

la  
**estafeta**

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº

513

1 abril 1973

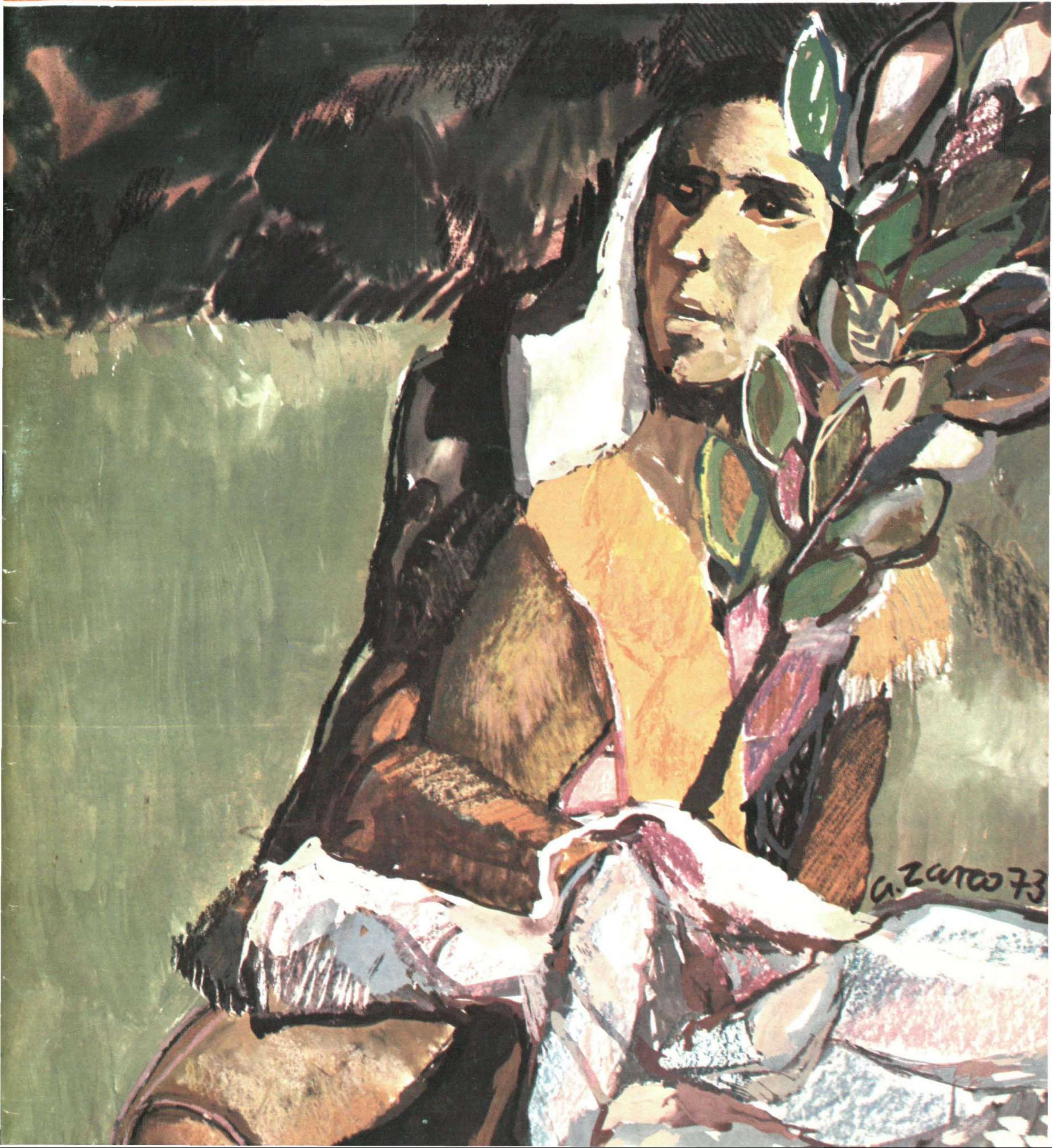
20 ptas.

un destino para  
**Iberoamérica**

pliego suelto:  
**CANCIONES** de Luis Rosales

2-44

LA CRITICA  
ESFERICA ANTE  
LA OBRA DEL VISIONARIO





# LOTERÍA DE las artes y las letras



**PUEDEN JUGAR**

## JUEGOS FLORALES DE BADALONA

Podrán presentarse a los III Juegos Florales de la ciudad de Badalona todos los trabajos de carácter inédito escritos indistintamente en castellano o en catalán.

Se concederán por el excelentísimo Ayuntamiento de Badalona los siguientes premios ordinarios:

1.º Flor natural y 100.000 pesetas, a la mejor poesía que cante al «amor».

2.º Englantina y 75.000 pesetas, a la mejor poesía que glose la «Patria».

3.º Viola y 50.000 pesetas, a la mejor poesía que exalte la «fe».

Se concederán, con carácter extraordinario, doce premios más, cuya relación completa puede solicitarse a la Secretaría del Museo Municipal de Badalona.

Todos los autores participantes deberán indicar el premio al que optan; presentando sus trabajos ante la oficina de la Secretaría del Museo Municipal de Badalona, sito en la plaza del Obispo Irurita, s/n., de esta ciudad y con la siguiente inscripción: «III Juegos Florales de la ciudad de Badalona». El plazo de admisión finalizará a las trece horas del día 13 de abril de 1973, contando la fecha del matasello en los envíos por correo.

Los trabajos, en sobre cerrado, se presentarán por quintuplicado, a máquina y escritos por una sola cara, con su título y un lema que coincida con el que se consigne en el exterior de un sobre cerrado, dentro del cual figurará una tarjeta con el nombre del autor, así como su domicilio y residencia.

5.º El plazo de presentación finalizará el día 15 de abril del año en curso. Deberán ser entregados en la Secretaría del Casino Orcelitano o remitidos por correo a dicha Secretaría. Los que se reciban más tarde serán admitidos si justifican que su depósito en Correos fue hecho dentro de la fecha establecida.

## FIESTA DEL AZAHAR CERTAMEN POETICO

El Casino Orcelitano, con objeto de dar mayor realce y solemnidad a la celebración de la «Fiesta del Azahar», instituida en Junta Directiva de fecha 13 de febrero de 1964, convoca el X Certamen literario con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir a este certamen todos los escritores de habla española.

2.ª Las composiciones que se presenten habrán de ser necesariamente inéditas.

3.ª Los trabajos deberán estar escritos en lengua castellana, con libertad de forma.

4.ª Los trabajos deberán presentarse sin firma, pero sí con un lema que coincida con el que se consigne en el exterior de un sobre cerrado, dentro del cual figurará una tarjeta con el nombre del autor, así como su domicilio y residencia.

5.ª El plazo de presentación finalizará el día 15 de abril del año en curso. Deberán ser entregados en la Secretaría del Casino Orcelitano o remitidos por correo a dicha Secretaría. Los que se reciban más tarde serán admitidos si justifican que su depósito en Correos fue hecho dentro de la fecha establecida.

6.ª Se otorgarán los siguientes premios de:

*Poesía:*

I. Flor natural y 25.000 pesetas otorgado por el excelentísimo señor gobernador civil de la provincia a un poema dedicado a la exaltación del azahar. Extensión máxima, 100 versos.

II. Premio del Excmo. Ayuntamiento de Orihuela y 15.000 pesetas a un trabajo, en verso, que exalte valores o personajes de la ciudad de Orihuela. Extensión máxima, 100 versos.

III. Premio del Casino Orcelitano y 5.000 pesetas a un tríptico de sonetos sobre tres motivos del río Segura.

*Prosa:*

I. Premio y 25.000 pesetas del ilustrísimo señor presidente de la Excmo. Diputación Provincial a un trabajo, en prosa, sobre cualquier aspecto que destaque la alicantinidad o levantínismo de la ciudad de Orihuela. Extensión máxima, cinco folios a doble espacio.

II. Premio y 10.000 pesetas del Excmo. Ayuntamiento de Alicante a un cuento de ambiente levantino. Extensión máxima, cinco folios a doble espacio.

7.ª El fallo del jurado será inapelable.

8.ª Los trabajos no premiados podrán ser retirados por sus autores en el plazo de tres meses. Los premiados quedarán propiedad de la Sociedad organizadora.

9.ª El día de la «Fiesta del Azahar», 23 de abril, por la noche, y en el local que se designe, se leerán por sus autores las composiciones premiadas ante la reina del Azahar y su corte de honor.

## CONCURSO DE CUENTOS DE CIENCIA-FICCION

Con el fin de estimular en España la creación y publicación de un género tan acreditado en el mundo entero como es la fantasía científica, que en nuestro país no ha alcanzado el nivel literario y público que merece, *La Verdad*, en colaboración con Ediciones Marte, de Barcelona, convoca un concurso bajo las siguientes bases:

1.ª El tema de los cuentos será la denominada fantasía científica que implica la fenomenología del hombre futuro y el impacto de la técnica en el humanismo.

2.ª Los originales, rigurosamente inéditos, deberán tener un mínimo de tres holandesas a doble espacio por una sola cara, y un máximo de cinco.

3.ª Deberán presentarse, personalmente o por carta, a la dirección de este periódico (Ibáñez Martín, 15, Murcia, o Navas, 40, Alicante), acompañados de una fotografía y un breve resumen autobiográfico, indicando en el sobre: «Para el concurso de cuentos».

4.ª El plazo de presentación comenzará a regir a partir de la publicación de las presentes bases. La admisión será permanente, salvo que un exceso de originales obligase a cerrarla, en cuyo caso se avisaría oportunamente.

5.ª Un jurado preseleccionador elegirá los mejores cuentos recibidos, los cuales serán publicados semanalmente entre los meses de abril a diciembre, inclusive. Dichos cuentos serán abonados a sus autores en concepto de colaboración.

6.ª Al finalizar el año, otro jurado, compuesto por personalidades de las letras y del periodismo, elegirá un ganador entre los cuentos publicados.

7.ª Ediciones Marte dotará dicho premio con cincuenta mil pesetas, equivalente a los derechos de autor de la primera edición, que serán abonadas al ganador. Las sucesivas ediciones, si las hubiere, devengarán derechos en la forma acostumbrada entre todos los publicados. Ediciones Marte publicará en un volumen todos los cuentos preseleccionados, con mención específica de ser procedentes del concurso de *La Verdad*.

8.ª El premio no podrá ser declarado desierto.

## PREMIO «TOMAS FRANCISCO PRIETO 1973»

La Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, con objeto de contribuir al enaltecimiento del arte de la medalla y destacar públicamente los valores alcanzados por los artistas que, en número cada vez mayor, se dedican en España al cultivo de esta especialidad, convoca el premio «Tomás Francisco Prieto» para el presente año 1973, según las bases siguientes:

1. Podrán concurrir a la opción del premio todos los artistas de nacionalidad española o extranjeros domiciliados en España.

2. La opción al premio quedará formalizada mediante la simple presentación de modelos útiles para la acuñación de medallas y ajustándose a los requisitos que se establecen en las presentes bases.

3. Los modelos se presentarán sin firmar, pero con un lema, que se inscribirá en el respaldo de cada pieza.

En el caso de presentarse más de un modelo, cada uno llevará un lema distinto.

4. Los modelos habrán de ser realizados escultóricamente en relieve y presentados en

## DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior: 5.604.000

5.000

Francisco Gómez Travecedo, segundo premio concurso «Medinaceli» de periodismo.

10.000

Juan Francisco Sardaña, premio «Manuel Medina» 1972 de periodismo. Miguel Velasco Alvaro, accésit al concurso de periodismo de la Diputación de Segovia.

15.000

María José Casado y Celestino Monge, conjuntamente, primer premio concurso «Medinaceli».

20.000

Pablo Martín Cantalejo, premio de periodismo de la Diputación de Segovia.

25.000

Acacia Uceta, premio de las Fiestas de Primavera de Valencia.

40.000

Gonzalo García Sánchez, accésit al premio «Santa Bárbara» de periodismo. Ibón Sarasola Erazquin, premio «Guipúzcoa» de ensayo en euskera. Ignacio Beguiristain, premio «Guipúzcoa» de teatro en euskera.

50.000

José María Sada, premio «Guipúzcoa» de poesía. Germán Ubillos, mismo premio de teatro.

60.000

Pablo Antoñana, premio «Guipúzcoa» de novela.

70.000

Alberto Omar, premio «Pérez Galdós» de novela. Alberto Bethencourt, premio Exposición de Pintores de Africa.

75.000

Isidoro Alvarez Sacristán, premio «Guipúzcoa» de ensayo.

100.000

Jaime del Amo, premio «Café Colón» de novela. Fernando Fernández Sanz, premio «Santa Bárbara» de periodismo.

400.000

Varios premios del II Concurso «Sofico». (Detalle, en «Estafeta Noticias».)

Suma y sigue: 6.784.000



## CONCURSO PERIODISTICO SOBRE EL TURISMO EN SIERRA NEVADA

El Centro de Iniciativas y Turismo de Sierra Nevada ha convocado un concurso de trabajos periodísticos para contribuir a su promoción turística y deportiva.

Se otorgarán los siguientes premios: uno de 100.000 pesetas al mejor trabajo o conjunto de trabajos periodísticos publicados en Madrid y Barcelona; tres premios de 50.000 pesetas para trabajos presentados en periódicos de Andalucía, Extremadura y Levante (Castellón de la Plana, Valencia, Alicante y Murcia); un premio de 50.000 pesetas al mejor trabajo o colección de trabajos publicados o difundidos por radio en el extranjero; otro premio de 50.000 pesetas para cualquier medio de difusión en territorio español; otro de 25.000 pesetas para publicaciones en Granada, y otro de 25.000 pesetas para radio en Granada.

escayola, piedra, madera dura o metal. No se aceptarán modelos en otras materias o con inclusiones de otras materias.

5. Los modelos habrán de concebirse para medallas con anverso y reverso y se presentarán en dos piezas independientes, una para el anverso y otra para el reverso. En el respaldo de cada una, junto al lema (base 3), se hará constar la indicación «Anverso» y «Reverso», respectivamente.

6. Las dimensiones se ajustarán a un mínimo de 18 centímetros y un máximo de 25 centímetros de diámetro, en el caso de modelos de perímetro circular.

En caso de modelos no circulares, la figura deberá quedar inscrita en un círculo de los diámetros antedichos.

7. En la realización plástica de los modelos, los artistas podrán manifestarse libremente según su personal estilo o técnica expresivos, teniendo en cuenta la funcionalidad objetiva de la medalla.

8. El motivo o tema de los modelos se deja a la libre elección de los artistas concursantes.

9. La recepción de los modelos se efectuará en el Fielato de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, calle de Duque de Sesto, 47. Madrid-9.

Con cada pareja (base 5) de modelos se acompañará un sobre cerrado, conteniendo una nota con el nombre y apellidos del concursante, su dirección completa y fotocopia de su documento nacional de identidad o de la tarjeta de autorización de residencia, en el caso de extranjeros (base 1). En el exterior de dicho sobre figurarán únicamente el lema correspondiente y la indicación «Premio Tomás Francisco Prieto». Cualquier otra indicación o señal que permitiera identificar al autor o individualizar los modelos, invalidaría la inscripción.

10. El Fielato verificará el estado de los modelos recibidos en presencia de quien haga la entrega y extenderá un recibo simple de los mismos.

11. El plazo de entrega terminará a las catorce horas del día 30 de abril de 1973.

12. El premio será único y consistirá en diploma acreditativo y 100.000 pesetas en metálico.

Se otorgarán dos accésit honoríficos *ex aequo* con diploma y 25.000 pesetas cada uno.

Se podrá declarar desierto si ninguna de las obras presentadas reuniera, a juicio del Jurado, los requisitos mínimos de calidad artística o técnica.

El premio y los accésit serán adjudicados por un Jurado idóneo, cuya composición se

mantendrá secreta hasta el momento de hacerse público el fallo.

El fallo se emitirá y publicará en la primera quincena del mes de junio, mediante su fijación en el tablón de anuncios de la F. N. M. T.

El fallo será inapelable.

14. Las obras premiadas quedarán de plena propiedad de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, con todos los derechos de emisión, reproducción, distribución, publicación y demás inherentes, así como el libre ejercicio de los mismos según su criterio.

15. Las obras no premiadas quedarán a disposición de sus autores en el Fielato de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre durante treinta días hábiles, a partir de la fecha del fallo del Jurado. Pasado este plazo sin que se hayan retirado, serán destruidas.

En el caso de que se solicite el envío al domicilio de los autores residentes fuera de Madrid, se efectuará por cuenta de la Fábrica, pero sin responsabilizarse de los riesgos eventuales una vez fuera de la misma.

16. La participación en este certamen supone la aceptación total de estas bases y del fuero territorial de Madrid, en su caso.

### PREMIOS Y AYUDAS ECONOMICAS DE LA CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE VALLADOLID

#### XIV Premio «Jauja» de Cuentos 1973

La Caja de Ahorros Provincial de Valladolid convoca el XIV Concurso de Cuentos Premio «Jauja» 1973, bajo las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir al certamen cuantas personas de habla hispana lo deseen, cualquiera que sea su residencia y hayan publicado o no obras de este género. Cada concursante puede presentar más de un cuento.

2.ª Los cuentos tendrán que ser escritos en idioma castellano, con una extensión no inferior a quince folios ni superior a veinte, a máquina, a doble espacio y por una sola cara. Deberán presentarse por triplicado, en original y copias convenientemente unidas. La extensión de quince a veinte folios se entiende en un solo relato.

3.ª Los cuentos deberán ser rigurosamente inéditos.

4.ª Los originales deberán ser dirigidos a la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, plaza de España, sin número, con la indicación: Para el Concurso de Cuentos «Jauja». Podrán enviarse con sistema de plica o indicando los datos personales del autor. La devolución de los cuentos no premiados podrá solicitarse durante el mes de noviembre de 1973; pasado este plazo, los que no hayan sido solicitados serán destruidos.

5.ª El plazo de admisión comenzará en la fecha de publicación de la presente convocatoria y expirará el día 31 de agosto de 1973.

6.ª El jurado será designado por el Consejo de Administración de la Institución y estará compuesto por representantes de dicho Consejo y personas de conocido relieve en la vida cultural. Su fallo será sometido a la aprobación del Consejo, cuyo acuerdo será inapelable.

7.ª Se establece un premio en metálico de 50.000 pesetas, que será entregado en acto público que se anunciará oportunamente. Este premio será indivisible.

Si la calidad de los trabajos presentados así lo aconsejase, el jurado podrá proponer al Consejo la concesión de un accésit.

8.ª La Institución editará el cuento premiado; en todas las ediciones figurará Premio «Jauja», de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.

9.ª El hecho de presentarse a este concurso implica la aceptación de las bases.

Valladolid, enero de 1973.

#### Premios de Pintura y Escultura 1973

La Caja de Ahorros Provincial de Valladolid convoca el XIII Concurso de Arte para otorgar premios de Pintura y Escultura, que corresponderán al año 1973, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Se establecen dos premios, uno de Pintura y otro de Escultura, dotados con 40.000 pesetas cada uno. Serán indivisibles, no podrán declararse desiertos y la entrega se efectuará en acto público que será anunciado oportunamente.

2.ª Podrán optar a estos premios cuantos artistas lo deseen.

3.ª Las obras premiadas quedarán en poder de la Institución, sin que ésta deba abonar a sus autores cantidad alguna más que la cuantía de cada premio.

4.ª Las esculturas podrán ser presentadas al concurso en escayola, pero el autor de la obra que resulte premiada quedará obligado a entregar ésta en materia definitiva —madera, piedra, bronce, etcétera— dentro de los seis meses siguientes a la fecha en que fue pronunciado el fallo.

5.ª No se admitirán copias, debiendo ser originales todas las obras presentadas.

6.ª Los que deseen tomar parte en el concurso deberán cumplimentar un impreso, que les será facilitado en cualquiera de las oficinas de la Institución. Las obras podrán ser entregadas personalmente en unión del impreso citado o remitidas por agencia de transporte antes del día 30 de septiembre de 1973, enviando antes de esta fecha el mencionado impreso, en el que se hará constar por qué medio se recibirán las obras. Para su mejor identificación deberán unir a cada obra una ficha en la que se indicará el título de la misma, nombre y dirección detallada del autor.

7.ª La Caja de Ahorros Provincial de Valladolid no se responsabiliza de los desperfectos que las obras puedan sufrir

(Pasa a la pág. 52.)

la  
**estafeta**  
literaria

Director: RAMON SOLIS. Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES. Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO. Sección bibliográfica: LEOPOLDO AZANCOT. 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, 425 ptas. Resto de EUROPA, 800 ptas. (avión), 600 ptas. (ordinario). OTROS PAISES, 1.900 pesetas (avión). 840 ptas. (ordinario)

Impreso en el BOE. Madrid - Depósito legal M. 615/1958

## Sumario n.º 513

UN DESTINO PARA IBEROAMERICA, por Arturo Uslar-Pietri. (Págs. 4 y 5.)	
LA CRITICA ESFERICA ANTE LA OBRA DEL VISIONARIO, por Luis Núñez Ladeze. (Págs. 6 a 8.)	
EL SIMBOLISMO DE LAS CRUCES, por Luis Bonilla. (Págs. 9 a 12.)	
EL ESCRITOR AL DIA: JORGE JUSTO PADRON, por Carlos Murciano. (Págs. 13 a 15.)	
PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS: «Juan Nadamás» (cuento), por Angel Carlos de Lera, y «Amanece en Salamanca, momento» (poema), por Justo Ponce Solera. (Págs. 16 y 17)	
ENTREVISTA CON PABLO ANTONIO CUADRA, por Esteban Carrilla. (Págs. 18 y 19.)	
«LEED, MALDITOS, LEED...», por Manuel Alonso Alcalde. (Pág. 19.)	
MONOLOGO APASIONADO SOBRE LA SEGUNDA REPUBLICA, por José Artigas. (Págs. 20 y 21.)	
HISPANISTAS EN EL MUNDO: RAYMOND R. MACCURDY, por Mary Elizabeth Brooks. (Págs. 25 a 27.)	
CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO: DE París, por María Fortunata Prieto Barral. (Págs. 28 a 30.)	
EL PINTOR ALCORLO SE DOCTORA EN TORBELLINOS, por Luis López Anglada. (Págs. 33 a 35.)	
LA PINTURA DE GLORIA MERINO, por Carlos Areán. (Págs. 36 y 37.)	
LOPEZ TORRES, PINTOR DE LA LLANURA MANCHEGA, por Francisco García Pavón. (Págs. 40 y 41.)	
ESCULTURAS DE LORENZO FRECHILLA, por Rosa M.ª de Lahidalga. (Págs. 42 y 43.)	
TRILOGIA ZAJ SOBRE UN TEMA ZAJ (2), por Mary Carmen de Celis. (Pág. 47.)	

Págs.

#### Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... ..	2
EL MUNDO DE LAS ANECDOTAS, por «Cojuelo» ... ..	8
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto ... ..	21
FOTOS QUE DAN PIE, por Carlos Murciano y Juan Antonio Villacañas. QUINCENA DE LA CULTURA, por Manuel Gómez Ortiz ... ..	23
CINE, por Luis Quesada ... ..	30
MEDALLISTICA ACTUAL, por Luis María Lorente ... ..	35
ITINERARIO DE EXPOSICIONES ... ..	38
MONITOR BARCELONES DE ARTE, por Guillermo Díaz-Plaja ... ..	38
TEATRO, por Juan Emilio Aragón ... ..	44
MUSICA, por Carlos José-Costas ... ..	46
ESTAFETA NOTICIAS ... ..	48
BARCELONA ACTUALIDAD, por Julio Manegat ... ..	50
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico): críticas, reseñas y notas. (Págs. 1281 a 1296.)	
PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA»: Entrega número 35: CANCIONES, por Luis Rosales. Ilustraciones de Francisco Hernández.	

PORTADA DE A-ZARCO



# un destino para



El hispanoamericano que llega a España con ánimo desprevenido no puede dejar de sentir la presencia de una rica y atractiva posibilidad histórica. No es sólo la múltiple y poderosa presencia del pasado común que salta a la vista, al oído y al inconsciente histórico a cada paso, sino, además, la evidencia del inmenso potencial de acción y creación que podríamos sumar hacia el futuro los pueblos hispánicos.

De esto hablé mucho con la hospitalaria gente española con la que estuve en contacto. Y a cada instante teníamos compartidamente la sensación de estar redescubriendo grandes verdades torpemente olvidadas.

No es cuestión de entregarse a un culto anacrónico y casi morboso de un pasado que ya no puede tener vigencia ni menos repetición en el mundo actual. No es para encerrarnos en un Escorial de prejuicios y orgullos impotentes ante la avalancha del mundo moderno, sino, precisamente lo contrario, para comprender todo lo que asociados podemos hacer para integrarnos y participar de una manera importante y positiva en ese mundo del futuro lleno por igual de enormes posibilidades y de terribles riesgos.

El mundo moderno va a ser cada día más el de las grandes concentraciones de poder supranacionales que se cuentan por las más altas cifras de acumulación de capacidad de trabajo y producción y de progreso científico y tecnológico. En el panorama de la aurora del siglo XXI asoman las grandes sumas de poder de los Estados Unidos, la Unión Soviética, la nueva y creciente comunidad europea, China y el Japón. No se necesita tener dones de adivino para prever que se va a estructurar un gran bloque dirigido por Rusia, otro por los Estados Unidos y el mundo anglosajón, con el Canadá, Inglaterra, Australia, Nueva Zelanda y Africa del Sur, uno, completo o incompleto, de la Europa occidental

Un indio principal sufre examen del idioma español.  
(Dibujo del cronista indio Felipe Huamán. Poema: Nueva crónica y buen gobierno)



# IBEROAMERICA

Por Arturo USLAR-PIETRI

y otro en Asia, cuyo destino se va a decidir por el juego político entre China, Japón y la India.

¿Qué vamos a hacer los hispanoamericanos frente a esa perspectiva cierta? ¿Vamos a continuar aislados, indiferentes, entregados a la idolatría del pasado o repitiendo el suicida exabrupto de Unamuno: «Que inventen ellos»? Hemos vivido todos demasiado tiempo en el retraso casi tribal y en un estado de guerra civil fría perpetua. Si continuamos separados y desdeñosos los unos ante los otros no pasaremos de ser espectadores pasivos de la historia o mero campo de expansión incontrastable para los grandes centros de acumulación económica y cultural.

Y, sin embargo, podría perfectamente no ser así a poco que nos diéramos cuenta de todo lo que podemos hacer juntos. Somos el más numeroso conjunto de pueblos occidentales con unidad de lengua, creencia y valores de civilización. Rusia es un mosaico de pueblos con lenguas distintas, la Europa de la Comunidad Económica está dividida por las lenguas, la religión y la historia, y los asiáticos o los africanos están fragmentados por lenguas, creencias y tradiciones aislantes.

Las cuatro lenguas más extendidas del mundo son el chino, con 760 millones de hablantes; el inglés, con 300; el español, con más de 200, y el ruso, con alrededor de 200. Somos hoy, pues, la tercera comunidad lingüística del mundo y las tendencias del crecimiento demográfico señalan que dentro de veinte años seremos seguramente la segunda.

Pero poco haríamos con ser más que los angloparlantes si no aprovechamos esa circunstancia extraordinaria para sumar capacidades y planificar la conquista del futuro. No nos van a preguntar cuántos millones de seres somos, sino qué volumen de producción de acero, qué nivel de Producto Territorial Bruto, qué número de compu-



Primeros contactos entre mexicanos y españoles. La famosa doña Mari sirve de intérprete entre ambos. (Del lienzo de Tlaxcala)

tadoras, qué número de técnicos y cuántos Premios Nobel de Física, Química, Biología o Matemáticas podemos exhibir.

Es aún más grande la tentación y la posibilidad de hacer algo por medio de la cooperación inteligente si tomamos como punto de partida la noción del mundo iberoamericano. Entre naciones de lengua portuguesa y de lengua española, en Europa y América, somos hoy más de 300 millones de habitantes, lo que ya nos coloca numéricamente por sobre la cifra de los pueblos anglosajones.

Si ese inmenso número de hombres, con comunidad cultural fundamental, que poseen inmensos territorios y recursos naturales y potenciales en desmesurada escala,

llegaran a un acuerdo que les permitiera sumar fuerzas para el progreso económico y cultural, el mundo del futuro inmediato vería aparecer una de las más grandes y homogéneas concentraciones de poder que pueda existir.

Sería una mengua imperdonable que para el año 2000 los 500 ó 600 millones de hombres del mundo iberoamericano contempláramos como pasivos espectadores el predominio universal de anglosajones, soviéticos o asiáticos, simplemente porque hayamos de continuar con la misma ceguera del pasado, alimentando la guerra civil fría que nos paraliza e ignorando las fabulosas posibilidades de crecimiento y poder que están a nuestro alcance.





# LA CRITICA ESFERICA ANTE LA OBRA DEL VISIONARIO

Por Luis NUÑEZ LADEVEZE

El intento de reducir la literatura a una expresión directa e inmediata en la que se traduce la estructura socioeconómica de la sociedad, fracasó inevitablemente. La llamada crítica sociológica o se redujo a un muestrario simplista y sin oportunidades de reducciones economicistas o tuvo que hacer gala de un ingenio agudo y de una capacidad analítica monstruosa, como el propio esfuerzo de Lukacs atestigua.

El fracaso de este tipo de crítica era lógico y los más intuitivos, sin que necesitaran ser expertos en la cuestión, lo vaticinaron de antemano. En el caso de Lukacs, el crítico salió airoso de la prueba, pero a riesgo de ser infiel a sí mismo. Hizo de la crítica sociológica casi una ontología, y tuvo que desdecirse muchas veces durante el largo camino de su experiencia literaria. No obstante haber fraguado, sobre todo al final de su vida con la laboriosa maduración de la «Estética», un artilugio monumental en el que se pulieran las enormes arideces del sociologismo, Lukacs quedó en demasiadas ocasiones prendido en su falso dogmatismo y, en otras muchas, si quedó libre de sus propias fronteras fue gracias a su estimativa y no a la dura ley del crítico.

Pero no se trata de convertir el artículo en un comentario a la obra de Lukacs, aunque sin duda alguna ésta nos puede servir de punto de partida para lo que tenemos intención de subrayar. Es curioso, en efecto, constatar cómo el revolucionario pensador húngaro, sometido a la ortodoxia de su preceptiva más todavía que a la ortodoxia política, consiguió erigir un monumento de loa al clasicismo, a un clasicismo en el que el estilo propiamente revolucionario y el denominado realismo marxista brillan por su ausencia. En este punto el autor de Teoría de la novela permanece fiel a su estilo más juvenil de pensar, aquél en el que considera a la novela como una «búsqueda degradada» y que servirá de origen del pensamiento genetista de Goldmann, otro pensador dominado por la dialéctica y la tensión entre la ortodoxia y el espíritu, la disciplina y la inspiración. Recordemos el esfuerzo gigantesco que hace en sus ensayos sobre el realismo Lukacs para convertir el legitimismo balzaciano en búsqueda revolucionaria malgré lui y el progresismo zoliano en caricatura literaria, no obstante su contenido rebelde y antiburgués.

Para un lector suspicaz esta manipulación de extremos tan sencillamente contrapuestos y tergiversados basta para que comience a sospechar que las cosas son, en efecto, más complicadas y que el artilugio de la literatura no puede ser dominado con una mera transcripción de los planos afectivos e intelectuales en los planos estructurales y económicos. Hay algo más, sin duda. Pero ese algo más

es también, para desgracia de la crítica sociológica, lo radicalmente distintivo.

Donde el criterio de Lukacs falla con más estrépito es a la hora de aplicar la metodología que ha erigido en baluarte de su propio gusto. Porque cuando se manifiesta más impotente y más incapaz es a la hora de reducir o de maniatar el filón literario y caprichoso de la imaginación provocadora. Lukacs emplearía aquí una frase irritante y sentenciadora: irracionalismo; pero, ¿cómo, con coherencia, aplicar a la literatura el reproche de irracionalismo si en ningún momento se ha propuesto una coherencia racional? Racionalismo e irracionalismo puede ser que sean conceptos del pensamiento paralelos a los de realismo e irrealismo, categorías literarias. Pero en cualquier caso los esquemas han quedado desvirtuados. Ni siquiera en el plano del pensamiento todos los irracionalismos son reductibles, como no lo es Nietzsche a Donoso Cortés; mucho menos en el plano de la inspiración los irrealismos son reductibles como no lo es Lewis Carroll, autor de Alicia en el país de las maravillas y otras monstruosidades del estilo, a Collodi, autor de las Aventuras de Pinocho y otras análogas

ingenuidades. Esta simplificación resultaba esquemática y sólo la fortaleza intelectual de Lukacs podría realizar la magia prodigiosa de una composición de las diferencias, aunque, eso sí, a base de contradecirse en lo profundo y de obstinarse en ofrecer una coherencia superficial y engañosa, una urdimbre genérica y disciplinada.

Donde la dura disciplina del sociologista naufraga es, especialmente, a la hora de considerar la obra de un monstruo de la imaginación, extraño e irreductible, fantástico y pretencioso, individualista y ácido, caprichoso y corrosivo: el visionario. La fórmula, sin embargo, destacada por Goldmann y subrayada con fino instinto en su Para una sociología de la novela y en su prólogo a la Teoría de la novela, de Lukacs, de considerar paradójicamente al relato como una «búsqueda degradada en una sociedad degradada», trata de aliviar las exclusividades lukacsianas de su extremado rigor. Para Goldmann, si el objetivismo francés cumple con su empeño literario es porque se inscribe de lleno en esta dimensión antitética que la novela de la hora occidental ha ido germinando a partir, sobre todo, de Sade: su conver-



Lukacs



sión en búsqueda degradada. La novela contemporánea, viene a decirnos Goldmann con bastante olfato y gran intención, mucho más productiva y beneficiosa para el quehacer literario que la de su maestro húngaro, se ha convertido en una antítesis de la sociedad que la engendra. A partir de Leautreumont, a través del inhóspito viaje del surrealismo, recogiendo la obra de Sade, por un lado, y por otro, la de Barbusse y la del mismo Jules Vallés, la literatura ha dado un giro con respecto a su origen, ha tratado de buscar lo que ya se presentía y presintió Lukacs a propósito de la primera novela contemporánea, El Quijote, el negativo indisciplinado de la sociedad que la alimenta. En este camino, en este proceso de reivindicaciones, que Goldmann no utiliza para rescatar todo el panorama general de la novela, pero que por extensión podemos utilizar por nuestra cuenta para efectuar dicho rescate, por otro lado innecesario, la figura del visionario define un talante radical. En el proceso de una antítesis literaria, el visionario representa su culminación, su más elevado presentimiento. William Blake sería, en este contexto, la figura arquetípica o, como gusta decirse ahora, recogiendo viejas figuras aristotélicas, el paradigma de la visión.

