largo de treinta años de investigaciones. Pese a ello, no todas las ideas de esta obra proceden del antropólogo norteamericano, autor de algunos libros básicos en el campo de la etnología.

Ashley Montagu nos dice en el prólogo de su obra que fue escrita «con la idea de aproximar más a los sexos, no con el intento de apartarlos, colocando a uno por encima del otro en una jerarquía de valores». Aunque la idea es muy aceptable, el desarrollo de la misma no llega a convencer porque en determinados capítulos siembra la polémica, y no se apoya en razones aplastantes, como exigiría el título y el cariz de la obra. Por otra parte, el autor nos invita—como si pretendiera quitarse el peso de la responsabilidad que ha contraído—a echar mano del sentido del humor para comprender mejor ciertas críticas al sexo masculino.

Este procedimiento denota bien a las claras la ligereza con que se ha escrito el libro. Si nos encontramos ante un ensayo científico o un libro de tesis—cosa que queremos creer en

bien del autor—no se puede admitir que un antropólogo base su teoría, en gran escala además, en el llamado «sentido del humor», pues aun considerado desde un punto de vista más literario que científico es una falta lamentable.

Lo más importante del libro es la agilidad y el desenfadado con que están redactados sus trece capítulos. Su lectura es amena tanto por sus ideas en sí como por la manera de expresarlas, ya que intercala anécdotas de tipo personal que contribuyen a dar jugosidad al texto salpicado también de alguna estadística comparativa entre los dos sexos.

A los tres o cuatro títulos que existen en la bibliografía mundial sobre la superioridad biológica e intelectual de la mujer, hay que añadir esta curiosa obra de Montagu, a la que hay que otorgar el calificativo de original en vez de analítica, ya que el autor se nos presenta como defensor a ultranza del llamado—por otros autores, desde luego, «sexo débil»—sin llegar a profundizar demasiado en sus teorías. Quedan interrogantes sin contestación y hay temas que no se ciñen a la realidad más auténtica.

La mujer, sexo fuerte, es, por tanto, un libro que encaja más en la llamada literatura de evasión que en los ensayos científicos; entre otras razones, porque el autor no se ha esforzado mucho en conseguirlo. Quizá, desde un punto de vista popular, encuentre así más adeptos.

ROBERTO RIOJA

SUZANNE SIMON: *El carácter de las mujeres*. Herder. Barcelona, 1969: 271 págs., Ø12,5 x 20Ø.

Suzanne Simon proviene del mundo de la enseñanza. Tiene una formación filosófica y ha estudiado la caracterología en la novela de Balzac, bajo la dirección del fundador de la caracterología francesa, René Le Senne. Simon se ha especializado en psicología familiar y conyugal. Su pasado docente le hace escribir de una manera didáctica, cayendo frecuentemente en la obviedad de explicarnos banalidades o verdades mostrencas de la psicología individual y colectiva. Su obra *El carácter de las mujeres* tiene un tono de manual más bien simplista, y se acompaña, en las páginas finales, de un cuestionario mediante el cual se facilitan claves para conocer la propia personalidad.

Desde que Simone de Beauvoir abrió brecha en Francia con sus libros sobre la mujer, son muchas las intelectuales francesas que han decidido proclamar su autoridad de entendidas en la materia, como mujeres y como estudiosas, para aleccionar a las compatriotas—y de paso al mundo—sobre cómo debe llevarse la difícil condición de hembra. Simone de Beauvoir, empero, no ha sido rectificadas ni mejorada por ninguna de sus seguidoras.

Así, ni Suzanne Lilar en *Le Couple*, ni Suzanne Simon en el libro que ahora nos ocupa, ni tantas otras, aportan gran cosa a una nueva caracterología femenina. La Simon es menos literaria que otras colegas. Escribe didácticamente, ya está dicho, y esto no nos parecería mal si su libro aportase algo nuevo o poco sabido al estudio de la condición femenina en este tiempo de mujeres-trámite hacia un nuevo humanismo de la hembra.

Sexo y carácter, la femineidad fisiológica, carácter y personalidad, situación psicológica de la mujer, etc., son algunos de los rudimentos que la autora repasa en su obra. El libro, pues, se queda en un divulgacionismo menor, de uso práctico, si así puede decirse, que no hace teoría, ni literatura, ni verdadera cala en el tema. Los franceses son muy aficionados a esta clase de introspecciones convencionales. Para tantas mujeres como no tienen tiempo o preparación que les permita entrar en las grandes autoridades de la filosofía de la mujer, estas autoras de segundo orden suponen un interme-

diario práctico y expeditivo. La mujer se ha vuelto sobre sí misma, ha empezado en nuestro tiempo a preguntarse qué cosa sea ella. Es ya, diría el poeta, como una flor estudiando horticultura. Pero la mujer no es una flor. Esto lo ha aprendido tarde, y de ahí la premura con que escribe y devora libros como éste.

FRANCISCO UMBRAL

LEO TALAMONTI: *Universo prohibido*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970; 460 págs., Ø15 x 22Ø.

Convencido de la existencia de una «dimensión mágica» de la realidad, Leo Talamonti viene rindiendo cuenta de ello, desde hace años, a través de artículos y conferencias que hallan su cima en este libro, capital en su obra. Apasionado por los problemas de la parapsicología y del «conocimiento unitario», buscador de «hombres diferentes» (sensitivos, videntes, magos, médiums) e investigador tenaz, Talamonti pretende con su Universo prohibido—traducido ahora al castellano por Vicente Villacampa—«suscribir cierta curiosidad no exenta de reflexión sobre cierto orden de problemas que la mentalidad moderna ha enterrado desde hace tiempo bajo un alud de prejuicios.» Talamonti sabe que este sector del conocimiento es aún opinable e incierto y que es casi imposible proponer soluciones definitivas a sus misterios. De aquí que prefiera no afirmar nada rotundamente, sino exponer hechos comprobados o comprobables y dejar que el lector responda, de un modo u otro, a tales suscitaciones. Si afirma en su libro—y por ello considera que va decididamente contra corriente—«que los hombres dotados de facultades insólitas e inexplicables existen en realidad, si bien son tan raros que cualquier escepticismo por parte de los no informados resulta comprensible».

Refiriéndose a tales individuos, Charles Richet escribió en cierta ocasión que «son acaso las primeras etapas de una evolución humana progresiva». Y Claude Bernard, por su parte, comentó que «la verdadera ciencia no suprime nada, sino que, automáticamente, busca las cosas que no comprende y las mira cara a cara, sin turbarse». Ambas frases vienen a nuestra mente, concluida la lectura de este singular libro de Talamonti. Porque, ante la posibilidad de estar en los umbrales de esa evolución, él se ha enfrentado cara a cara con lo que no comprende y ha dado a conocer los resultados de su experiencia.

Las seis partes en que divide su libro son: «Viaje a las fronteras de la mente», «Las fuentes desconocidas del saber», «Las excursiones más allá de las fronteras», «El pasado que aflora en el presente», «La relación mágica con el mundo exterior» y «La mente difusa». Libro divulgador, pero seriamente científico, Universo prohibido se lee con sorpresa, con temor, con desazón, con interés creciente. Su prologuista, William Mackenzie, lo califica de libro informativo—en el sentido más rico del término—acerca de lo desconocido que hay en nosotros y en torno a nosotros. Información que se completa con una serie de curiosas fotografías, cuidadosamente seleccionadas.

CARLOS MURCIANO

ERICH VON DÄNIKEN: *Recuerdos del futuro*. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 243 páginas, Ø15 x 22Ø.

Uno de los libros más vendidos en Alemania durante el pasado año fue *Erinnerungen an die Zukunft*, de Erich von Däniken, que Manuel Vázquez trduce ahora para Plaza & Janés con el título de *Recuerdos del futuro*. Von Däniken afirma de entrada que, en la más remota antigüedad, nuestros antepasados recibieron visitas del espacio cósmico; tales visitantes (o «dioses») destruyeron parte de la humanidad existente y crearon un nuevo arquetipo, tal vez el primer *Homo sapiens*. Von Däniken califica de revolucionaria su propia teoría y confiesa que su libro tiene como propósito aportar pruebas que la sustenten. Lógico resulta, pues, que la primera pregunta que a sí mismo se haga sea ésta: «¿Existen en el Cosmos seres

semejantes a los humanos?». Pregunta que lleva tras de sí—y tras del sí que la responde—todo un bosque de interrogantes» a través del que el autor intenta abrir una vereda que le conduzca a nuestro pasado.

Quienes como escritores, como lectores, o como ambas cosas, se vienen preocupando por estos temas, reconocerán en seguida la serie de testimonios—si vale la palabra—en la que el autor pretende apoyar sus razonamientos: los mapas de Piri Reis; las pinturas de Tassili-n Ajjer, en el Sahara; la destrucción—¿nuclear?—de Sodoma y Gomorra; las descripciones de Ezequiel; la gran terraza de Baalbek; las pirámides egipcias y sus secretos; la losa sepulcral de Palenque; la explosión de la taiga siberiana; las lunas de Marte (Fobos y Deimos), etc. Hechos todos ellos que han servido, a lo largo de los años, para sostener las más curiosas y variadas hipótesis sobre su origen, realidad y consecuencias. Claro que Von Däniken

no se detiene aquí, sino que, por el contrario, aporta muchos otros datos en los que late el misterio, aunque sea justo reconocer que, con frecuencia, le hacen llegar a conclusiones muy poco consistentes.

Von Däniken insiste una y otra vez—y aquí sí que le vemos cargado de razón—en que «no es posible contemplar las cosas antiguas con ojos antiguos», sino que debe hacerse con ojos cósmicos; los que él llama «clásicos métodos de la investigación prehistórica», además de haberse quedado rezagados, no permiten al hombre escapar del sistema mental en el que se halla inmerso. Tras recordar las palabras del Mahabharata—«el tiempo es el polen del Universo»—, Von Däniken escribe, rotundo: «La cognición final del hombre consistirá en comprender que los derechos adquiridos hasta ahora sobre la vida y todos los sacrificios ofrendados al progreso deben asentarse sobre un estudio concienzudo del pasado, a fin de alcanzar

suficiente madurez para la conexión con el espacio universal y la existencia en él. Cuando se haga así, hasta el último y más circunspecto individualista reconocerá que todas las tareas humanas tienen una finalidad común, a saber: poblar el universo, divulgar en él nuestro espíritu, nuestras energías y experiencias. Entonces podrá materializarse la promesa de los «dioses», entonces habrá paz sobre la tierra y se nos abrirá el camino hacia el cielo».

Von Däniken no olvida, naturalmente, referirse al tema de los ovnis. Sin embargo, ante el temor de que tal tema se considere «bastante desplazado» dentro de los capítulos restantes, se limita a transcribir un artículo y un comentario de la revista Zeit, dos noticias de la Süddeutsche Zeitung, y poco más. Y en verdad que debió prestar mayor atención a este fenómeno de nuestros días, con tantas raíces en ese futuro que él estudia y recuerda.

CM

ber incidido con mayor fuerza en las características del ensayo, hubiera salvado un cierto tono pedagógico que lo deja a medio camino entre uno y otro. Prescindiendo de esta pequeña salvedad, querida seguramente por el autor, el libro es de gran utilidad para fijar direcciones, para aclarar conceptos, para iniciar una teoría de las formas internas de la novela que no se ha llevado a cabo aún y que tiene en el libro de Azuar un interesante adelanto. Ciertamente, sus experiencias como creador han debido ayudarle a fijar con precisión todos esos términos que, manejados diariamente por los novelistas, no son utilizados con fidelidad y precisión.

Buena e interesante labor, pues, la de Azuar. Al libro sólo puede ponerse una pega: la de ser demasiado breve. En su brevedad, sin embargo, es un utilísimo instrumento de trabajo para el novelista y una fuente de medios orientadores para el lector.

FP

EMILIO LLEDÓ: *Filosofía del lenguaje*. Ediciones Ariel, Barcelona, 1970. 195 págs. Ø18x11Ø.

ENSAYO LITERARIO



ALFONSO ALBALÁ: *Introducción al Periodismo*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1970. 154 páginas. Ø11x18Ø.

Desde el campo de la novela, cuyas dos últimas apariciones, *El secuestro* y *Los días del odio*, han constituido sendos éxitos, Alfonso Albala inicia ahora una incursión por el ensayo que viene a corroborar preocupaciones en las que toma cuerpo una dedicación plural en sí misma complementaria y autopotenciadora. Si en la novela crea, aquí interpreta; si en la primera lleva a cabo una verificación de la realidad enriqueciéndola con elementos artísticos de espléndida calidad, en el segundo se enfrenta a uno de los temas capitales del pensamiento mundial. Porque a estas alturas, el periodismo lo es. En buena medida, según se emplee uno u otro tipo de periodismo, así se irá configurando uno u otro tipo de sociedad. Se le ha llamado «cuarto poder» y la expresión ni es exagerada ni se desrealiza por sus concomitancias tópicas. El periodismo, hoy, está conformando las sociedades del mundo, las conduce, las subvierte o las consolida. Al contar con un instrumento tan explosivo como la palabra—uno de los grandes aciertos de Albala es analizarlo desde el punto de vista lingüístico—, inunda la realidad social de una materia capacitada para cualquier clase de finalidades.

En España no contamos con una teoría «realmente válida que nos permita llevar a cabo síntesis explicativas adecuadas y útiles». Se ha escapado a nuestros estudiosos una filosofía de la información que delimite fronteras, que establezca principios, que fije criterios de actuación al margen del periodismo amanuense. El libro que nos ocupa, no obstante, es un comienzo que no podrá soslayarse en el futuro. Estudia el hecho periodístico con claridad y profundidad, estableciendo líneas teóricas y analizando aspectos prácticos que vienen a dar consistencia a las primeras.

Advierte el autor que su propósito es puramente didáctico. Y configura los postulados en que sistematizar una posible ciencia del periodismo y su estructura metodológica. Pero en seguida nos indica que ha escrito un ensayo, aspecto éste en el que cobran mayor reciedumbre las ideas expuestas. Se consigue con ello, además, esbozar un método que facilita conocimientos

estructurales del periodismo. Libro, pues, multivalente, complejo y claro a la vez, vivamente inserto en esa espléndida línea de ensayistas españoles que han determinado en los últimos años el auge y la fecundidad de tan difícil género.

Alfonso Albala divide su libro en cinco partes sustantivas y un apéndice de gráfico, con singular utilidad práctica, donde recoge el organigrama del periódico, la estructura de la Empresa periodística y los condicionamientos de la información periodística.

La primera parte del libro establece cuál es el objeto del periodismo, calificándolo como ciencia de la información e insertándolo en el contexto literario y social que le da vida. Está muy bien vista por el autor la separación radical entre opinión pública, propaganda y periodismo. La segunda parte centra la cuestión en una de las líneas cardinales de la obra, como son las relaciones existentes entre lenguaje y periodismo, la estructura y peculiaridad de la comunicación periodística, los signos lingüísticos, la palabra y la imagen y el periodismo como género literario. En esta parte se contienen ideas que llamarán la atención de los expertos en la materia por su originalidad y fundamentación. Considera después las vinculaciones entre documentación e información, al análisis del «porqué» de la noticia y al estudio de la documentación mediata e inmediata. La cuarta parte contempla la representatividad social del periodismo, sus peculiaridades e incidencias sobre la opinión pública y la teoría y técnica de esa misma opinión. Muy interesante es la aportación del autor considerando al hombre sociable por naturaleza y al hombre en sociedad, el hombre en convivencia y vivencia. «La sociedad—dice—no nos lee, ni nos oye, sino sólo el hombre-en-sociedad.» El libro se cierra con un epílogo sobre la prensa y la estructura informativa y unas precisiones en torno a la relación prensa-sociedad.

Alfonso Albala, con la mirada atenta a detectar los puntos concretos en que se vertebra el periodismo, no ha desdeñado en ningún momento la ascensión hacia las grandes ideas. Al manejar datos de la realidad diaria, los articula en las líneas de un sistema coherente. En tal sentido, el dato concreto está aprovechado al máximo, en todas y cada una de las dimensiones que pueden ser de utilidad al lector.

En definitiva, un libro importante que viene a poner orden y claridad en un terreno bastante abandonado de estudio en la bibliografía española.

FERNANDO PONCE

RAFAEL AZUAR: *El diálogo y los personajes de la novela*. Autor. Alicante, 1970. 90 páginas. Ø14x21,5Ø.

Rafael Azuar es un alicantino que lleva muchos años dedicado a la tarea literaria. Ha publicado varias novelas



y ha sido finalista de importantes premios literarios, entre ellos el Nadal. Ahora ha hecho una incursión en el campo del ensayo con un libro que, pese a su brevedad y limitación, tiene un indudable interés para penetrar en la comprensión de las formas novelísticas. En él se contemplan dos elementos sustantivos de la novela: el diálogo y los personajes. En torno a ambos, Azuar define, teoriza y aclara ofreciendo por añadidura al lector muy valiosas opiniones sobre las grandes tendencias de la narrativa contemporánea. Así, manejando una terminología original, estudia el diálogo directo, el indirecto, el involucrado, el poliloquio, el monólogo interior, el creacionista, la técnica objetiva, etc., que, sin duda, se encuentran presentes en numerosas e importantes obras. Estudia también los personajes en la novela, su importancia, las diferencias que los separan de la persona... a todos los cuales va dedicando comentarios muchas veces coincidentes con los de los grandes novelistas.

El libro está claramente escrito, en un estilo directo y persuasivo. De ha-

La IX Semana de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas propuso el lenguaje como tema de sus ponencias y sus coloquios, y en el libro que se ha publicado, donde se recogen los trabajos, ponencias o comunicaciones, aunque no se da cabida a los coloquios, perdidos en el trasiego de las distintas intervenciones, encontramos un estudio de Emilio Lledó que ahora ve la luz de nuevo en este folleto. A este trabajo siguen otros en las páginas publicadas ahora por Ariel sobre el mismo asunto: el lenguaje en sus distintos aspectos, aunque siempre en relación estrecha con la filosofía. No se trata, pues, de un estudio del lenguaje como el que pueden hacer un filólogo o un lingüista, aunque muchas veces se presuponen esos puntos de vista.

Lo que aquí importa es el lenguaje como expresión y como forma del pensamiento y como contenido y forma de la historia, ya que la expresión es de cada hombre y cada época en busca de realidades cambiantes, que al principio se viven como absoluta y requieren luego una interpretación. En gran medida es la filosofía algo así como una rama de la filología, si no tomamos esta palabra en sentido demasiado estricto. Los varios ensayos que componen este folleto brindan a los que tengan curiosidad por estos temas materia más que suficiente para meditar y poner en claro unas cuantas cuestiones que no se refieren solamente al lenguaje como algo que hace el hombre, sino como algo que el hombre hace sólo en parte, que se encuentra hecho casi en su totalidad y que le condiciona como acaso no le condiciona nada en este mundo, si es la historia, en la que vive y se mueve, hasta ahora o poco menos, sin saberlo, y desde hace unos decenios con plena conciencia de lo que está haciendo.

EMILIANO AGUADO

BIOGRAFIA

JOSÉ LUIS VARELA: *Cervantes*. Grandes de todos los tiempos. Editorial Prensa Española. Madrid, 1970. 75 págs. Ø23x29Ø.

No es fácil escribir una nueva biografía de Cervantes que, en pocas páginas y pensando en el gran público, recoja cuanto de fundamental ha dicho el cervantismo, sin omitir los últimos hallazgos y puntualizaciones de la erudición. El problema es más peliagudo cuando, además, el texto ha de atenerse a una medida tipográfica y a la pauta de una rica y bella iconografía y, encima, ajustarse al esquema de una colección. No obstante, José Luis Varela, catedrático de Literatura de la Universidad de Valladolid y ensayista de prestigio reconocido, ha dado cima a esta pequeña hazaña intelectual. A través de las 75 páginas del

volumen, el lector traba conocimiento con la vida y la obra de don Miguel, proyectadas sobre el telón de fon-

GRANDES
DE TODOS LOS TIEMPOS
CERVANTES



OTROS LIBROS

JUAN PABLO FORNER: Los gramáticos. Historia chinesca. Edición, prólogo y notas de José Jurado. Clásicos Castellanos. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1970. 210 págs. Ø13x19,5Ø.

Nueva y ampliamente anotada edición de Los gramáticos e Historia chinesca, de Juan Pablo Forner, el gran escritor polemista del siglo XVII, de auténtico ingenio crítico, realizada por José Jurado, con la curiosidad de unos apéndices sumamente interesantes.

PASCUAL VENEGAS FILARDO: Alejandro de Humboldt, valor plural de la ciencia. Col. Homenajes. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Caracas, 1969. 43 páginas. Ø11,5x20Ø.

Con motivo del segundo centenario del nacimiento de Alejandro de Humboldt, gran estudioso de la naturaleza americana, el poeta Pascual Venegas Filardo comenta su obra desde distintos ángulos.

MARIANO SOLA: Indalianas. Ediciones El Castillo. Talleres Tipográficos A. G. Suc. de Antonio González. Albacete, 1970. 201 páginas. Ø15,5x22Ø.

Segunda edición de las obra Indalianas, de Mariano Sola, titulada «Hombres y paisajes», en la que se exalta las tierras de Almería y sus artistas.

GITANILLA DEL CARMELO: Fraile y medio (Poema Sanjuanista). Tipografía «Monte Carmelo». Burgos, 1970. 101 págs. Ø11x16Ø.