La visión es un anticipo radical de la antítesis, un mensaje al futuro envuelto en el aura del presentimiento; una sonda al pasado para recobrarlo en la punta de la voz: «¡Escuchad la voz del Bardo! —dice William Blake— El cual ve el Presente, el Pasado y el Porvenir; y sus oídos escucharon el Verbo Santo que discurría entre los troncos antiguos».

Esta voz afilada y cruel, que huye de toda simetría, que rechaza toda pretensión, toda clasificación, toda rutina, que desborda cualquier planteamiento crítico, resulta, desde luego, indomable para una preceptiva sistemática, para cualquier empeño sistemático, cerrazón o circuito estético que, como el de Lukacs, trate de devorar o deglutir el hecho mismo, insólito pero no sagrado, de la poe-

sía. Precisamente el visionario, en su profecía, rehuye cualquier sacralidad que no sea la contenida en su propia voz. El misticismo de la visión se repliega al cauce antinatural de la palabra: es un misticismo contenido, reprimido, que se curva y tensa como la cuerda del arco para disparar su flecha hacia el futuro o para recoger la flecha disparada en el pasado.

El visionario segrega la cosa de su lugar natural. El crítico trata de dominar la visión y de devolverla a su lugar. He aquí cómo se produce un conflicto, una tensión incontenible entre dos momentos inalterables e igualmente ambiciosos del discurso: el momento liberador del visionario y el encarcelador del crítico.

¿Cuál es la norma que oprime al visionario? Por muchos caminos, sin duda, el vidente tropieza con las cosas; pero al hacerlo las traspasa, las transfigura, es decir, las concede una figura diversa de su norma obligada, las sitúa en un lugar inédito, al margen de la ley y del lugar.

¿Por qué caminos la visión puede tomar contacto con las cosas? Esta pregunta es inherente al hecho absoluto de la visión. Diríamos que la visión no es tanto un esfuerzo por conseguir un contacto pleno con la cosa, al margen de su situación y de su espacialidad: una colocación absoluta de la cosa en la imagen que la predice. Y este colocar, este situar la cosa fuera de su ubi histórico y, por tanto, relativo, relacional y aéreo, constituye el secreto instinto que dirige y califica la mirada visionaria.

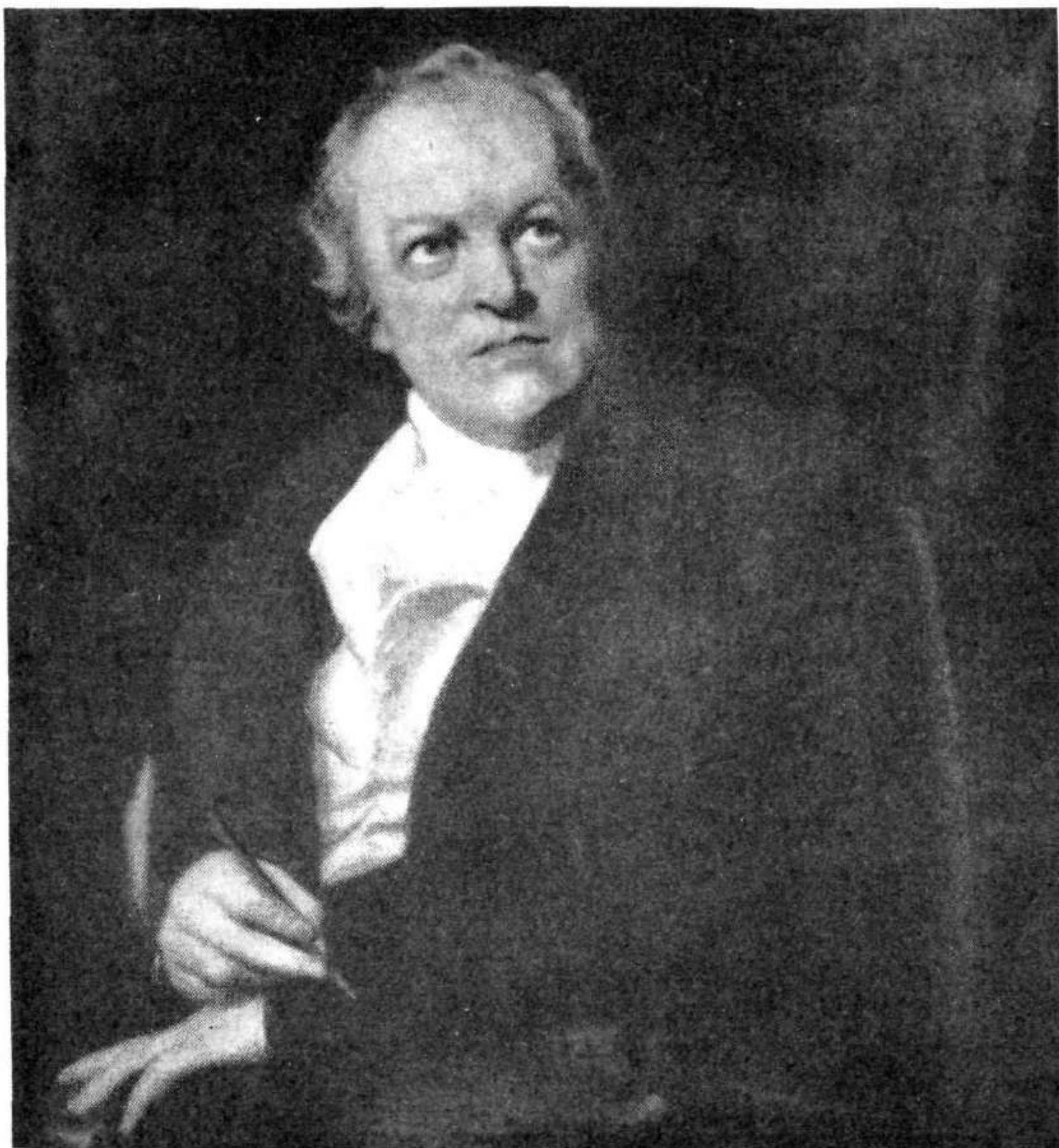
Hay, por tanto, una segregación y una colocación. El visionario segrega la cosa de su lugar natural y físico; mas, sobre todo, de su lugar posicional e histórico. A partir de su mirada ardiente, el objeto pierde su geografía, sus propiedades y su opaca naturaleza interior. A partir de esta mirada, el objeto domina la temporalidad que le apresa, distingue los contornos y los funde, se vuelve traslúcido y fugaz.

En la visión se resuelve el compromiso de la palabra. Volcada hacia la signifi-

cación pero frenada en su vuelo hacia la materia, la palabra no consigue vencer la muralla inquebrantable del signo: se desdobra, se multiplica, se reproduce, pero queda presa en la malla que desenvuelve. Es su dura ley, su frágil naturaleza. La visión no se propone desmascarar a la cosa, desvelarla de la superficie que la encubre; pero consigue un efecto no menos inquietante: descolocar el objeto, sustraerlo a la red de sus significaciones obligadas, imponerlo sobre la ley que lo presenta: destruye, por tanto, la significación al liberarlo de la cárcel significativa; construye una cadena significativa sólo dominada por la ambigüedad. A partir de ese momento, el objeto se libera en su imagen, que desprende del diseño fabricado, se hace libre, recolocado en la imagen, descolocado no sólo de su lugar natural, inaccesible, sino también de su lugar artificial, de su significación.

El universo de las visiones no tiene, por tanto, lugar: carece de sentido definido. Tratar de definir su sentido es una empresa estéril y contradictoria. Los poemas proféticos bíblicos, los versos apocalípticos, carecen de sentido. ¿Quién insultó al Apocalipsis? Fue Nietzsche, sin duda, en la Genealogía de la moral. Acaso porque le resultaba demasiado próximo a su método, a su estilo, a su dicción. No hay sentido en el apocalipsis. La palabra se transparenta en la imagen que pretende revelarla. Pero no hay tampoco revelación si por revelación hay que entender la corporización significativa del objeto ausente. La revelación es visión y todo intento de dotarla de un sentido carece de sentido. El objeto permanece colocado en la imagen. La imagen construye sus significaciones, las acepta, las baraja, las manipula, no se enquista en ellas, las utiliza, las gasta, las usa.

La idea concreta de revelación o de profecía no las ha entendido el crítico circular como actividades genuinamente visionarias, sino como actividades metafísicas y absolutas por las cuales el vi-



William Blake



Nietzsche





# el hombre y lo absoluto

dente no sólo construía el signo futuro del objeto, sino también el objeto material en su signo. Un prejuicio semejante lleva a Nietzsche, visionario por excelencia y temperamentalmente dispuesto a comprender el significado liberador de la visión, a reprochar el Apocalipsis. Pero es preciso subvertir este criterio ontológico de la visión, para aceptar un criterio problemático: la visión descoloca al objeto de la arqueología significativa que lo aloja, lo desproblematiza: en ello consiste el instante negativo de la visión. Pero positivamente el visionario sitúa al objeto, liberado de sus significaciones, en la imagen que lo libera.

Esta desproblematización del objeto, esta desligación del mirar de cualquier mirada, no puede extrañarnos que resulte inabordable para cualquier crítica que trate de configurar, como la lukacsiana, un círculo cerrado, es decir, para una crítica esférica o circular. La crítica cristiana, por ejemplo la que trató de imponer Maritain, dejó, en ese sentido, un margen para el artista a fin de encontrar un privilegio en la estética. Pero la

corrosión producida por la mirada del visionario alcanza también su propia obra y los artilugios que tratan de redimirla. Es la suya una mirada inclemente y cruel, justiciera y vengativa, que debe verter primero toda su eficacia demoledora en la propia obra. Es esa búsqueda degradada que pronunciaba Goldman, consciente de que lo degradado no es sólo el encuentro y el lugar, sino también la búsqueda y su origen.

De esta manera la literatura visionaria incoa un momento liberador de su propio objeto, un momento negativo, antitético, que reduce todas las significaciones posibles al sin sentido de la ambigüedad. Es la literatura puramente degradada, la palabra incoherente del loco que halla su máxima eficacia en el terreno de un mundo degradado por sus coherencias. La tensión entre lo incoherente sin sentido y la coherencia con sentido se resuelve en una trastocación de los términos que únicamente el visionario puede operar: sólo la incoherencia de la visión tiene sentido en un mundo cuya coherencia carece de sentido.



## el mundo de LAS ANECDOTAS de todos un poco

★ Añadido a la tertulia de Unamuno en el Ateneo, el jovencuelo pedante aclaró, de forma innecesaria:

—Un escritor sin cultura no es un escritor responsable...

A lo que, irritado, respondió don Miguel:

—Uno de los primeros deberes de un hombre que aspira a ser culto es el de hacerse inteligente.

\* \* \*

★ Los escritores reunidos discurren sobre la palabra más en boga:

—A mí me parece —según el novelista— que la de *variopinto*...

Un ensayista, a la última, vota por la palabra *estructura*...

Hasta que Eusebio García Luengo, haciendo gala de su escepticismo entusiasta, dice:

—Yo creo que la palabra más usada en la actualidad es *entrañable*... En cuanto nos descuidemos, servirá incluso para promocionar hasta los electrodomésticos.

\* \* \*

★ —Lo insoportable de la gente vulgar —oímos alguna vez a Paco Vighi— es la frecuencia con que se repite.

★ Pocos admiradores de Sorolla conocen que en una carta a Pío Baroja el levantino aseguró:

—Aquel verde-reuma que hay en su país no me entusiasma lo más mínimo...

\* \* \*

★ En un almuerzo donde se exaltaba la valentía de los intelectuales, Eugenio d'Ors aclaró:

—Nada tan valiente como defender por encima de todo la belleza.

\* \* \*

★ El poeta famoso, acosado constantemente por sus admiradores interesados, escribió en la puerta de su despacho:

«¡Abajo los prólogos!»

\* \* \*

★ —Para mí —dijo alguna vez Pío Baroja— lo repugnante en los toros, es que un cobarde pueda comprar con dinero el derecho de ver cómo, otro hombre, se expone a que lo maten.

\* \* \*

★ El odio —para Baudelaire— es un borracho en el fondo de una taberna, que constantemente renueva su fe con la bebida.

★ —Yo debo ser muy *camp* —confesaba recientemente uno de esos narradores que tienen la virtud de escribir novelas inteligibles—, porque creo con Gracián que la prisa es la pasión de los necios.

\* \* \*

★ —Los santos suelen hablarnos de la belleza del sufrimiento —comentaba Graham Greene con un impío colega—. Pero ni usted ni yo somos santos. Para nosotros, el sufrimiento es la carencia de belleza, la hediondez, la muchedumbre bulliciosa, el dolor físico...

\* \* \*

★ Un día que Victoria Ocampo presumía de sus «nurses» francesas, cierto castizo le replicó:

—La mía, más rural, pero muy eficiente, fue un ama de cría asturiana.

\* \* \*

★ —Lo que yo no le perdonaré nunca al surrealismo —dijo en confianza el realista galdosiano— es haber actualizado en exceso la palabra *panoplia*.



# EL SIMBOLISMO DE LAS CRUCES

Por Luis BONILLA

Se advierte en nuestro tiempo un retorno a milenarios símbolos que parecían dormidos en lo más profundo del inconsciente colectivo de la Humanidad. Los movimientos juveniles implantan, entre otras modas, los colgantes en forma de antiguas cruces de vigencia secular; religiosa unas veces y mágica otras, que se transfieren hoy a emblemas de suerte, de paz, de vida, de fraternidad, muchas veces sin otra intención que seguir lo que parecen «nuevas» corrientes, o manifestar su adhesión a ellas, pero otras con cierto alcance psicológicamente propiciatorio, desde un punto de vista filosófico, de abstracción mística, o de amuleto supersticioso. En estas tres perspectivas: reflexión, sentimiento y superstición, la variedad de cruces recogen también el sugestivo legado histórico de muy diversas simbolizaciones, que al desentrañarlas psicológicamente nos acercan a la comprensión de persistentes inquietudes del ser humano en su hambre de trascendencia y necesidad de expresar su rebeldía y su fuga de una realidad que le resulta insuficiente.

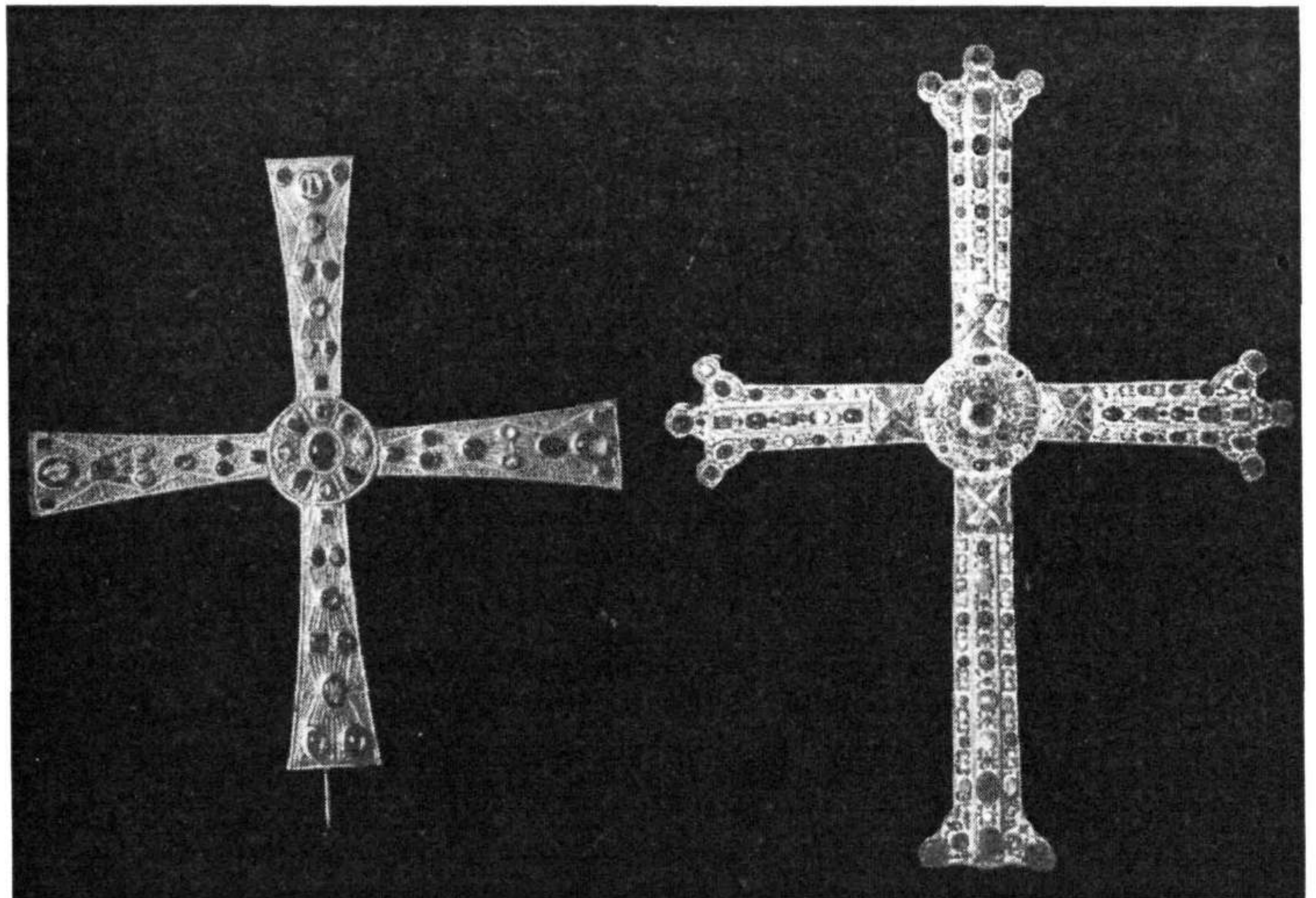
## DINAMICA DE LOS ELEMENTOS DE UNA CRUZ

Toda cruz comienza en un punto. Este significa la raíz del dinamismo generativo, el centro preexistente, que necesita expandir su energía y por ello se extiende en el espacio por dos segmentos rectilíneos que, en opuestas direcciones, a derecha e izquierda, tienden a separarse diametralmente y formar como primer símbolo la línea horizontal del principio estático. Del punto central se genera otra línea en dos segmentos, arriba y abajo, es decir, hacia la expansión celeste y terrena. Al cruzarse estas dos líneas, vertical y horizontal, se forma en la cruz el primer símbolo de los cuatro puntos cardinales, de los cuatro elementos, de los cuatro vientos, de las cuatro virtudes, de los cuatro ríos del Paraíso. Pero el *mandala* así formado es un arquetipo aún más remoto asociado a una significación ígnea, como expresión de la energía transformadora del fuego, que, en su obtención por el hombre prehistórico, procede de la fricción de dos palos cruzados. La idea de fuego, sol y divinidad se entretajan a través de los milenios; también sus respectivos simbolismos, donde los porqués religiosos, naturalistas y mágicos, al esquematizar sus fuerzas, utilizan distintas versiones del mismo símbolo universal. Así nos llega éste, con esa carga de evocaciones acumulativas, utilizadas recíprocamente en el significado ideológico del que proceden, pero fundidas a una expresividad total y unificada.

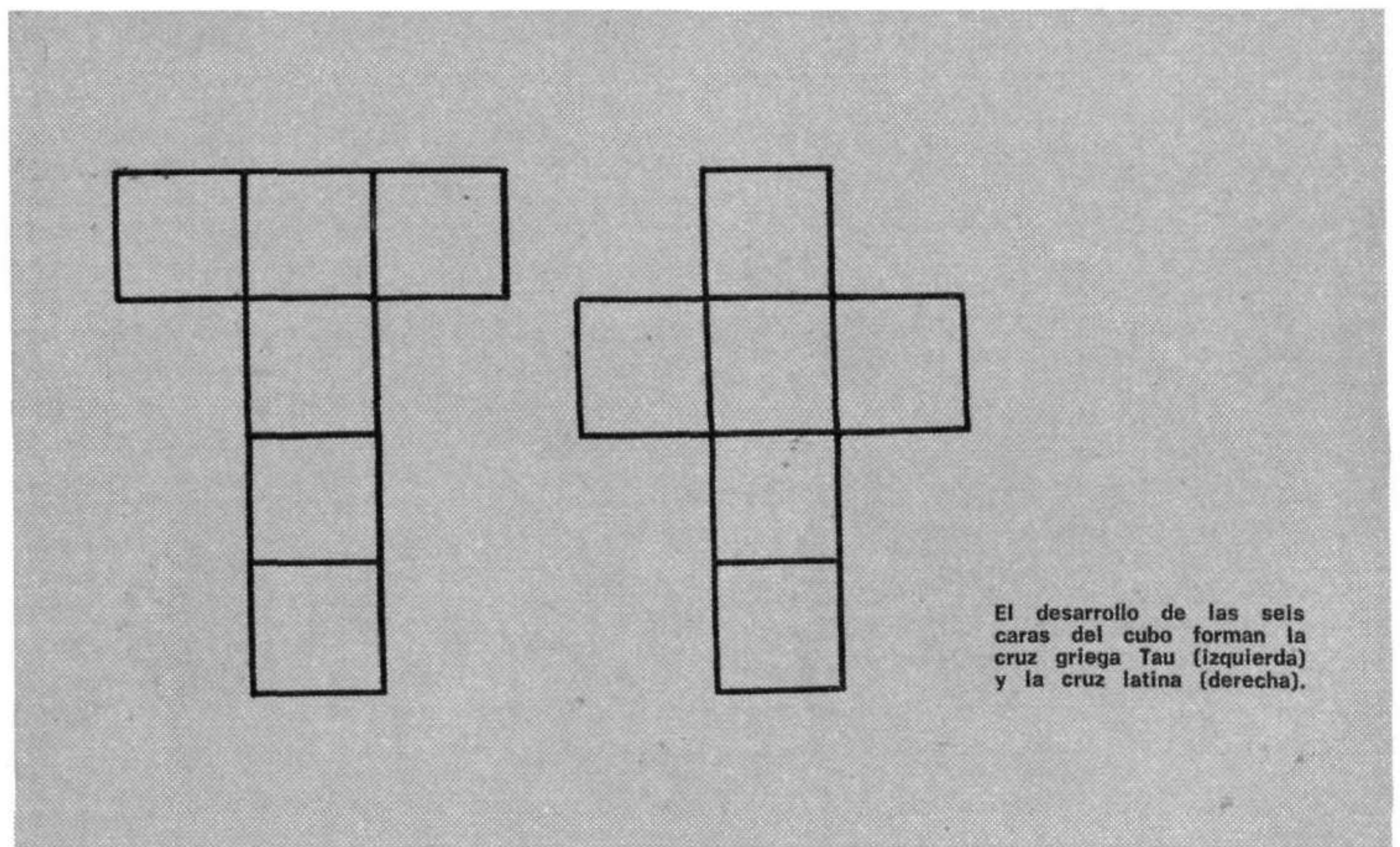
El punto central de una cruz es como la idea del mítico ombligo del mundo, punto

generador que representa el despertar del Universo. Del punto a la línea y de ésta al plano, del plano a la figura en el espacio. De tal manera, cuando se observan las seis caras extendidas del cubo, adoptan la for-

ma de cruz griega *Tau*, o en otro desarrollo una cruz latina. En el primer caso, el brazo horizontal, formado por tres cuadrados, limita por arriba la cruz, como la barra transversal de una T, y la barra vertical son los



Cruz griega y cruz latina, pertenecientes al tesoro de la catedral de Oviedo. La primera es la «Cruz de los Angeles», con un círculo en el centro, desde el cual se irradian ensanchándose los brazos. Es de madera, recubierta con chapa de oro puro, afiligranado, y piedras preciosas. La segunda es la «Cruz de la Victoria». El brazo superior mide 0,35 metros; el inferior, 0,43 metros. Los horizontales, 0,29 metros cada uno. La cruz es de madera recubierta de oro y lleva profusión de piedras.



El desarrollo de las seis caras del cubo forman la cruz griega Tau (izquierda) y la cruz latina (derecha).



otros tres cuadrados. En la segunda cruz hay en el brazo vertical un cuadrado arriba, dos abajo y tres en la horizontal, según se ve en el dibujo adjunto.

Cuando el punto ha salido de sí mismo (dicho en lenguaje de los tratadistas esotéricos), en la expansión de su energía, y ha creado los propios elementos en las líneas de la cruz, la vertical representa una marcha evolutiva o ascendente a partir del punto hacia arriba, e involutiva o descendente desde el punto hacia abajo, mientras la línea estática horizontal marca el equilibrio de ambas fuerzas y su propia fuga: destrógrira y sinistrógrira hacia Oriente y Occidente (1).

(1) Según C. G. Jung: «En los mandalas, el movimiento en dirección hacia la izquierda significa movimiento en dirección del inconsciente, en tanto que ir hacia la derecha es hacia la conciencia.» (Psicología y alquimia, capítulo III, «El simbolismo de los mandalas».)

por lo que en ambas líneas cruzadas se esquematan los dos diámetros: positivo y negativo, del círculo y el cuadrado imaginarios que circunscriben a la cruz. Esto nos lleva como un eco al simbolismo de la cuadratura del círculo. Todo lo cual parecerá un galimatías, pero dio lugar a sesudos devaneos medievales, como el esquema de la cuaternidad de la cruz en el Zodíaco, rodeada de los planetas. Sobre ello existen diversidad de grabados en oscuros libros medievales y renacentistas; son dibujos trazados sobre la base de antiguos esquemas de sabios helenísticos o alejandrinos. Entre estas representaciones de simbolismo gráfico, resulta una de las más plenas de significaciones cristianas la descrita por Jung, perteneciente al siglo XII, de un convento de Zwiefalten: «En el centro de la cruz se ve al cordero de Dios rodeado por los cuatro

evangelistas y los cuatro ríos del Paraíso, y en cuatro medallones a los extremos las cuatro virtudes cardinales» (2).

El cuaternario fue siempre la simbolización mística de la ordenación de lo material, así como el ternario es de la espiritual. Por eso en el grabado rectangular antes descrito se marcan las cuatro direcciones de los cuatro ríos del Paraíso, que nacen al pie del árbol de la vida, en el punto central de la cruz, que viene a ser como el eje del mundo. Estos tipos de «relatos» gráficos se valen, a veces, de la disposición simbólica de una cruz para fundir inquietudes naturalistas y místicas; por ejemplo, las dos líneas cruzadas dividen el mundo en cuatro partes, marcan las cuatro estaciones del año, los cuatro elementos (fuego, aire, tierra y agua), así como la relación de los humanos con estos cuatro elementos: fogosos, airados, pasivos, fríos, de acuerdo a las primeras caracterologías elementales grecolatinas.

## LA CRUZ ANSATA Y LA TAU

Las más remotas cruces utilizadas como símbolo y formas ornamentales entre las culturas de la protohistoria son la cruz ansata de los tiempos primitivos del Egipto faraónico y la cruz Tau del amplio grupo de influencias egeas.

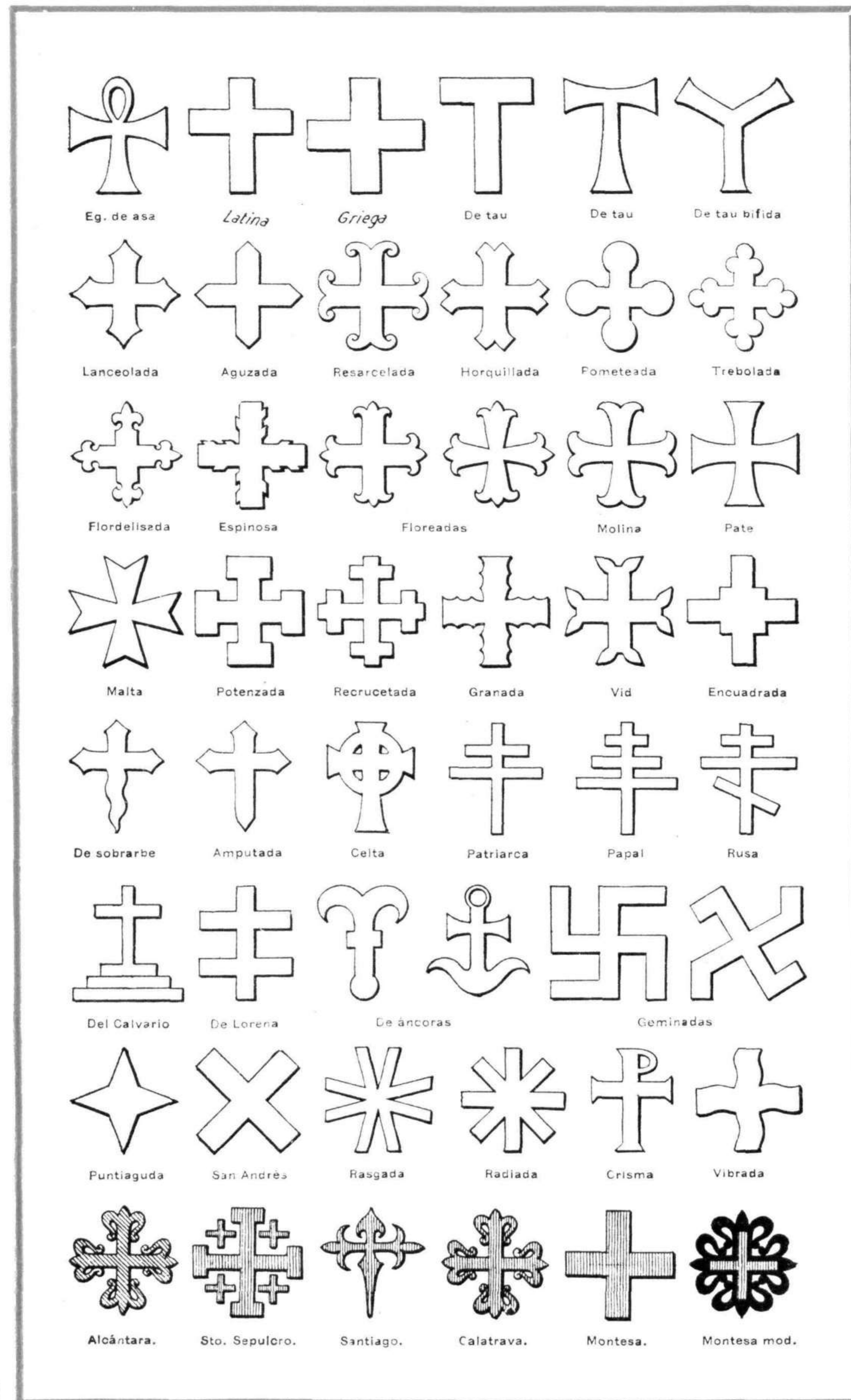
La antiquísima cruz ansata de los egipcios (así como la Tau griega) es el signo elemental que destaca la oposición de los contrarios en sus dos barras en forma de T y y, a veces, en la versión primitiva egipcia, lleva un asa superior. En realidad, es dicho anillo superior lo que distingue a la ansata de los egipcios de la Tau de los griegos. Esta combinación de la ansata funde el círculo mágico representado en el asa, con las dos líneas del equilibrio de fuerzas del Universo. Viene a simbolizar el misterio de la vida; atributo de Isis, la diosa de los poderes mágicos que pudo resucitar a su esposo Osiris. Puede ser la Demeter griega en los misterios eleusianos, como antes había sido la Innana sumeria y la Istar asirio-babilónica, la Mithra iraníana (diosa celeste de los primitivos textos védicos, anterior a la Mithra del mitradismo helenístico); en fin, la Gran Diosa egea y la Kibelé o Gran Madre frigia del mundo mediterráneo prehelénico, a la cual transformaron los latinos en Cibeles.

La cruz egipcia como signo vital se consideró propiciatoria y defensora de la salud y la felicidad. El brazo horizontal de la T se dibujó, a veces, en forma curva para reforzar su simbolismo y luego, con evocaciones tardías, en cruces-áncoras. El ánora participará después en el simbolismo de esperanza y seguridad de salvación del alma.