Fraile y medio, poema sanjuanista en tres jornadas, divididas en diez estampas, original de la poetisa gaditana «Gitanilla del Carmelo», que se estrenó en Cádiz el 9 de octubre de 1942, aparece ahora editado precedido del siguiente juicio crítico de José María Pemán: «San-

ta Teresa, aludiendo a la corta estatura de San Juan de la Cruz, le llamaba con donosura "medio fraile". Pero de aquel cuerpecillo ruin brotaron las más altas joyas de nuestra Mística y nuestra Poesía... Y es que la otra mitad del fraile —de aquel fraile de "cuerpo entero" no se veía; porque como el Reino de Dios, no era de este mundo.

Con esa otra mitad del fraile de Fontiveros, con la más pura y celestial, ha construido "Gitanilla del Carmelo" sus "Estampas sanjuanistas", llenas de gracia fragante y candorosa sencillez. Su armazón teatral es elemental y primario. Ella misma ha llamado a su obra modestamente "estampas", es decir, medio teatro, medio comedia... Y es que la otra mitad de la obra, como del fraile, tampoco es de este mundo.»

TEODORO UBEDA GRAMAJE: Celebraciones bíblico - litúrgicas para preparar la primera comunión y la confirmación. Cuadernos de Pastoral. Comercial Editora de Publicaciones, S. L. Valencia, 1970. 156 págs. Ø14x21,5Ø.

JUAN ENGUIX RUBIO: Temario para los grupos parroquiales de matrimonio. Curso 2.º Serie Matrimonio y Familia. Comercial Editora de Publicaciones, S. L. Valencia, 1970. 130 págs. Ø14x21,5Ø.

Nuevos textos instructivos de liturgia y moral cristiana, pertenecientes a dos colecciones especializadas en los citados temas religiosos.

ERNEST HEMINGWAY: Tener y no tener. Edhasa. Barcelona, 1970. 217 págs. Ø11x18Ø.

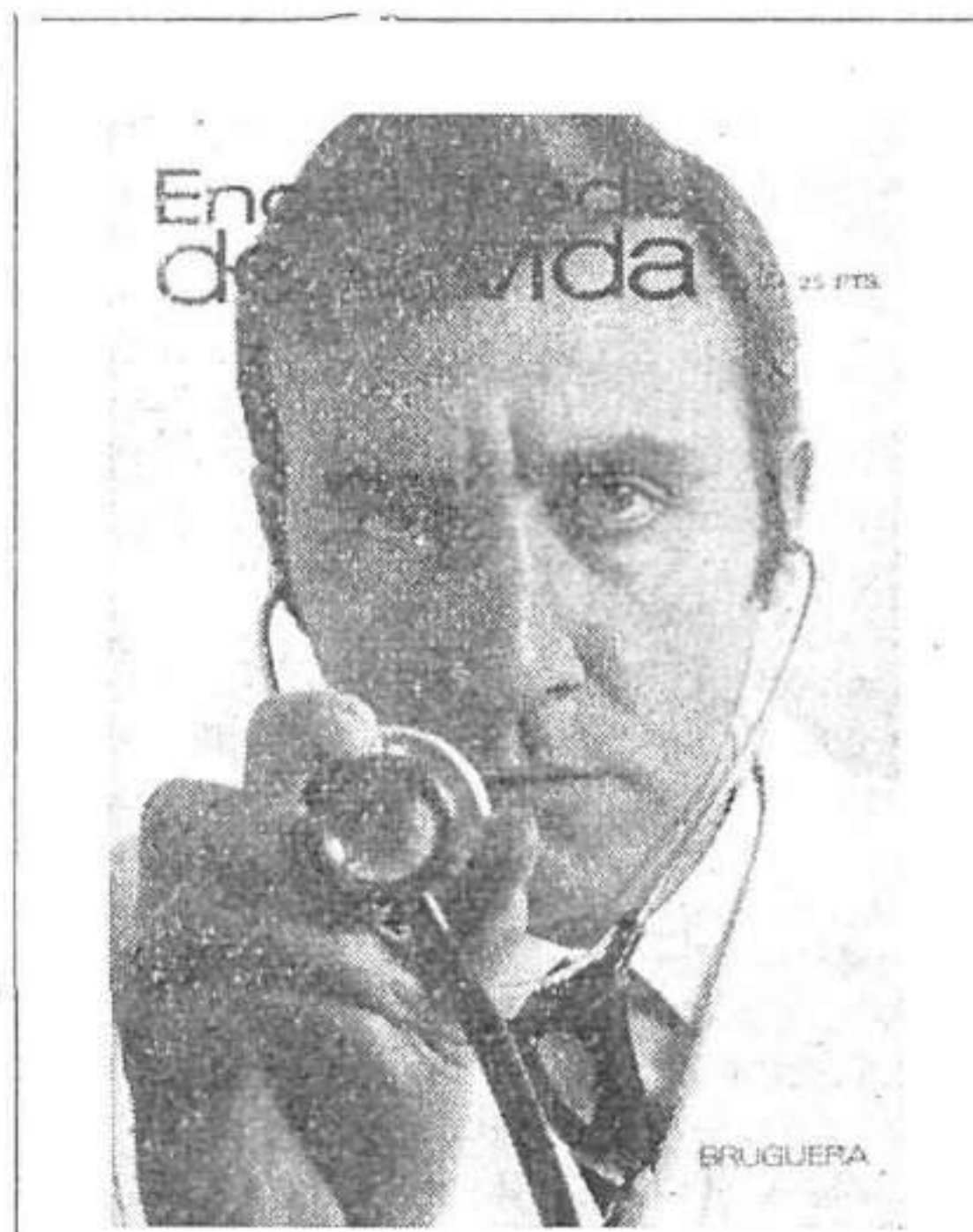
WILLIAM FAULKNER: Las palmeras salvajes. Edhasa. Barcelona, 1970. 285 págs. Ø11x18Ø.

LAWRENCE DURELL: Justine. Edhasa. Barcelona, 1970. 249 págs. Ø11x18Ø.

JULIO CORTAZAR: Historias de cronopios y de famas. Edhasa. Barcelona, 1970. 133 págs. Ø11x18Ø.

BRONISLAW MALINOWSKI: Una teoría científica de la cultura. Edhasa. Barcelona, 1970. 231 págs. Ø11x18Ø.

En esmeradas ediciones de bolsillo, Edhasa, en colaboración con varias editoriales españolas e hispanoamericanas, ha dado comienzo a la publicación de una serie de tí-



ENCICLOPEDIA DE LA VIDA

Editorial Bruguera, que silenciosamente lleva a cabo una labor editorial importante dentro del campo de los clásicos y publicando grandes biografías de figuras de la Historia Universal, se ha lanzado ahora a la publicación de la «Enciclopedia de la vida», versión española del «Book of Life» que edita Marshall Cavendish y que en la actualidad constituye un gran éxito en Gran Bretaña. La edición española —fascículos semanales de 24 páginas lujosamente impresos y con ilustraciones a todo color— está dividida temáticamente en seis apartados. En el fascículo número ocho —la obra consta de más de cien—, esos apartados tratan los temas siguientes: «El cuerpo vivo» («Cuando un hueso encaja en otro hueso»); «Los enemigos del hombre» («Las lesiones ulcerosas»); «La vida en común» («Ajuste de un matrimonio»); «La mente humana» («Significado de la memoria»); «El niño y su mundo» («La herencia del niño»); «Medicina del hombre» («¿Quiénes son los médicos?»). Una empresa editorial ambiciosa que está encontrando la aceptación del público lector.

tulos de distintos géneros literarios, pertenecientes a destacados autores de distintos países.

MUNOZ HIDALGO: Ejes de vida. Gráficas Belkroon, S. L. Murcia, 1970. 54 págs. Ø12x18Ø.

Con prólogo de José Hierro, Manuel Muñoz Hidalgo, joven poeta de Alcantarilla (Murcia) publica su cuarta entrega poética, con ilustraciones de Panaga y en esmerada edición. Poesía llena de amor, confianza e ilusión ante la vida, como indica el prologuista.

HAROLDO CONTI: Sudeste. Compañía General Fabril Editora, Sociedad Anónima. Buenos Aires, 1969. 160 págs. Ø11x19Ø.

Haroldo Conti es uno de los más sobresalientes narradores argentinos, tanto por sus numerosas obras publicadas como por el gran número de premios obtenidos en distintos certámenes. Con Sudeste Conti ganó el premio «Fabrill» en 1962, y su novela, aparecida ahora en la colección «Los libros del Mirasol», es una buena muestra de su arte narrativo.

JUAN JACOBO BAJARLIA: Fórmula al Antimundo. Editorial Galigna. Buenos Aires, 1970. 93 págs. Ø13x20Ø.

Antología de cuentos fantásticos de Juan Jacobo Bajarlia, escritor argentino muy destacado en el género de la ciencia-ficción.

VINCENT MARTIN: Marxismo y humanismo. Col. Esquemas. Ed. Columba. Buenos Aires, 1969. 70 págs. Ø13x20Ø.

Tras una introducción, Vicent Martin comenta en Marxismo y humanismo el fundamento de la doctrina comunista, considerando que «cualesquiera que sean sus fuerzas económica, política y militar, el error ideológico es su debilidad».

VARIOS AUTORES: Antología de Cuentos. Col. «Veteres». San Sebastián, 1970. 172 págs. Ø15x20,5Ø.

Se reúnen en este volumen los cuentos ganadores y finalistas de los concursos XI y XII «Ciudad de San Sebastián».

do de la España de su tiempo, tan propicia al comentario apasionado de hispanófilos e hispanófobos. La familia de Cervantes, su nacimiento en Alcalá de Henares, su infancia y juventud, sus primeros versos, sus estudios con López de Hoyos son relatados en los primeros capítulos. Se pasa después a la época dorada del escritor —los años en Italia—, contando con elegancia y agudeza su época de camarero con el cardenal Aquaviva y sus aventuras de soldado. Después, la batalla de Lepanto, la manquedad, la hospitalización en Mesina, la convalecencia en Palermo y el cautiverio de Argel, «herrería del demonio». Cuatro intentos de fuga y el rescate. La Numancia, La Galatea y las tres mujeres importantes en la vida del escritor: Ana de Villafranca, la hija Isabel y Catalina de Salazar, la esposa de Esquivias. Pequeños éxitos y pequeños fracasos literarios. Real comensario de Abastos y dificultades burocráticas debidas a su cargo nada apetecible. Excomunión, poemas y petición a Felipe II para que le dé un cargo en las Indias. Felipe II le deja en casa y el juez Vallejo le traslada a la cárcel de Sevilla. Nace el Quijote. Cervantes, tras una etapa de libertad, ingresa en la cárcel de Valladolid. Éxito del Quijote y publicación de las Novelas Ejemplares. El falso Quijote

de Avellaneda y la vuelta al teatro. Lope cierra el paso a todos. Segunda parte de la novela. Hidropesía y redacción del Persiles. Enfermedad, ingreso en la Orden tercera de San Francisco y fallecimiento el 22 de abril de 1616.