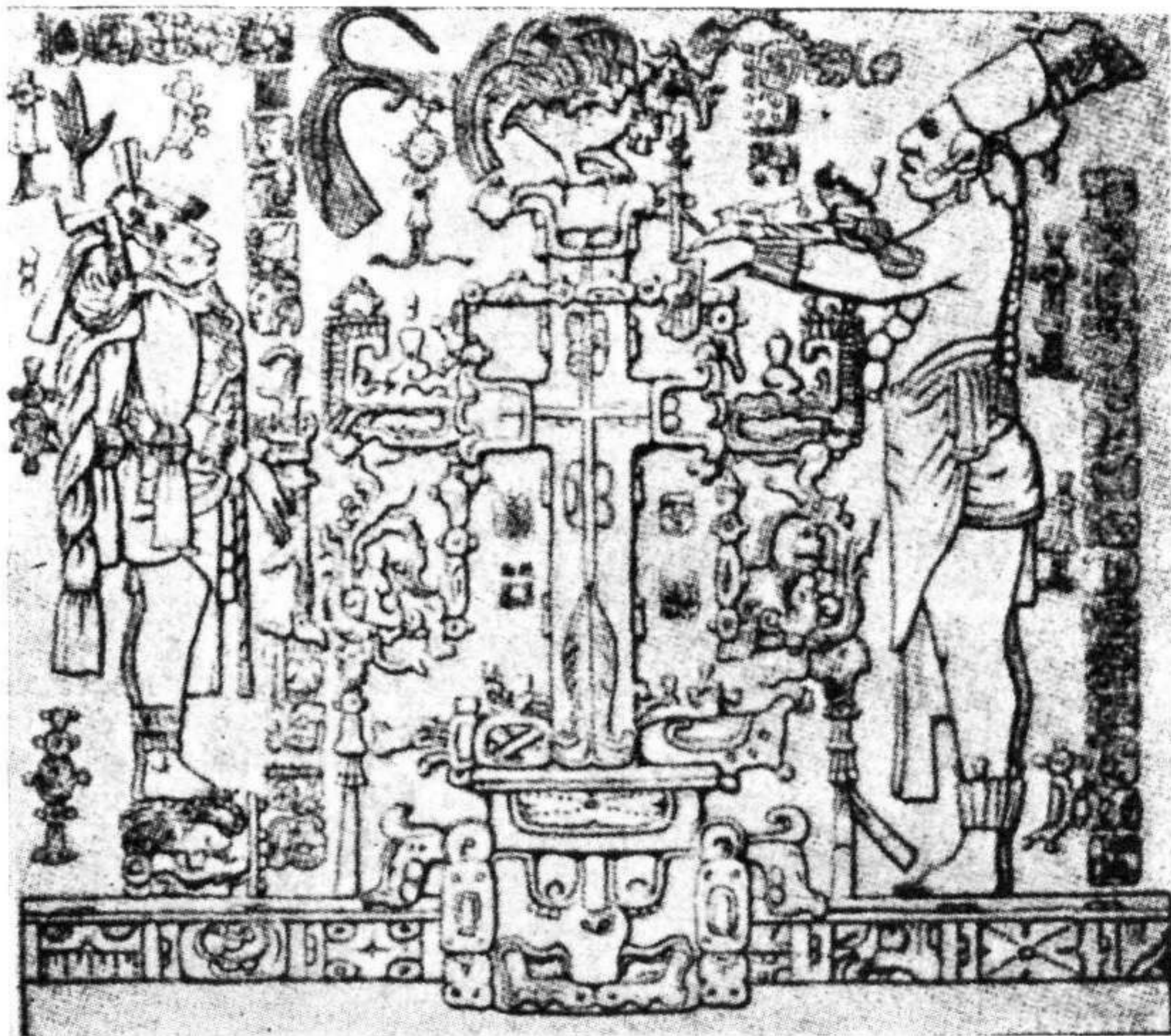
La cruz griega es la clásica cruz de brazos iguales. Pero la más primitiva cruz helénica es la Tau, que semeja esta letra del alfabeto griego. Adoptó dos formas, es decir: de brazos perfectamente rectos o de trazo curvilíneo, que la ensancha en curvaturas contrarias hacia sus extremos. Otra versión derivada de la Tau griega pierde la horizontalidad del brazo superior de la T, como si tendiera hacia arriba en dos segmentos en forma de Y. Es la llamada Tau escindida o bífida, también *ypsilon* o en horca. Un signo que tiene la curiosa particularidad actual de ser evocado en el emblema de paz de los *hippis*: una Y circunscrita por una circunferencia, como la vemos en medallones y colgantes.

La Tau en Y o *ypsilon* refuerza el simbolismo vertical positivo o de superación y elude lo negativo de la barra horizontal, que

(2) Véase C. G. Jung: *Psicología y alquimia*, cap. V. «Los testimonios de la interpretación religiosa».







Cruz grabada en el tablero de piedra del Templo en Palenque (Chiapas, México) a finales del siglo VII, perteneciente al periodo del Viejo Imperio Maya. Sobre la cruz puede verse el ave sagrada de paz, y a cada lado, una figura humana.

Una gran cruz ansata, símbolo de vida, cuelga del brazo derecho de la figura que representa la Eternidad. Coge con ambas manos dos largos bastones, como rosarios de miles de años. Sobre la cabeza, el disco solar, y a sus lados, dos tablillas alusivas a Tut-Ank-Amon. Los dos halcones sobre cada pedestal representan los dos viejos imperios del Bajo y el Alto Egipto, unificados. Encima está el símbolo del Sol Alado. Toda la escena constituye la ornamentación del respaldo de una silla regia, labrada en madera de cedro, con los dos emblemas solares en oro.



ya no lo es al buscar la verticalidad. Además, si en toda cruz ha sido difundida la significación de la barra vertical como de vida y la horizontal como de muerte, en esta Tau en forma de Y resulta que hasta la muerte tiende a transformarse en vida, como en los famosos «misterios griegos».

## LA CRUZ SVASTICA

Tan remota como la cruz ansata de los egipcios y la Tau griega es la cruz svástica del área cultural indoeuropea. El más antiguo testimonio de cruz svástica que hasta ahora se ha descubierto es la grabada en un sello hallado en las excavaciones de la ciudad de Harappa, perteneciente a las civilizaciones del Valle del Indo, y que se remonta a la época de las invasiones arias en la India hace unos cuatro mil años.

La cruz svástica fue llamada también gamada, o mejor escrito *gammada*, porque se podía formar con el dibujo de la tercera letra del alfabeto griego: la gamma, repetida cuatro veces y unidas de tal manera que formaban una cruz de cuatro brazos prolongados en ángulo recto. Simbolizó el dinamismo del Universo y el movimiento giratorio que representan sus brazos viene a ser asociado a un símbolo solar de la mitología del área lingüística indoeuropea. Por eso aparece en vestigios arqueológicos, desde el extremo céltico del Occidente europeo hasta las tierras de los persas, indos, hititas (3), micénicos, griegos y romanos. Los brazos de la cruz, según la dirección, hacen a ésta destrógira o sinistrógira; también unas veces en posición horizontal, como un cuadrado, y otras inclinada, como un rombo. No es preciso aclarar que en el legado no

místico o filosófico, sino de alcance propiciatorio, se consideró más favorable la destrógira e inclinada.

Aparte del vasto ámbito geográfico de influencia europea donde se extiende la svástica, aparece también en la América precolumbina, dato incitante para especulaciones más o menos fantásticas respecto a posibles «emigraciones» del mito primigenio, en esporádicas arribadas de navegantes europeos por el Atlántico y de indos a través del Pacífico (4).

Conocemos por los relatos de la antigua *Saga* escandinava las emigraciones de aquel pueblo nórdico de navegantes hacia Islandia, cuando Haroldo el Rubio implantó el despotismo: «Hizo desaparecer a los gobernantes de los distritos y arrojó a otros del país; muchos hombres huyeron muy lejos de Noruega...» Sobre este pasaje comentó Max Muller que esos primeros emigrantes eran paganos, pues el cristianismo, según dice, no llegó hasta la *última thule* de Europa, sino hacia fines del siglo X (5). En realidad nadie sabe hasta dónde llegaron entonces los barcos escandinavos y si algunos no desviaron su ruta de Islandia o fueron llevados por las corrientes hacia América. Ahora bien, vista la cuestión desde el lado americano, sabemos por los relatos del legado indígena (como los del libro *Popol buh*) que el héroe civilizador de los aztecas, el divinizado Quetzalcoatl, llegó de un fabuloso país cuyo nombre se asoció en indígena a la denominación Tulan o Tollan. Dicen las leyendas que el dios indígena Tezcatlipoca (posiblemente el sacerdocio) le opuso una resistencia tenaz durante su permanencia en aquellas tierras, por lo que, al fin, Quetzalcoatl se decidió a regresar al país de donde había venido del otro lado del Atlántico. A su paso hacia la costa dejó varias señales. Una fue que apuntó con una

gran flecha a un árbol *pochotl* y cuando la disparó quedó atravesada, formando una cruz. Al embarcar dijo a sus amigos indígenas que algún día regresaría. La tradición persistió y cuando al cabo de unos seis siglos llegó Hernán Cortés fue tomado por el fabuloso dios Quetzalcoatl que regresaba. Mas, aparte de testimonios legendarios, aún puede verse grabada en piedra en el templo mejicano de Palenque una cruz coronada por un pájaro (6).

El símbolo de la serpiente emplumada fue un atributo indígena a Quetzalcoatl. En el llamado *Códice Borgia* puede verse un notable dibujo de svástica formado por cuatro serpientes emplumadas cuyas bocas convergen al punto central de la cruz, formado por un círculo cefalomorfo. Cada serpiente o brazo de la svástica encuadra a una figura humana. Estas cuatro figuras parecen representar cuatro estaciones o cuatro vientos y cuatro puntos cardinales en actividad, porque su actitud en aspa, también de evocaciones svásticas en la postura de brazos, piernas, pies y manos, no puede ser más dinámica. Hay aquí cierta simbolización inconsciente de la libido universal. Y según Jung descubrió, la libido puede transformarse simbólicamente en fuego, en llama o en serpiente; así dijo: «El símbolo egipcio del *disco solar viviente* con las dos serpientes *ureaus* es una combinación de ambas analogías de la libido» (7).

La idea primordial de la svástica es el dinamismo, el giro constante de las fuerzas de la Naturaleza en su actividad creadora, ya sea la rueda solar de los celtas, movimiento del sol, o dinamismo de los vientos americanos, giro perpetuo de las estaciones y del Universo en la constante creación circular, a la que se refieren los mitos del *eterno retorno* y la más actual concepción científica de los astrónomos sobre la ex-

(3) En lo que fue discutido origen del pueblo hitita me atengo a las últimas aportaciones de Friedrich Hrozný: *La solución del problema hitita*, en cuyo informe escrito presentó la prueba de que la escritura cuneiforme hitita es una lengua indoeuropea. También puede ampliarse en general en: C. W. Ceram: *Enge schlucht und schwarzer berg: Entdeckung des Hethiter-Reiches* y su documentación.

(4) Sobre las áreas de difusión de los mitos, véanse mis obras *Los mitos de la humanidad*, Prensa Española, Madrid, y *La danza en el mito y en la historia*, Biblioteca Nueva, Madrid.

(5) Max Muller: *Mitología comparada*, cap. V.

(6) La relación simbólica entre esta ave, llamada quetzal, y el gallo céltico fue ya comentada en mi artículo, de fecha 15 de febrero de 1973, en LA ESTAFETA LITERARIA, «El simbolismo del gallo».

(7) C. G. Jung: *Transformaciones y símbolos de la libido*, cap. V.





pansión del Universo. Pero en aquellas concepciones naturalistas de todos los planteamientos míticos, donde los elementos son los astros, las estaciones o los vientos, se asocia a la divina energía cósmica la representación del dios local, ya sea el Rama indo, el Zeus griego, el Thor germano-escandinavo o el Quetzalcoatl mejicano.

## DE LAS CRUCES PAGANAS A LAS CRISTIANAS

Los más remotos indicios prehistóricos de signos grabados en piedra que semejan cruces radiales se ven en los vestigios arqueológicos de Bretaña, Irlanda, Escandinavia y la Península Ibérica. Un punto central y un número variable de radios encerrados por una circunferencia es la disposición más frecuente.

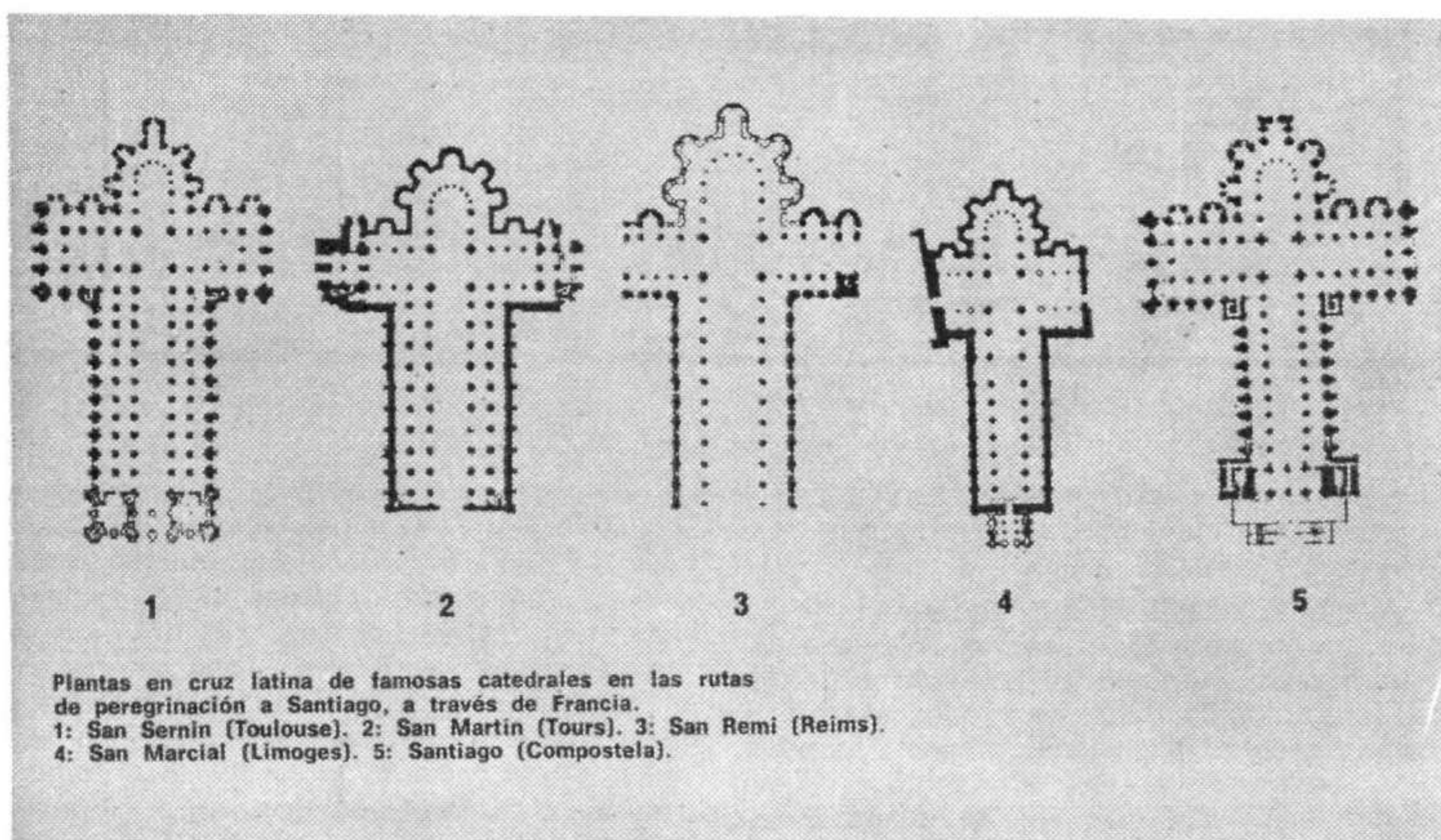
Todos estos signos proceden de una an-

## LAS CRUCES CRISTIANAS

Si las cruces paganas han pretendido a través de la historia una simbolización de las fuerzas creadoras de la naturaleza y de la energía vital, también la cruz cristiana, desde otro punto de vista, es símbolo de vida en cuanto a promesa de inmortalidad del alma y del amor de Dios a los hombres por el sacrificio de Jesús en la cruz. Su forma más corriente es la cruz latina de brazo vertical más largo que el horizontal, cruzado a una altura superior del centro; también la cruz griega, de brazos iguales y cruzados exactamente en el centro. Sin embargo, entre los primeros símbolos cristianos más usados en el arte paleocristiano de las catacumbas figuraron junto a la paloma y el pez cruces en forma de áncora y otras al estilo de la Tau griega. Después, con el triunfo y difusión del cristianismo, las cruces griegas y latinas se hicieron clásicas, aunque fueron adornadas por una serie de estilizaciones y barroquismos más o menos artísticos. Así, por ejemplo, la cruz lanceada, aguzada, resarcelada, horquillada,

se dice, representaron las ocho bienaventuranzas como principios fundamentales de estos caballeros en su quehacer hospitalario; evoca también esta cruz la de los caballeros teutónicos, formada por cuatro triángulos en dirección centrípeta. La del Santo Sepulcro de Jerusalén fue una cruz potenziada, con otras cuatro pequeñas, cada una en el espacio de los cuatro ángulos rectos de la central, pero mucho más tarde adoptaron estos caballeros la antigua cruz patriarcal, de doble travesía roja que, según dicen los entendidos en heráldica, fue el retorno a la más primitiva que usaron en dicha institución. Esta es la forma de la llamada cruz de Caravaca, de viejas leyendas españolas sobre virtudes especiales de protección. Son bien conocidas de los anticuarios esas cruces dobles en bronce, es decir, de dos hojas superpuestas, de las cuales se decía que al acercarse una fuerte tormenta se separaban.

El estudio de los planos de las catedrales bizantinas, románicas y góticas muestran las soluciones dadas por los arquitectos de cada época para construir sobre el esquema simbólico de cruz y armonizar en ella la disposición de naves, cruceros y ábsides de acuerdo a necesidades de amplitud y fines requeridos. Las iglesias bizantinas adoptaron la planta de cruz griega (brazos iguales) y, a veces, dicha cruz quedó circunscrita en un cuadrado; el modelo inicial es la iglesia de Santa Sofía, de la época de Justiniano. En estilo románico se construyen las catedrales sobre planta de cruz latina, o sea, de brazo vertical más largo, y si es una basílica suele tener brazos muy salientes. Las catedrales góticas se levantan también sobre un plano de cruz latina, pero con los brazos simbólicos poco salientes y hay algunas donde apenas se advierte el crucero, aunque siempre está representada la cruz en el centro del esquema arquitectónico. Sin embargo, en las abadías adoptaron el plano de cruz con brazos salientes, como las románicas. En las iglesias del Renacimiento se utilizó indistintamente en sus planos la cruz latina o la griega. Sobre la elección de una u otra cruz sirve de ejemplo la basílica de San Pedro, en el Vaticano, que fue comenzada sobre planta de cruz griega en 1506, continuada por Miguel Ángel, que levantó sobre el crucero la famosa cúpula, pero más tarde, al ser terminada la basílica, ya en el siglo XVII, su plano era de cruz latina, pues habían prolongado la nave del brazo inferior, rematado por un gran pórtico.



Plantas en cruz latina de famosas catedrales en las rutas de peregrinación a Santiago, a través de Francia.  
1: San Sernin (Toulouse). 2: San Martin (Tours). 3: San Remi (Reims). 4: San Marcial (Limoges). 5: Santiago (Compostela).

tiquísima mitología céltica que más tarde evoluciona en el transcurso de los siglos y llega a su enfrentamiento y luego adaptación o fusión a ideas cristianizantes. Una cruz de remotas evocaciones hacia la época de la cristianización del paganismo es la ya evolucionada *cruz céltica*, que encierra simbolismos antes aludidos. En la cruz celta hay equidistante del punto central, donde se cruzan los dos brazos, una circunferencia que refuerza así el eterno simbolismo de *Centro* en todas sus versiones paganas y cristianizadas: centro de irradiación de la vida y centro del Universo. Otra cruz de las más antiguas, que procede de viejos simbolismos de una metafísica naturalista, es la llamada *cruz solar*, de reminiscencias prehistóricas, compuesta por dos brazos iguales cruzados en el centro y una circunferencia circunscrita a manera de dos diámetros. Resulta igualmente notable, por su forma especial y contenido simbólico, la cruz preconstantiniana formada por cuatro diámetros que le dan apariencia radial. Así también son muy primitivas y señalan el tránsito de simbolización pagana a cristiana las antiguas cruces de Lituania, erigidas sobre un tronco de árbol como postes de inmersión hacia arriba en el más allá celeste. En estos momentos se advierte su origen como primitivas estelas paganas rematadas por la cruz. Otras veces, la capilla o urna que contenía las cenizas del pariente fallecido, en lo alto del poste, fue coronada con una cruz solar, una cruz radial y luego una cruz cristiana.

trebolada, floreada, recrucetada, radiada, en aspa o de San Andrés, filigranada. El crismón o monograma simbólico de Cristo (X y P entrelazadas; iniciales en griego del nombre Jesucristo) y con el alfa y omega a cada lado. Una de las cruces más antiguas es la irlandesa o potenziada, cuyos brazos están rematados por un pequeño brazo perpendicular que, a veces, se encurva interiormente en los brazos de la cruz.

Aparte de las cruces de significación estrictamente religiosa, deben recordarse los tipos de cruces utilizadas en heráldica, como la artística *paté* y las consabidas de las Ordenes Militares de Caballería. La de Santiago, la de los teutónicos, de Alcántara, Calatrava, Montesa, del Santo Sepulcro, del Temple. Esta última menos conocida porque fue disuelta la orden. Su cruz se ensanchaba en los extremos terminada en arcos, como si hubiera sido generada en una circunferencia. Los caballeros de Santiago tuvieron siempre como emblema una espada roja en forma de cruz; los de Calatrava, una cruz roja floreteada y cantonada de ocho semicírculos unidos en su centro; los de Alcántara, una cruz verde, sólo diferenciada de Calatrava en el color; la de Montesa primitiva fue una cruz roja lisa, de dibujo como el de la cruz griega de brazos iguales, pero luego fue adornada con profuso floreo, como un encaje alrededor de la cruz; la cruz de Malta se distingue por su color blanco y en su dibujo por terminar cada extremo de manera bifida, y de tal modo forman a su alrededor ocho puntas aguzadas que, según



Cruz ortodoxa del viejo arte tradicional de los ucranianos rutenos al N. E. de los Cárpatos



# JUSTO JORGE PADRON

el escritor,  
al día \*



Escribía yo recientemente, en otro lugar, que ahora que el boom es cosa —y palabra— tan llevada y traída, podríamos hablar del boom de Justo Jorge Padrón, ocurrido cuando el año finaba. Jorge Padrón —tales son sus apellidos—, surgido de la mano del «Adonais» dos años atrás, ha laborado intensamente durante este período y no sólo ha dado cima a su ambicioso proyecto de presentarnos, con rigor y por extenso, la poesía sueca última, sino que con su libro inédito *Mar de la noche* se alzó con el prestigioso Premio «Boscán», roborando la confianza de quienes un día (apenas un puñado de incipientes poemas por toda credencial) creímos en él. Su esfuerzo halló también en Suecia el mejor eco: en noviembre pasado, la Fundación Lundqvist le distinguía con su premio anual y, poco después, la Academia Sueca, por mano del propio rey Gustavo Adolfo, le otorgaba su Gran Premio Internacional, viniendo a constituirse el poeta canario en el primer español ganador de tanpreciado galardón.

Me tengo por uno de los que más han escrito de Justo Jorge Padrón a lo largo de su corta y meteórica carrera literaria. Cuando apenas había publicado sus primeros poemas le presenté ya en las páginas de ABC con un artícu-

lo titulado «Justo Jorge Padrón, tenista y poeta», el cual ilustraba una fotografía suya, junto a Santana, Orantes y Flor, tomada en Zaragoza, en la final de dobles del Torneo Internacional de 1967. Le había conocido en Las Palmas, como asistente a unas conferencias mías en aquella ciudad hermosa. Luego, en su casa de Tafira, me mostraría sus versos primeros, que él planeaba recoger en libro. Pero esos versos no vieron la luz. Y tres, cuatro años después, aquel poeta incipiente (nació en 1943), convertíase en una de las voces más a tener en cuenta de toda la nueva poesía española. Un li-

bro inicial, *Escrito en el agua*, alcanzó las últimas cotas del «Adonais» de 1969; otro, *Los oscuros fuegos*, naturalmente, más redondo, más maduro, lograba el primer accésit de este premio en 1970; luego, ya lo hemos dicho, vendría, confirmatorio, el «Boscán»: *Mar de la noche*. Un salto considerable para un tiempo tan corto. Porque Justo Jorge es como esos estudiantes que un día irrumpen en el aula menor y que, llevados tanto de su inteligencia cuanto de su corazón voluntarioso, afrontan y superan varios cursos en uno y se sitúan velozmente en el lugar que por su edad y su conocimiento les corres-

ponde. Así, él ha pasado de poeta encariñado —y, por tanto, benévolo— con su obra primeriza, a poeta responsable, riguroso, dotado de una indudable capacidad para autoexigirse, de un profundo sentido de la autocrítica.

La poesía ha sido para él como un veneno dulce, que le exige y le absorbe, implacable. Licenciado —en Barcelona— en Filosofía y Letras y en Derecho, Justo Jorge se gana la vida como abogado dedicado especialmente a la asesoría jurídica de empresas y urbanizaciones extranjeras ubicadas en las islas. Esto a un lado, sus grandes dotes tenísticas (que le llevaron a representar a España en los Campeonatos Internacionales de Escandinavia) le han mantenido en el número 1 del ranking canario desde 1962 a 1972, pese a que, como tenista internacional, abandonó esta actividad hacia 1970, tras haber triunfado en el Torneo Internacional de Sevilla. Más de doscientos trofeos decoran su casa. Pero la poesía, ya lo hemos dicho, reclama su tiempo. Todo lo va entregando a su vocación, no por tardía menos verdadera.

Hablamos en mi casa, cercana la medianoche. No suelo ser conversador —ni trabajador— nocturno, pero él sí. Cada viaje suyo a Madrid lleva implícita una recalada

## POETICA

Dejando atrás el peso del rencor,  
de cuanta hosca herencia  
recibí de la vida, sostenido  
por un limpio y oscuro  
destino inaplazable,  
con los ojos de acero del amor,  
la compañía lenta del silencio,  
doy armazón a la palabra,  
prendiéndome al misterio  
de su sentir sonoro.

(De «Mar de la Noche».)

JUSTO JORGE PADRON



en casa, que se prolonga muchas horas. Justo cena poco, pero se pirra por las natillas que mi mujer expresamente le prepara, y que él engulle goloso, como un colegial. Pero ahora, cuando hablamos, es el hombre serio, que calibra cada frase, cada palabra, para ser certero.

—Dime de la poesía, de tu poesía.

—Mi poesía es, unas veces, la reflexión de un instante vivido; otras, la lenta búsqueda del sentimiento en la oscuridad de la memoria donde llamea cierta irremediable desesperación: el esplendor perdido, la incapacidad de poseer el mundo, la melancolía de las cosas que el tiempo va cambiando y destruyendo, el amor en todos sus tiempos, la juventud que, implacable, se borra y desfigura. Mi poesía es el difícil intento de retener la palabra precisa y turbadora.

—Siendo tu poesía eminentemente lírica y respondiendo a esas cualidades de matiz y temblor propias de los cultivadores de este género, ¿cómo encuadrarías o definirías al poeta de tales características?

—Creo que el poeta es un ser inerte y solitario —aunque necesite mucho del amor y la amistad—, porque la soledad es una cuestión de lucidez y el poeta es evidentemente un ser extrañamente intuitivo, disperso e intermitente, que lucha con lo más leve e

incendiario: la intensidad de la palabra. La soledad y el silencio le definen, le dan su razón de ser y le trazan su camino.

—¿Entiendes que la poesía es un fenómeno puramente expresivo?

—Objetivamente, sí. Ahora bien, la conducta, la paciencia necesaria para hallar una autenticidad y una persistencia en el oficio poético requieren un grado de especialización, de visión reflexiva, que en mi caso no deja de ser agónico. La inutilidad de la poesía, su improbable dibujo, su constante tensión conflictiva entre una realidad devorada por el recuerdo y falseada por la mitomanía personal, hacen del poeta un hombre vulnerable y abocado, como diría Henry Miller, a que «la primera palabra temblorosa que asienta en el papel es la del ángel herido: dolor». No es inconsecuente que parta de esa realidad para hallar mi propia poesía.

—Yo diría que la has sometido a un proceso de intensificación.

—Sí. Y ese proceso me ha hecho abandonar el doloroso pero sereno sentir manifestado en *Los oscuros fuegos* para buscar situaciones límites de mayor violencia psicológica y expresiva, ya reflejadas en *Mar de la noche*.

Doloroso sentir, sí, el de aquel libro. Sereno, si no siempre. El poema que lo cerraba

—bastaría su título: «Hoy es tu corazón un tacto inútil»—no hacía sino llevarle de su «fiel soledad definitiva» hasta su «patrimonio de hombre solo»; y ello, «con la certeza del que nada aguarda». Verso terrible, heridor, desazonante. El poeta iba de la nostalgia a la desesperanza por un camino de renunciadas, de rotas ausencias, de ausentes derrotas; camino que cruzaba un mundo de color gris, sin apenas paisaje; muy rara vez, aun tratándose de un poeta isleño, se vislumbraba o se oía el mar; muy rara vez se decía algo como «sonaba el viento / entre los pinos del otoño». El proceso evocativo se incorporaba al poema sin aditamentos, sin retóricas: desnudo. Y producía su efecto. Hasta tal punto, que bastó a su autor este libro para hacerse sitio entre los poetas de su generación. Por ello se esperaba su nueva entrega con expectación. *Mar de la noche* no ha visto aún la luz, pero se han publicado amplias muestras del mismo. Quien esto escribe lo conoce íntegramente. Pero prefiere dejar hablar al autor.

—*Mar de la noche* pertenece a un sector de la nueva poesía española que va ampliando y enriqueciendo esa línea sustantiva que ha honrado nuestra poesía con una mayor carga emotiva; la que elige la precisión más que la sorpresa, la desnudez más que el exuberante atuendo, la sen-

cillez más que el floreo retórico; la que conlleva un punzante conocimiento de la experiencia de la vida con una exigencia formal y rítmica como música de fondo del poema. Para mí, *Mar de la noche* significa el tercer capítulo de un libro —con la unidad de una voz, de un tono, de un ciclo total— que recogerá la vida de un hombre: vida de luz y podredumbre, de alucinación y melancolía, de amor y abismo, de intensidad y muerte. Este libro total será la carta oscura y sencilla en la que apuesto mi obra.

—Vamos a otra cosa: Hay quienes hablan de poesía canaria como si se tratase de una entidad, de un núcleo independiente.

—No creo en las escuelas regionales de poesía, y casi me atrevería a decir que ni en las nacionales de una misma lengua. ¿Qué diferencia hay entre poesía argentina, peruana o chilena? ¿Y entre poesía navarra, castellana o aragonesa? Considero que existen, sin embargo, zonas fértiles en la creación poética y que Canarias no es de las más desmembradas.

—Sin embargo, y en líneas generales, la bibliografía del poeta canario es escasa.

—En efecto. Y ello porque la falta de estímulo, la dificultad de edición de su obra, la poca audiencia prestada (en parte, originada por la pésima distribución), y también, por qué no decirlo, su habitual apatía, malogran en la mayoría de las ocasiones el desarrollo de una poesía de calidad.

—¿Te atreverías a hacer un balance de la poesía canaria de posguerra?

—No es fácil, pero lo intentaré. En primer lugar, yo distinguiría entre aquellos poetas que, anteriores a la guerra civil, continúan haciendo una obra plenamente vigente; tal es el caso de Pedro García Cabrera y Pedro Perdomo Acedo, por citar los que a mí me parecen más importantes, y los surgidos en las generaciones posteriores. La generación del cuarenta, una de las más granadas de la poesía canaria, muestra un haber realmente notable. Destacaría especialmente a Pedro Lezcano, Rafael Arozarena y Agustín Millares, sin olvidar los nombres de Julio Tovar, Ventura Doreste, Manuel González Sosa, Domingo Velázquez, Carlos Pinto Grote, Félix Casanova de Ayala, entre otros. De la generación del cincuenta (quizá la menos compacta y de más corta bibliografía, si exceptuamos la obra de Fernando García Ramos), su poeta más importante es Luis Fera, quien con sus libros *Conciencia* y *Fábulas de octubre*, obtuvo los premios «Adonais» y «Boscán». Es una pena que esta obra tan atrayente se haya interrumpido desde entonces. Otros poetas de in-



## BIOBLOGRAFIA

Justo Jorge Padrón nació en Las Palmas de Gran Canaria el 1 de octubre de 1943. En su ciudad natal cursa el bachillerato y en Barcelona las licenciaturas de Derecho y Filosofía y Letras. Amplió estudios en París y Estocolmo, ciudad ésta en la que residió dos años. Actualmente, ejerce la abogacía en Las Palmas. Tenista excepcional, ganador de más de 200 trofeos. Casado con Mónica, de nacionali-

dad sueca. Dos hijos: Diana y Marcos. Codirige la revista *Fablas* y la editorial Inventarios Provisionales. Su libro *Los oscuros fuegos* obtuvo un primer accésit en el «Adonais» de 1970; su segundo libro poético, *Mar de la noche*, consiguió el premio «Boscán» de 1972. Con *La nueva poesía sueca*, que él prologó y tradujo, logró el premio de la Fundación Lundkvist —al mejor libro extranjero del año

sobre literatura sueca— y el Gran Premio Internacional de la Academia Sueca.

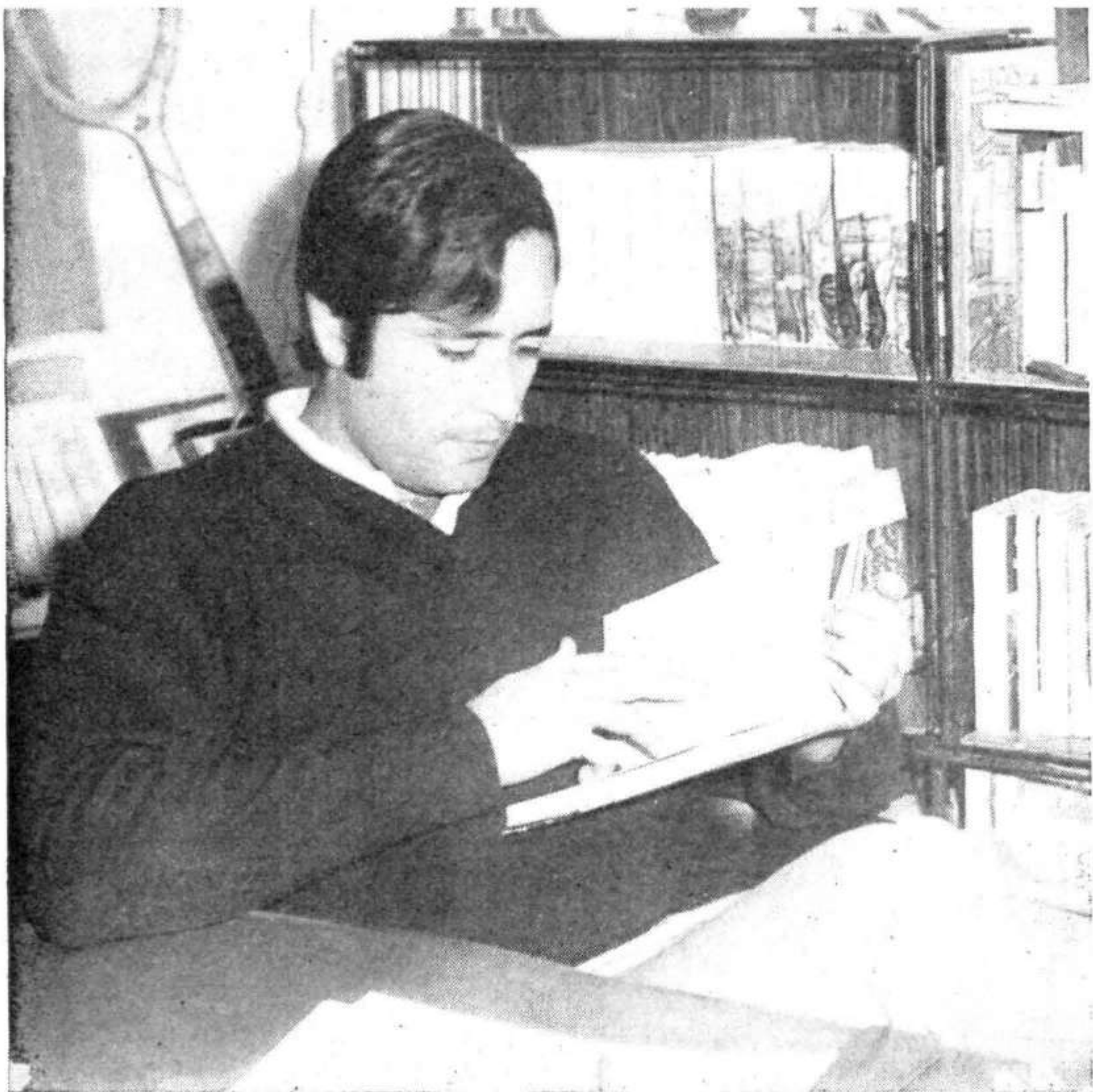
Ha publicado:

*Los oscuros fuegos*. Adonais. Rialp. Madrid, 1971.