La obra está escrita en estilo cortado, preciso y con intención pedagógica, como si el autor pensara en un público determinado. Introducción excelente a la vida del gran novelista. Se complementa con una tabla cronológica y un índice de ilustraciones, la mayoría de ellas a todo color. En conjunto, una aportación valiosa a la bibliografía cervantina y un éxito más de la colección «Grandes de todos los tiempos», de Editorial Prensa Española.

PV

JOSÉ BARÓN FERNÁNDEZ: Miguel Servet. Su vida y su obra. Espasa-Calpe, Madrid, 1970, 337 páginas. Ø15x22,5Ø.

Con esta densa y bien elaborada biografía puede decirse que la bibliografía española salda su cuenta de un estudio completo sobre la peripetia vital y la obra de uno de los más agudos y polifacéticos ingenios del

Renacimiento: el teólogo, geógrafo, médico, astrólogo y humanista al fin, Miguel Servet, más conocido ante el público por Miguel Servet, por la influencia de la versión que de su apellido —de claro e indisputable origen aragonés, de Villanueva de Sijena— trascendió en su época y en los tiempos siguientes, dio Francia, país en el que residió largamente y en el que se naturalizó en octubre de 1548. El doctor Barón Fernández, médico pediatra y concienzudo historiador, ha logrado en este libro, sólidamente informado y documentado, ofrecernos una reconstrucción completa de esta existencia, en la que tras cotejar minuciosamente las fuentes principales, tanto impresas —es muy desproporcionada la atención que la bibliografía extranjera ha consagrado al humanista aragonés con la muy contada que desde su propio país se le ha dedicado—, como manuscritas, y, con meritoria y diestra laboriosidad ha sabido extraer de esa maciza y prolija consulta un perfil humano que supera con mucho los bienintencionados y parciales esfuerzos representados hasta ahora entre nosotros por los conocidos esquemas biográficos que sobre el mártir de sus creencias, inmolado por la saña inmisericorde de Calvino, en la hoguera del lugar de Champel, en la teo-

crática Ginebra, trazaron, entre nosotros, Menéndez y Pelayo y don Eloy Bullón, entre otros.

Parece como si el signo de los tiempos tratara de rescatar del olvido y de la condena aquellas figuras de heterodoxos españoles que allá por la primera mitad del XVI dieron tanto que hablar en una Europa sacudida en los cimientos de sus tradicionales pensamientos por el vendaval de la Reforma y cuya dimensión se agiganta tanto por la complacencia que siempre merecen a la posteridad los en un tiempo perseguidos por sus ideas, cuanto por el inesquivable regusto de que procediesen de la patria «martillo de herejes» que les vio nacer. Así, el arzobispo Carranza, Juan de Valdés y el propio Servet o Servet, influidos todos, según la tesis de Baillon, por la gran figura intelectual de Erasmo. Bien venidos sean estos intentos con tal de que no caigan en el otro extremo que pretenden, más o menos directamente, equilibrar, esto es, con tal de que no se pretendan, en aras de la exaltación de sus biografías, abominar o condenar la ejecutoria de quienes defendieron posturas ortodoxas desde posiciones leales y también vigorosas intelectualmente que son algo más que recalitrantes apegos a viejas doctrinas.

Desde luego, la película de la exis-



PIERRE DANINOS: ¿Cómo se puede ser francés? Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 212 págs. Ø13,5 x 20Ø.

Otro libro del conocido humorista francés, en el que estudia los problemas de la convivencia entre franceses, llegando a divertidas conclusiones.



HERVE BAZIN: El matriarcado. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 299 págs. Ø13,5 x 20Ø.

Novela-ensayo sobre el matrimonio, jugosa y profunda, que constituye, en fin de cuentas, un alegato en pro de la soltería.

HAKAN HEDBERG: El reto japonés. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 325 págs. Ø10,5 x 22Ø.

A los muchos «desafíos» tipo Servan-Schreiber se une ahora el japonés, ya que el fantástico resurgimiento industrial del Japón tras la guerra perdida constituye moti-

vo de preocupación para Occidente. El periodista sueco Hakan Hedberg, especialista en cuestiones económicas, analiza el fenómeno y predice que el Japón será la primera potencia industrial del mundo en 1990.

JOHN KENNETH GALBRAITH: Diario de un embajador. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 677 págs. Ø13,5 x 20Ø.

El célebre economista norteamericano cuenta su experiencia en la India como diplomático «outsider» durante la era Kennedy. Libro que posee el valor de un documento histórico.

JOSEPH HYAMS: Un campo de estrellas. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 315 págs. Ø13,5 x 20Ø.

Un orfanato en el «ghetto» de Varsovia durante la ocupación nazi. Historia de doscientos niños judíos que viven en una atmósfera de terror hasta que la noche queda atrás.

OTA FILIP: El café de la calle del cementerio. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 544 págs. Ø13,5 x 20Ø.

El joven novelista checo Ota Filip narra la historia más reciente de su país en esta novela, que transcurre simbólicamente en un callejón sin salida y colindante con un cementerio.

YASUNARI KAWABATA: Kioto. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 319 págs. Ø10,5 x 18Ø.

Novela muy representativa del Premio Nobel nipón, la cual plantea un problema generacional. Técnica sutil de pausas, silencios, alusiones veladas, ritmo musical de la prosa y ternura contenida. Libro importante para conocer la mentalidad japonesa, el choque entre lo viejo y lo nuevo. El volumen se completa con la narración breve La danzarina de Izu.

vista doctrinales—especialmente del ya mencionado antitrinitarismo que como su anabaptismo, tienen en él versiones «sui géneris»—y en 1546, comienza un intercambio epistolar con el todopoderoso dictador teocrático de Ginebra, Calvino, en el que sus ardores—¿y por qué no decirlo?—sus ingenuidades proselitistas, van a suscitar el desmedido encono e irritación del «papa negro» del evangelismo, quien ya no cesará hasta conseguir su atroz condena a muerte, facilitada por su inconsciente—la de Servet—entrega en manos de su implacable enemigo cuando en 1553 se refugia en Ginebra, huyendo de Viena donde la intencionada acusación de heterodoxia ante la Inquisición católica que Calvino—por mano interpuesta—le suscita, vale al aragonés un proceso cuyas consecuencias quiere mitigar con su escapada a la ciudad suiza del lago Lemano.

El doctor Barón Fernández revisa paso a paso estos postreros instantes de la alucinante vida de Miguel Servet y su bistoria de bien empapado conocedor del tema—que a veces, en su entusiasmo didáctico, resulta aparentemente reiterativo o que emplea con cierta frecuencia el recurso de aplazar o dejar para más adelante el esclarecimiento de las cuestiones que suscita en el flujo de su relato—cobra acentos singularmente magistrales al examinar el problema del descubrimiento—o por mejor decir, la primera exposición impresa europea—de la «circulación menor de la sangre» y con una técnica expositiva realmente exhaustiva que tiene en cuenta todo lo publicado hasta la fecha sobre tan importante tema científico, desde que Serveto la enunció en 1546, en su «Christianismi Restitutio», el libro que precipitó la ira y última condena de Calvino, no contento hasta no ver transformado en ceniza a su vigoroso, digno e ingenuo contradictor que creía, al uso del tiempo, que el alma se albergaba en la sangre. Un sugerente prólogo del profesor Lain Entralgo centra el problema del diletantismo, como actividad, en el fronspectivo de esta ejemplar biografía.

NAVARRO LATORRE

PETER BAMM: Alejandro Magno y su tiempo. Editorial Bruzguera, S. A. 1968. 320 págs. Ø18 x 25Ø.

Nos encontramos ante un libro de excepcional importancia, no sólo por su gran sentido geográfico, sino también por sus doscientas cincuenta y seis ilustraciones y las dieciséis láminas en color.

La realización de esta obra, difícilísima de hacer, ha sido conseguida por este gran historiador. Las dificultades primordiales se deben: primeramente a los detectores de Alejandro Magno, que fueron muchos y hasta los mismos helenos que no admitían dentro de su mundo a los bárbaros macedónicos. Segundo, la muerte violenta del sobrino de Aristóteles o la condena de Calístenes, a quien se consideró traidor.

Puede afirmarse que casi todos los escritores de la época trataron de destrozar la grandeza de Alejandro. En la historia realizada en la actualidad, y dentro de todo lo concerniente a este famoso personaje, se han formado dos grupos diferenciados. Los que condenan al hombre y los que elevan la categoría del héroe. La posición de Peter Bamm adopta la objetividad ante todo y sigue fuentes y bibliografía de excelente calidad, admirando al hijo de Filipo, pero sin dejar que se enturbie su humanidad.

Sin embargo, en la antigüedad no todos fueron contrarios a la postura de Alejandro, que recibió con razón el calificativo de Magno. Entre estos historiadores afines a la posición del macedónico se hallan Plutarco de Queronea y Flavio Arriano con su obra *Anabasis Alexandri*.

Bamm divide el libro en varios capítulos. El primero es el «Poder como destino». En él realiza una filosofía de la historia del tiempo del gran conquistador y relaciona de forma admirable a Filipo, Alejandro, César y Napoleón, dando a cada uno lo suyo y

colocando al macedónico hijo como nexo de unión entre el mundo oriental y el occidental, portando los valores culturales que los demás no consiguieron plenamente. La muerte de Alejandro y la división de su imperio entre sus principales generales no logró aminorar la fuerza cultural helenística que el genio logró.

El capítulo que titula «Imagen de Alejandro», y recogiendo a Droysen, nos dice: «El nombre de Alejandro señala el fin de una época y el comienzo de una nueva era.» Admira la metafísica griega y añora el sentido mitológico que iluminó su antorcha milenaria.

La erudición geográfica que señala Peter es presuntuosa si se quiere, pero llena de poesía y belleza. Su conocimiento etnológico y social de Macedonia antes de la aparición de Alejandro posee gran seriedad investigadora. La figura de Isócrates es exaltada y considerada como fusionadora de la cultura helena e iránica.

El segundo capítulo lo titula «Maravilla y enigma de un imperio». Una síntesis histórica filosófica del pueblo persa y de su floreciente imperio, le sirve de base. La figura de Ciro el Grande y la rivalidad de Oriente y Occidente muestra una concepción historiográfica fuera de serie.

El tercer capítulo, «La gloria de un comienzo», nos relata la marcha de Alejandro Magno contra los Aqueménidas. El paralelismo entre el griego y Darío III, pese a la diferencia de edad que entre ellos existía, es una alabanza que tenemos que hacer de este extraordinario erudito alemán. Las fotografías y explicaciones de las ciudades de Efezo, Mileto, Sardes, etc., son francamente maravillosas.

El mito del nudo gordiano, descrito con simplicidad francamente bella, implica cómo la leyenda nunca puede ser desarraigada aunque el hecho no ocurra ciertamente.

La historia de Alejandría, de su fundación, de su faro, lo mismo que la organización faraónica impuesta por los descendientes de Ptolomeo I Sóter es digna de alabanza, así como la narración que nos hace del templo de Zeus en el oasis de Siwa.

El cuarto capítulo se llama «Victoria sin fin». Posiblemente lo más interesante de esta parte del libro sean las cartas que se cruzan entre Alejandro y el rey persa sobre la devoción de la familia por parte del macedonio y que en su avance habían quedado en poder de éste.

Posee el autor un conocimiento extra de la psicología y de las técnicas militares que siguió Alejandro en la conquista de gran parte de Asia. Babilonia y su grandeza son descritas con maestría, lo mismo que la impresión que causó en el estratega y sus soldados la presencia de tan brillante ciudad. Mas a pesar de todo, Asia no pudo sustraerse a las influencias occidentales del pueblo griego, y prueba de ello es la escultura de Buda del siglo VIII de nuestra era y que fielmente se representa en una de las láminas.

En el quinto capítulo, «Triunfo y despedida», un sinfín de contrariedades minan el espíritu del conquistador al tener que atravesar su ejército tierras inhóspitas para llegar a tomar contacto con la India. Alejandro, a partir de este momento, comienza a darse cuenta de su finitud. La lucha contra Besso, el Sátrapa de Bactria, la muerte de éste, lo mismo que la de Espitamanes, resalta la grandeza del soberbio general. Pero el asesinato de Clito por mano del mismo Alejandro, la traición de Clístenes, terminaron quebrantando su moral. Hubo de pensar en el retorno.

Setenta días de marcha por el desierto hizo perder al «coloso» las tres cuartas partes de su ejército. Pero mucho se había conseguido. El imperio Aqueménida había sido conquistado. Cuando la celebración de sus victorias tenían lugar, el gran rey moría a causa de unas fiebres. Su cuerpo fue trasladado a Alejandría y colocado en un ataúd de cristal. Sus restos fueron venerados durante siglos. Pero su muerte no destruyó las vivencias artísticas helénicas que Alejandro afirmó con sus conquistas.

JOSE LUIS DE BEAS

tencia de Miguel Serveto reúne todas las incitaciones deseables para que ella sirva de un cuadro vivaz y matizado de aquel mundo complejo y sugestivo que llamamos humanismo. Vale la pena de que sigamos en extracto sus principales episodios, tarea a la que nos guía magistralmente, el buen y expresivo resumen titulado «Cronología de Serveto» que el doctor Barón nos presenta en las páginas 307 y 308 de su volumen: Nacido en 1511, en el pueblecito oscense de Villanova de Sijena—que le sirvió para utilizar el seudónimo de Miguel Villanovanus en dilatadas ocasiones de su azarosa e inquieta vida—, estudia Derecho en Toulouse, sirve de paje a Fray Juan de Quintana, confesor del César Carlos V—y asiste como tal a la coronación imperial en Bolonia, en 1530—y pasa luego a Basilea y a Estrasburgo donde entabla relación íntima con los principales personajes reformistas, iniciando en 1532 su fecunda tarea publicitaria con estudios antitrinitarios que imprimirían sello definitivo a sus doctrinas y que le valen condenas y persecuciones, así como el contacto en 1534 con su mortal adversario, Juan Calvino. Elige luego como sede Lyon, donde en 1535 saca la primera edición de la Geografía de Ptolomeo que le acredita como helenista y lo cualifica como uno de los geógrafos más notables del Renacimiento, consolidando

esta fama en la segunda edición de tal obra que publica en Viena del Delfinado en 1541. En el plazo de estos seis años que median entre ambas ediciones, se desplaza a París donde cultiva con ardor estudios de Medicina que le van a otorgar eminencia y fama con las que, tal vez, es más conocido en el mundo. Pero si su profesión es la de médico—y como tal ejercerá en la mencionada Viena del Delfinado—su vocación es la de teólogo y a ella entregará lo más escogido de sus impetus, en nuevas publicaciones y en versiones de la Biblia en cuyas obras campea, tanto su excelente preparación de humanista, como su aguda e inteligente manipulación interpretativa de textos sagrados. Desde su época tolosana, parece que toda su producción siente una irresistible atracción por colocarse al margen de las corrientes admitidas en las doctrinas eclesásticas y de ello es buena prueba las condenas de la Inquisición española, las requisitorias de la francesa, los procesos de la Universidad de París y otras denuncias y persecuciones que le mueven a buscar el amparo del arzobispo Palmier, su maestro y protector, que gobierna la sede de Viena del Delfinado, y del que se convierte en médico particular. Más su ánimo combativo no le permitía reposo en la propagación polémica de sus puntos de

NARRATIVA



GERMÁN ARCINIEGAS: *El caballero de El Dorado*. Revista de Occidente. Madrid, 1969, 244 páginas. Ø13x21Ø.

Este volumen de la Editorial Revista de Occidente viene a poner de manifiesto una vez más el grado de madurez a que han llegado las letras hispanoamericanas. Su denominador común es el manejo de un castellano fresco y expresivo puesto al servicio de una temática fuertemente enraizada en problemas que les son propios pero que alcanzan dimensiones universales por el tratamiento a que son sometidos. Su autor, Germán Arciniegas, es uno de los escritores colombianos más difundidos de la actualidad. Buen periodista, la agilidad de pluma y la claridad expresiva están presentes en todo momento en esta interesante muestra de la épica hispanoamericana. Por otro lado, su experiencia política y didáctica—ha sido ministro de Educación Nacional y profesor en varias universidades—dan a la prosa una intensidad humanística y un conocimiento de gentes y países que no suelen tener otros autores.

El caballero de El Dorado resume una peripecia novelesca amplificada en múltiples cuadros, en lances imprevisos; los acontecimientos viven concatenados y, sin embargo, salvando siempre las limitaciones de espacio y tiempo. Es una auténtica biografía novelesca. Como narración de una vida, la del conquistador de Nueva Granada, su psicología y carácter, su ambiente y los acontecimientos que determinan las anteriores notas. Como novela, unos ambientes, un clima, un tono de voz que se va desarrollando a lo largo de los bien trenzados capítulos.

Esta edición ha sido enriquecida y replanteada por el propio autor. Conserva, pues, sus líneas medulares; sobre ellas el libro ha ganado en la amplitud y madurez de una prosa que alcanza auténticas cotas de perfección.

FP

ALFREDO PAREJA DíEZCANSECO: *Las pequeñas estaturas*. Revista de Occidente. Madrid, 1970, 241 págs. Ø13x21Ø.

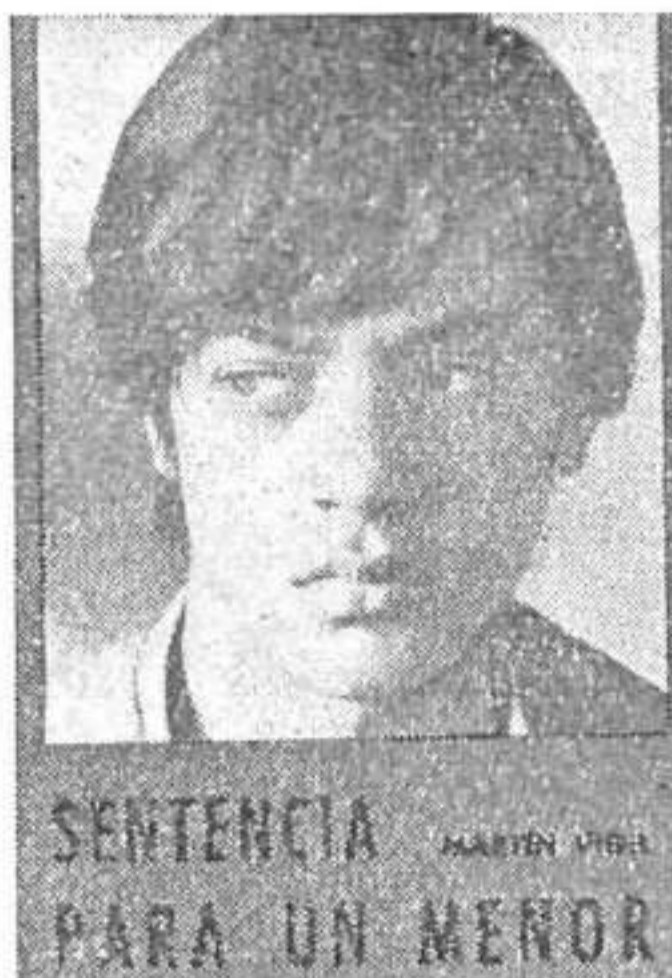
Alfredo Pareja Díezcanseco es un novelista ecuatoriano de los que constituyen la gran generación de precursores inmediatamente anteriores al extraordinario florecimiento de la novela iberoamericana. Su obra *Las pequeñas estaturas* es la culminación de un ciclo titulado *Los nuevos años*, en cuyo propósito general está el que ha sido programa de casi todos los grandes novelistas contemporáneos del área: reflejar en una narración unitaria toda la serie de tensiones e inquietudes que afectan y predeterminan la coexistencia humana en un país subdesarrollado cualquiera.

La obra, en la que parecen encontrarse las categorías culturales de Occidente con las del tercer mundo, es una notable combinación de coro e introspección, de reflexión y magia, en la que la tendencia iberoamericana,

por trascender los elementos reales, llega a producir formulaciones realmente impresionantes.

Algunas de sus páginas, que tienen un perfil de leyenda acentuado por el uso de un lenguaje tremendamente personal, vienen a contar entre las más conseguidas de la moderna literatura iberoamericana.

RAUL CHAVARRI



J. L. MARTÍN VIGIL: *Sentencia para un menor*. Richard Grandío. Oviedo, 1970. 265 páginas. Ø13x19Ø.

Otra novela de Martín Vigil. Esta vez narra la historia de un menor, Manolo Försch Iturri, nacido en Alemania durante la pasada guerra mundial, hijo de alemán y española y educado en una guardería de Halle. Manolo es un buen muchacho. Se las entiende perfectamente con los soldados soviéticos, tiene un amigo italiano, Giovanni, y una amiga alemana, Eva, aunque se siente atraído por su profesora, la señorita Steiner, hasta que sorprende su intimidad. El chico regresa a España, repatriado por la Cruz Roja que identificó a su madre y su padastro, dos individuos nada edificantes. El padastro maltrata a Manolo y le pone a trabajar de botones en un hotel. Puede abrirse camino en la vida, pero Manolo prefiere ser un elemento asociado. Hace de todo: pasa hambre y frío, vagabundea, miente, roba («trabaja» con criminales de la peor especie, recorre reformatorios y cárceles. Se convierte en un «duro», aunque nunca pare largo tiempo en ninguna prisión, por ser menor de edad. También topa con buenas gentes dispuestas a regenerarle. En vano. Cuando sale del último penal, con veinte años cumplidos y un historial delictivo que no se lo salta un gitano, vuelve a las andadas. Martín Vigil, en la última página del libro, insinúa que su héroe será un bandido mientras viva.