*La nueva poesía sueca*. Plaza y Janés. Barcelona, 1972.

*Mar de la noche*. Instituto Catalán de Cultura Hispánica. Barcelona, 1973.





terés, aparte del citado García Ramos, pero de difícil enjuiciamiento por tener un solo libro publicado, son Manuel Padorno y Arturo Maccanti, y el aún inédito en libro Felipe Baeza.

—La del sesenta es la que arranca de la antología Poesía canaria última, ¿verdad?

—Efectivamente. Ese libro, epigonal e inscrito en la mal llamada poesía social, apareció en 1966. En él, como sabes, se recogieron las muestras de doce poetas jóvenes, la mayoría de ellos actualmente en silencio. Entre estos nombres, el que ofrece una voz más vigorosa y personal es Baltasar Espinosa, que, por otra parte, me parece el más constante. También quiero destacar un libro de Eugenio Padorno, accésit del «Adonais», y la poesía aún no recogida en volumen de José Luis Pernas. Posteriormente a este grupo de poetas, y en esta misma generación, pero con una poesía sin los mismos presupuestos, han surgido diversas voces nuevas, entre las que me encuentro. Cito preferentemente los nombres de Angel Sánchez, Fernando Delgado, Luis León Barreto, Carlos Pinto Trujillo y el *novísimo* Andrés Sánchez Robayna.

—Pocas mujeres.

—Pocas. Josefina de la Torre, Chona Madera, Pino Ojeda, Pilar Lojendio.

Dentro de ese rico panorama, Justo Jorge Padrón no es el hombre que se limita a ir edificando su obra, sin prisa y sin pausa. A través de las entidades culturales isleñas, él ha promocionado la visita a las islas de los poetas y novelistas más importantes del país; incorporado al grupo rector de la revista *Fablas*, cumple también una labor amplísima de difusión y contacto, la cual completa con su cargo de director-adjunto (con J. J. Armas Marcelo) de la editorial «Inventarios Provisiona-

les». El ha participado en la creación del «Premio Canarias» de novela, que un jurado prestigioso —con Artur Lundkvist y Vargas Llosa a la cabeza— ha declarado desierto. Se habla ya del Premio de Poesía y Justo Jorge está dispuesto a hacerlo realidad. Pero esta labor que pudiéramos llamar «regional» no copa su actividad. A escala nacional, él se ha propuesto dar a conocer entre nosotros la poesía de todos los países nórdicos. A su libro *La nueva poesía sueca*, seguirán —en Adonais, Ocnos y Plaza & Janés— selecciones poéticas de Marie Wine, Par Lagerkvist y los jóvenes noruegos. A la recíproca, ha preparado, con Lundkvist, una amplia antología de Vicente Aleixandre, que saldrá en breve en Estocolmo, y proyecta otra recogiendo a los principales poetas españoles de posguerra. Y, en estos momentos, trabaja en una muestra antológica de poesía española —desde el veintisiete a nuestros días— para la editorial alemana Horst Erdman Verlag, muestra que abrirá un estudio-prólogo de Pablo Neruda.

Estamos, pues, ante un hombre que, a punto de alcanzar la treintena, labora con entusiasmo ejemplar para cumplir cuanto le exige su firmísima vocación literaria. Quienes hallan en tan total entrega motivos de crítica son quienes están incapacitados —por falta de inteligencia o de tesón— para emularle.

Justo Jorge Padrón, poeta, abogado, deportista, padre de familia (está casado con Mónica, una bella muchacha sueca, y tiene dos hijos: Diana y Marcos), políglota, viajero incansable, amigo de sus amigos, hombre de bien, va a dar mucho que hablar en el agitado mundo de nuestra literatura. Rectifico: está dando ya mucho que hablar. Mucho y bueno.

# 1973 FICHERO BIBLIOGRAFICO HISPANO AMERICANO



«FICHERO»  
DOCE AÑOS CONSECUTIVOS  
AL SERVICIO DEL LIBRO

FICHERO hace doce años que cruza fronteras  
para ofrecerle desinteresadamente  
la más completa bibliografía en castellano

SUSCRIBASE A:

FICHERO BIBLIOGRAFICO  
HISPANOAMERICANO  
BOWKER EDITORES ARGENTINA, S. A.  
Salta 596, 6.º piso - Buenos Aires - Argentina

DISTRIBUYE:

DIAZ DE SANTOS  
Calle Lagasca, 95 - Madrid-6 - España





# Premios ESTAFETA para menores de 25 años

cuentos 18

## Juan Nadamás

Por Angel Carlos de LERA

**E**L hombre camina por un campo solitario, a la luz vacilante y sucia del crepúsculo. Parece que va sin rumbo.

—¡Juan! ¡Juan Nadamás! —grita una voz que sale de todos los confines y le acorrala.

El hombre se detiene y mira en derredor. No ve a nadie y sigue andando. Por el horizonte asoma tímidamente media luna pálida.

—¡Juan! ¡Juan!

Se detiene de nuevo. Está rodeado de silencio y de vacío. No hay en torno suyo ni un árbol ni una flor. Los pájaros ya se han dormido. La tierra es oscura, casi negra, y el cielo, como un mar donde se persiguen olas cada vez más grises. Juan es joven, de rostro sombrío y de mirada absorta. La brisa le despeña el cabello y le ondula la corbata.

—¡Juan! ¡Juan Nadamás!

La voz es insinuante y, a la vez dominadora, y arrancada de un solo punto, como si quisiera atraer hacia allí la atención de Juan Nadamás.

—¡Juan! ¡Juan!

Y Juan se encamina hacia la voz. Al principio, con pasos lentos y vacilantes; luego, con pasos seguros y rápidos, y, finalmente, corriendo frenéticamente. De cuando en cuando tropieza. A veces cae. Pero se levanta siempre para correr con más brío. Corre como si fuera en busca de su salvación, como si en ello le fuera la vida. Sesga las sombras que le salen al paso y deja tras de sí un remolino de velos rasgados como cuando el viento zarandea las cortinas de una ventana. Hasta que se detiene, jadeante, al pie de una colina.

—¡Juan! ¡Juan Nadamás! —insiste la voz.

Juan intenta ahondar en las tinieblas con sus ojos para descubrir el origen de la voz, porque la voz suena cada vez más cerca, y cada vez más cariñosa, más atrayente, más irresistible.

—¡Juan! ¡Juan!

Juan la oye tan cerca, que se estremece. Parece brotar de sus pies y saltar delante de él.

—¿Quién me llama? —quiere gritar, pero no puede, porque la voz corre ya hacia lo alto de la loma, exigente, perentoria:

—¡Juan, Juan, Juan Juan...!

Como un eco repetido a ritmo creciente.

Y Juan emprende carrera hacia la cumbre de la colina. Furioso. Desesperado. Pierde un zapato. Caer repetidas veces, pero la sangre le golpea como un látigo y le obliga a seguir. No importa que el sudor chorree por





su rostro. No importa que su corazón amenace con saltar en pedazos. El pavor, la angustia y el misterio tiran de él irresistiblemente. Al fin, trepando a gatas, corona la colina. Pero no puede más y cae desplomado, exhausto. Le sangran las manos. Respira con la boca abierta, como si todo el aire del campo fuera insuficiente para llenar sus pulmones.

—¡Juan, Juan, Juan, Juan...!

¡La voz! Juan levanta los ojos y percibe un puntito de luz en medio del valle.

—¡Juan! ¡Juan Nadamás!

La voz es como si un estilete le atravesara el cerebro. Le produce un dolor insoportable. Y Juan se levanta. Con el rostro desencajado, dando traspiés y con la mirada extraviada, desciende lentamente, penosamente, inconscientemente, por la ladera, mientras que, frente a él, la luz va tomando cuerpo y haciéndose paulatinamente más clara e incisiva.

La voz aumenta su volumen, y Juan ya no es un hombre, sino una máquina que avanza por inercia, hasta que la voz lo atrae se identifica. Es una hoguera, por cuyo haz luminoso se balancea una sombra, un péndulo. Poco a poco, según se va acercando, Juan ve cómo se delinean los contornos del péndulo. Es un bulto que oscila en un vaivén sin fin.

Juan sigue acercándose, y el bulto, definiéndose más y más, hasta cobrar forma humana. Entonces, Juan se detiene a contemplarlo. Se trata de un hombre joven. Tiene la cara convulsionada por una horrible mueca; el cuello, inclinado sobre un hombro. La lengua, monstruosamente hinchada, asoma, como un pedazo de entraña, por su boca entreabierta. Y los ojos, desorbitados, aún conservan en sus pupilas el deseo de ver en el último instante lo que nunca se ofreció a su mirada...

Juan coge sus manos, todavía calientes, y las acaricia. Son unas manos suaves, sin durezas. Luego ve que asoma un papel por el borde de uno de los bolsillos de su chaqueta. Duda, pero la curiosidad puede en él más que el respeto, y tira del papel. Es un sobre cerrado. Su curiosidad es ya incontenible, y abre el sobre. Dentro de él hay una cuartilla escrita a mano.

La letra es redonda, clara, sin temblores. Y Juan la lee a la luz de la hoguera:

«Señor Juez: No se culpe a nadie de mi muerte. Nací en una familia normal y corriente, como muchas otras, donde me enseñaron a amar y buscar la verdad, pero advertí muy pronto que la verdad que yo buscaba no estaba en el mundo.

Entonces me refugié en los libros. Cuanto sé y pienso me lo enseñaron ellos: Amor a la libertad, a la justicia, a la solidaridad entre los hombres, y en ellos aprendí lo que es el amor, la compasión, la amistad y la benevolencia. Creí, los libros me hicieron creerlo, que sería posible cambiar el mundo y hacerlo más amable y más justo, o sea, transfundir a los hombres, a la vida, las hermosas ideas de los libros. Y me enfrenté con el mundo, con la vida, con los hombres. Y aprendí una lección que no estaba en los libros, y es la que el mundo es todo lo contrario de lo que yo deseaba por culpa de algunos hombres egoístas, tiránicos, crueles; y por culpa de los demás, cobardes, pusilánimes, egoístas también a su modo, con un egoísmo pequeño, sórdido, mezquino. Se discrimina por la raza, por el color, por la religión... Se explota al débil y se persigue, se tortura y se mata al vencido. No hay piedad.

Madrid-España, 1 de abril de 1973

## AMANECE EN SALAMANCA, MEMENTO

dibujadme bien la estirpe de las alcantarillas  
gota a gota presente en la ciudad  
calles tabernas clubs  
para habitar esta dulzura.  
jóvenes muchachas de brooklyn  
envenenad mi corazón de besos  
plaza mayor arriba donde tienen su casa  
los inservibles gorriones  
o el algodón de estas palabras  
(ay dolor mal contenido)  
el algodón rosicler.  
leyendo un fragmento del Manual  
para Suicidas puedo incluso llegar a entenderte  
saber por qué no has nacido  
en pigalle tuset ni en una nube  
y cierras sin embargo tan delicadamente los ojos  
tan delicadamente que yo creo ser  
un cadáver que cruza a galope  
el limpio cementerio  
de pterodáctilos hembra  
oh luna luna  
abierto cielo como un mar  
con choza al fondo y sol.  
a través del café removido con cautela  
te sopecho  
y luego espero a que no mires  
para hablarte  
sostener en la garganta el aroma gordo de la noche  
silla bigote copa de ginebra  
para acabar hablando el lenguaje  
de las piedras  
recias arquitecturas del barroco.  
se van fundiendo poco a poco los pájaros  
del alba  
en el abrazo final no realizado  
con esta postrera sinfonía  
donde yo te hubiera escrito tantas cosas.

JUSTO PONCE SOLERA

Sólo fuerza bruta. El mundo está en manos de gorilas y asesinos.

Ser hombre, en resumidas cuentas, es peor que ser una bestia salvaje, porque cualquier animal tiene, al menos, instintos, y los hombres que dirigen al mundo, a los hombres, sólo tienen miedos vengativos y pasiones viscerales. Por eso no hay lugar para mí en el mundo. Y me voy de él.

Confieso que me falta valor para quemarme vivo, como hacen los bonzos en el Vietnam, o para vivir a rastras, entre sudores y angustias de muerte, como viven tantos seres humanos en los infinitos campos de concentración repartidos por el mundo. Tampoco puedo ser verdugo. Ni víctima ni ver-

dugo. Pido perdón por mi flaqueza. Pese a mi débil condición, sin embargo, pienso que mi muerte voluntaria, en lo que llaman la flor de la vida, pueda servir, al menos, como la protesta más vigorosa de un hombre contra la tiranía de los hombres. Doy lo único que tengo...»

La lectura de la carta es para Juan Nadamás como el repaso de una vieja lección escolar, cien veces aprendida y otras tantas olvidada. Recordar algo muy sabido. Por eso lee con fruición, hasta que llega a su final y se tropieza con la firma. Entonces tiembla y gime y se siente traspasado por un cuchillo de hielo. Porque la firma dice JUAN NADAMÁS.



# entrevista con

# PABLO ANTONIO CUADRA

Por Esteban CARILLA

HOMENAJE NACIONAL  
A PABLO ANTONIO CUADRA

PABLO ANTONIO CUADRA  
Y LA CULTURA NACIONAL

Discurso de ofrecimiento leído por el  
Rector de La Universidad Nacional  
Autónoma de Nicaragua

Dr. CARLOS TINNEMANN BERNHEIM  
en Managua, el 21 de Diciembre de 1972

y Discurso de Agradecimiento de  
PABLO ANTONIO CUADRA

Editorial Universitaria  
UNAN, León, Nicaragua  
1973

## ■ «DESPUES DEL TERREMOTO ESTAMOS SIN PUNTOS DE REFERENCIAS CULTURALES»

La noche del 21 de diciembre nada presagiaba en Managua el horror de la noche siguiente. Poetas, intelectuales, destacados elementos de todo el país y de todas las tendencias estaban reunidas en el Hotel Intercontinental para rendir homenaje, por sus sesenta años, al poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra. Lo que nunca había logrado la política lo lograba la poesía. He leído la crónica de los discursos: el señor arzobispo de Managua, el rector de la Universidad, un intelectual de izquierda, un escritor católico, un líder obrero comunista. En la tierra de Rubén, Managua cerraba su historia celebrando a un poeta. En la madrugada del 23, bajo una luna espléndida pero aterradora, la ciudad quedó borrada. El epicentro del terremoto se localizó bajo el centro de la capital. Nicaragua, la tierra del Momotombo había quedado decapitada.

He buscado al poeta. Su casa, en unas colinas a nueve kilómetros de Managua, quedó en pie. He leído una entrevista en *The New York Times* en que Cuadra dice a Richard Severo: «—En el aspecto cultural no ha quedado nada en pie. Nuestra Biblioteca Nacional, nuestro Museo arqueológico, la mayor parte de las mejores bibliotecas particulares, los fondos editoriales, todas las librerías..., todo ha sido destruido o quemado. Mire esta biblioteca (y le señalo la suya), ¡dígame si no es trágico!, ¡quizá esta sea la

más grande colección de libros de la ciudad!»

Pablo Antonio me recibe en su biblioteca. Ha recogido ya sus libros que se vinieron al suelo. «Lo que no he podido todavía poner en orden es mi mente», nos dice. «Rubén hablaba de "terremotos mentales"; ahora, en el caos, lo comprendo. Por muchos días ni siquiera nos fue posible saber quiénes de nuestros amigos habían sobrevivido y quiénes habían muerto. Ahora ya sé que en las filas de la poesía no hubo bajas, pero sí entre muchos de sus familiares. Muchos perdieron a sus deudos más queridos, como Jorge Eduardo Arellano y Ernesto Gutiérrez. Otros sus hogares. Y todos su historia: estamos sin puntos de referencia. En la dispersión del caos.»

—En su entrevista a *The New York Times* usted se muestra un poco pesimista en cuanto a la reconstrucción de la vida cultural nicaragüense...

—*Pesimista no. Realista. Nuestro país es pobre y ha sufrido un golpe casi mortal. Todavía no acabamos de absorber la trascendencia de ese golpe y de su destrucción. La cultura es un tejido delicado, costoso, fruto de esfuerzos lentos y continuados que en la pobreza y la pequeñez se hacen más difíciles. Nosotros ya habíamos logrado subir algunas escalas: teníamos algunas editoriales, publicaciones, revistas... Se había creado un ambiente. Habían proliferado buenas librerías. En fin, había ya una incipiente pero entu-*



Pablo Antonio Cuadra

José Coronel Urtecho





siasta vida cultural promovida por una serie de grupos valiosos, cada vez más valiosos de escritores, artistas, gentes de universidad e intelectuales. El terremoto ha destruido todos los elementos e instrumentos culturales de que antes le hablé, pero además ha castigado a fondo la economía del país, lo cual significa que el poco respaldo que antes recibía esa vida cultural de los medios económicos queda reducido a cero.

—¿Ve usted alguna manera de iniciar la recuperación?

—He convocado a todos esos elementos. Tuvimos una primera reunión aquí en mi casa. Tenemos algunos ofrecimientos de ayudas de parte de otras naciones y grupos: de España, de Estados Unidos, de los escritores del Perú, de la OEA, de la UNESCO. Tal vez con esos auxilios y los que podamos promover sea posible reconstruir nuestra Biblioteca Nacional, echar a andar alguna publicación, etc. Pensamos unir todas las fuerzas, formar un Centro Cultural provisional que reúna todas las instituciones y empresas culturales para operar en conjunto y para canalizar las ayudas. Hay mucho que hacer, pero antes tenemos que organizarnos. Frenar la dispersión de los espíritus, que es la peor. Cuando hay estas tragedias colectivas al hombre se le despierta el espíritu del hormiguero y comienza la multitud a dar vueltas alrededor de su destrucción. Hay que parar el vértigo del caos y comenzar a trazar la línea recta de salida.

—¿Ha podido escribir después de la catástrofe?

—Apenas estoy comenzando mi proceso de alfabetización. Ya puedo leer y tomar apuntes. Pronto va a salir (en Educa, en Costa Rica) un nuevo libro mío —Esos rostros que asoman en la multitud—, pero es anterior al terremoto.

—¿No le inspira nada el terremoto?

—Hasta ahora sólo horror. Me pidieron de Alemania un libro sobre el terremoto. La propuesta me provocó ciertas ideas pero, a pesar de mis largos años de periodismo, yo no sé escribir en caliente, y menos bajo los efectos de un golpe. Quizá más tarde...

—¿Y José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal?

—Ellos viven lejos, el uno junto a un río, al Sur; el otro en el archipiélago de Solentiname. Ambos siguen escribiendo sus obras. ¡Dichosos! Cardenal vino a Managua hace pocos días tratando de llevarse a los poetas damnificados a su archipiélago. Coronel me escribió una larga y ansiosa carta. Esa fraternidad a través de todo, esa comunión es Nicaragua y su poesía. Eso es lo que tratamos de salvar. El terremoto ha sido una revolución incompleta. Los poetas nos sentimos comprometidos a completarla.



## “LEED, MALDITOS, LEED...”

Por Manuel ALONSO ALCALDE

Proliferan los cursos de lectura rápida, «El baile de los malditos» de la pedagogía. Muy bien. Se me ocurre preguntar, sin embargo, en qué dirección van las flechas; quiero decir qué objetivo, qué meta final se persigue con semejante aprendizaje. Porque si de lo que se trata es de maquinizar una faceta más del ser humano, quizá no haya motivo para echar las campanas al vuelo. La máquina, entre otras cosas, nos ha escamoteado —Ortega y Azorín, al fondo— la contemplación de la Naturaleza, un placer esencialmente cultural que el hombre había conquistado al cabo de milenios de apeñar por nuestra pobre Tierra, ciego y sordo a todas las hermosuras que ésta encerraba. Que es, más o menos, lo que ocurre en la actualidad. Hoy se viaja a mayor velocidad que nunca..., digamos hasta ahora. Alguien, entre los varios adjetivos propuestos para calificar, de cara al futuro, a nuestra «Edad» —Era Nuclear, Era del Plástico, Era Espacial, etc.—, ha aportado los de «itinerante» y «deambulatoria», palabras netamente definidoras, más que de una técnica, al fin y al cabo contingente, de una actitud, de un modo de ser y de estar de la humanidad de nuestro tiempo. El hombre de hoy es fundamentalmente viajero. Uno puede desayunarse en Madrid y almorzar en Nueva York; eso, sin lanzarse por la pendiente de las futurologías, ya, como quien dice, al alcance de la mano. No obstante, nunca ha resultado tan patente —quizá un fenómeno paralelo no se producía desde el Renacimiento— la indiferencia absoluta ante el paisaje, que en la literatura actual —detalle muy significativo— apenas si cuenta para algo. Con todo, la madre Natura, sofisticada o no, sigue donde estaba, lo cual

le permite a uno preguntarse de qué sirve trasladar de un lugar a otro su esqueleto a mil kilómetros-hora —o, sin llegar a tanto, a los modestos cien de cualquier coche— cuando uno pretende conocer un poco nuestro desconocido mundo. Después de un viaje en automóvil, no ya en avión, ¿qué imagen permanece en nuestra retina de los lugares recorridos? Señales de tráfico, solapes, asfalto; ahí termina todo.

Pienso si aprender a leer velozmente no irá a conducirnos a resultados parecidos. ¿Se trata de leer muchos libros o sólo unos cuantos, pero transitando por ellos morosa y reposadamente? Esa es, entiendo yo, la yema de la cuestión: elegir entre una cultura apresurada y somera u otra deliberada, metabolizada, consciente.

Claro que tal vez lo que se pretenda con la nueva didáctica sea potenciar la capacidad del «ejecutivo», protagonista de nuestra era tecnocrática —tampoco le vendría mal este calificativo—, dotándole de la necesaria preparación para que pueda devorar el mayor número de dossiers en el mínimo posible de tiempo; o la capacidad del consumidor vulgar y corriente, a fin de que logre asimilar, sin dejar uno, los infinitos slogans, carteles, circulares e impresos propagandísticos que le salen continuamente al paso. Para cubrir este cometido, si necesitara uno aprender a leer a ritmo de máquina, porque en otro caso quedaría uno rezagado, sin llegar a dilucidar —¡qué lástima!— las excelencias del último detergente, la última lavadora o el último modelo de coche. Y la sociedad de consumo precisa de lectores veloces, ya que no es cosa de malbaratar los miles de millones que arriesga en publicidad cada año.



# REVISTA DE POLITICA SOCIAL

Trimestral

Consejo de Redacción

Presidente:

Javier Martínez de Bedoya

Eugenio Pérez Botija (†), Gaspar Bayón Chacón, Luis Burgos Boezo (†), Efrén Borrero Dacruz, Marcelo Catalá Ruiz, Miguel Fagoaga, Héctor Maravall Casesnoves, María Palancar (†), Miguel Rodríguez Piñero, Federico Rodríguez Rodríguez, Mariano Ucelay Repollés.

Secretario:

Manuel Alonso Olea

SUMARIO DEL NUMERO 95  
(Julio-septiembre 1972)

## ENSAYOS:

- Carmelo Mesa Lago: «La organización del trabajo y el sistema en Cuba».  
Antonio Ojeda Avilés: «La asimilación por el ordenamiento laboral de la caducidad de derechos».  
Carlos Palomeque López: «El supuesto base en los conflictos individuales de clasificación profesional».  
Carlos Rodríguez Devesa: «La privación de libertad del trabajador».

## CRONICAS:

- «Novedades del Decreto de 23 de julio de 1971», por Manuel Boix Mulet.  
«La ley inglesa de Relaciones laborales de 1971», por Edwin T. Teple.  
«Crónica nacional», por Luis Langa.  
«Crónica internacional», por Miguel Fagoaga.  
«Actividades de la O. I. T.», por C. Fernández.

## JURISPRUDENCIA SOCIAL:

- «Administrativa: 1) Legislación. 2) Reglamentos laborales. 3) Seguridad Social», por José Pérez Serrano.  
«Tribunal Supremo, Sala VI», por Fernando Valdés Dal-Re.  
«Tribunal Supremo, Sala VI, Cuestiones de Seguridad Social», por Luis Enrique de la Villa y otros.  
«Tribunal Supremo, Sala IV», por Ignacio Duréndez Sáez.  
«Tribunal Supremo, Salas I, II, III y V», por José Antonio Ucelay de Montero y José E. Serrano Martínez.  
«Tribunal Central de Trabajo», por Antonio Gómez de Enterría, F. Pérez Espinosa y María E. Hortelano Díez.  
«Tribunal Central de Trabajo», por Gonzalo Diéquez.  
«Tribunal Central de Trabajo», por la Cátedra de Derecho de la Universidad de Sevilla.

## RECENSIONES.

## REVISTA DE REVISTAS.

### Precios de suscripción anual

España .....	300,00 ptas.
Portugal, Iberoamérica y Filipinas .....	6,00 \$
Otros países .....	7,00 \$
Número suelto:	
Extranjero .....	2,50 \$
España .....	100,00 ptas.

## INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8  
Madrid-13 (España)

# MONOLOGO APASIONADO SOBRE LA SEGUNDA REPUBLICA

Por José ARTIGAS



A Emiliano Aguado le gusta mirar hacia atrás. Y no seré yo, profesionalmente entregado a la historia, quien se lo venga a reprochar en modo alguno. Mucho menos cuando, reiteradamente, acierta en el calor y el colorido de la evocación.

No hace tanto tiempo que el repaso de un libro suyo ponía ante mis ojos algo que no llegué a conocer por experiencia inmediata, pero cuya atmósfera, muchos de cuyos rasgos fundamentales, sin embargo, me resultaban familiares algo así como por simpatía o connaturalidad: era un breve —no pequeño— estudio sobre Ortega. De todas sus páginas, entre sus datos abundantes y precisos, rezumaba noticia de la fascinación que aquel maestro, aquel y no pocos otros de sus compañeros de claustro, había ejercido sobre Emiliano Aguado y sus compañeros de entonces. Claro, aquello era la universidad: el vínculo de admiración y respeto, de afecto también, raíz de la comunidad de maestros y escolares. Si rigurosamente no alcancé aquel momento en calidad de estudiante, tuve ocasión de asumirla años después en Madrid también y en otras universidades.

Pero esta vez Emiliano tiende la mirada con mayor ambición, porque llega más lejos

y se abre con superior amplitud. Ahora el pretexto —el pretexto, no el logro, que también entonces era mayor— no es una personalidad aislada, sino un fragmento de historia. Contemporánea, pero historia, con todas sus dificultades y su enorme falibilidad; pero sin renunciar al descubrimiento y al subrayado de cada uno de los trazos que constituyen la nervadura esencial de la España que entre 1931 y 1936 vive su lustro cumplido de segunda república, «último disfraz de la restauración».

Este comentario ha de ser por fuerza limitado, parcial, porque un estudio completo del libro no es posible sin un proporcional dominio de la historia interna de España, por lo menos desde un tanto más arriba del comienzo del trayecto sometido a examen. Quede, pues, para otro la recensión rigurosa y puntual de esta obra. Alguien avezado en los ires y venires de todas esas figuras que a mí sólo me son familiares en su fisonomía y su anécdota, pero no en su itinerario esencial y su conducta dentro de la problemática y entramado políticos de una época demasiado próxima para haber formado parte de una asignatura y no tanto como para alinearse ya del lado de acá del horizonte de la experiencia. Las asignaturas se acaban demasiado pronto: antes, y ahora también. La experiencia llega más lejos, sin duda; pero demasiado tarde.

Leyendo a Emiliano Aguado, como leyendo a otros que coinciden en el objeto de la atención, o escuchándolos, uno se da cuenta de lo que hay que repasar aún, y leer, y zarandear las ideas y los datos antes de intentar la formulación de un juicio con algún viso de aceptabilidad, incluso sobre fragmentos como muchos de estos que uno encuentra grabados en la memoria, porque los fue viviendo día a día con rigurosa puntualidad, a su tiempo, a una edad en que lo razonable parece que la atención hubiese estado más prendida de cualquier otra cosa que de la composición de un gobierno o la propaganda de unas elecciones o su resultado.

«La república, último disfraz de la restauración» es un libro que como el tema que trata, rezuma tristeza; tristeza y melancolía, desde donde quiera que se mire. Emiliano Aguado no intenta en ningún momento una descripción fría, puramente intelectual. Muy por el contrario, la concepción del libro, su estructura, su titulación y su cálida prosa denuncian categóricamente un propósito de



evocación apasionada, no arbitraria, de un fragmento de España, cuyo conocimiento da por supuesto. Monólogo apasionado, nada de prosa didáctica. Esto hace al libro doblemente interesante por un lado, para unos; insuficiente, para otros, entre los que me cuento. Pero extremadamente aleccionador.

No importa que tal o cual rincón pueda quedar en desfilada. La línea se sigue, ya lo creo, diestra, suavemente guiados por la palabra de Emiliano Aguado, que comienza en *Cánovas, su realismo y su miedo, El caciquismo, La dictadura parlamentaria, Los intelectuales, La dictadura, Los socialistas, Los intelectuales otra vez, La crisis de la conciencia española, La república, Los intelectuales por tercera vez...* Y a lo largo de estos y otros expresivos epígrafes va ha-

ciendo desfilan en patética cabalgata la nómina de hombres que en un momento ocuparon de una u otra manera, a diferente nivel, la escena pública: gobernantes, políticos, intelectuales... repetidamente intelectuales. No puede Emiliano disimular la atracción, ni el parentesco. Ni la melancolía que le produce el espectáculo de unos prestigios y una autoridad que inexorablemente se van disolviendo, se pierden en el horizonte, en el olvido.

Es muy triste el libro de Emiliano. Y discutible, muy discutible. No tanto en su conjunto, quizá, como en no pocas de sus partes. Pero vale la pena leerlo, o quizá, más propiamente hablando, escucharlo. En su interpretación de este apasionante trayecto de la historia española, el lector tropezará

con numerosos juicios y apreciaciones que le sorprenderán, a cualquier lector. Pero todas representan una invitación, un estímulo para el estudio y la meditación: su actitud o sus juicios sobre bien diversas figuras o acontecimientos son siempre posible punto de partida para un diálogo interior. Cualquiera de sus gestos o actitudes, cualquiera de sus alusiones, sirve para iniciar una escalada al pensamiento o nos remite a otras páginas, publicadas o por publicar, que satisfagan el interés que suscitan: historia y pasado, no sé si muy de acuerdo con Hegel, por ejemplo; José Antonio y Ramiro; Angel Herrera y Gil Robles; la desdichada figura de Azaña, doblemente fallida; la capacidad del español para la obediencia y el mando... y tantas más.

## EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

«SIN precipitación y sin descanso», dijo nuestro Juan Ramón, traduciendo a Goethe. Bueno, pues sin gritaría y sin silencio; sin papanatismo y sin desdén; sin paz y sin guerrilla. Esto sería recomendable para los que se asoman a las nuevas formas de expresión poética. Esas que parece que se salen de la poesía y dejan tendido un cable umbilical que nos recuerda a cada momento el centro vivo y nutricio de donde arranca todo verdadero creador.

Ahora, la revista *El Urogallo*, ese aguerrido y generoso mensaje que nos sirve ya desde la barricada de diecinueve interesantes números la novelista Elena Soriano, ha sabido acoger el haz de las nuevas tendencias y catalogar ya los nombres que las sustentan dentro de la órbita de nuestro país. Figuran en esta nómina de la «literatura experimental española» más de veinte poetas —¿pintores?, ¿ambas cosas?, ¿otra, distinta?— donde están el tristemente desaparecido Julio Campal, y los veteranos Juan Eduardo Cirlot y Gabriel Celaya, y los fidelísimos Guillem Viladot y Felipe Boso. Aparte de las muestras de la nueva representación, cubren sus páginas los teóricos de las novísimas experiencias, con artículos y declaraciones aclaratorias, sugestivas, inquietantes. A alguno de éstos quiero referirme, porque pensando en él escribía yo hoy el primer párrafo de estas cuartillas. Se trata de López Gradolí, poeta cierto y valioso entre los que escriben frecuentemente «de izquierda a derecha» —es expresión del propio Gradolí—. El poeta en su ensayo habla del cansancio de «nuestra poesía, muy de chopo y de madre buena y de novia perdida y de recuerdo de colegio y de Cernudas y Juanramones muy mal dirigidos y Oteros y campesinos hambrientos en otras ocasiones». Por él y por estas sus palabras iba lo de «sin paz y sin guerrilla». No necesita la nueva poesía arremeter contra nada, queriendo con ello establecer una

especie de necesidad y tabla rasa, de cura de urgencia, de borrón y cuenta nueva. Justamente la poesía experimental, en sus modalidades: concreta, objetiva, visual, fonética, etc., participa de muchas de las conquistas anteriores. Por otra parte, ya que de J. R. J. hablamos, ¿quién se atreve a poner en la picota de lo mortecino y tradicional al autor de tantos arriesgados juegos fonéticos...? Con Jorge Manrique,

«vengamos a lo de ayer  
que tan bien es olvidado  
como aquello».