La novela está escrita en un lenguaje falso y convencional, sin garbo estilístico y abundante en términos de germanía. Sorprende que los españoles hablen a veces como si fueran argentinos o mejicanos, pero esto puede ser influencia de la televisión. Los muñecos manejados por el autor son eso: muñecos. No interesan. Hay detalles de ternurismo. La construcción de *Sentencia para un menor*, bastante trabajada, es lo mejor del libro. Técnica muy utilizada por Martín Vigil. El tremendismo no cuaja. Y como no cuaja, tampoco importan las escenas de violencia, erotismo y perversión sexual.

PV

AGUSTÍ BARTRA: *Cristo de 200.000 brazos*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1970. 125 páginas. Ø11x18Ø.

La importancia de Agustí Bartra para la literatura española no puede, desde luego, vérsela por una sola novela, y además breve. Sin embargo, en *Cristo de 200.000 brazos* se adivina ya un aliento y, sobre todo, un modo de hacer. Pensamos inmediatamente en una novela como *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, otro antecedente no tan

oculto de los autores del boom, como referencia inevitable. De aquí a advertir contra una posible mistificación doble no hay más que un paso: juzgar el Cristo de 200.000 brazos desde una radical actualidad que la declararía (algo) vieja—cierto desequilibrio entre los diversos tonos que la conforman, cierto exceso de lirismo que desemboca por momentos en una retórica calificable de lorquiana aunque acaso lo mejor sería llamarla precisamente bartriana.

Lo más curioso en la novela de Agustí Bartra puede ser el tratamiento del tema, un tema que daba pie a la truculencia, a los regodeos neorrealistas, al detenimiento en el detalle desgarrador o, sobre todo, al desenfoco expresionista, y que acaba siendo una elaboración de corte poético que tiene por eje lo humano entendido como universalidad y más, como existencia en el mundo. Esto es capaz de desconcertar, porque Bartra subordina el documento y el testimonio sobre la vida en el campo de concentración, los recuerdos de la guerra, etc., y las consideraciones sobre la opacidad de lo que entonces era futuro, a la obra de caracterizar a los cuatro personajes como hombres que, si están en una concretísima situación, más se encuentran enfrentados a los elementos de cualquier otra situación, a la general de estar vivos: amor, muerte, amistad, solidaridad, tristeza, nostalgia, etc. Novelas como las de Bartra hubieran acaso compensado la exclusividad de



cierto realismo que se erigió en absoluto no tanto en base a la dedicación a un nivel de la realidad como al desprecio de los demás niveles: realismo total o al menos con tendencia a serlo, el Cristo de 200.000 brazos es en tal sentido una obra importante.

La situados al interior de la novela, creemos que lo más vigente de ella son las elaboraciones que, partiendo de la anécdota cotidiana, alcanzan por sí mismas la significación sin echar mano a otros elementos, es decir, por fijarlo en una fórmula: los momentos que realizan la poesía sin poetizar la realidad. Entonces, y gracias a pequeños toques de sensibilidad que centra la mirada complementándose con el sonido y el tacto sobre todo, la imagen de Puig sacando dulces melodías de su flauta, la de Tarrés volviendo de su frustrada fuga con una florida rama de almendro, la de Joana reinando en la chabola una noche fugaz, son visiones que adensan justamente el hilo de pocas anécdotas que constituyen la obra. En todo caso, Cristo de 200.000 brazos es una hermosa narración, que nos deja deseando, exigiendo incluso la edición de otras obras de Bartra, de sus obras completas, si es posible.

JULIO E. MIRANDA



CARMEN LLORCA: *El sistema*. Novelas y Cuentos. Madrid, 1970. 201 págs. Ø11x18Ø.

Si comparamos una novela de Galdós, cualquiera, con una novela de Unamuno que no sea *Paz en la guerra*, salta en seguida la diferencia: la

novela de Galdós quiere adueñarse de lo que es la realidad que captan los sentidos y los sentimientos, en tanto que la novela de Unamuno intenta describirnos alguna de las facetas animicas del autor, valiéndose de la realidad. En las novelas de Galdós son las cosas y las vidas humanas cerradas sobre sí mismas las que nos hablan, dándonos ideas más o menos claras; en las novelas de Unamuno son las ideas del autor, sus experiencias íntimas de las cosas—vivencia, según el término acuñado por Ortega—las que nos dicen sobre poco más o menos lo que son las cosas y cómo vivimos nosotros entre ellas.

Para el que comience a leer la novela de Carmen Llorca, *El sistema*, no cabe duda de que se trata de un tipo narrativo en la línea de Unamuno. Es una novela ensayo, si es que se puede hablar así, a diferencia de las novelas de Galdós o de Baroja, que serían, siguiendo el mismo uso del vocablo, novelas narración. De que una novela sea escrita o imaginada a la manera de ensayo, como *Niebla*, pongo por caso, se siguen varias notas que cualquiera echará de ver en la novela de Carmen Llorca sin más que doblar unas cuantas páginas: hay ideas, a veces muchas ideas; hay una a modo de semblanza personal del autor, entendiéndola sin anécdotas fugitivas, corticales, sino como instantánea de su existencia rodeada de cosas y personas; hay también en estas novelas algo así como una tesis, es decir, una idea central fundamental, que inspira los sucesos que van desfilando ante la imaginación del lector, y hay además, unos personajes que no aparecen nunca pintados de cuerpo entero, sino en relación con su contorno, que es precisamente el que el novelista—la novelista en este caso—quiere resaltar. El proceso de la novela de este tipo, por llamarlo de algún modo, comienza con una visión o una experiencia del mundo y de la vida, si es que no son lo mismo dicho con palabras distintas, que luego va ordenando los planos en que aparecen hombres y sucesos. El verdadero protagonista es esa idea o experiencia radical y los personajes y los sucesos desempeñan el papel de las figuras del retablo de Maese Pedro. Todo lo que sirve a la explicitación de esa idea o esa experiencia cumple una misión en la novela; lo que no sirve a ese fin es mero relleno.

Comparadas con la intuición artística que inspira la novela de Carmen Llorca, las cosas que encontramos en ella no nos dejan un recuerdo de los que los artistas llaman esenciales. Y así tiene que ser. El argumento de muchas de las novelas que se leen se narra en seguida diciendo que Conchita era una muchacha rubia y muy guapa que se enamoró de Rafael y que luego o se casa o se entrecruzan con otras parejas. Bien mirado, y sin que esto suene a escepticismo, son lances particulares que no interesan a quien no guste de chismes y enredijos. Uno acaba siempre esas novelas diciendo: y todo esto, ¿qué me importa a mí, si lo encuentro sin más que echarme a la calle y tomar el autobús? El argumento de la novela de Carmen Llorca es más difícil de contar y siempre tiene uno el presentimiento de haberse dejado lo mejor en el tintero. Se trata de esta sociedad del bienestar en que, por lo que se ve, estamos condenados a vivir, y del engranaje o sistema en que nos vemos encerrados tanto si tenemos conciencia de ello, como los grupos de rebeldes que pululan por el mundo, como si no la tenemos. El bienestar es un pozo sin fondo al que vamos arrojando primero nuestros vestidos, luego nuestras carnes y al final nuestro corazón. Es tan seductor el hechizo telúrico del bienestar, compuesto siempre de goces sensibles, que cuesta más que trabajar zafarse de él. El capitalismo ha puesto en juego una máquina realmente diabólica, tan diabólica que ha acabado devorando a sus enemigos, los comunistas, que sueñan con los mismos goces y la misma esclavitud.

El capitalismo no podría crear nada personal aunque emplease en la empresa todos sus recursos—un artista, un hombre culto, un santo—; pero las masas no necesitan nada personal y están contentísimas con las creaciones mostrenscas del capitalismo.

Lo que narra la novela de Carmen Llorca es el eclipse de la personalidad,

que yo quiero que no sea más que un eclipse. ¿Qué pueden brindar a las masas el hombre culto, el artista, el santo ni el hombre bueno? Porque las masas quieren vivir cada día mejor y nada más que eso, están perdiendo sentido las manifestaciones callejeras, que perturban la vida ciudadana, y las huelgas que crean dificultades.

Lo que pasa es que este tema, el tema por antonomasia de nuestros días, no cabe en los límites de una novela si no es a manera de apunte, de anotación, de sugerencia. Y el autor no tiene más remedio que hablar mucho detrás de sus personajes, como Maese Pedro detrás de sus muñecos. Yo supongo que la experiencia personal del autor mientras escribe una

novela como ésta tiene que ser de insatisfacción, de ansiedad, viendo que su idea no logra la plasticidad que él quisiera darle en el marco de unas páginas. Por eso tienen que hablar también mucho los personajes, aunque en este caso las mujeres hablan poco o guardan silencio, quizá para que no olvidemos que es mujer quien las mueve y una mujer dulce, recatada y algo tímida, que seguramente ha leído aquel pasaje de Kierkegaard, uno de los más celiosos de su obra, en que, comentando cómo la Madre de Jesús había callado entre los apóstoles cuando se les apareció el Espíritu Santo, dice: «La mujer es silencio.»

EA

POESÍA



ELADIO CABAÑERO: *Poesía* (1956-1970). Selecciones de Poesía Española. Plaza & Janés. Barcelona, 1970. 274 págs. Ø12 x 20Ø.

Conocer a un poeta es un dato más para enjuiciarlo, aunque nunca sea éste decisivo, porque el poeta no es su obra, de acuerdo, pero si no está en ella, hay muchas posibilidades de que ésta sea impersonal, es decir, intercambiabile, cosa frecuente. Conozco a Eladio Cabañero desde aquellos días de 1956 en que él, como yo y otros, llegó a Madrid. Tenía recién ganado el Premio Juventud, estaba dispuesto a convertirse en parvulilla ola, con voluntad de quedarse, no huyendo de su origen sino en búsqueda de su destino. Somos, ya digo, de la misma quinta de emigrantes interiores y de la misma promoción poética. Eladio transpiraba autenticidad, sanísima inocencia, ganas de competir noblemente —Yo le echo a cualquiera de aquí un pulso a sonetos, recuerdo haberle oído—, y se hizo escuchar en seguida, desde Dámaso Alonso —ay, aquella noche del Colegio Mayor Santa María— para abajo.