Y pidamos a los experimentales amplitud y generosidad. El mismo Jesús García Sánchez, uno de los paladines de la cruzada experimental, nos dice en estas páginas de *El Urogallo*: «La poesía y, en general, la literatura siempre han sido experimentales, porque en todas las épocas han seguido un proceso progresivo, sin quedarse estancadas en lo que fueron».

\* \* \*

DECIA Valéry que veía la literatura como el «discurso de un ser más puro, más profundo que cualquier otra persona real». No sé si el endiosamiento que acarrea la frase no queda compensado con la fatalidad de un menester en el que tantas veces se naufraga sin llevar una sola línea a puerto seguro y trascendente. Pero siempre queda planteada la cuestión de si escritor y lector o, como se quiere ahora, escritura y lectura son términos permanentemente en lucha y difícilmente acordados. El mismo Valéry decía: «Un cambio de lector es comparable a un cambio en el texto.»

Veo, por todo esto, el arma de dos filos que están manejando los poetas experimentales. Con la aportación de nuevos signos, significante y significado se separan más ante los ojos del lector —es muy importante ahora esta alusión a la mira-

da—, y como nunca el sujeto receptor queda en una muy acusada libertad de interpretación. ¿Se presta así a la vaguedad lo que tiene por principio terminante apuntar hacia lo concreto? La materia expresiva se nos presenta —o quiere presentársenos— como una evidencia sin salida, como una cárcel de cuya acuciante expresión no podemos escapar.

Por eso, a título muy personal, prefiero decir que me inclino hacia esas muestras de poesía experimental en las que las significaciones se nos ofrecen como más abiertas, en las que el observador —como el lector a que aludía Valéry— cambia el texto —quiero decir el signo mismo— y penetra por una nueva y misteriosa puerta en el reino de la participación. Ya no nos llega en la página solamente la palabra, para penetrar en la cual, y teniendo conciencia de sus limitaciones, contábamos, al menos, con los diccionarios. Ahora el grafismo, o la letra en su más fina y pura agresividad desnuda, o incluso la situación de un espacio, nos dejan en el ánimo infinitas y distintas preguntas, sin que exista código que nos responda, siquiera sea aproximadamente, a ninguna de ellas. Pero repito que en estas significaciones más abiertas veo el mejor porvenir de la niña y fragante poesía experimental.

\* \* \*

DOSCIENTAS páginas de poesía: el libro de Leopoldo Panero que presenta «Selecciones de poesía española», de Plaza y Janés. «Nudo de amor, palabra desatándose adentro». Bastaría esta línea, estas catorce sílabas, del propio poeta para decir lo que es esta poesía, para decirlo —y pensarlo— una vez más. Porque la poesía de Panero nos deja siempre sumidos en un pozo pensante. Digo en un pozo, sí, con una luz arriba.



# FOTOS QUE DAN PIE

No se equivoca la paloma: esta paloma. No cree que la noche es la mañana, que el cielo es el mar. Sabe que está arriba, que sube, que es suya la ceniza del mediodía de invierno, ese lienzo blanco sobre el que se recorta, signo sereno, cruz.

No se equivocan esos brazos, esas ramas desnudas que se levantan implorantes, que se empinan, se estiran, trepan hacia lo alto, hacia lo albo, ansiosas de redención.

No se equivocó el poeta, que acechaba —presta la máquina— ese disparo de belleza: el fogonazo, el ramalazo, el manchonazo oscuro —claro— del ave contra el cielo frío.

¿De qué arca surgió, qué calma anuncia, qué tierra firme otea, qué rama de olvido, de olivo, traerá a la mano que aguarda? ¿En qué palomar dejó el hueco cálido, la collar zureante, el pichoncillo tembloroso? ¿En qué azotea abandonó su sombra ilesea, en qué citara el grano propicio? ¿En qué pretil del aire se columpiará mañana?

Porque puede no volver. Su ascensión puede ser una huí-



Escuchad a este bosque de palabras. Hay un aroma ornamental de ideas y claveles, de enredaderas jugando a no dejarse ver, de algún pino sin malicia o de un abeto infantil, como la niña, como la gracia de la niña, dentro, en la creación concebida en este instante, donde existe una página blanca, un libro, una historia de la belleza asistida de los cambios futuros, unidos al inminente desarrollo. Todo sobre la mano del tiempo. Y hay música y canciones; y sombras y contornos fijos o inciertos, y causa creadora. Vida que surge. Vida que la niña se toma por su dedo. Sueños y realidad; palabras solitarias, almas al descuberto. Grito que se va sosegando, esencia que se calma, voz que nos acaricia en este jardín naturalmente artificial y, al mismo tiempo, creador, procreador, ilusionador de primaveras en esta primavera que el fotógrafo trajo de Berlín un día de la «semana verde internacional».

Y la madre llevó a la niña. Y la madre prestó su niña al



sueño de las flores. Y aquí está, musical, en el seno sinfónico del mundo del color,

del ritmo vegetal, manando y observándonos. Y mostrada y cedida y nuestra; angélica en-

cantada y microninfa. Toda la primavera en una sola luz y en muchos tallos salidos de



Por Manuel GOMEZ ORTIZ

## LOS «BEST-SELLERS», DE PAPILLON A «SIMPLEMENTE MARIA» Y LOS POETAS Y EL DINERO

Henri Charrière, el padre de Papillon y Banco, debe estar haciendo —pienso yo— una gira de promoción de sus obras, tan difundidas y vendidas. El día 22 del pasado marzo hizo escala en Madrid, en el Club Internacional de Prensa. Este cronista no se tropezó con tan afortunado autor en la capital de España, pero sí que mantuvimos un vivo diálogo a través de las ondas, dos días antes. Fue en el programa «Hora Veinticinco» de la Cadena SER. Andaba entonces el señor Charrière por Sevilla y, desde allí, opinó sobre los «best-sellers», al tiempo que me preguntaban en los estudios de la Gran Vía sobre igual tema y nos invitaban a que intercambiásemos —narrador y crítico— puntos de vista. La verdad es que no resultaron coincidentes, ya que nuestros criterios estéticos se mostraron —sin sorpresa para nadie— divergentes.

Uno, que no es aficionado a los protagonismos ni a contar batallas en las que queda más o menos vencedor —por hablar de alguna manera—, trae aquí este hecho, por lo que encierra de revelador sobre los libros con más larga tirada y correspondientes ingresos suculentos.

### HENRI CHARRIERE

El entremés que interpretamos puede resumirse así:

Henri Charrière.—Mis libros pueden compararse con el Quijote, La divina comedia y el Fausto.

Gómez Ortiz.—(Sin entrar en comparaciones, que podrían resultar crueles para su interlocutor.) Quizá los medios de promoción y publicidad con los que contaron Cervantes, Dante y Goethe no fueron tan poderosos como los que se han puesto a su servicio, ¿no?

H. Ch.—Hoy harían lo mismo que yo, ya que los medios de comunicación han progresado mucho.

G. O.—¿Y son, por ventura, las obras de más alta calidad precisamente las más aupadas con estos apoyos extraliterarios?

H. Ch.—Los libros que alcanzan un gran éxito es por algo. Mauriac dijo que el éxito siempre se basa en algún motivo y no se produce por las buenas.

G. O.—Claro, claro, por supuesto. Sin embargo uno piensa que la raíz del triunfo de la novela y el teatro de Albert Camus no es exactamente la mis-

ma que nutre la venta de Papillon y Banco.

H. Ch.—Lo cierto, señor, es que yo tengo catorce millones de lectores. Cifras cantan.

G. O.—En la literatura, en las bellas artes, señor, no tiene ningún valor el sufragio universal desnudo. Son evidentes los engendros que son consumidos «masivamente» por una «masa», que se traga los subproductos que le echan. Y no quiero en ningún momento personalizar, porque este coloquio es sobre los «best-sellers» en general.

Y por estos caminos discurrió la charla. Conviene dejar claros algunos puntos:

— Que un libro se venda mucho no quiere decir que sus valores literarios sean altos. Ni mucho menos.

— Tampoco vale la contraria: que un volumen no salga ni a tiros de los almacenes no es señal de calidad.

Para acabar, podríamos decir que las obras excelentes se abren mercados, antes o después. Y que las páginas más infames, con un montaje publicitario «ad hoc» pueden ser —y son tantas veces— el negocio del siglo.

El negocio del siglo, éste que se rumorea, según informa Rosa Llorens en Pueblo: se dice que Alianza Editorial publicará «Simplemente María», con edición al cuidado de Julio Cortázar y notas de Juan Benet. Ahí queda eso.

### POESIA PARA GANAR DINERO

El ganador del III Concurso Versos para una Primavera, convocado por Radio Popular de Madrid, ha sido don Angel Benito, que se confiesa profesional de los premios y que, al ser preguntado ante los micrófonos, respondió que escribía poesía para ganar dinero. Y parece que no le va mal de flor natural en flor natural. Hay gente que saca cuartos a base de los trabajos más insólitos. Lo curioso es que, en muchas ocasiones, los que logran más beneficios económicos son los peores poetas. Pero, en fin, vale aquí lo dicho un poco más arriba acerca de los «best-sellers».

No podemos olvidar, sin embargo, que al citado concurso acudieron 6.332 composiciones y llegaron a la meta sólo seis. La batalla no es fácil.

Pero hay quienes no desesperan, como Luis Mateo Díez, finalista en el «Novelas y Cuentos», que ha insistido y se ha visto recompensado con el «Café Gijón» de novela corta por su obra Apócrifo del clavel y la espina, que obtuvo la totalidad de los votos del jurado. Comentando su Memorial de hierbas, escribía uno en Nuevo Diario, el 18 de marzo: «Destellos y opacidades —las menos— creemos que han salido a lo largo de esta crítica, pero lo innegable es que estamos ante un escritor que confirmará o no su alternativa, pero que sería una lástima que no la confirmase, porque dice cosas y con un humor sutil y de alto voltaje intelectual, no a base de fogueo hueco y de palabrerías.»

da de esos dedos descarnados, amenazantes —no implorantes—, tentáculos de un gigantesco pulpo de tierra lastimada, castigada, ciega. (Una paloma, al cabo, sólo tiene sus alas.)

O acaso busca alféizar, almena, lugar donde posarse, mensajera, portadora de un amoroso envío. Lleva el papel en la pata. Y hay unas manos febriles —de mujer, de hombre— que hurgan bajo su pluma, desatan, desdoblan; unos ojos que leen: sitio y hora. (¿A estas alturas? ¿Una cita de amor con paloma? ¿Y por qué no? Se equivoca la paloma, se equivocan las ramas secas, se equivoca el poeta y quien escribe. Pero es hermoso.)

Una paloma, al cabo, sólo tiene sus hilos. Vuela, si se los cortan. (El que ataba los pies de aquélla, dulcísima, de Keats, era de seda; pero aquélla murió, presa, de pena.) Presa en el instante fugaz, efímera, esta paloma permanece. Y acierta.

CARLOS MURCIANO

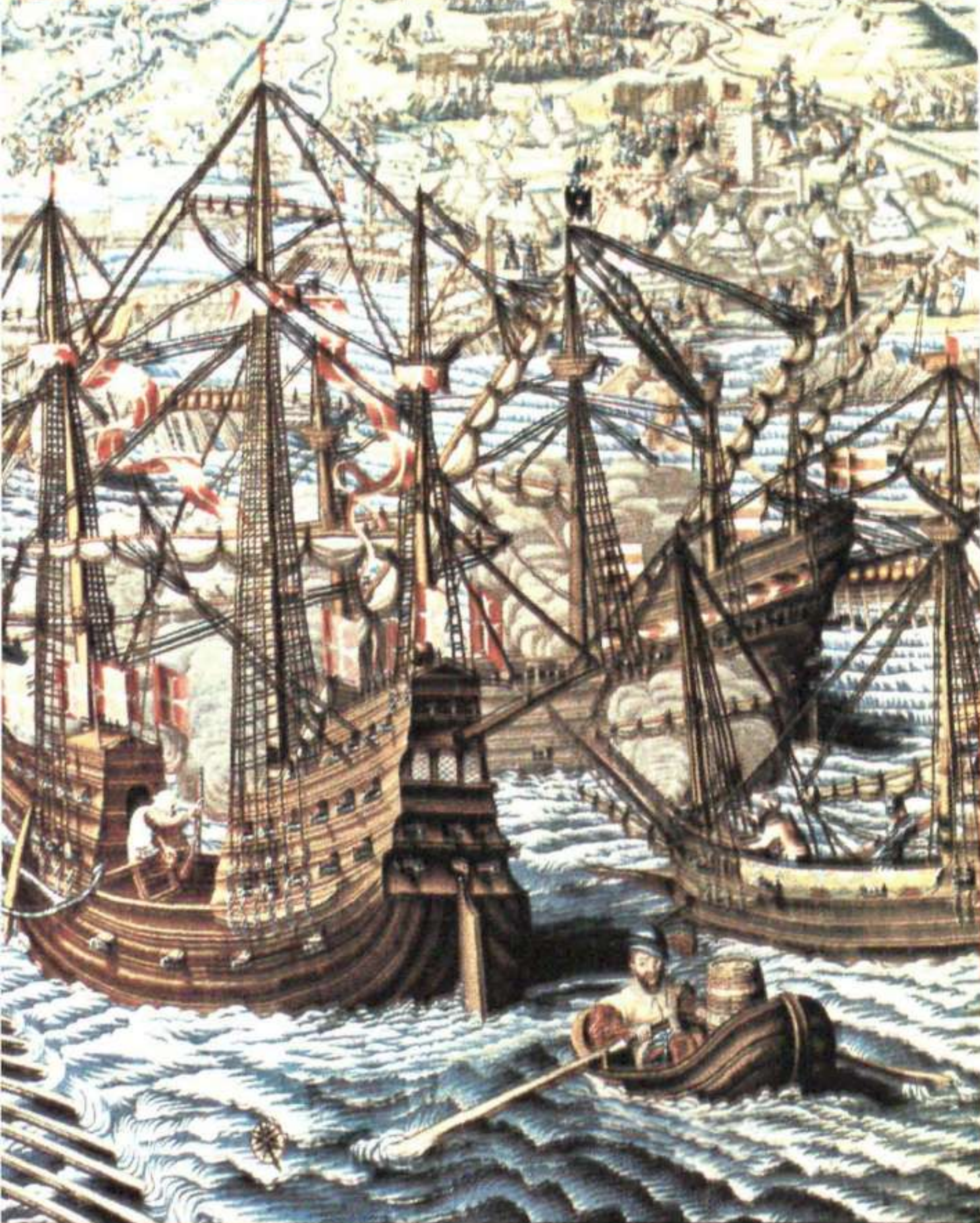
Foto: Cristóbal Romero

espejos luminosos. Unica, exacta, «niña de algodón en rama — copos de desbaratar», si yo creyera ciegamente en la sinceridad de Gabriela. Hölderlin en su minúscula Diotima, oculto y tan presente y alienado como cualquier estrella con el dedo en la boca. Y ella, niña remedadora, haciéndole caricias de alegría entre la rosa y el camino, entre la luz y la sombra, entre la vida y... eso que aquí no parece tener sitio.

La Naturaleza está amando a nuestra niña. Y es porque es niña todavía. Un clavel le besa un pie o le corta los paños. Ya no nos pertenece. Parece que ha cedido a la aventura amorosa. Y quiere caminar marchándose, dejándonos. Es como si el amor naciera en rebeldía y, prematuramente, hoy mismo nos la hubiera arrebatado. Y así es, errante primavera, camino que se abre y aquí empieza a crecer ante el divino asombro y ante nuestro silencio, jugando, cantando por los pájaros de este bosque de pies y de palabras.

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS





CARLOS I.  
SOLERA ESPECIAL.  
PEDRO DOMECQ.

El brandy más noble de Pedro Domecq tenía que llamarse CARLOS I



# HISPANISTAS en el MUNDO



## RAYMOND R. MACCURITY

Por Mary ELIZABETH BROOKS

Cuando se habla de hispanistas norteamericanos siempre surge el nombre de Raymond R. MacCurdy, sobre todo si la conversación se orienta hacia la comedia del Siglo de Oro. Los valiosos estudios de este conocido investigador, joven aún (nació en 1916), han contribuido mucho a nuestro entendimiento del drama clásico español, siempre tan complicado y tan fascinador. Su interés especial en la obra de Francisco de Rojas Zorrilla ha causado que este dramaturgo, más o menos olvidado, sea nuevamente objeto de la estimación y estudio que merece.

Lo curioso es que MacCurdy, ya conocido como perspicaz analizador del teatro español del siglo XVII, empezó su carrera profesional como perito en lingüística. Su tesis doctoral fue un estudio del español hablado en St. Bernard Parish (un condado del estado de Louisiana), y en su primer puesto de profesor, en la Universidad de Georgia, dio clases de filología y fonología. Aunque mantiene hoy un vivo interés en los aspectos lingüísticos de la literatura, su verdadero amor siempre fue la literatura como expresión artística y cultural; con su traslado a la Universidad de Nuevo México en 1949 pudo dedicarse a investigaciones y asignaturas de literatura, sobre todo la del Siglo de Oro español.

Ya lleva veintidós años en Nuevo México. A pesar del aislamiento geográfico de Alburquerque y las atracciones de una amenísima casa con vista a las Montañas Sandía, el profesor MacCurdy siempre ha desempeñado un papel muy activo fuera de su universidad. Trabajador incansable como miembro de varias organizaciones profesionales, se le suele ver en congresos y coloquios, charlando con sus colegas, asesorando reuniones profesionales, entrevistando a jóvenes candidatos que aspiran conseguir puestos de profesor, o buscando pue-

tos vacantes para sus propios estudiantes. También ha sido elegido para varios puestos de importancia en la dirección de estas organizaciones, reconocimiento obvio de su gran dedicación y habilidad organizadora. En la organización nacional de la MLA (Asociación de Lenguas Modernas) ha sido jefe de varias secciones y también miembro de muchos comités desde 1956 hasta la fecha. En 1957 fue presidente de la organización regional de la misma asociación (Rocky Mountain MLA). En la AATSP (Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués) ocupó la vicepresidencia entre 1959 y 1962. Además, es miembro de la Renaissance Society of America y socio correspondiente de la Hispanic Society of America. Esto no quiere decir que el profesor MacCurdy haya hecho caso omiso de las actividades que corresponden al catedrático de la Universidad de Nuevo México. Al contrario, entre los años 1956-61 fue jefe de un programa interdepartamental en Literatura Comparada y, desde 1963 hasta 1969, ocupó el puesto de director del Departamento de Lenguas Modernas y Clásicas. Fuera de los Estados Unidos, el profesor MacCurdy mantiene contacto epistolar con los hispanistas de España y Francia, muchos de ellos amigos personales suyos, después de haberlos tratado en varias temporadas en España. También ha formado parte del profesorado elegido para regentar programas de verano en México. Todo esto indica que el profesor MacCurdy es un verdadero «profesional» en el sentido amplio de la palabra. No sólo está al corriente de lo que pasa en otras universidades norteamericanas y en los círculos literarios de España, sino que también participa en lo que pasa —es decir, él contribuye a hacer que pase algo—. Y este espíritu cosmopolita reduce la distancia entre Alburquerque, Nuevo México, USA y Madrid (España).

Además, MacCurdy tiene el don

de transmitir esta vitalidad y dedicación profesional a sus colegas y a sus estudiantes. Aquí toca hablar de elementos más personales, más humanos, y yo no puedo menos de intervenir como persona, como antigua discípula suya. «New Mexico, Land of Enchantment» (Nuevo México, Tierra del Encanto) es la inscripción que se lee en las placas automovilísticas de aquel estado norteamericano que conserva todavía tanto de su herencia hispánica. Y a este respecto me pregunto: ¿cuántos habrá que sepan que Nuevo México es el único estado de nuestro país que tiene dos lenguas oficiales: el inglés y el castellano? Nada más fácil que dejarse arrastrar por el hechizo de aquella tierra de las Siete Ciudades de Cibola, tan alejada de los centros de afebrada actividad, para encerrarse en una torre de marfil (o más bien, de adobe), esto es, un despacho acomodado de buena biblioteca y con vista a la sierra, y pasarse la vida placenteramente, cavilando y escribiendo sabios análisis del teatro del Siglo de Oro. Pero el profesor MacCurdy ha sabido resistir esta tentación. Tiene demasiada curiosidad, demasiado interés en lo que está pasando; por ello es un ente activo que con su dinamismo contagia a los demás. Tanto en sus clases como en el trato personal siempre ofrece estímulo intelectual, apoyo amistoso, contacto inmediato con un elemento de ayuda, sea un dato bibliográfico, un posible tema de investigación, o el nombre de un conocido a quien apelar con cualquier problema profesional. Antes he calificado a MacCurdy como hombre «profesional». Lo es. Pero el suyo no es un profesionalismo frío, deshumanizado. Al contrario, para mí—y supongo que para la mayoría de sus estudiantes—el sentido humano y la amistad comprensiva del hombre valen tanto como su eximia contribución a las investigaciones literarias y al

fomento de los estudios hispánicos en los Estados Unidos.

Tal vez esta rara combinación de investigador erudito y personalidad franca, abierta y amistosa se puede explicar por las circunstancias de su formación intelectual durante su niñez y juventud. A su vida de *scholar* universitario, MacCurdy puede añadir una rica gama de experiencias personales que no suelen encontrarse en las notas biográficas de distinguidos profesores. Cuando le pregunté: «¿Cómo es que usted se interesó en la literatura española?» —pregunta aún más comprensible si advertimos su tipo muy anglosajón, alto, delgado y rubio—, me respondió que fue tal vez más por factores sociológicos que culturales o lingüísticos. Cuando tenía siete años, su familia se trasladó de Oklahoma City a San Antonio, Texas—comunidad intersticial de dos mundos lingüísticos, el norteamericano y el español— y allí el joven «Tim» (así le dicen los amigos aún hoy) asistió a las escuelas públicas, aprendió algo del habla callejera en los juegos infantiles y estudió un poco de español en la escuela secundaria. En aquel entonces, ocurrieron dos incidentes que habrían de influir más adelante en la vocación del joven hispanista, aunque el efecto tardó en dar fruto. Uno fue su afición al boxeo (que en los últimos años ha sido reemplazado por el tenis; ganó el campeonato en una competencia del estado el año pasado) que le hizo trabar amistad con un boxeador americano-mejicano (o «chicano» como dicen ahora) conocido profesionalmente con el nombre improbable de Kid Williams. En su trato con este joven de habla española, MacCurdy se dio cuenta por primera vez de los prejuicios socio-étnicos que pesaban sobre la comunidad mejicana en Tejas. Pero hubo un segundo acontecimiento decisivo. En la misma época, durante la gran depresión eco-



nómica de los años 30, su padre consiguió un empleo provisional para dar clases nocturnas de matemáticas en el barrio mejicano. El gran respeto que tenía el padre por sus alumnos, jóvenes tanto como viejos, fue transmitiéndose al hijo. Pero la vocación que sintió el joven MacCurdy en aquellos años fue la vida militar. A los quince años entró en la Guardia Nacional (cuerpo de reservas) y a los diez y siete se alistó en la Marina. Después de un año en la Academia de la Marina de Annapolis, abandonó la Marina por la Marina Mercante, y viajó por la América del Sur y el Caribe—otro contacto con el mundo hispánico. Parece que estas experiencias le agotaron los deseos de alcanzar glorias militares y cambió los navíos por las aulas—aunque más tarde la segunda guerra mundial había de exigirle cinco años más de servicio militar, esta vez en el Cuerpo de Inteligencia del Ejército.

En Louisiana State University, MacCurdy vacilaba entre varias carreras posibles: literatura, historia, inglés. Siempre tuvo un interés profundo por la literatura, tal vez heredado de su madre que de soltera había enseñado literatura inglesa. Por otra parte, los excelentes profesores que allí tuvo—Cleanth Brooks, John A. Thompson, Cecil G. Taylor—le animaban a estudiar las bellas letras. El factor decisivo que le

volvió a los estudios hispánicos como carrera, sin embargo, fue la amistad de Adán Pérez hijo, el primer habitante hispanoparlante de la isla Delacroix (St. Bernard Parish) matriculado en la universidad. Pérez le invitó a pasar unos días en casa, y tanto se entusiasmó MacCurdy con la vida, el habla y la historia de esta comunidad española que decidió dedicarse a un estudio lingüístico-histórico de los isleños, descendientes de los colonizadores canarios del siglo XVIII. Allí pasó dos veranos conviviendo con familias de habla española, grabando su dialecto, sus canciones y su folclore. Cosa curiosa: al entrar en el programa doctoral de la Universidad de North Carolina en 1941, Raymond R. MacCurdy fue el primero—si no me equivoco—en llegar con la tesis ya casi terminada. Pero hubo un nuevo cambio: durante dos veranos de estudio en México, el contacto con profesores españoles desvió al joven MacCurdy de su temprano interés en la literatura latinoamericana hacia la literatura española. El mismo señala el impulso hacia la literatura del Siglo de Oro que le dio Enrique Díez-Canedo ahí. Y ésta fue la carrera que escogió al ingresar en la Universidad de North Carolina. Debo reproducir aquí lo que me escribió MacCurdy hace poco: «Dejando de lado todo sentimentalismo, aquellos días

de Chapel Hill fueron memorables. Estudié fonología con Ralph S. Boggs—quien más tarde iba a ser mi director de tesis—; el drama español, con Sturgis Leavitt; la novela y la poesía, con Nicholson B. Adams; Cervantes, con Sterling Stoudemire, y filología romance, con Urban Tigner Holmes.» Hermoso tributo a insignes profesores que construyeron una tradición de sólida formación intelectual en los estudios hispánicos.

Como ya queda dicho al principio de esta nota biográfica, después de su traslado a Nuevo México, el profesor MacCurdy se ha dedicado a la literatura española del Siglo de Oro, aunque mantiene vivo su interés en el aspecto lingüístico y en su «primer amor» de la isla Delacroix (véase la bibliografía que sigue sobre este tema). Se ha concentrado bastante en la figura de Francisco de Rojas Zorrilla, quien le atrajo, según MacCurdy, por su talento dramático y su sentido de ironía literaria y vital. Los resultados de este interés se ven en los libros de análisis (*Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*) y la versión presentada al público de habla inglesa (*Francisco de Rojas Zorrilla* en la serie World Authors de la Editorial Twayne), en estudios de bibliografía (*Cuadernos Bibliográficos*), y en ediciones de comedias (*Morir pensando matar*, *La vida en el ataúd*, *Obligados y ofendidos*, *Lucrecia y Tarquino*,

*Del rey abajo, ninguno*). Pero su espíritu investigador y curiosidad analítica no se limitan a Rojas Zorrilla. Van desde la literatura erasmista (*Alfonso de Valdés and the Sack of Rome*), pasando por Cervantes, hasta Lope y Tirso, e incluyen una antología del teatro del Siglo de Oro, dirigida a los estudiosos norteamericanos. Su interés particular en el género trágico ha subrayado las fuentes clásicas y relaciones internacionales del teatro español. La obra que trae entre manos en este momento es un estudio del privado y el tema de la fortuna en varias obras teatrales del siglo XVII.

Claro está que mucha bibliografía y mucha biografía de Raymond R. MacCurdy están por escribirse, siendo él un hombre relativamente joven de quien se pueden esperar muchos años de productividad. No debo concluir esta breve nota biobibliográfica sin una referencia a dos factores de suma importancia para comprender al retratado: su familia y los varios periodos de residencia en España. No obstante la aparente falta de ligazón entre estos dos elementos, se puede hablar de los dos a la vez porque durante sus temporadas en España MacCurdy iba acompañado de su simpatísima señora «Becky» y sus dos hijos. Estos asistieron a escuelas españolas y hasta la fecha consideraban a Madrid «segunda patria» suya. Y el mayor ha seguido las

## obras publicadas de Raymond R. MacCurdy

### LIBROS Y

### MONOGRAFÍAS

**Alfonso de Valdés and the Sack of Rome: Dialogue of Lactancio and an Archdeacon.** Albuquerque, Nuevo México, 1951 (con John E. Longhurst).

**Francisco de Rojas Zorrilla.** World Authors Series, tomo 64. New York: Twayne, 1968.

**Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy.** Albuquerque, Nuevo México, 1958. Reimpresión, 1966.

**Francisco de Rojas Zorrilla. Bibliografía crítica. Cuadernos bibliográficos,** tomo XVIII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

**History and Bibliography of Spanish-Language Newspapers and Magazines in Louisiana, 1808-1949.** Albuquerque, Nuevo México, 1951.

**The Spanish Dialect in St. Bernard Parish, Louisiana.** Albuquerque, Nuevo México, 1950.

**Don Alvaro de Luna and the Tragic Fall in Golden Age Drama** (en preparación; título tentativo).

#### EDICIONES DE TEXTOS

a) De Francisco de Rojas Zorrilla:

**Del rey abajo, ninguno.** Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1970.

**Lucrecia y Tarquino.** Con una transcripción de Agustín Moreto y Cabaña, **Baile de Lucrecia y Tarquino.** Albuquerque, Nuevo México, 1963.