Su carta de presentación fue, aparte el premio mentado, un libro: *Desde el sol y la anchura*. Encabeza, naturalmente, esta reunión de obra editada y algunos inéditos. Eladio trajo en él a su tierra manchega —su pueblo, Tomelloso—, para que las señas suyas estuviesen aún más claras. Es un primer libro muy definidor y muy determinante, porque Cabañero ha seguido cerca de lo nativo en una continuidad de entrañamiento. En ese poemario se incluye *Soneto legítimo de la Mancha*, tan redondo, y el *Vino desahuciado*, hallazgo de tema servido a la perfección por la palabra. Dos muestras que, a la distancia de los años, podemos contar entre lo más logrado del autor; dos expresiones de depuramiento y elevación de unos motivos regionales sin perder de vista lo que sustenta, para todos, un trozo fundamental de la geografía y la vida española. La actitud de Cabañero ante la Mancha es de amor profundo, que necesita ver y emplea un cuidado y expresivo lenguaje, con mancheguisimos o sin ellos; de emoción de raíz, autobiografiada, que le salva de cualquier aire costumbrista. El antecesor de Alcaide sirve, en este caso, para medir una diferencia de proyección.

Emoción autobiografiada, acabo de decir, que se advierte con suma clari-

dad a partir del segundo libro de Cabañero: *Una señal de amor* (1958), accésit del Adonais. En el primer poema encuentro algunos rasgos muy valiosos del fundamento de una obra; éstos son: *Mucha gente/me daba batería de pequeño* (dolor de infancia dicho en palabras con sabor dialectal); *no sé de qué color es la justicia* (solidaridad, pero al margen de una concreción particulista); *por si a la gente sirve, quiero amarla* (cristianismo práctico); *Creo justamente en Dios* (apoya lo antes anotado); *y una esperanza me defiende/como la sierra a la llanura* (también, según veremos, le defenderá la desesperanza), etcétera.

Con estos rastros podemos seguir a Cabañero en su trayectoria. Su situación humilde, y aparte de otro compromiso que no sea el humano —así lo veía yo en el prólogo a *Nuevos poetas españoles* (1961)—, le convierte en exacto ejemplo de lo que llamé entonces *intimismo con ventanas*. Cabañero ama desde su perspectiva individual, no tiene la pretensión de despersonalizarse para abarcar al ser humano en conjunto; ama a alguien en concreto y renueva así la poesía amorosa al usar una serie de elementos que no le eran habituales hasta entonces. La lírica de Cabañero, la de voz baja, se complace en la narración y, consecuentemente con ella, suele desarrollarse con encadenamiento sin fisuras, siendo el poema una pieza trabada donde la sorpresa está mucho más en lo expresivo que en el modo de resolver la hechura de aquélla. Para cumplir esta técnica —tan afinada en la poesía de nuestra hora— se sirve Cabañero del endecasílabo blanco, con predilección a otros ritmos, que le permite ser recogido y a la vez fluido. De *Una señal de amor* escogería *La flor y La despedida*, este último poema muy particularmente.

Es la ternura, que no vuelve la cara a la realidad, la ternura a prueba de sufrimientos, la ausencia de resentimiento —qué terriblemente difícil es ser así— lo que da a Cabañero su guía existencial y le lleva a *Recordatorio* (1961) para que el poeta deje definitivamente fijada su relación entre autobiografía y pasado —*Los trenes, El andamio*— y le conduzca otra vez a lo amoroso personal en *Marisa Sabia y otros poemas* (1963), Premio Nacional de Poesía. En el primero de estos libros se produce la máxima calidad dentro de la línea de atmósfera manchega, mientras el segundo constituye por ahora el único intento de salir del contorno sin duda preferido; intento afortunado, no ya por el premio que lo calificó, sino porque hay en él la mayor cantidad de preocupación por un nuevo lenguaje para decir el amor que, siendo romántico, se deja acompañar por las realidades circundantes.

Desde 1963, Eladio Cabañero no ha vuelto a publicar ningún libro. El silencio de los poetas alarma a algunos, especialmente a quienes creen que la poesía es preciso escribirla con habitualidad del que va, por ejemplo, a la oficina. En esos siete años, siete poemas. Entre ellos, uno, al final, cuyo título es *Autorretrato en segunda persona*, fechado en este mismo año. He aquí que una crisis creadora viene a

cerrarse con una pieza extraordinaria donde el tierno solidario tiene que empezar a cuidarse de sí mismo (*Mira: cuida tus ojos, tu conciencia, tu Dios, que estás tan solo, amigo, que hasta has de defenderte/de ti mismo el primero, Eladio. No lo olvides...*) La costumbre de ser conmovedor se profundiza aquí y se descarna. Este poema es un resultado vital, que pudiera llegar a ser punto de partida —en la estación término se espera otro tren—, y es un magnífico resumen del hacer de Cabañero, siempre juntador de poesía y verdad, de ética y estética, de emoción y contención, de sentido social sin etiquetas.

Esta edición lleva un buen prólogo de Florencio Martínez Ruiz, entusiasta y analítico, que concluye con las siguientes palabras: *Pero como ocurre tantas veces, la esperanza es lo último que se pierde, y Eladio Cabañero ha sabido aliarse a una musa de rigurosa eficacia: la propia raíz de su tierra, la Mancha, patria cordial de los desamparados y de los perseguidos.*

LUIS JIMENEZ MARTOS

FERNANDO G. DELGADO: *Urgente palabra*. Ediciones Nuestro Arte. Santa Cruz de Tenerife, 1970. 36 págs. Ø18 x 25Ø.

Nació en Santa Cruz de Tenerife en 1947. Ha obtenido algunos premios, entre ellos el «Julio Tovar» de 1968 por este libro, primero suyo y de tan expresivo membrete. *Urgencia por decirse; pero —se advierte en seguida— esa urgencia no quita que sus palabras nazcan como si no fuesen las iniciales. Vengo diciéndolo desde siempre: no se puede escribir poesía creyendo que basta poner unas líneas debajo de otras, sin sentido del ritmo ni de la medida; el contenido no justifica un poema, como tampoco el virtuosismo de forma. Para los que suponen mal que el verso sin medida consiste en acumular renglones diversamente largos viene bien la sentencia machadiana: verso libre/verso libre. Librate mejor del verso/cuando te esclavice. Fernando G. Delgado no se la tiene que aplicar, porque posee el don nato de saber lo que es ritmo poético, exigencia indispensable.*

De primeras, una nota geográfico-intima: *Me parieron de fuego/en mi paisaje./A su falda marina/quedé asido:/que es del isleño siempre,/horizonte y espera. Y ese arranque se prolonga para ser recuerdo de infancia, evocación amorosa y melancólica —Hoy tenemos en forma de arboleda/la amargura esfiriendo a la esperanza—, y convertirse, por último, en rebeldía—abiertamente me declaro muerto— ante un desfile de momias blancuecinas, queriendo plantar desde mañana un nuevo grano, etc. Lo joven encuentra obstáculos a su impulso. Pues como había dicho anteriormente: Este campo es un campo/tan sólo para viejos;/donde plantas la rama/ y te aparece/ya cargada de frutos repugnantes/y milenios de tierra a las espaldas. ¿Así el contorno social?*

La nota más positiva de este libro es esa seguridad en el hacer que responde a la firmeza de un texto inequívocamente joven.

JM.

PILAR LOJENDIO: *Almas de piedra*. Ediciones Nuestro Arte. Santa Cruz de Tenerife, 1970. 30 págs. Ø18 x 25Ø.

Tinerfeña de 1931, la autora había publicado hasta ahora solamente un poemario —*Ha llegado el esposo* (1964)—, y por el que edita ahora recibió el Premio «Julio Tovar» 1969. Santa Cruz tiene una cierta tradición de poesía mágica, que le viene de aquel grupo surrealista que en los años treinta sostuvo tal orientación —García Cabrera, Pérez Minik, entre otros— enlazada después, como se sabe, a lo humanista y concreto. Pilar Lojendio se sitúa entre esas dos corrientes: acepta de la atmósfera mágica aquello que le sirve para suscitar misterio, y del realismo, la referencia aplicable a un ser y a unas cosas evidentes, usando con discreción de ambos modos de producir la poesía, pero más hay del primero.

En éste cuenta mucho la belleza y cuanto no es palpable —*Pisábamos*

fuerte todos juntos/y puestos de rodillas coleccionábamos misterios—, así como los antiguos temas de la soledad y de la muerte, por ejemplo, *No te anunciarán la sementera/vivirás y vivirás roto en soledad/como, un rompecabezas recompuesto, o bien porque estar muerto es lo terrible/estar muerto/muerto sólo para dar la vuelta en giro/para volver a hacer que se ensanche el odio/antes de la próxima lujuria.*

En suma: irracionalismo de raíz que se vuelca, sin embargo, en unas referencias comprensibles, superadoras del ámbito individual para estrellarse en una playa desolada. *Porque luego la luz nos mezclará a todos/para cernirnos en la mar.* El eclecticismo poético de Pilar Lojendio tiene una consecuencia ampliamente dolorosa —*me vencieron desde antes de todos los siglos—* y de una indudable belleza. Quizá, dentro de su propósito, podría haber realizado un esfuerzo de mayor clarificación.

JM

FERNANDO GARCÍA-RAMOS: *De la noche a la mañana*. Ediciones Nuestro Arte. Santa Cruz de Tenerife, 1970. 88 págs. Ø18 x 25Ø.

La poesía canaria actual no forma un bloque, sino que, por suerte para ella, ofrece varias tendencias que son también, generalmente, las que cunden en la península. Así la personalidad de Fernando García-Ramos —nacido en 1931, autor de varios libros— encaja bien en la poesía de preocupación ética, comunitaria, que tiene por maestro actual a Blas de Otero. A esa actitud se llega aquí tras un preámbulo en el se expresa una especie de opresión causada por tierra y muertos —es curioso observar la frecuencia con que estos motivos surgen en las voces poéticas de las islas—; tal paso lo determinan unos sonetos dirigidos a Alberti, Hernández, Unamuno, además de uno que se refiere a Antonio Machado y otro soneto cuyo título es *España* y comienza de este modo: *España, la del toro acribillado,/ guitarra para el llanto y las heridas,/ guitarra de altas cuerdas doloridas./ España, la del muro y el soldado.* Es innecesario decir que no es en esta serie donde García-Ramos halla su acento más personal, aunque sí la que le impulsa a su posterior objetivo.

Las formas clásicas quedan sustituidas por una estructura sincopada, desnuda, a veces coloquial —un ¡eh! repetido refuerza esa impresión—, mientras que el tremendismo endecasílabo da paso a una tensa actitud, libre de la retórica precedente, propensa a las negaciones: *No al mundo tuyo previsible,/ papel viejo, muerte cúbica, municipal/estiercol;* a la ironía, al removimiento de alguien (un tú, que puede ser el propio poeta). Pero la intención está clara cuando se lee: *Intenta/oir la angustia de las gentes./No te aferras/a tu pequeño dios de níquel,/ abre/ la ventana.*

El tono tajante lo envuelve todo: la tierra y el mar; el convencimiento de estar hablando en el desierto es absoluto; *la guerra se ha llevado a Dios.* García-Ramos se esfuerza, sin recurrir a gritos, en el hallazgo de una salida —*Larga es la noche./Lejanos gallos gritan./;Hágase la luz!*; donde la mar termina allí se oye el llanto popular. Es el descubrimiento de que las cosas coexisten, de que todo cabe a la vez en el corazón, lo que le hace decir: *¡Fabuloso es vivir!* Y acepta la alegría.