**Morir pensando matar, La vida en el ataúd.** Clásicos Castellanos, tomo 153. Madrid, 1961.

**Numancia cercada y Numancia destruida.** Madrid: Editorial Porrúa (en prensa).

**Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca.** Salamanca: Ediciones Anaya, 1963.

b) De otros autores:

**Don Alvaro de Luna en el teatro:**

**cuatro comedias** (en preparación).

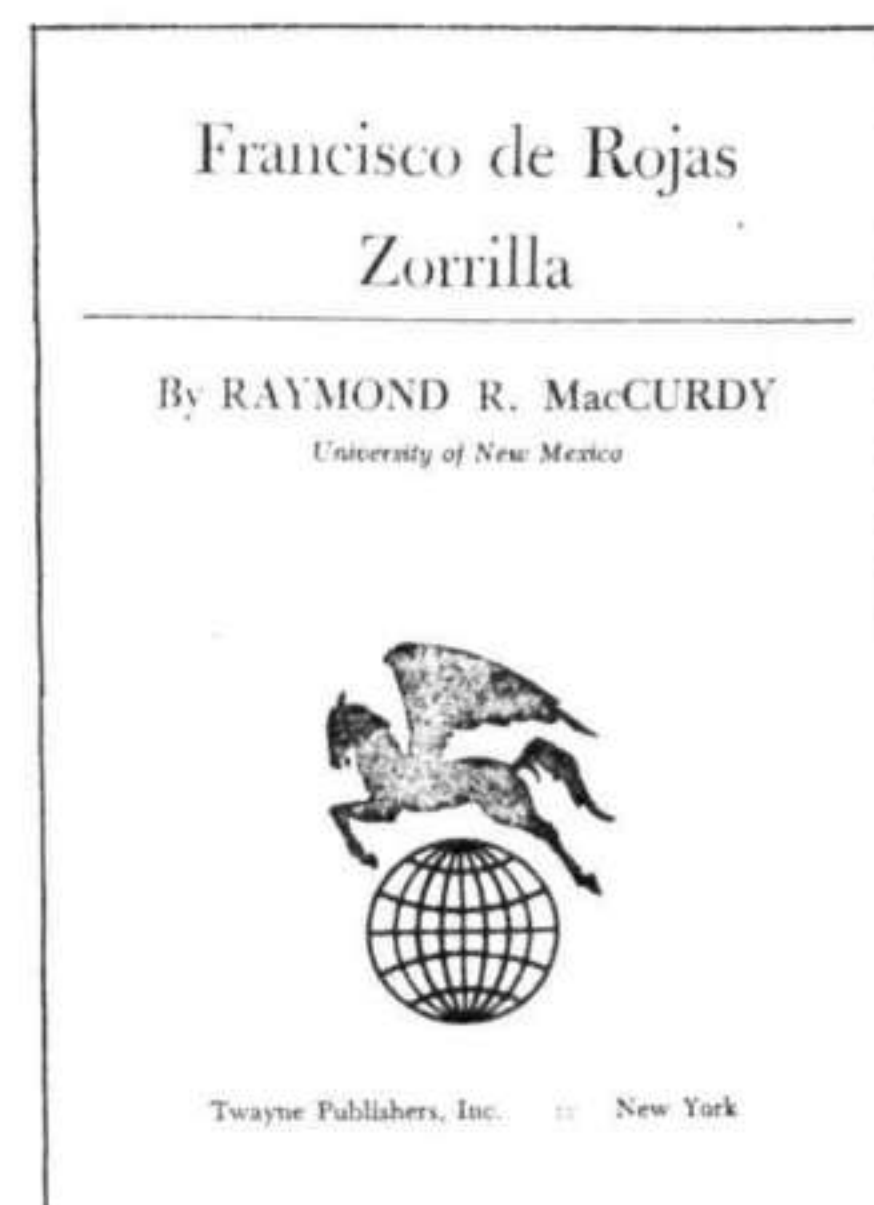
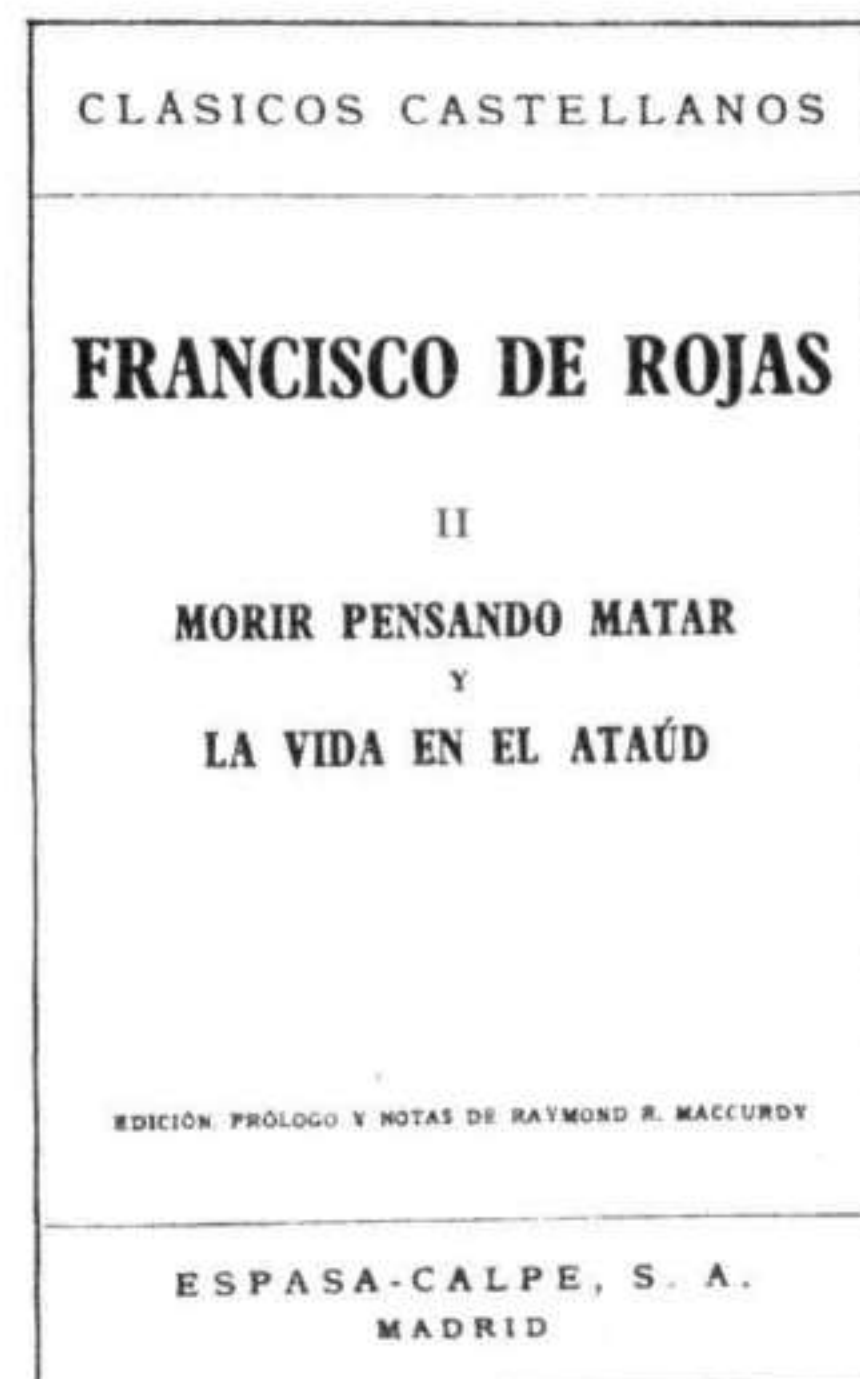
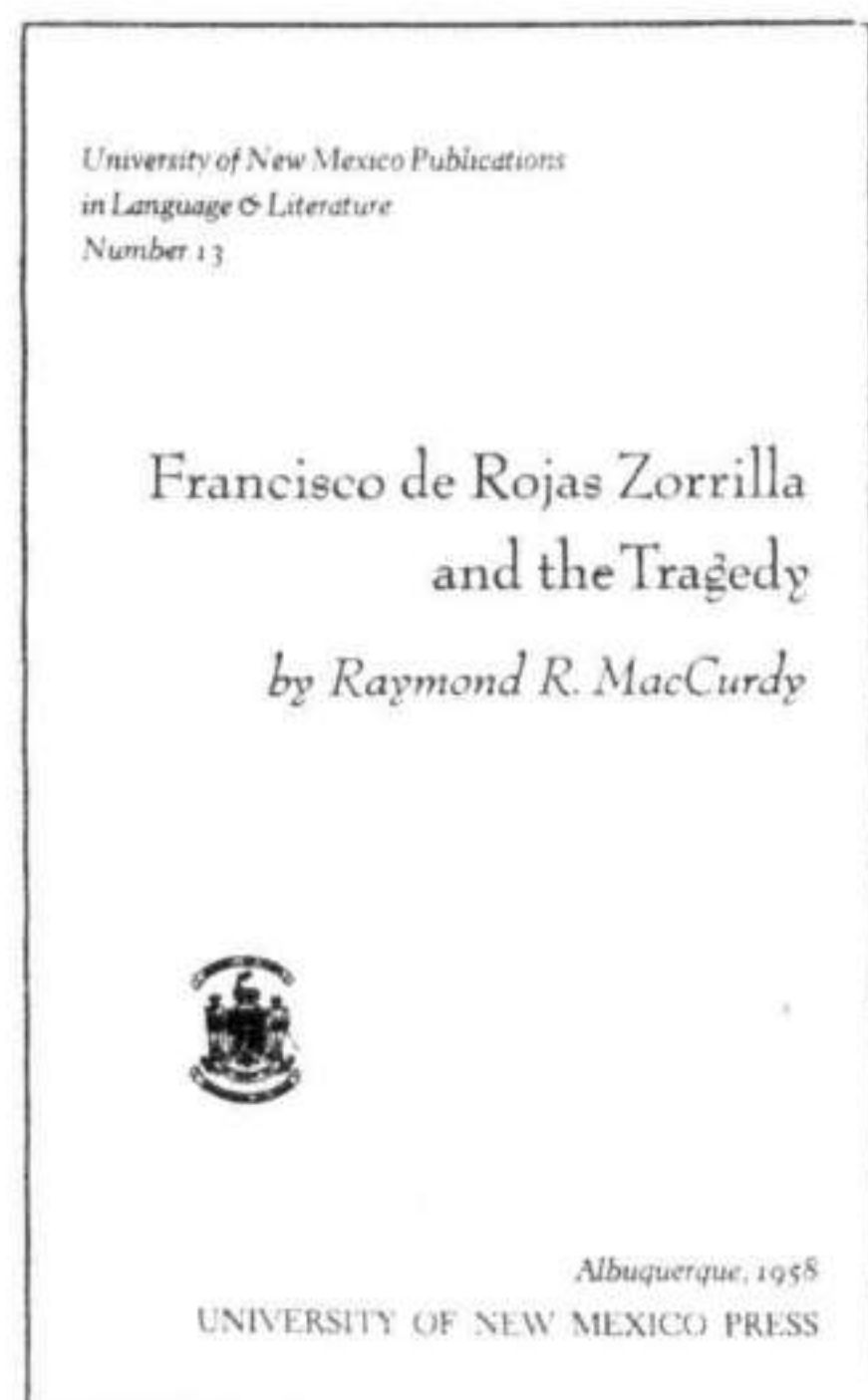
**Spanish Drama of the Golden Age: Twelve Plays.** New York: Appleton-Century-Crofts, 1971.

Tirso de Molina, **El burlador de Sevilla, La prudencia en la mujer.** Laurel Editions. New York: Dell Publishing Co., 1965.

#### ARTÍCULOS Y NOTAS

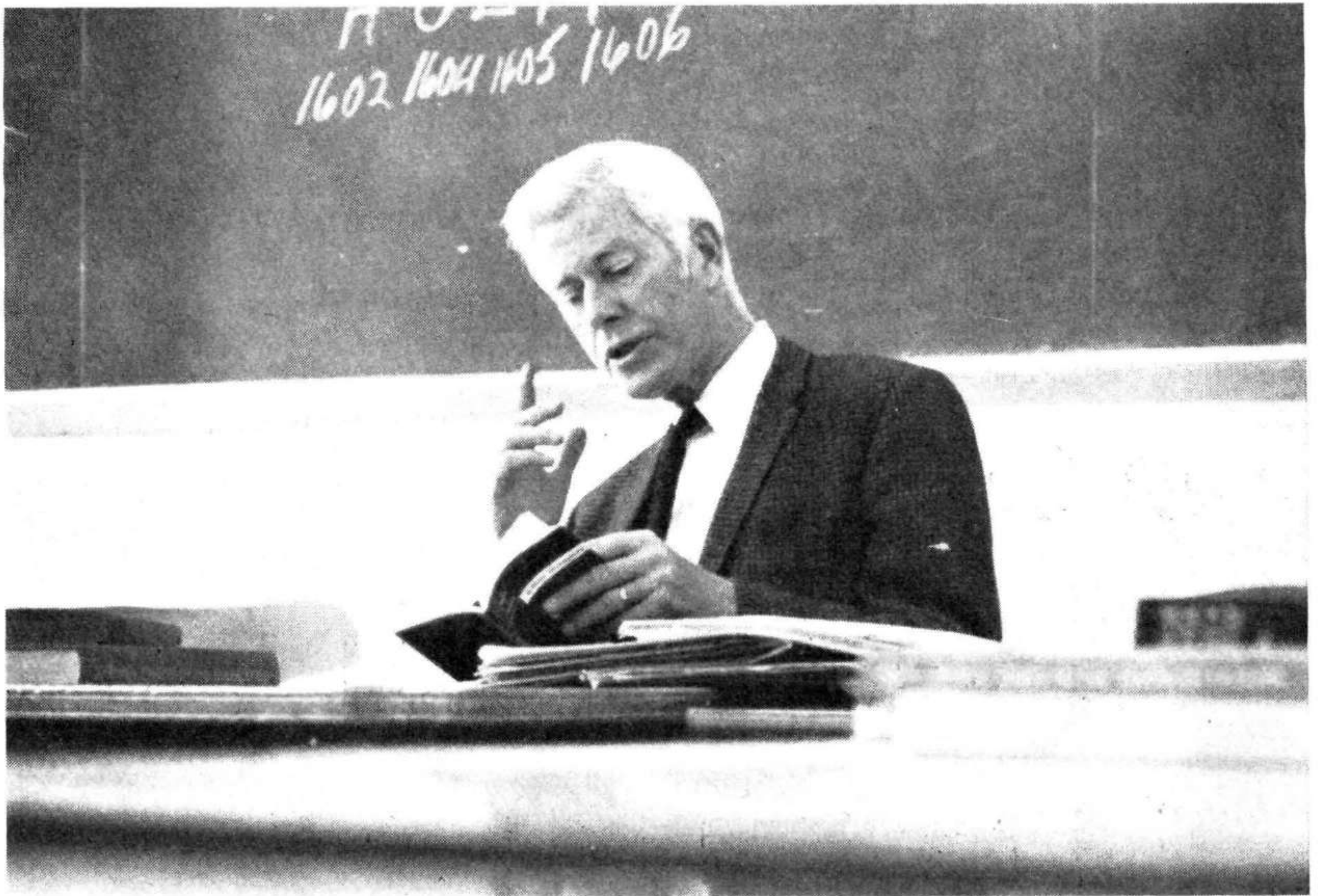
«The Bathing Nude in Golden Age Drama», **Romance Notes**, I (1959), 1-4.

«Francisco de Rojas Zorrilla [and the Authorship of **Del rey abajo, ninguno**]», **Bulletin of the Comediantes**, IX (1957), 7-9.





huellas de su padre; hoy está en Los Angeles (California State College) de profesor de español. Además de las facilidades inagotables que ofrece la Biblioteca Nacional, el profesor MacCurdy señala el valor y el estímulo de contactos personales con eruditos españoles en Madrid. Recuerda, en particular, la antigua tertulia de Antonio Rodríguez Moñino en el Café León, a la cual iba con frecuencia: «Yo asistía —dice él— a esta tertulia con regularidad y trabé amistad duradera con algunos de los contertulianos—Moñino mismo, el padre José López de Toro, don José María de Cossío, José Luis Cano, Eugenio Asensio, Guillermo Díaz-Plaja, Ramón Solís, el distinguido hispanista inglés Edward Wilson, y el hispanista francés Robert Marrastr. Todos son ahora amigos con quienes mantengo una correspondencia más o menos regular. Sería difícil exagerar la importancia de la influencia de de esta tertulia en el trabajo de hispanistas extranjeros que han viajado a España para hacer investigaciones literarias. Moñino mismo era una ambulante bibliografía inagotable y todos sus contertulios también ofrecían sus conocimientos y su tiempo con suma generosidad.» Otros eruditos españoles a quienes cuenta MacCurdy entre sus amigos incluyen a Alonso Zamora Vicente, Carlos Clavería, José Pérez Vidal, Enrique Moreno



Raymond R. MacCurdy en un aula de la Universidad de Nuevo México, en 1970

Báez, José María Martínez Cachero, José Simón Díaz, Juan Antonio Gayo Nuño, Jorge Campos y Enrique Canito.

Es de esperar que el profesor MacCurdy, imbuido siempre de su característico entusiasmo, nos dé en años venideros las obras

que nos tiene anunciadas. Ello será motivo de regocijo para todos los que conocemos su capacidad y preparación.

«The **gracioso** Speaks to the Audience: the Case of Rojas Zorrilla», **Bulletin of the Comediantes**, VIII (1956), 14-16.

**Index to Hispania (1938-41)**, August, 1949, págs. 1-51 (con J. Worth Banner).

«Homage to Lope de Vega», **The Theater Annual**, XIX (1962), i-vi.

«Judaeano-Spanish Ballads from Atlanta, Georgia», **Southern Folklore Quarterly**, XV (1951), 221-238. (con Daniel D. Stanley).

«A Legal Revival of Pundonor in Spanish Louisiana», **Hispania**, XXXIII (1950), 30-32.

«Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia», en **Homenaje a William**

**L. Fichter**. Madrid, 1971 (en prensa).

«Louisiana-French Loan Words for Water-Fowl in the Spanish of St. Bernard Parish, Louisiana», en **Romance Studies for William Morton Dey**. Chapel Hill, North Carolina, 1950.

«A Note on Rojas Zorrilla's gracioso 'Guardainfante'», **Bulletin of the Comediantes**, VI (1954), 1-4.

«The Numantia Plays of Cervantes and Rojas Zorrilla: the Shift from Collective to Personal Tragedy», **Symposium**, XIV (1960), 100-120.

«Parodies of the Judgment of Paris in Spanish Poetry and Drama of the Golden Age», en **Homenaje to Edmund V. de Chasca**, número extraordinario de **Phi-**

**ological Quarterly** (1972) (en prensa).

«**Peribáñez, El príncipe despeñado** y la historia de Lucrecia: la cuestión de fuentes», en **Homenaje a Rafael Lapesa**. Murcia (en prensa).

«Un romance tradicional recogido en la Louisiana: **Las señas del marido**», **Revista Hispánica Moderna**, XIII (1947), 164-66.

«Spanish Folklore from St. Bernard Parish, Louisiana: (Part I) The Background; (Part II) Jokes and Anecdotes of Quevedo», **Southern Folklore Quarterly**, XIII (1949), 180-191.

«Spanish Folklore from St. Bernard Parish, Louisiana: (Part III) Folktales», **Southern Folklore Quarterly**, XVI (1952), 227-250.

«Spanish Riddles from St. Bernard Parish, Louisiana», **Southern Folklore Quarterly**, XII (1948), 129-135.

«The Spanish Sources of Paul Scarron's **Jodolet duelliste**», en **Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams**. Chapel Hill, North Carolina, 1966.

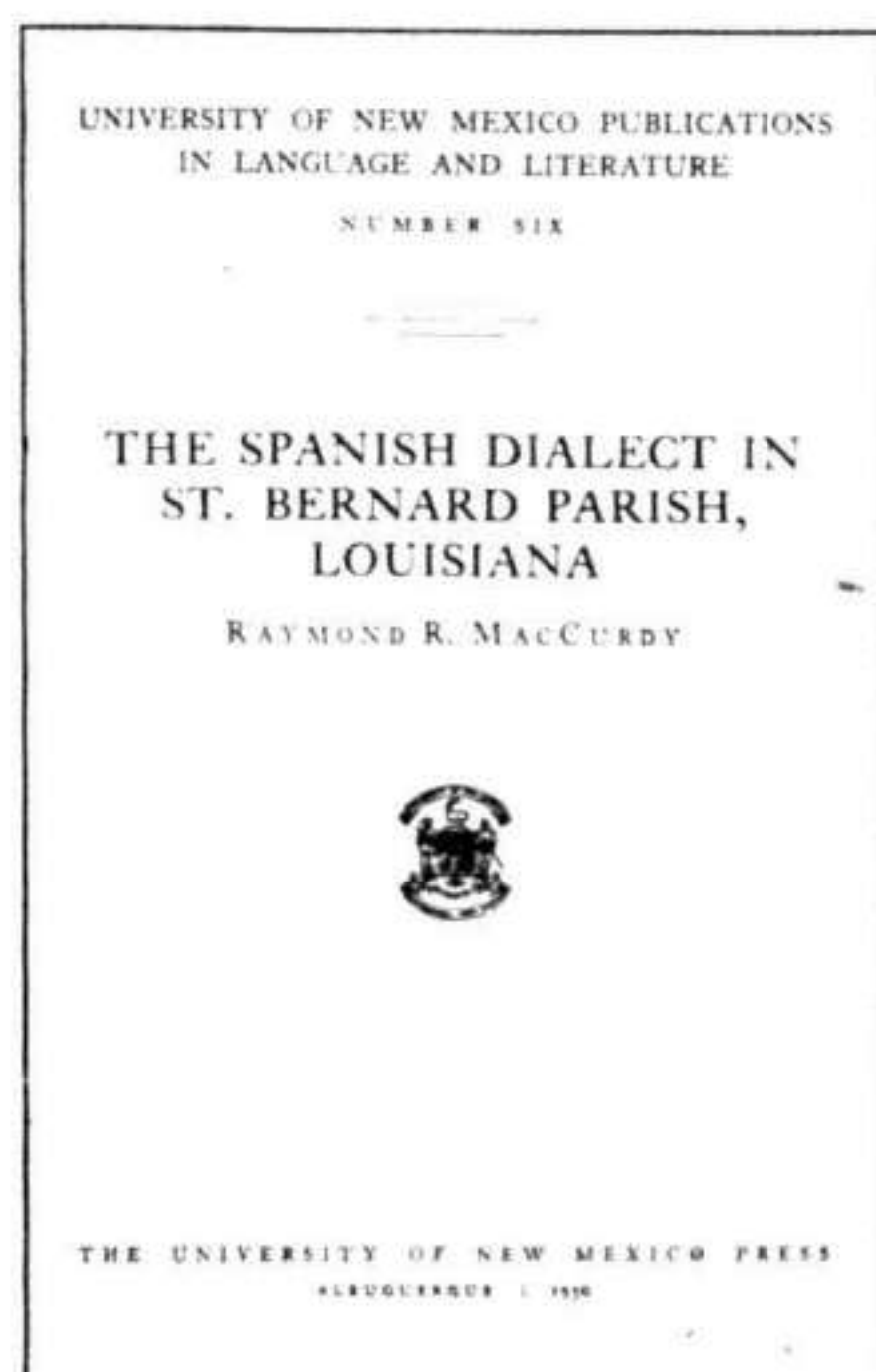
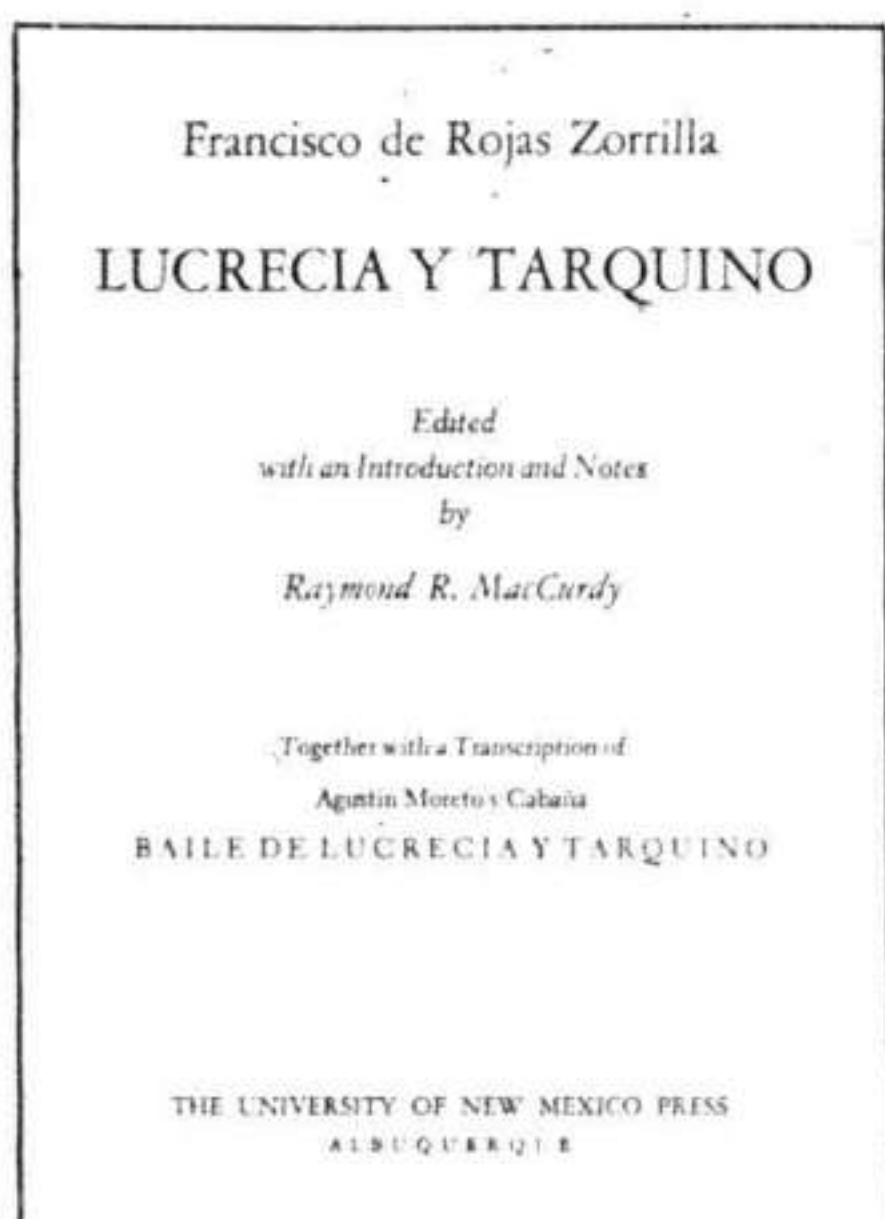
«A Spanish Word-List of the 'Brulis' Dwellers of Louisiana», **Hispania**, XLII (1959), 547-554.

«A Tentative Bibliography of the Spanish-Language Press in Louisiana, 1808-1871», **The Americas**, X (1954), 307-329.

«La Tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVII<sup>e</sup> Siècle et particulièrement le Thème du Tyran», en **Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance**, ed. Jean Jacquot. París, 1964.

«Tragic 'Hamartia' in **La próspera y adversa fortuna de don Alvaro de Luna**», **Hispania**, XLVII (1964), 82-90.

«Two Instances of Rojas Zorrilla's Parody of Spanish Ballads», en **Homenaje a Rodríguez-Moñino**. Madrid, 1966.





# DOS TESTIMONIOS FEMENINOS

Por María Fortunata PRIETO BARRAL

Dos libros de mujeres, dos crónicas de nuestro tiempo, cada una a su modo, fueron publicados casi al mismo tiempo, a finales del año pasado. Ambos son interesantes y han suscitado no pocos comentarios. Tout compte fait, de Simone de Beauvoir, y Si je mens..., de Françoise Giroud, se prestan a establecer un paralelo, un análisis comparativo que, si yo fuera capaz de profundizarlo en toda su dimensión, podría resultar elocuente respecto a dos actitudes diferentes, dos maneras de enfocar la vida, con el ejemplo vivo de dos notables mujeres francesas que cuentan más allá de sus fronteras y son testigos y protagonistas de su época (1).

«Me ha irritado algunas veces la postura de Simone de Beauvoir, no por lo que proclamaba, sino porque ella, que animaba a las demás a asumir su libertad, contaba con la seguridad material de su sueldo de catedrático y, en lo moral, con el apoyo indefectible de un hombre... Sartre, de quien tenía la certidumbre que ningún mal podía venirle nunca. Una libertad así, ¿quién no la quería? Seguridad material y seguridad afectiva... la historia de S. de Beauvoir es bella, porque nada es más raro y precioso que una realización humana plenamente lograda, pero, sin embargo, respecto a las mujeres es una impostura involuntaria, ya que no puede decirle a todas: "Haced lo que yo..." Y en cuanto a la ejemplaridad, ella es el mismísimo ejemplo de la mujer que vive por y para un hombre.»

Esto lo había dicho Françoise Giroud antes de publicarse el libro de Simone de Beauvoir, y tal opinión plantea ya la diferencia a que quiero referirme. Tout compte fait es una especie de memorial que recoge, en más de 500 páginas de escritura densa, estos casi diez años que van desde la publicación de su libro anterior, La force des choses. Son impresiones agrupadas por te-

mas en largos capítulos sin orden cronológico —sus amigos, viajes importantes, cine, literatura, acontecimientos políticos—, expuesto todo y ordenado con el rigor de una buena tesis, pero que, al quedar cada experiencia o sensación separada de su contexto total y aislada en su momento, pierde la sustancia vital. Un ejercicio de estudiosa más que original estilo literario, in-

terezante en conjunto, monótono y banal en algunos pasajes que merecerían expurgarse; por ejemplo, detalles de viajes estilo guía turística y descripción de sus sueños, discutibles para los versados en psicoanálisis y fastidiosos para quienes lo ignoran.

El libro de Françoise Giroud es el resultado de muchas horas de conversación con el periodista Claude Glayman, que empezó a modo de «entrevista». Luego, prendida ya la directora del semanario L'Express en este jeu-vérité, se extendió a reflexiones que necesitaron comprobaciones y correcciones a posteriori, de suerte que llegó a ser un relato aménísimo de 275 páginas que fluye según el ritmo de las preguntas a bâtons rompus y desborda o se desvía cuando la confianza se hace demasiado íntima. No es exactamente la escritura habitual de la periodista, ese estilo neto, percutante de sus famosos editoriales que sintetizan lo esencial de la actualidad con frases precisas y agudas, ni tampoco es el libro pensado y concebido según un propósito; de ahí que tal vez adolezca de irregularidad. Pero conserva bastante la agudeza y agilidad de quien acostumbra a observar y comprender cada día lo que pasa y expresarlo inteligentemente, y la espontaneidad de la charla confidencial entre amigos. Va lejos Françoise Giroud en el juego de la verdad, sin complacencia hacia sí misma, pero con pudor que no excluye la valentía de confesar un drama personal, reconocer una derrota. No hay grands mots, ningún trémolo ni clamor desga-



Simone  
de  
Beauvoir

tout  
compte  
fait

Gallimard

rrado, nos parece estar oyendo su voz clara y cálida sólo a veces velada un instante por la emoción de ciertos recuerdos tristes, por la evocación de una injusticia intolerable.

Es muy posible que Simone de Beauvoir haya concebido este último libro por un prurito de justificación, como para disipar la mala impresión que causó la conclusión del anterior, aquella amargura y decepción que se resumían en la frase final: J'ai été

(1) La venta de Tout compte fait se cifra en unos 50.000 ejemplares, según las últimas estimaciones. Si je mens... es un verdadero best-seller del que van vendidos más de 100.000 en los primeros cuatro meses y todavía se mantiene entre los primeros títulos de la selección de éxitos editoriales.



flouée (floué implica engaño, estafa). Como La force des choses era también un relato en primera persona con muy crudas confesiones, parecía que la posición estaba clara. Pero no, Madame de Beauvoir estima que todos lo hemos entendido mal y aclara ahora que la tajante frase no era constatación de fracaso en el umbral de la vejez, sino más bien «angustia rebelde ante el horror del mundo»; aunque reconoce que algunos párrafos del libro se prestaban a confusión. Recuerdo especialmente el pasaje en que se mira al espejo y ve que la vejez la acecha sin esperanza ya de sensaciones dignas de interés: «La sola cosa a la vez nueva e importante que puede ya ocurrirme es el infortunio. O ver a Sartre muerto o morir antes que él. Es terrible no poder estar junto a un ser querido para consolarle de la pena que le causamos al dejarle, también terrible que ese ser nos abandone y se calle. A menos de la más imprevisible de las suertes, una de esas dos cosas debe llegar. A veces deseo terminar cuanto antes para abreviar tal angustia.»

Después de aquella patética lucidez y del libro que consagró a la situación de los viejos, posiblemente se ha instalado ya en el proceso ineluctable y siente la necesidad de explicarlo. Desde el comienzo dice ahora: «Tout compte fait estoy satisfecha de mi destino y no hubiera querido que fuese diferente.» «En conjunto, mi destino ha sido fasto.» Y enumera las buenas bazas que la vida le ha ofrecido, la principal de ellas, por supuesto, su encuentro con Sartre.

Es indiscutible la integridad moral e intelectual de Simone de Beauvoir, se adivina su vigilante preocupación por ser auténtica, se diría que escribe como quien cumple una misión muy seria. «Disipar la mistificación, decir la verdad, es uno de los objetivos que más obstinadamente he perseguido a través de mis libros», declara en éste que comentamos. Y, efectivamente, consciente de que encarna, junto con Sartre, una cierta imagen de la izquierda intelectual y de que ella fue algo así como la primera abanderada de la liberalización de la mujer, no transige, sin embargo, con la demagogia «gauchista» cuyas sucesivas decepciones registra implacable, y no duda en opinar que el librito rojo de Mao es un conjunto de pedanterías e insulseces.

Rigor, sí, intransigencia que puede ser dureza también, carencia de comprensión y de indulgencia. Es cierto que la parte dedicada a sus afectos es la más viva e interesante del libro, mueve a simpatía describiendo sus relaciones con amigas de juventud o discípulas nombradas sólo con un nombre que puede ser ficticio (Tout compte fait está dedicado simplemente «a Sylvie», que aparece como una joven estudiante admiradora a la que ha llegado a unirle una sincera amistad) y describiendo la compleja psicología de algunas notorias personalidades. Su círculo de amigos es

muy reducido y va disminuyendo fatalmente: Claude Lanzmann, Francis Jeanson, Violette Leduc, Jean Genet, Michel Leiris, A. Giacometti, pocos más. Hay hombres cuya actitud y cuya obra la atraen pero los acepta con reservas, por ejemplo Solzhenitsyn, de quien la molesta «su lado místico», y Buñuel, «cuando se deja fascinar por los problemas religiosos». Pero, ¡qué soberbio desprecio hacia quienes no la interesan o no comparten sus ideas! A André Malraux lo descalifica olímpicamente en una sola frase: «Su mitomanía es tal que le dispensa de toda justificación.» Definitivo, sin apelación. Y declara también altivamente: «Je n'ai pas de temps à perdre avec les indifférents.» De esto, y de su actitud en general, se desprende que toda su vida ha sido calculada con eficiencia —su participación político-social en los acontecimientos más importantes de este medio siglo (el existencialismo, los procesos de Moscú, el tribunal Bertrand Russell de Copenhague para juzgar sobre la intervención americana en Vietnam, encuentro con los intelectuales de Praga), viajes a Israel, a la India, a U. R. S. S., a China, manifestaciones y firmas de manifiestos, mayo del sesenta y ocho en Francia, su especial situación de mujer segura de su hombre que se ha privado de la responsabilidad de tener hijos, pero no de experiencias variadas amorosas o simplemente sexuales—, todo, en fin, parece pensado para obtener de la vida el más seguro coeficiente de aciertos. O los menos riesgos posibles.

Hay también una tremenda veracidad en el libro de Françoise Giroud. Ya su título Si je mens... es abreviatura de un juramento que hacen aquí los niños, puesto como exergo: «Croix de bois, croix de fer, si je mens je vais en enfer.» Pero no pretende situarse en las cimas de la verdad absoluta, no se siente protagonista designada, aunque su vida ha sido pródiga en experiencias de todo tipo. Descendiente de una familia turca de aristócratas (su abuelo fue médico del Sultán de Constantinopla, que le hizo Pachá) su madre quedó viuda, sin medios, y a los quince años Françoise se enfrentó con la vida. En el colegio, alumna venida a menos en condiciones de inferioridad, tomó una resolución firme: ser primera en todo. Con insolencia. Dotada de una inteligencia muy viva y de una memoria infalible, consiguió su propósito hasta que asumió la responsabilidad de ayudar a su madre y abandonó los estudios para ponerse a trabajar. Primero, como taquimeca, con un método bien aprendido, segura de su competencia: «Las tribulaciones de mi madre en sus intentos de montar negocios fueron una lección contra todo "amateurismo". Yo decidí para siempre que tendría una profesión, concreta, verdadera, la que fuera.» Fue luego secretaria en una librería de donde el azar la llevó al cine, de script, y progresivamente asistente de dirección y guionista.

Vino la guerra, la desolación, la cárcel, palizas, amenaza de

deportación, extravío, desgracias familiares, amistades enriquecedoras que serían el vehículo benéfico para llegar al periodismo: inestimable relación con el matrimonio Lazareff, importantes en la prensa y hasta en la política, la revista Elle en sus comienzos ambiciosos, y al fin la creación del semanario L'Express con Jean-Jacques Servan-Schreiber que fue asimismo para Françoise Giroud un compañero perfecto durante muchos años. Y entre tanto, y más tarde, un matrimonio, un divorcio, una separación cruel, tres hijos, uno de ellos nacido en circunstancias dramáticas y muerto trágicamente de pequeño, otro de treinta y dos años, brillante psiquiatra, se despeñó hace unos meses haciendo deporte en los Alpes. En fin, tout compte fait une vie bien

blanzas, fulgurantes instantáneas que dan casi siempre en el clavo: Gaston Defferre, François Mitterrand, Mendes-France, François Mauriac, De Gaulle.

Una de las cosas que más admiro en esta admirable mujer es su total ausencia de orgullo a propósito de la generosidad de que ha sido objeto; jamás silencia quién la ayudó en sus momentos de apuro, y su actitud hacia los demás es de indulgente comprensión. «Comprender es a veces una fuerza, pero también a menudo una debilidad... a veces miro a mis adversarios o enemigos como si mirase los engranajes de un reloj. No se puede detestar un reloj o despreciarlo porque ha sido mal montado o porque alguien lo ha pisado»



remplie, n'est-pas? Creo yo que sí. Una vida plena, con su balance de alegrías y de sufrimientos. Esta mujer salió al ruedo de la vida a cuerpo descubierto y lidió su lote con valentía, flaqueándole a veces las piernas de miedo consciente, aguantando sin moverse cuando el peligro pasaba rozando, sin rehusarse, sin envanecerse. No ha teorizado desde una tribuna privilegiada, ha vivido, sencillamente.