De la noche a la mañana es un itinerario en cuyo término se encuentra la comunión humana; hay un camino del yo al nosotros, seguido desde hace años por nuestra poesía y por la universal, sujeto, como todos, a variaciones y superaciones. Lo que más me interesa en este caso es esa preferencia por las formas cortadas, depuradas, que García-Ramos demuestra, y dentro de las que cabe un perfeccionamiento de ritmo y aun de la intensidad. Esta última es un valor de primer orden, y en este poemario se halla presente. Queda bastante de tanteo en el hacer de García-Ramos. Se trata de una temática saturadísima, pero no agotada. Esa saturación obliga al poeta a un esfuerzo más grande para personalizarse.

JM

estafeta discos

VERDI, Giuseppe: Aida. Marina Caniglia, Beniamino Gigli. Orquesta y Coro del Teatro de la Opera de Roma. Director: Tullio Serafin. LA VOZ DE SU AMO. J 153-00.686/8.

Esta «reconstrucción» técnica corresponde a la serie «La Edad de Oro de la Opera», bajo la que se acogen casi veinte óperas de repertorio volviendo a la actualidad los nombres de las primeras figuras operísticas de esos tiempos de oro. La idea no es nueva en el campo del disco, pero en este caso tiene un especial interés para el aficionado de hoy al permitirle «participar» en las preferencias y predilecciones que repiten y repiten los de ayer. Como comentario general a la serie podemos decir que se ha cuidado la «reconstrucción» en sus aspectos técnicos al pasar las grabaciones a estereofónicas, mientras que, por otra parte, se conserva la característica del «sonido» de su momento.

No parece preciso entrar en detalles sobre la calidad de la versión cuando la cita de los nombres del reparto puede decirlo todo: Maria Caniglia, Ebe Stignani, Beniamino Gigli, Gino Becchi, Tancredi Pasero, todos nombres que han llenado los teatros de ópera durante una generación que no está tan lejana.

Otro valor indudable de estas grabaciones reside en la comparación de interpretaciones. El estilo cambia, pese al espíritu de tradición que anima el género operístico, y el conocimiento de esa evolución es un importante punto de apoyo para su mejor y más completa comprensión.

ROSSINI, Gioacchino: El Barbero de Sevilla. Riccardo Stracciari, Mercedes Capsir. Orquesta y Coro del Teatro La Scala de Milán. Director: L. Molajoli. LA VOZ DE SU AMO. J 153-00.697/8.

Dentro de la misma serie de «La Edad de Oro de la Opera», esta versión de *El Barbero de Sevilla*, nos trae las voces de Riccardo Stracciari, barítono, excepcional intérprete del papel de Figaro en los escenarios, y de la soprano española Mercedes Capsir. Con ellos, Dino Borgioli, Vincenzo Betoni, Salvatore Baccaloni, Cesira Ferrari, Attilio Bordonali y Aristide Baracchi.

Tal vez alguno de estos nombres no resulte tan familiar al aficionado actual, pero es difícil que desconozca el de Mercedes Capsir, que formó parte de nuestra tradición—que aún se conserva—de aportar voces españolas a la ópera internacional.

La conservación señalada del estilo de entonces parece añadirle otro elemento de encanto a esta serie.

PUCCINI, Giacomo: Tosca. María Caniglia, Beniamino Gigli. Orquesta y Coro de la Opera de Roma. Director: Oliviero di Fabritiis. LA VOZ DE SU AMO. J 153-00.667/8.

Han sido varias las óperas de Puccini seleccionadas para formar parte de la serie «La Edad de Oro de la Opera», pero esta versión de *Tosca* reúne los nombres más llamativos por su calidad de su momento: María Caniglia, en «Floria Tosca», y Beniamino Gigli, en «Mario Cavaradossi». Completan el reparto Armando Borgioli, Ernesto Dominici, Giulio Tomel, Nino Mazziotti, Gino Conti y Anna Marcangeli. Giuseppe Conca es director del coro y Oliviero di Fabritiis tiene a su cargo la orquesta de la Opera de Roma.

La presente grabación, que ahora nos llega por la «mágica» reconstrucción que ha permitido la técnica, fue realizada en 1938, cuando María Caniglia y Beniamino Gigli vivían sus mejores calidades. Poco antes y con el típico lenguaje de los comentaristas de la época, una

de sus frecuentes visitas de Gigli al Metropolitan de Nueva York, fue descrita como «un regalo a los oídos del auditorio con un incesante fluir de hermosos sonidos». Es seguro que el oyente de ahora no ha de describirlo con aquellas palabras, pero en realidad recibirá una impresión similar.



BACH, Juan Sebastián: Partitas y Duetos. Piano: Alexis Weissenberg. LA VOZ DE SU AMO. J 063-10.461, J 063-10.462 y J 063-10.463.

Tres discos independientes dedicados fundamentalmente a las Partitas que forman parte de los «Ejercicios para clave». El primero recoge las Partitas números 1 y 3, en si bemol y en la menor, respectivamente, junto con los Duetos I, II, III y IV. El segundo está dedicado por entero a las Partitas números 4, en re mayor, y 6, en mi menor. El tercero y último incluye las Partitas números 5 y 7, y *Fantasia cromática y Fuga*.

La reunión de los dos grupos de obras que se explica en las notas de la portada nos parece acertada por cuanto nos da una imagen comparativa del Bach rico, pero riguroso de las primeras, y del Bach libre de las segundas, aunque en todas estas obras presida fundamentalmente la riqueza de sus concepciones expresivas y técnicas.

La interpretación confirma, una vez más, la calidad pianística de Alexis Weissenberg y son de señalar las notas de la carpeta del segundo disco que incluyen unas referencias personales y unos comentarios que ofrecen una grata imagen de su personalidad humana.

BEETHOVEN: Las criaturas de Prometeo. The Menuhin Festival Orchestra. Director: Yehudi Menuhin. LA VOZ DE SU AMO. J. 063-01.984.

Lanzada esta grabación en conmemoración del bicentenario del nacimiento de Beethoven, nos parece que es una de las mejores contribuciones por haber elegido una de las obras que no encontramos habitualmente en los programas de los conciertos y que merece ser más conocida por el aficionado medio, para completar su visión de la obra beethoveniana, limitada casi siempre a las sinfonías.

Las criaturas de Prometeo, música de ballet, op. 43, que se ofrece, salvo tres números, en su totalidad, adquiere una especial importancia al considerar el reducido repertorio beethoveniano para el teatro. Fue representado dieciséis veces en 1801, lo que nos da una referencia del éxito en su momento, pero no es—como decimos—pieza frecuente de conciertos o de sesiones de ballet. Fue repuesto en 1929, con ocasión del primer centenario de la muerte del compositor, por Serge Lifar, y significó para éste uno de sus primeros éxitos. Se trata de

una excelente y cuidada versión de Menuhin que debe formar parte de las discotecas beethovenianas por muy simples que sean.

C. J. COSTAS

EL CHATO DE LA ISLA, RAFAEL ROMERO, PERICÓN DE CÁDIZ, MANUEL SOTO (EL SORDERA Y OTROS). *Ritual flamenco*. Hispavox. HHS 10-376.

Cuatro nombres archiconocidos del cante y una voz joven y nueva de mujer figuran en *Ritual flamenco*. Quizá la más interesante de todas sea la del jerezano Manuel Soto (El Sordera), que nos ofrece unas colosales segurías, con el macho o cambio propio de este cante, y unos extraordinarios fandangos de su propia creación. Por su parte, El Chato de la Isla, largo tiempo ausente de la discografía flamenca, nos deja paladear unas alegrías y unos tangos del más gaditano corte flamenco.

Toda la sobriedad expresiva de Rafael Romero se pone de manifiesto, una vez más, en el cante por caña, majestuoso en sus espirales arquitectónicas, a las que tan bien se adapta la voz de este cantaor de Andújar. Sin embargo, esa misma voz de tan solemnes rajes se torna graciosa gitanería rítmica, en el garrotín que Rafael Romero nos canta en la segunda cara del disco. Feliz incorporación la de este cante, tan en desuso en los últimos tiempos y con tan pocos antecedentes en el microsuro—Vicente Escudero y Antonio Mairena, solamente, creemos—, al que le sobra totalmente el coro que hace el estribillo, que nos hubiera gustado mucho más en boca del propio cantaor.

Pericón de Cádiz, con su maestría nata, dice muy bien su parte en esta grabación, interpretando soleares y unos tanguillos un poco fuera del *Ritual flamenco* que marca el disco. La voz de Maricela, fresca y sonora como pocas, la encontramos todavía no muy hecha al flamenco, si bien no desentonan del todo los verdiales que interpreta, aunque éstos no se ajusten mucho a las reglas de dicho cante.

Quédanos sólo por comentar la presentación escrita del disco, debida a la pluma de nuestro compañero Manuel Ríos Ruiz, que acierta una vez más en la descripción de todo este mundo tan familiar para él, nacido y crecido a la sombra misma del mejor cante jerezano, con las más poéticas y bellas palabras, llenas de enjundia y buen son.

JUAN DE LA PLATA

VARIOS INTÉRPRETES: *Sevillanas de Oro*. HISPAVOX, S. A. HH(S). 10-381.

HISPAVOX ha prestado en estos últimos años una especial atención a las sevillanas, consiguiendo reunir la mejor nómina de intérpretes de estos aires populares. Intérpretes que de una manera decisiva han influido con sus tonadas y sus interpretaciones personales a abrir nuevos bríos y caminos audaces con una mejor expresión y riqueza musical, en pos de experiencias que han servido para engrandecer el acervo folclórico de Andalucía.

Los Hermanos Reyes, Hermanos Toronjo, Los del Río, Los Romeros de la Puebla, Los Marismeños y Amigos de Ginés son los que cada año marcan las nuevas tonadas y las coplas que han de ser famosas a lo largo de todas las ferias andaluzas. En este disco antológico, que presenta una amplia gama de matices, cada conjunto nos ofrece sus *Sevillanas de Oro*, aquellas que mayor fama les ha proporcionado, y al escucharlos en este LP asistimos sin duda a la evolución, al enriquecimiento musical y al engrandecimiento artístico, en estos últimos diez años, de la más popular de las coplas andaluzas: la seguidilla sevillana, *La Sevillana*.

JAIME GOMEZ