Sus recuerdos son una rica aportación de observaciones sobre estos últimos veinticinco años, una de las épocas de más cambios y sensaciones de la Historia: descolonización, programas espaciales, reversiones políticas y sociales, explosión de la juventud, progresión demográfica... Como codirectora del semanario político más riguroso y libre en aquel momento ha participado Françoise Giroud al devenir de Francia, ha tenido trato afectivo, profesional e ideológico con hombres políticos, literatos, periodistas, de los que traza breves sem-

—escribe Françoise Giroud— y a propósito de alguien de tanta importancia hace un inciso respetuoso: «suponiendo que haya alguien banal, cosa que no creo».

Las observaciones pertinentes, agudas, claramente reveladoras de un pensamiento profundo abundan en el libro, dichas así, como de pasada, sin ánimo de hacer frases históricas, y nos ayudan a comprender, nos ponen en trance reflexión. Entresaco algunas sin pararme a seleccionar ni a comentar para no alargar este texto: «Es evidente que Ampère y la electricidad han sido algo mucho más importante que Lenin.» «Hay dos detonadores hoy en los países desarrollados: la condición de la mujer y el poder en las empresas, es decir, la participación en las decisiones. ¿Cómo se puede compartir el poder? He aquí tal vez la cuestión más explosiva de nuestra época, mucho más que la de la propiedad si ésta no va acompañada del poder.» «Es siempre en las crisis económicas cuando el fas-



### UN QUIJOTE DECEPCIONANTE...



Poco estrenos han aparecido en la segunda mitad del mes de marzo sobre la cartelera de los cines madrileños. Se mantienen títulos de ya larga permanencia en las salas que los estrenaron. También han vuelto, con honores de estreno, algunos filmes de cierto favor popular, como *Dulce pájaro de juventud*, *101 dálmatas* y *El príncipe y la corista*.

Dos noticias han conmovido el mundillo profesional, llegando hasta el gran público: la pequeña polémica entre la crítica madrileña y el actor mejicano Mario Moreno «Cantinflas» en torno a su desdichada interpretación de Sancho Panza en la película *Don Quijote cabalga de nuevo* y la marcha a Venezuela de una delegación del Cine español con motivo de la *Semana* dedicada a nuestra cinematografía, en Caracas, que ha tenido lugar del 21 al 27 de marzo.

Repasando los estrenos de la quincena, encontramos las siguientes películas:

**DON QUIJOTE CABALGA DE NUEVO**, coproducción his-

pano-mejicana, dirigida por Roberto Gavaldón, sobre un guión del productor Carlos Blanco, parte de un error fundamental: haber encargado a Mario Moreno «Cantinflas» la tarea de encarnar la figura de Sancho Panza. La primera consecuencia ha sido, lógicamente, según la dinámica del cine, que Don Quijote baja a segundo término (a pesar de la buena interpretación de Fernando Fernán Gómez). El guión desvirtúa toda la obra original, la despoja del último de sus valores y la convierte en una parodia. De aquí parten toda una serie de fallos, al persistir «Cantinflas» en su típica presentación del «pelao» mejicano, cuya cazurrería nada tiene que ver con la del inmortal escudero cervantino. «Cantinflas» se ha defendido queriendo establecer una cierta correspondencia entre su encarnación del «pelao» y Sancho sobre la base de que ambos son «pueblo», pero ni las circunstancias, ni los caracteres raciales y personales tienen la menor concordancia. Por otra parte, incluso el famoso actor parece ya can-

cismo nace...» «¿El progreso? ¡Cualquiera sabe en qué consiste! Pero es inquietante, incomprendible que, por una parte se trate de llevar el sentido de responsabilidad a todos los niveles... y por otra parte se quiera transferir todo al Estado, todas las iniciativas, esto es: desresponsabilizar.» Interrogada sobre cuestiones religiosas, estima que el protestantismo fue en Francia una gran fuerza que la revocación del edicto de Nantes echó a perder: «...Los que emigraron entonces fueron, sin duda, los más laboriosos, los mejor dotados para los negocios, los 'managers' y se llevaron con ellos el arte de tejer la seda y la lana, el oficio de la sombrerería, etc., y lo que es más, la noción del poder civil sobre el religioso.» A propósito del general De Gaulle apunta que cuando la liquidación de Argelia «hay momentos en la historia en que para hacer una política de izquierda hace falta un hombre de derecha», y acerca de su retirada final: «De Gaulle ha sufrido la nostalgia de lo que él hubiera podido ser como jefe de una gran nación... No es que fuese conservador: era anacrónico.» «El general necesitaba que le renovaran constantemente las pruebas de amor. Quizá porque, por una singularidad de su destino, jamás tuvo a Francia unida tras él. Por dos veces fue el jefe de guerra de una parte de Francia contra la otra.»

Si en el análisis de nuestro tiempo brilla una lúcida inteligencia constructiva (L'Express ha sido una tribuna decisiva y su dirección una gran responsabilidad, aún hoy que se ha hecho menos virulento y «engagé») cuando toca a los sentimientos, habla sólo el corazón. Así como Simone de Beauvoir observa y describe cómo ante la muerte de los seres queridos experimenta una tranquila conformidad, sin duda porque ha aceptado ya su propio fin, Françoise Giroud se conmueve —y nos conmueve hasta lo más hondo— al hablar de un compañero muerto de cáncer a los cuarenta y dos años. El tacto y delicadeza con que anota los últimos meses de aquella vida estimable, la clarividente sensibilidad con que resume sus relaciones profesionales y humanas se condensan en tres páginas admirables. Pasaje extraordinario también el que relata el final de su «liaison» con J. J. Servan-Schreiber, demasiado vinculada a L'Express y a toda una serie de circunstancias para poder silenciarla, demasiado importante en su vida para no sentir que todo se desmoronaba en torno cuando aquello tuvo que acabar. «Por una rara suerte, he gozado un largo periodo de coherencia entre todos los elementos de mi vida: amor, amistad, vida familiar y profesional, deberes, pasiones... convergiendo en

unas condiciones que convenían perfectamente a la persona que yo era... Ese equilibrio se rompió y yo me sentí también rota. Desmantelada. Deshecha.» Tanto, que Françoise Giroud pensó seriamente en suicidarse, le era más fácil dejar de existir que continuar «desunida», en desarmonía consigo misma. «El sufrimiento degrada, sobre todo cuando la inteligencia no puede nada contra él.» La naturaleza, vigorosa, el jugo vital triunfaron, el estupendo mecanismo físico siguió funcionando a pesar de todo hasta lograr una reconstitución.

¿Feminista Françoise Giroud? No exactamente. Femenina, sí, a gusto en su condición de mujer porque ha sabido elevarla y dignificarla con plena responsabilidad. Lejos del cliché de la francesa espiritual, coqueta y deliciosamente frívola, su trabajo en la revista Elle empezó con una encuesta titulada «¿Es limpia la mujer francesa?», en la que demostraba verdades que causaron verdadero escándalo; granito de arena insignificante pero que en aquel momento tenía su importancia. Luego, la posición de L'Express ha sido siempre valiente, sin ambigüedad, en todo lo que atañe a la «liberalización de la mujer», de forma mucho más constructiva y positiva que las exaltadas posiciones del tan cacareado M.L.F. (Mouvement de Libération de la Femme), del que se ocupa activamente Simone de Beauvoir.

«No soy una virtuosa de la escritura», confiesa como conclusión la autora de *Tout compte fait*, y precisa que «no es tal su destino». De toda la obra de Simone de Beauvoir éste es quizá el menos apasionante, y de un destino tan excepcional como el suyo, que ella misma reconoce, este a fin de cuentas se nos antoja un poco pobre. No puedo precisar exactamente por qué produce una cierta comezón de insuficiencia, de insatisfacción. Y es que, como dice un crítico, hay vicios que pueden perdonarse, defectos que resultan simpáticos: «las calidades de Madame de Beauvoir no son simpáticas».

De Françoise Giroud se ha dicho que «ha tratado las cosas de alta política con el desenfado del cotilleo periodístico, quizá en las cosas de capital importancia se equivoque un poco, pero nos enseña mucho en las secundarias». Y la vida es una suma de insignificancias, tejidas día a día en trama intrincada. Sólo de vez en cuando le es dado a los destinos excepcionales hacer, y no siempre a sabiendas, un nudo especial que mantenga todos los hilos o deshaga las mallas de un tirón. Bueno es que aprendamos a consolidar y hacer más bello el tejido cotidiano de las vivencias.



sado, diluido, agotados sus archisabidos recursos mímicos y verbales. La película cansa, aburre. La acción no tiene nervio y gracia. Ni por el respeto a la obra original, ni por el gracejo paródico se puede salvar. Es una obra malograda desde el guión, desde la idea original. «Romeo y Julieta», del mismo «Cantinflas», era un crimen literario, pero tenía cierta gracia. «Don Quijote cabalga de nuevo» destroza la joya de nuestra literatura y no la tiene. Don Quijote, según Cervantes, sigue lozano y actual. «Cantinflas» ha envejecido a fuerza de repetirse. Lástima de trabajo, de dinero y de paciencia del espectador.

**VALOR SIN RECOMPENSA**, coproducción yugoslavo-italiana, dirigida por **Nanni Loy**, es una comedieta ligera montada sobre la interpretación de **Nino Manfredi** en el papel de Rosalino Paterno, prisionero de guerra obligado por los norteamericanos a servir de guía en una acción de comando preparatoria del desembarco en Sicilia. El único objeto del filme es hacer reír y lo consigue, aunque a veces la atención decae, a causa posiblemente de la mezcla mal dosificada de humor y suspense. Las situaciones son ya clásicas en el género, así como los tics y recursos humorísticos del protagonista. En resumen: una película de humor, de segunda categoría, discretamente realizada.

**CRONICA NEGRA** es una reciente producción francesa, dirigida por **Jean Pierre Melville**, autor de varias obras sobre el mundo del hampa («Le doulos», «Le sumarai»). Sin salir de su temática, Melville presenta ahora la vida de un comisario de Policía, con sus problemas cotidianos y sus dudas entre lo que considera su deber y sus sentimientos personales. La película distrae a veces y a veces aburre. De irregular desarrollo, no está entre las más interesantes de su realizador.

**DE ORIENTE A OCCIDENTE PARA MATAR**, producción inglesa dirigida por **Peter Collinson**, con escenarios naturales españoles, nos lleva al mundo del espionaje internacional. Un agente secreto británico, John Craig (encarnado por **Stanley Baker**), recibe la orden de descubrir y trasladar a Inglaterra a un científico soviético escapado de su país y llegado a Turquía. Como es lógico en este tipo de narraciones filmicas, el agente secreto, en quien

nadie confía ya, se enfrenta con una serie de grupos de espías de uno y otro bando y acaba venciendo con su astucia y su valor. Peter Collinson, que debutó en España con un desgarrador relato de guerra («Todo un día para morir») y siguió con un trepidante filme de aventuras («Trabajo en Italia»), acredita ser un autor con garra y oficio, pero en sensible declive hacia temas facilones y comerciales.

**ESCALOFRIO EN LA NOCHE** es la primera película que como director hace **Clint Eastwood**, el archifamoso actor de tantos «western-spaghetti» y filmes de variada violencia. Eastwood sigue, como realizador, dentro del género en el que tanta notoriedad ha alcanzado como intérprete: el terror y la violencia. Pero ha querido «hacer algo nuevo», apartarse de los caminos trillados que suponen sus películas dirigidas por Sergio Leone y Don Siegel. Así instala la cámara, al comienzo del filme, en un ambiente paradisíaco de playas soleadas y lujosos apartamentos tropicales. Ahora bien, como el tema tiene sus exigencias, pasado la mitad del filme, abandona sus ansias renovadoras y saca los viejos y topiqueros clisés de la acción trepidante y el horror industrial. En resumen: una «opera prima» hecha de viejos retazos y resabio de actor comercial.

**CALICHE SANGRIENTO** resulta interesante en principio por ser una de las poquísimas producciones chilenas que han llegado a España. No sabemos nada de su director, **Helvio Soto**. Su labor denota buena preparación teórica y mucho cine europeo visto con interés. El fallo está en los medios técnicos, en la lógica pobreza de una cinematografía incipiente. La acción transcurre durante la guerra que a fines del siglo pasado mantuvo Chile contra Bolivia y Perú por la posesión de los extensos territorios salitreros del norte del país. Una patrulla militar avanza por inhóspitos parajes y entre los hombres que la mandan estallan las desavenencias de caracteres e ideologías. Esto sirve a Helvio Soto para estructurar un análisis político de los problemas contemporáneos. La película ha de ser juzgada como expresión de los conflictos que conmueven a la América hispana, más que por sus valores cinematográficos limitados, como ya hemos dicho, por la penuria material del cine chileno.



## CINE DE TERROR

Nos encontramos actualmente con un sorprendente desarrollo, con una insólita proliferación del cine de terror. A las comedietas mitad rosas, mitad picarescas del comienzo de los años sesenta sucedió la oleada de *western-spaghetti*, las famosas coproducciones de mayoría italiana que transformaron el legendario mundo del Oeste americano en una orgía de sangre y violencia. Declinado el género, nos vemos inundados (amenazados sería mejor decir) por una oleada de películas cuyo principal atractivo es el terror. Son obras en su mayor parte de segunda categoría, productos comerciales nacidos al amparo de los beneficios que brinda el sistema de coproducción. Si pasamos revista a las carteleras de media Europa, nos encontraremos con la masiva presencia del cine terrorífico campeando en los anuncios de los cines de barrio o de poblaciones pequeñas, es decir, en salas de segunda clase, haciendo las delicias de un público masivo, sin grandes exigencias.

¿Cuáles son las razones del brusco e inesperado desarrollo de este género? Parece que, en principio, hay dos y ambas situadas a un mismo nivel. Por un lado encontramos la atracción que lo misterioso o sobrenatural ejerce sobre los espíritus sencillos y a este respecto podemos recordar el gusto popular por los relatos tenebrosos, herencia ancestral. Por otro lado, observamos que los mitos del terror se corresponden con elementos eróticos que van adquiriendo un papel preponderante en la organización de la vida contemporánea. En una época de crisis, de subversión de valores, de menudas catástrofes personales y sociales, la visión de un mundo de terror y espanto, desde la mullida posición de una butaca, al abrigo de cualquier peligro, resulta un placer, una confrontación sin riesgos, una válvula de escape en cierto modo.

Se ha dicho que el cine de terror nació con una de las primeras películas de la historia del cine: *La llegada del tren a la estación de la Ciotat*, de los hermanos Lumière. Efectivamente, los primeros espectadores cinematográficos acudían a la sala oscura para estremecerse ante la máquina humeante que, en imagen, avanzaba implacable. El placer consistía en comprobar que sólo se trataba de una ilusión óptica. Lo mismo sucede al moderno asistente a la proyección de un filme de vampiros: se enfrenta con los nervios templados al horror porque sabe que, volviendo simplemente los ojos a un lado, el horror desaparece. Por eso, el cine de vampiros, de resucitados, de cavernas húmedas y putrefactas, de crujidos de puertas, de sombras..., será



siempre un cine de evasión, un quite a la realidad, una falsa confrontación con un mundo que sabemos inexistente.

Este cine suele ser de mediana calidad artística. Aunque una actitud de esnobismo intelectual intente elevarlo a planos superiores, continuará siendo un producto comercial, un elemento escapista de segundo orden, cuando no se convierte en un grosero vehículo de erotismo barato, más torpe y vacío aún que el simple relato de horror. Sólo en contadas ocasiones el género de terror alcanza cimas de auténtico arte por sus conexiones con lo poético o lo metafísico. Es el caso de algunas obras de la escuela expresionista alemana, de algunas películas de Hitchcock..., pero no ocurre así con la gran masa de obras que actualmente invaden las salas cinematográficas de media Europa. Y es una lástima, porque el tema es mucho más amplio y profundo de lo que se sospecha y trasciende de esas ridículas escenas de monstruos con máscaras de caucho, apariciones espectrales en cementerios abandonados, persecuciones de *starlettes* ligeritas de ropa o efusiones de sangre a base de salsa de tomate.

Temas de hondo dramatismo aguardan un realizador ambicioso y con garra. El género del horror ha gastado sus salvas de pólvora inútil. Queda por usar lo auténtico, lo que pudiera emparentarse con un Poe, un Verlaine, un Bécquer, en el terreno de lo iterario. O un Fritz Lang, un Dreyer o un Murnau si nos quedamos en el terreno del cine.

LO



### LA OPINION DE LOS CRITICOS

	Luis Gómez Mesa	José López Clemente	Félix Martialay	Luis Quesada	Calificación media
Crónica negra .....	5	7	9	6	6,7
Don Quijote camina de nuevo ...	6	5	2	3	4
Escalofrío en la noche .....	3	5	5	4	4,2
De Oriente a Occidente .....	2		2	3	2,2
Valor sin recompensa .....	2		0	3	1,6
Caliche sangriento .....	2			4	3

Las películas son juzgadas teniendo en cuenta todos los elementos que las componen.

Cero significa pésima. Cinco, mediana. Diez, obra maestra.

# En Rodaje

- ★ Ali McGraw y Steve McQueen interpretan sendos papeles en el filme «Papillon» que actualmente se está rodando en España. Por estas fechas, más concretamente, en la ciudad de San Sebastián.
- ★ Jaime de Armiñán, animado quizá por el éxito de «Mi querida señorita», va a comenzar el rodaje de «Las cinco lobitas», para las que ya ha contratado a: Charo López y Julieta Serrano. Ignoramos si será producida por Borau, porque éste continúa dispuesto a empezar «Matar a B».
- ★ Bajo las órdenes de Josefina Molina Reig, primera mujer titulada de la Escuela Oficial de Cinematografía, se está rodando el filme «Vera, un cuento cruel», con Fernando Fernán Gómez, la actriz inglesa Mel Humphrey, Julieta Serrano, Alfredo Mayo, José Vivó, y la novedad de los dos hermanos Dominguín Bosé (Lucía y Miguel).
- ★ La veterana actriz americana Lana Turner está a punto de llegar a nuestro país para iniciar el rodaje de la película «I have you cat», que va a dirigir un habitual del cine «negro», Don Chaffey. Le acompañan en el reparto Ralph Bates, Trevor Howard, Olga Georges y Emma Cohen. La película es coproducción con España y llevará decorados de Enrique Alarcón.
- ★ Después del enorme éxito de Mourir d'aimer, André Cayatte ha vuelto al trabajo con Pierre Dumayet y ha escrito el guión de una nueva película: Il n'y a pas de fumée sans feu. Es una crítica a la utilización de procedimientos desleales en las luchas políticas. Los principales intérpretes serán Annie Girardot, Michel Bouquet y André Falcon.
- ★ El Certamen Internacional de Cine para la Juventud de Gottwaldov (Checoslovaquia) se celebrará este año del 14 al 19 de mayo y está patrocinado por la UNESCO.
- ★ La película «Ana y los lobos», del tándem «Saura-Querejeta», como ya es habitual, va a representar oficialmente al cine español en el próximo festival de Cannes.
- ★ Se asegura que el hermano Michelangelo Antonioni va a rodar su próxima película en España. Se asegura también que la película se titularía «Sencillamente dulce», basado en una novela de Robert Louis Stevenson. Las estrellas principales serían Lea Massari, Janet Leight y Maria Schneider.
- ★ Bajo la dirección de su mujer, Nadine, Jean Louis Trintignant va a rodar «Pas vu, pas pris», cuyo guión ha escrito la propia Nadine Trintignant en colaboración con Alain Cornot. Al lado de Jean Louis figuran nombres como Simone Signoret, Michel Bouquet, Juliet Berto y Charles Denner.
- ★ Denys de la Patellière escribe con François Boyer la adaptación cinematográfica de una novela de Jean Mistler: «La route des étangs». Es la historia de un sacerdote secularizado. El papel principal será interpretado por Robert Hossein.
- ★ La Federación Española de Cine-Clubs prepara sus dos próximos estrenos, que inmediatamente comenzarán a circular por los cine-clubs del país. Se trata de «Una noche de locura», de Ferenc Kardos, y «Horizonte», de Pal Sandor. Ambos filmes pertenecen al nuevo cine húngaro.

HELMAN





# el pintor **ALCORLO** se doctora en torbellinos



Por Luis LOPEZ ANGLADA



Aquí sí que no hay trampa, ni sobreentendidos ni redes de Birlibirloque. Aquí todo es cierto, real, duradero, auténtico. Y si no lo creéis así, subid conmigo a su casa de la calle de Hortaleza, número ciento cuatro, piso cuarto. El ascensor no funciona, pero no hay que desmayar. La primera sorpresa «al tiro», que dirían junto al río Mapocho: ¡Un llamador!

Está sobre la puerta, no para adorno ni para centrar simetrías; está puesto, con su círculo dorado y su golpeador

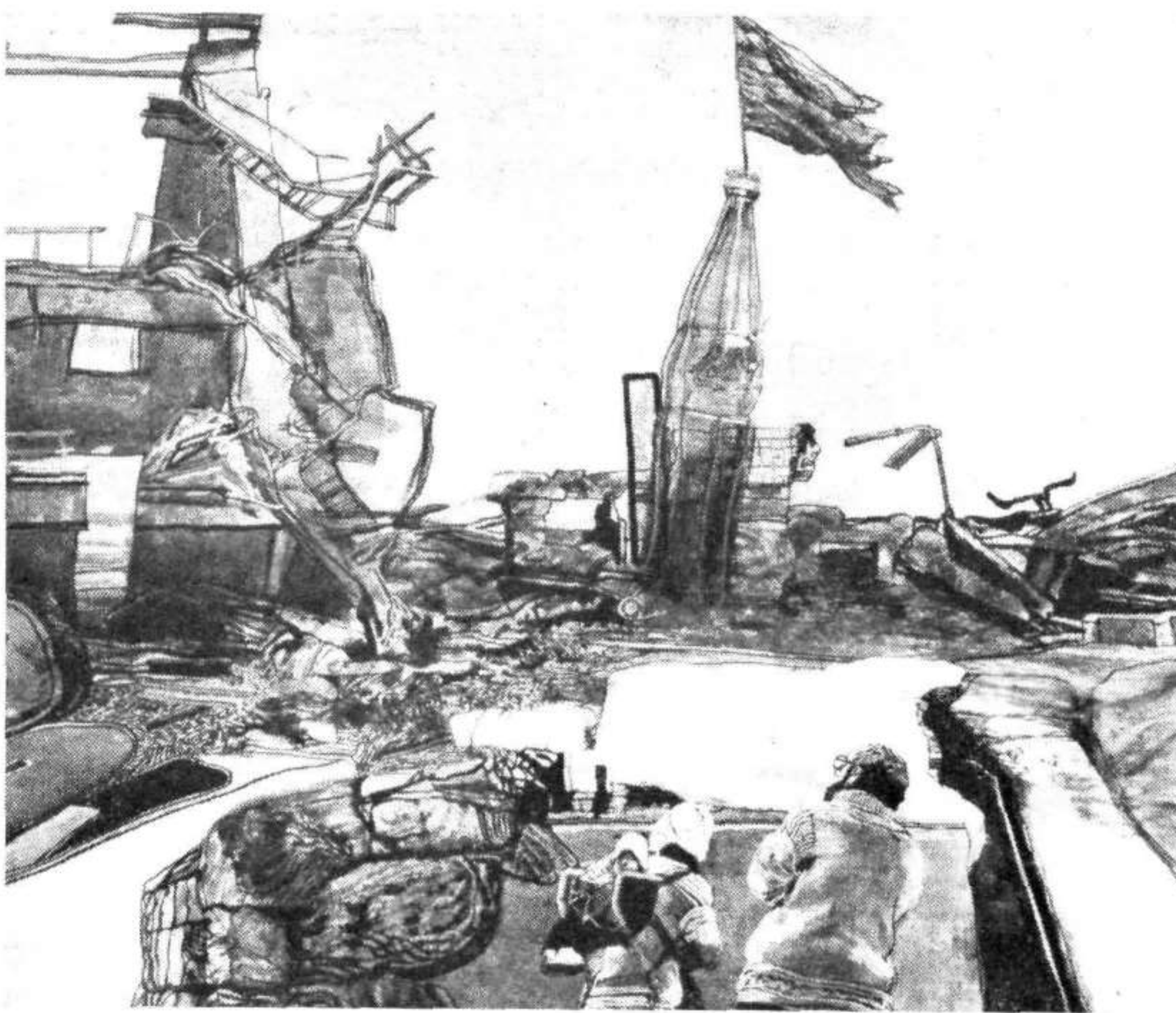


de metal, para que nuestra mano descargue los golpes ya olvidados. No busquéis —como yo lo hice— el timbre. Se llama con el llamador. Y el visitante se sorprende gratamente y empieza a sonreír. Y ya no va a dejarlo.

A Manuel Alcorlo le ha anunciado nuestra visita un momento antes un gran pintor, José Beulas. Y no le ha dado tiempo de escenificar la entrevista. Por eso, cuando sale a recibirnos este hombre barbudo, con gafas, que cojea como consecuencia de una reciente caída, vestido con un mandil de cuero profusamente manchado de color, nos damos cuenta de que **aquí** hay algo más que cumplimientos y retóricas corteses; algo va a pasar en esta casa extraña, decimonónica, cuajada de plantas, cuadros, máquinas, escaleras, divanes y cristalerías. Esta casa es un salón de alto techo, con ventanas múltiples que el pintor cubre de lonas que le impiden ver el suicidio lento de Madrid; está partido el estudio con un palco que le da aspecto de corral de comedias de Almagro y todo es un laberinto al que miramos con cierta perplejidad que salva Alcorlo invitándonos a sentarnos de buenas a primeras.

¿A qué mundo hemos venido a parar? Hace unos minutos estábamos intentando estacionar el coche en una acera superpoblada de problemas; volaban reactores y se oían los silbatos de la circulación. Ahora estamos sumergidos en un mar de lienzos y cerámicas, impelidos por el viento desatado de una conversación resuelta en torbellino, y apenas si la entrada en escena de la gracia imprevista de Paloma, la hija del artista, pone un punto de sosiego en este recinto cuajado de magias y sorpresas.

Manuel Alcorlo, madrileño, más bien bajo, parece un artesano de los que ya quedan pocos por el mundo. Su mandil de cuero le da aspecto de guarnicionero, pero su barba le reconcilia con el país de los desequilibrados. Quiso ser pintor, porque se dio cuenta a tiempo de que la vida hay que vivirla con el máximo de la intensidad y donde no hay razones vitales no hay posibilidad de belleza. Manuel Alcorlo lo ama todo; la vida, la pintura, la naturaleza, su casa, su mujer y su hija, la música, el tórculo, los metales y la poesía. Cuando escribe lo hace inventándose selvas de retórica donde cada palabra parece arrancada a un paisaje waltdisneyano, hú-



meda de rocío y de sal de mar. Cuando tiene que tocar el violín —y para él le resulta necesario hacerlo cuando menos se espera— se abisma en Bach y toda la casa se llena de acordes y trinos de pájaros. Y cuando tiene que pintar, Alcorlo, que está encantado de la vida a pesar de haberse roto una pierna sin que nadie se lo avisara, se enfrenta a todos los vientos de su barroquísimo espíritu investigador y se pasa las horas muertas para hacer que en cada espacio del lienzo quede, exactamente, lo que tiene que quedar y aparezca lo que debe aparecer. Porque éste es uno de esos que sa-

ben lo preciso, lo que hay que evocar e invocar, y lo mismo hace un conjuro para que en Florencia se muestre el espectro de Petrarca como nos inunda de una luz clarísima cuando se enfrenta con un desnudo de mujer en el que toda delicadeza ha encontrado la forma de expresarse.

¿En qué tiempo vive Manuel Alcorlo? Podríamos afirmar que fue aprendiz en los talleres del Bosco y el maestro le introdujo en los arcanos de las multitudes deformes, en las burlas de la sociedad de consumo que se avecinaba y en el jardín de todas las delicias. Pero luego

se fue a Italia y se bebió una botella de Salerno mano a mano con Giorgio Chirico. Después se vino a nuestros tiempos, porque para eso habían vivido Picasso y los otros y aprendió a tratar como debe ser a los embajadores que presentan sus credenciales a reyes moros de los que venció el Cid. Y, para mayor abundamiento, se compró una prensa, se proveyó del tórculo y se puso a hacer grabados y cuadros «pop» con metales que arrancaba a los landós que el último siglo había abandonado en las caballerizas de los grandes duques.

¡Válgame Cristo, qué enredo!, diría con nosotros Esteban Villergas. Pero ahí viene, para desenredarlo, un ingeniero industrial, Rodríguez Pina, al que sus fórmulas no le impiden recorrer estudios y frecuentar artistas. Pina traía una tormenta en ciernes que descargar sobre el pintor que jugaba con su impaciencia de poseer un «alcorlo». Y ante nuestros ojos el artista desarrolla su teoría sobre el tiempo y el arte y sobre el lienzo, al que una noche azul ha embargado de misterio; pone la palabra de Alcorlo figuras que surgirán de la nada, contrastes inesperados, equilibrios que sólo un maestro del dibujo sabrá sostener. Y el ingeniero acaba sonriendo pensando que un día en la pared de su casa el cuadro será pasto de los ojos enamorados de la belleza y todo tendrá sus razones y sus motivos.

Pero, ¿hay razones para los artistas? ¿Hay razones para este pintor tan singular, para este hombre del que lo mismo os sorprende su enorme capacidad de trabajo como su desbordada fantasía?

Sí las hay; son las mismas que preconizaba Ingres para todos los que quisieran entrar en su academia de pintura. Son las proporciones exactas del dibujo, la maestría del juego de líneas y volúmenes, de sombras y espacios limpios. Manuel Alcorlo es un dibujante prodigioso que le permite, cuando le viene la real gana de hacerlo, apurar hasta todos los límites de la forma y la figura. Cuando un testigo de su vida y su obra de hace muchos años tiene que afirmarlo ante el público, no duda en reconocerlo. Así lo hizo Joaquín de la Puente de mano maestra cuando Alcorlo, allá por el año 65, presentó sus obras en la Dirección General de Bellas Artes:

«Sé seguro que Alcorlo se halla empeñado en ésta la única manera de ser y hacer-





se. De ser y hacerse hombre. De ser y hacerse artista; más que pintor. Conozco el hecho, no solamente porque haya presenciado desde algo así como unos diez años la marcha ascendente de la pintura de Alcorlo; porque haya visto obligar a su diestro y certero dibujo a expresividades densas e intensas, a rigores dispuestos a decidir las situaciones del espíritu más que las académicas representaciones formales. Porque sea testigo de cómo su destreza insólita para valérselas con oficio y factura—sin trabas, incluso cuando se complace en la ardua encáustica—logra transirse por la emoción. Ni tampoco doy fe del hecho porque conozca cómo elabora aguafuertes y xilografías poniendo los hábiles y numerosos resortes técnicos de que dispone en plena conjunción con más importantes decisiones de índole emocional.»

Si así hablan quienes conocen a Alcorlo hace tantos años, ¿cómo no vamos a sorprendernos nosotros, visitantes urgentes, advenedizos a su territorio de sueños? Lo que sí es cierto es que algo falta en esta casa; la improvisación. Entendámonos, la improvisación como realización carente de fundamentos, de estudios previos—y ¡qué largos algunos!—de entroncamiento con la tradición. En cambio ¡cuántos argumentos en pro de la inspiración en

esta casa! De la que llega a su debido tiempo y encuentra trabajando al pintor, a su esposa y hasta a Paloma, la

niña que también tiene su parte de estudio.

Pero de Carmen Pagés, pintora de excelsa magnitud, he-

mos de hablar otro día. Hoy ha sido bastante nuestro encuentro con este doctor en toda clase de vitalidades.

## Medallística actual

Por Luis María LORENTE

# JOSE ANTONIO

*Acuñaciones Españolas, S. A., ha realizado una medalla en honor y recuerdo de José Antonio Primo de Rivera, de la cual se han hecho varios módulos en oro, con aleación de 917/1.000, y uno solo en plata «sterling» de ley 925/1.000, el cual es de 32 milímetros de diámetro.*

*El autor de anverso y reverso ha sido Fernando Jesús, que, una vez más, hace gala de su exquisita sensibilidad en los motivos plasmados sobre la personalidad de José Antonio.*

*En el anverso, su efigie va circundada por su nombre y apellido, más las fechas de nacimiento y muerte. Por ello, la simplicidad y la austeridad marcan su impronta.*

*En cuanto al reverso, el motivo central está en esa magnífica Victoria, con mucho de ambientación helénica, que es alada en función de símbolo de triunfo espiritual sobre la muerte y todo lo perecedero; que lleva en su mano diestra la corona del triunfo, y en su izquierda, la palma del martirio. Luego, las cinco flechas con su yugo y cuatro luceros. Es decir, se ha buscado expresar simbólicamente todo cuanto este hombre excepcional predicó en su actuación política.*





# LA PINTURA DE GLORIA MERINO

Por Carlos AREAN

La pintora manchega Gloria Merino permanece bastante alejada de los cenáculos artísticos. Ni frecuenta las tertulias ni participa en las reuniones tumultuarias para decidir el sentido o la misión del arte. Ella prefiere expresar lo que piensa sobre la pintura por medio de sus pinceles y no de viva voz. Este apartamiento no impide que de vez en cuando envíe algún cuadro suyo a un concurso de ámbito nacional y que sea galardonada con una medalla de oro, tal como acaeció en el Ateneo de Sevilla en la última primavera, o con una medalla, tal como acaeció en la Nacional de 1960. Otras veces participa en jurados de premios nacionales e internacionales y suele poner una nota de ponderación en medio de las discusiones frecuentemente apasionadas de sus compañeros. Respecto a esta participación en jurados, es interesante destacar que, aunque Gloria Merino, en cuanto pintora, pueda ser incluida dentro de una figuración tradicional muy evolucionada, actúa en ese otro aspecto enteramente desligada de su propia manera, y vota a los lienzos que considera de más calidad, pertenecan éstos a la tendencia a que pertenezcan.

Gloria Merino pinta desde su infancia, y realizó su primera exposición en 1956. Son ya diecisiete años de labor artística ininterrumpida, en la que no hubo nunca un salto brusco en la evolución, pero sí un ponderado planteamiento de problemas en cada nueva etapa. El hilo conductor en esta marcha ascendente es, tal como recordó Luis López Anglada, la finísima sensibilidad que la obliga a renunciar en toda obra a cuanto no es imprescindible para resolver su problema del momento y para expresar única y exclusivamente aquello que se ha propuesto en aquel caso concreto. Se trata, por tanto, de una pintura despojada en principio de efectismos y de oropeles, pero en la que la sabiduría de oficio y el dominio de la factura pueden manifestarse en una efervescencia caliza de



los pigmentos o en unas perspectivas a base de estriados convergentes de las grandes manchas alargadas que denotan que esta pintora es capaz de utilizar ponderadamente todos los recursos en los casos en que éstos se convierten en idioma para decir algo y no en simple prueba de virtuosismo.

Las primeras obras de Gloria Merino, las que fueron ya muy justamente elogiadas en toda la prensa en los años 1956 y 1957, eran unas veces violentamente

expresionistas y otras intimistas. Las de la primera modalidad me hacen pensar a veces en el Osvaldo Guayasamín del último decenio, pero no en el de aquella época. Hay en ellas ese crispamiento de las manos desproporcionadamente grandes y ese tallado de los rostros, en volúmenes esquemáticos neocubistas, que pueden tener su última fuente, igual que en el otro gran pintor recién citado, en algunas modalidades de escultura negra y en el intermedio picassiano en-

tre la etapa rosa y sus primeras premoniciones del cubismo. Los grandes ojos atónitos se destacan contra el fondo blanco de las casas encabalgadas de la Castilla meridional y forman una unidad de expresión con el paisaje, que es tan sólo cielo, tierra y cal, en tanto los hombres son, además de tierra, esperanza y asombro. El cromatismo terroso le va bien a estos liezos, pero no de manera invasora, sino como contrapunto de los blancos y de los sepías o incluso sutil nota de ternura del rosa del vestido de algún niño, que no es sólo aquí imagen pictórica, sino llamada de atención hacia lo que habrá de ser mañana la continuidad de una tradición secular y anclada en la gleba. Es una Castilla que parece hallarse más allá de la historia, pero que es ella la que crea la historia y a la que le debemos, por tanto, el ser que somos. Gloria Merino nos decía todo esto con su composición aplomada y con sus colores humildes, pero no de manera demagógica, sino porque ella formaba también parte de esa tierra y porque sus padres y abuelos habían vivido en ella y habían contribuido a hacerla tal como hoy se nos ofrece durante siglos y siglos.

En otras ocasiones era la familia campesina en el interior del hogar. El intimismo predominaba aquí sobre el expresionismo y eran la ordenación concéntrica de las figuras, la mayor alegría, variedad e intensidad del color y las expresiones de impasibilidad, de ansiedad o de ternura las que modificaban el sentido último de la obra. Había en la primera versión de este tema, realizada en 1953 cuando Gloria era todavía alumna de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y no había realizado aún su primera exposición, ecos transfigurados de la deliciosa escena de las cabrillas triscadoras, de San Isidoro de León, aunque aquí sea un niño el que hurta deliciosamente una golosina y no un animalillo humanizado el que trisca unas hierbas o se acerca subrepticamente hasta la escudilla de un pastor. Este tema tentó a Gloria Merino en varias ocasiones y lo repitió con grandes variantes de factura y esquematización en los años 1958 y 1963. En la última de las versiones citadas, la materia raspada y las transparencias de óleo sobre una preparación inicial de temple, contribuyen a aumentar el clima de misterio que completa el de impasibilidad racial de las expresiones de las figuras.

La evolución de Gloria Merino a partir de la fecha de su última versión de la *Familia de Castilla la Nueva* se ha caracterizado por una intensificación del despojamiento y un mayor dominio de la materia. Los lienzos se ordenan ahora muy a menudo sobre esquemas triangulares a los que se superponen curvas muy matizadas de doble inflexión. Esta manera de componer es especialmente visible en los paisajes desnudos, en los que las casucas brevísimas se pegan a la





tierra y apenas se diferencian de ella en su cromatismo, aunque sí en su textura. Una Castilla libre enteramente de oropeles, una Castilla en la que la luz fulge desrealizando a la tierra, protagoniza estos lienzos. Esta luz, que es la de la pintura y no la de la realidad cegadora de las eras, no cae en una dirección concreta, sino que flota sobre la totalidad de la obra, tras haber surgido desde dentro de la misma. Esta luz está supeditada a la composición, pero es ella misma, no sólo forma sino soporte de todo el encadenamiento rítmico de los polígonos flexibilizados. Gloria Merino no se ata aquí a un solo apriorismo y sigue en cada momento los railes más aptos para que la luz sea paisaje y para que la forma irradie indefinidamente la luz.

Estos paisajes desnudos, en los que Castilla «nos eleva en la rugosa palma de su mano», se alternan con los humildes pueblos por cuyas calles desempedradas pasan carromatos o mujerucas vistas de perfil para que nos parezcan así más delgadas y más hechas para cortar el fino viento serrano. Aquí la esquematización de las formas y el tambaleamiento de las figuras no tiene tanto una finalidad expresionista, tal como acontece en ejemplos paralelos de Agustín Redondela o de Alvaro Delgado, sino la de captar en su fluencia casi intemporal una vida aparentemente estática, pero tan capacitada de poderosas evoluciones internas como la propia pintura de Gloria

Merino. Yo no sé si la pintora, que es castellana, de ascendencia familiar y radicación, se ha propuesto conscientemente este problema o si se ha limitado a captarlo en su intuición sin discutirlo dentro de ella misma de una manera conceptual. Yo he preferido no preguntárselo, porque lo que cuenta es la realidad de la obra y no los vericuetos a través de los cuales el pintor ha llegado a seleccionar su temática. Lo que sí es evidente es que del mismo modo que otras regiones se mueven continuamente en su superficie y permanecen anquilosadas en su sustrato último, Castilla, que apenas se mueve por fuera, se halla continuamente atravesada por corrientes subterráneas poderosísimas que estallan de vez en cuando y que lo mismo pueden traducirse en la conquista de un nuevo mundo que en una súbita conflagración interior. Lo que Gloria Merino ha captado en estos últimos lienzos es esa indiferencia del hombre de Castilla hacia los pequeños hechos diarios y esa fuerza que le hace volcarse con su redentorismo de siglos en las aventuras supremas. Todo parece dormido e incluso la textura de la cal arañada y leprosa parece traducir una dejadez, una indiferencia o un abandono. Hay algo, no obstante, tal vez en la luz, tal vez en las miradas ansiosas, que nos prueba que ese abandono es siempre transitorio. Gloria Merino lo ha captado con la misma transparencia con que Ortega Muñoz descubrió la vida soterrada de las encinas o Benjamín Palencia la dulzura última de las lejanías agrias. Castilla es contradictoria—no podía ser de otro modo si quería ser ella misma y hacer a sus hechos y a sus hombres—y Gloria Merino ha captado desde su sensibilidad identificada con su tierra y su pueblo esa contradicción que se convierte en pura pintura en ella, de igual manera que en Antonio Machado, que era, como Gloria Merino, un castellano de Andalucía y no de Castilla, se convirtió en poesía igualmente ocultadora y desveladora, tal como nos acaece siempre que queremos acercarnos hasta el misterio último de nuestra altiplanicie esencial.



Madrid-España, 1 de abril de 1973

galería **TENDART**

**dibujos de**  
**ANTONIETA ZACCARELLI**

**abril**

GALILEO, 96 (1.º piso)  
Tel. 254 11 62 - MADRID



**ZARCO**

del 9 de abril  
al 10 de mayo



CONDE DE XIQUENA, 8  
Esquina a Marqués de Monasterio  
Teléf. 232 19 59 - MADRID-4

galería **kreisler**

madrid marbella

ARTE ESPAÑOL  
CONTEMPORANEO

**FRECHILLA**  
ESCULTURAS



BRONCES-ACEROS-PIEDRAS-MARMOLES-MULTIPLES

Hasta el 14 de abril

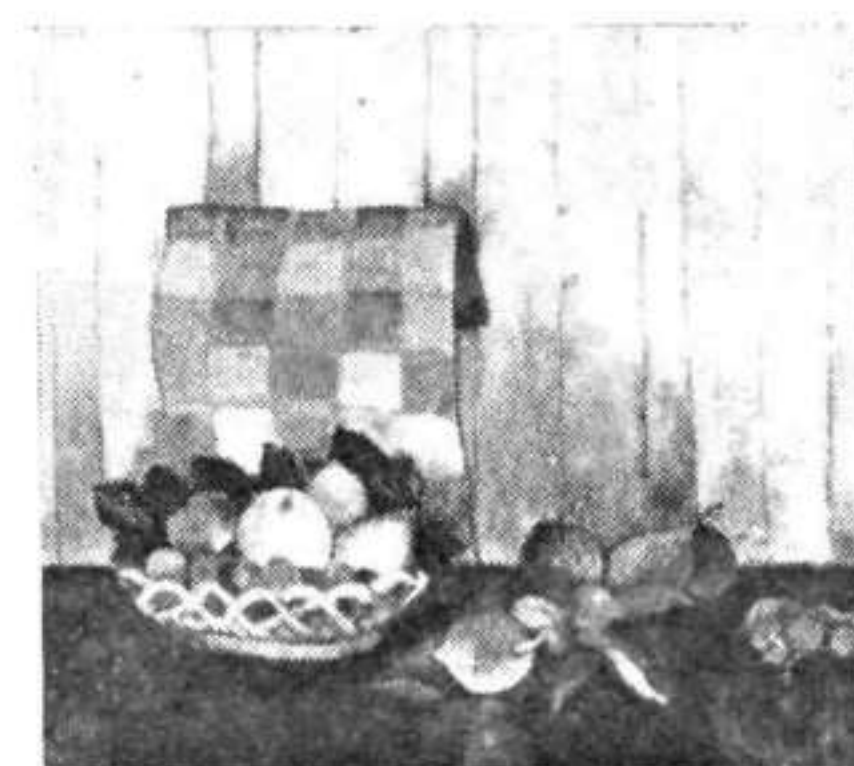
SERRANO, 19 - TELEFONO 226 05 43 - MADRID-1

*biosca*

**María Antonia**  
**DANS**

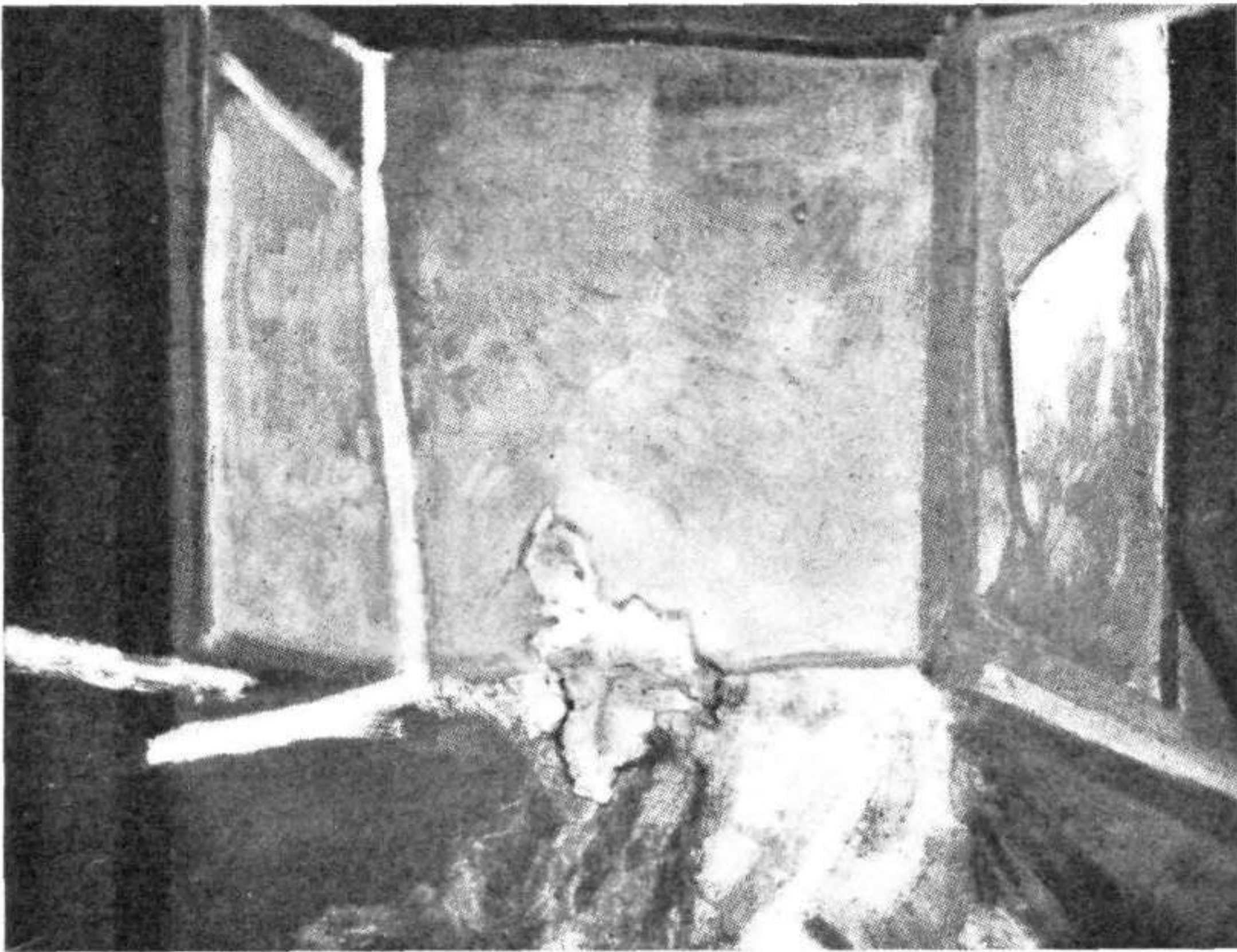
hasta el 30 de abril

GENOVA, 11 - TELEFONO 419 33 93 - MADRID-4





# itinerario de EXPOSICIONES



## RUFINO LOPEZ en la Nueva Galería de Arte L'ienzo, de Madrid

Rufino López expone óleos, dibujos y acuarelas en la Nueva Galería de Arte L'ienzo, de Madrid. Si el dibujo de este joven pintor, nacido en La Granja, atrae por su sencillez y pureza en el ágil fluir de la línea, es en su obra al óleo donde ofrece una amplia panorámica de su buen oficio, muestra de los caminos por los que discurre actualmente su quehacer artístico. Su paleta, derroche exuberante y colorista de rojos, verdes y amarillos matizados, ofrece también en contrastada sobriedad, una amplia gama de ocre y sepías. Aglomerada y consistente la materia en unas obras, en otras, es tan suave el empaste que incluso deja entrever el soporte. Superficies lisas, suavemente empastadas y erosionadas, donde se hace imperceptible el trazo. También la pincelada obedece a diversos imperativos, y en ocasiones, animada por un íntimo dinamismo fusiona colores en arrebolada explosión luminica, olvidando contornos y formas.

Junto a estas manchas luminosas, cuya expresividad estriba en la emoción que vibra en la materia coloreada, Rufino López recorre, paso a paso, la senda de un neofigurativismo caligráfico, en el que aparecen las formas reducidas a esquema sugerente. Son la sobriedad colorista, el empaste cuidado y el trazo casi gestual, elementos que dotan a algunas de sus composiciones de especial emotividad, doblemente eficaz por su renuncia a recursos efectistas.

R. M. L.



## TOMAS CRESPO RIVERA en la Galería Skira, de Madrid

Esculpir en madera constituye una actividad muy antigua. Se realizó en todas las culturas primarias desde hace más de cinco mil años y —posiblemente— también en la prehistoria, poco después de que se hubiese comenzado a modelar en barro, a insculpir en hueso y a esculpir en piedra. A pesar de ello, la madera frotada y pulida con toda clase de herramientas y convertida en material escultórico para un muralismo inédito, no constituye un material demasiado frecuente. Menos todavía lo son las estructuras en las que Crespo Rivera ensambla sus piezas franciscanamente terminadas y que lo identifican con tan infalible seguridad como su propia firma. La generación de las amplias superficies curvilíneas —y también la de las crestas delimi-

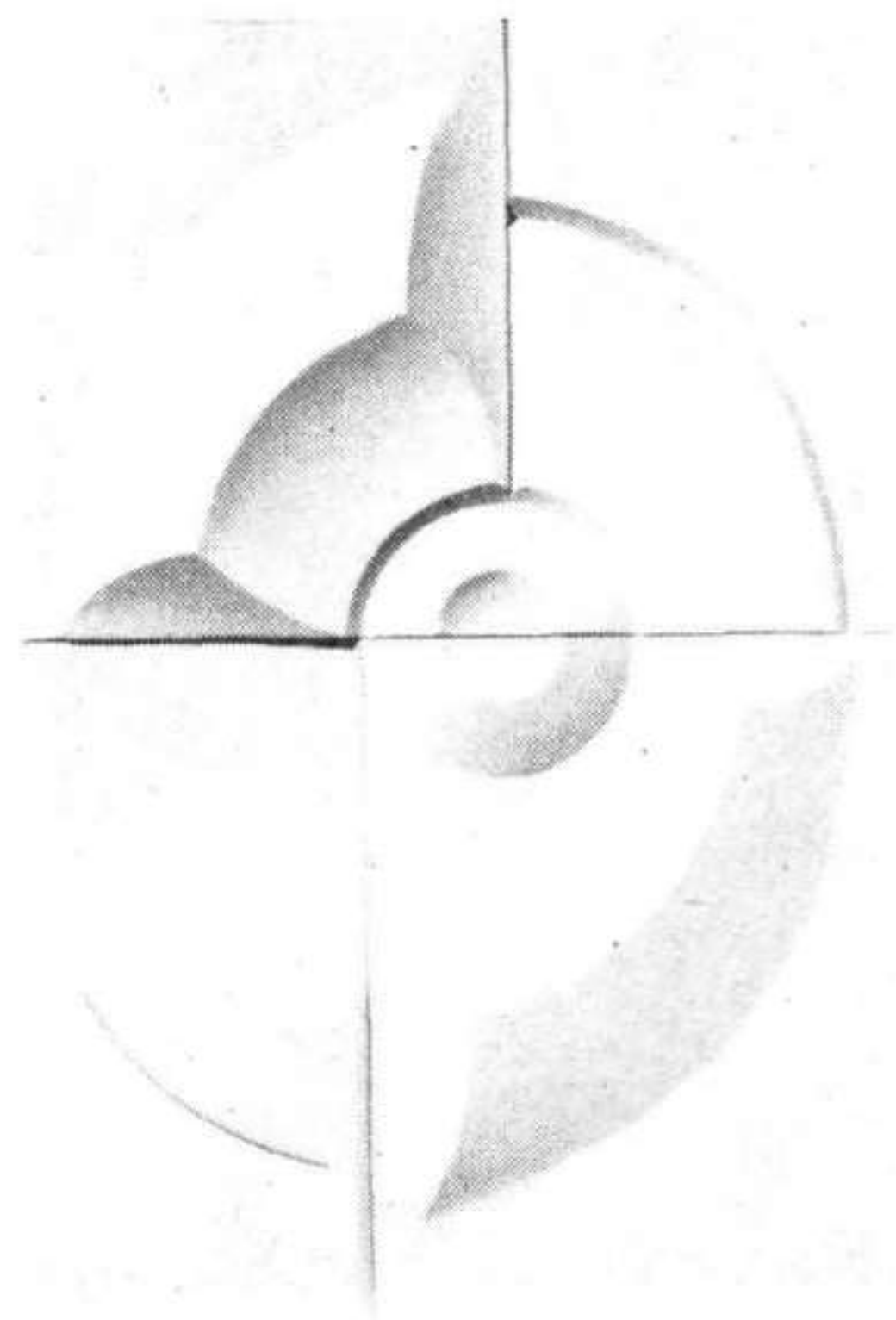
tatorias— es siempre libre, aunque teniendo la generación geométrica como meta ideal a la que se desea no llegar, para evitar la excesiva regularidad, pero que se mantiene siempre presente como garantía de un ritmo de incurvamiento y de una fidelidad a una cadencia sin encrespamientos súbitos.

El color es uniforme en la mayor parte de estas piezas. Alguna que otra vez respeta Crespo Rivera el del propio material, pero lo más habitual es que las pinte en su totalidad, las más de las veces de un blanco poroso y calizo, aunque utilice también, en algunas ocasiones, el rojo atemperado, el rosa desvaído o un azul matizadísimo. Se trata siempre de unos colores tan puros y unidos como los de la propia estruc-

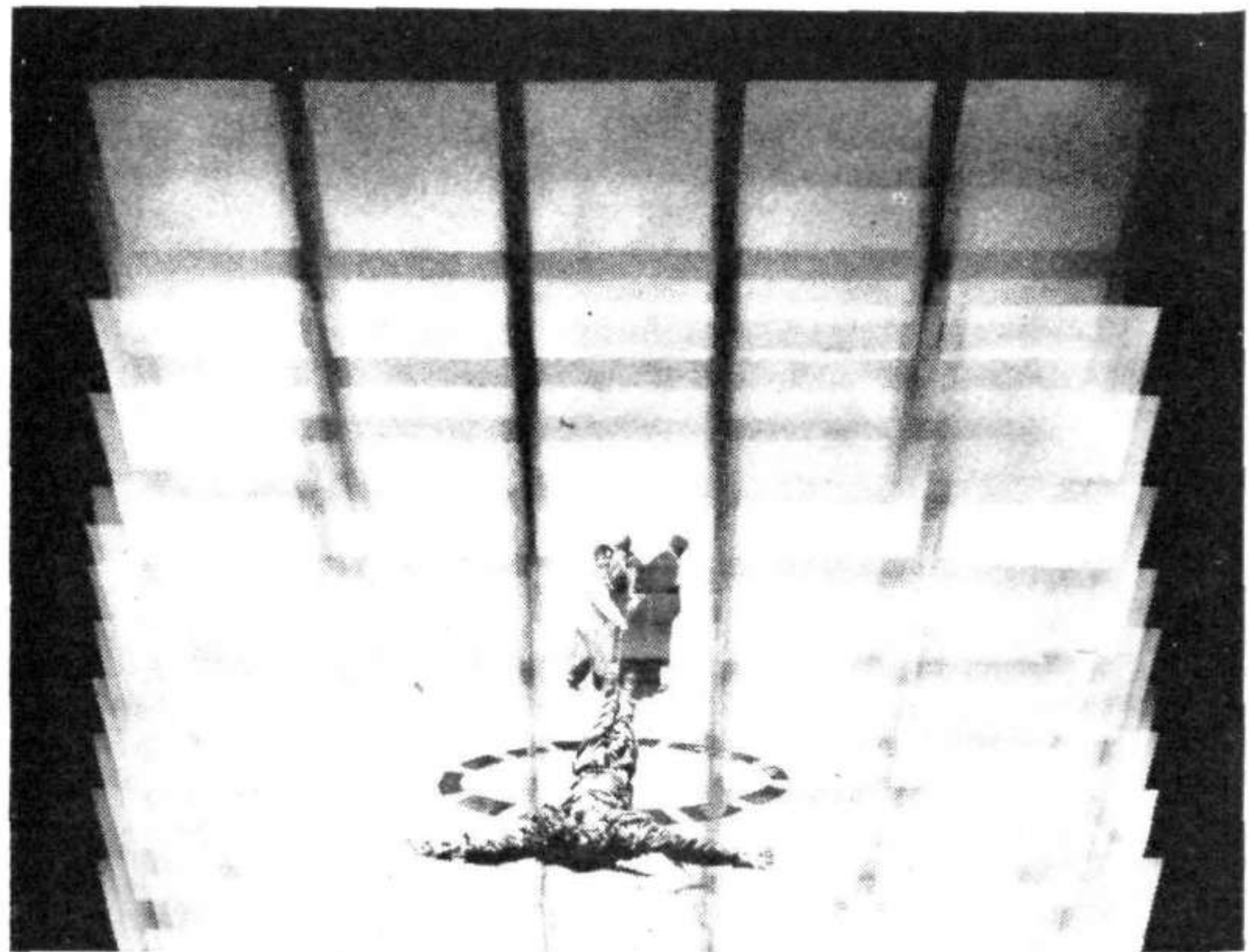
tura e igualmente equilibrados y refinados.

La luz es compañera inseparable de estas obras. No se trata de una luz reflejada, como en el muralismo bizantino, sino de una luz en sordina, que penetra por entre los huecos de cada estructura y subraya sus ritmos gracias a las sombras que las crestas arrojan sobre sus entrantes. Correlato de este juego armonioso de curvaturas avanzantes o interiorizadas, de luces en los biselados y de sombras en las concavidades, es la conveniencia de una visión frontal. Cuando el espectador se para frente a la obra y la contempla inmóvil, se tiene la sensación de que el tiempo se ha detenido durante un instante, pero esa sensación de eternidad puede ser negada unos segundos más tarde, en virtud de cualquier cambio, por pequeño que éste sea, en su dirección o intensidad.

Crespo Rivera parece querer así afirmar y negar simultáneamente la movilidad de las horas, la huida del tiempo, todas las contradiccio-



nes, en suma, que nos hacen ser tan prisioneros —y sentirnos tan inseguros— durante nuestra entrega a lo temporal, como en nuestra aspiración a lo eterno. No es



Perdikidis

## DIMITRI PERDIKIDIS (Galería Nova)

Estrena público barcelonés este importante pintor griego arraigado en España hace veinte años, que ya posee una larga trayectoria de artista-expositor, y que, por ello, tiene ya una amplia valoración entre nosotros, como demuestra la amplia bibliografía de su catálogo.

Al crítico le corresponde, pues, comprobar unas calidades, rehuyendo por supuesto cualquier fácil referencia a un determinismo geográfico y cultural. Pues de su natural cretense, le queda acaso la voluntad de la forma nitida y poco más. Ahínca mejor su imagen la riqueza de los cromatismos de predominio gris que le lleva a pintar con hábil técnica, los tonos dominantes en la fotografía en blanco y negro, sobre los que dibuja leves pinceladas de color. Establecida esta previa posición técnica, hallamos, en la temática dos factores dominantes: uno, el que procede a la utilización de elementos de repetición con los que, a lo que

entiendo, intenta dar la imagen de la mecanización de nuestro vivir, claramente simbolizado por la transformación de estas repeticiones en ideas de reja, valla, cárcel, muro. Y sobre este fondo obsesivo, reafirmando su intencionalidad, transformándola en mensaje doliente, el gesto del hombre oprimido, violentado, aplastado, destruido por su contorno, gritando el símbolo de su apasionada libertad. Sobre este doble juego temático, una mano que acusa o la esfera espectral de un astro muerto, sirven de culminación simbólica y patética.

## GOMEZ CATON (Sala Majestic)

Lo que atrae de la pintura de Fernando Gómez Catón es la honestidad de su pincelada. Es una versión de las cosas como son, trasladadas por una materia carnosa, de una pastosidad que enriquece los volúmenes, y que está a medio camino en el fiel exacto de la balanza entre el realismo y el impresionismo. Quiere esto decir que su pincel no se resigna a «reflejar»,



esta ambivalencia el menor de los encantos de la obra de Crespo Rivera. Nos conmueve, igual que todo lo que nos ha sido apenas insinuado, pero crea además un clima de misterio y de calma en el que la inaprehensibilidad del color se alía indisolublemente con la morosa, organicista morbidez de la forma.

Estos grandes murales escultopictóricos de Crespo Rivera no son ya cuadros, sino que aspiran a convertirse en paredes. Una nueva arquitectura que abra la mano a la colaboración y que instaure un nuevo racionalismo atemperado tendrá que contar con ellos y con su contradictoria serenidad. Responden así, tanto por lo que tienen de ambiguos como por lo que deben tener de fachada y pared, a una de las aspiraciones latentes en la rama no normalizable de nuestra arquitectura actual. Esperemos que cumplan pronto su verdadera misión y que nuestros arquitectos las seleccionen como complemento de ese espacio interior flexible y elástico, que

tiene que ser—segunda integración de las artes—conformado de nuevo no sólo por ellos, sino también por escultores y escultopintores, sociólogos e ingenieros y cuantos hombres de buena volun-

tad se sientan llamados a servir en esa actividad de tan alto valor social.

C. A.



### VICENTE COLLADO en el Club Don Hilarión, de Madrid

Veintiún esmaltes sobre cobre expone Vicente Collado en los salones del Club Don Hilarión, de Madrid. La vítreo calidad del esmalte se presta, con la transparencia que le es propia, a este fluir turgente y sensorial de las formas dentro de un mundo simbólico, casi mítico, con alusión a los encadenamientos permanentes del hombre.

Sabe la línea ceñirse al casi intocado relieve del desnudo, y seguir el envolvente ritmo de masas flameantes que sumergen el sueño

en el marco de una abstracción bien expresiva. Como el horno funde materias y colores a elevadas temperaturas, así Collado somete el sueño de su mente a elevada presión para expresarlo después, ya sereno, con la exigencia de una claridad formal, sencillo el trazo, emotiva, aunque distante, la anécdota, y altamente bella la composición. En la pintura a esmalte de Vicente Collado se aúnan la sencillez de la línea y la suntuosidad del color en lujosa fluidez rítmica, y el lirismo de



su lenguaje vence cuantos problemas le plantea el utilizar para su pintura la técnica del esmalte.

R. M. L.



## monitor barcelonés de arte

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

sino que aspira a «interpretar». Lo que esta voluntad supone, en cada caso, está en función de su talante, de su momento vital y de su íntima actitud ante el «objeto». No es lo mismo una visión anecdótica del barrio antiguo de Barcelona que la amplia panorámica de su puerto. En el primer caso, la pupila escrutadora se ordena en una voluptuosidad que enriquece cromáticamente un rincón popular, en la morosa elaboración de un ángulo, del toldo blanco, de un puesto de venta, o de la sombra en fuga del campanario de Santa María del Mar. En el segundo caso, la amplitud del objeto obliga a simplificaciones casi diríamos drásticas, que dejan la horizontal del fondo convertida en una serie de alusiones volumétricas. En este ejemplo, adquiere fuerza y aparato el celaje tratado con un pincel a la vez

pastoso y bravío, con una fuerza de tempestad en acecho, que dramatiza todo el conjunto panorámico. El ejemplo más claro de esta doble posibilidad, analítica y sintética, de conjunto y de detalle, de forma viva y de valores geométricos nos la ofrece en telas como «Escena en la playa», en la que lo arquitectónico—estable—y lo musical en fuga encuentran acordes admirables, bajo una restallante luminosidad mediterránea.

### PLASTICA Y POESIA

¿Cómo no señalar, con hito luminoso, en este «monitor barcelonés de arte», un libro titulado *Del lienzo al verso*, obra lírica de nuestro Juan Bautista Bertrán? Dejo de lado la golosa ilusión de comentar las líneas

generales que enlazan lo poético a lo plástico, que nos llevarían a generalización innecesaria aquí y ahora. Vengamos, pues, al libro concreto, obra feliz, en su expresión tipográfica, de Angel Caffarena, cuyas ediciones malagueñas tanta noble alegría nos aportan. Lo que este libro es, en primer término, es un «museo imaginario»—para decirlo con la expresión de André Malraux— y, por lo tanto, un índice selectivo rigurosamente personal. Como en otros ejemplares ilustres, tal *Mi salón de otoño*, de Eugenio d'Ors, el libro del poeta Juan Bautista Bertrán comporta un autorretrato espiritual fabricado con el contorno de sus preferencias. En segundo lugar, *Del lienzo al verso* es un manojo de «interpretaciones». Es decir, una versión a letra lírica de unos valores cromáticos y especiales. Digamos enseguida, al tiempo que el lector lo recuerda, que una comparación con otro noble intento acredita su singularidad. Me refiero, como es obvio, al libro—magistral—*A la pintura*, de Rafael Alberti. La distinción es bastante clara: en los reflejos líricos de Alberti priva en importancia la «materia» pictórica; la elementalidad de los colores de la paleta, que transporta unos determinados mensajes del espíritu. En los versos del padre Juan Bautista Bertrán la operación es a la inversa: se parte del envío lírico, del psicologismo interior, para aludir sólo posteriormente a la envoltura plástica. Dicho se está que ello implica un superior esfuerzo penetrador, capaz de arrancar de la médula del cuadro y de la más recóndita intención del artista; y que, por lo tanto, cada poema empieza por ser un retrato en profundidad.

El escalpelo del poeta actúa aquí con la implacable finura de un bisturí, que deja en vilo la parte esencial del mensaje pictórico.

He aquí algunos ejemplos:



Van Eyck:

*Al contemplarte, mi elección  
ignoro  
¿me esconderé en tus plegos de  
lropaje,  
brocados y velludos? ¿Que me  
lalthaje  
y me ciegue el fulgor de tu  
ltesoro  
de perlas, pedrería, broches de  
loro?  
¿Soñaré exquisitez en tu pai-  
lsaje  
y entrevisto canal tras balco-  
lnaje  
Virgen y canceller, rico decoro?»  
(Pág. 28.)*

Fra Angélico:

*Rosa y azul cuajaron en divino.  
La adoración es vértice de un  
lala,  
y el rojo del incendio, la ino-  
lcencia.  
El éxtasis ha dicho su palabra.  
(Pág. 31.)*

«Los platos de Correggio»:

*¿Tienen la claridad, cálida y fría  
de un espíritu hermoso en  
lagonía  
esos cuerpos desnudos y en  
lsosiego?  
Llama y metal y flor, luz mar-  
lfileña  
tu milagro de plata es el que  
lenseña  
a comprender la palidez del  
lfuego.*



Gómez Catón



# LOPEZ TORRES, PINTOR DE LA LLANURA MANCHEGA

Por F. GARCIA PAVON

*En el Museo Español de Arte Contemporáneo hubo días pasados, organizada por la Dirección General de Bellas Artes, una exposición de López Torres, el gran pintor de la Mancha. En ella había muestras de todas las etapas de su arte. Desde cuando estudiante en la Escuela de Bellas Artes, allá por los años veinte, hasta sus últimos cuadros y dibujos, algunos de paisajes urbanos madrileños hechos en los últimos años, mientras ejerció su cátedra en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.*

*Tan menudo, tan modesto de gestos y presencias, ahí lo teniais estos días, en esas salas grandísimas, entre tantos cuadros y personas, como un poco asustado. A veces se paraba con algún amigo y, en-*



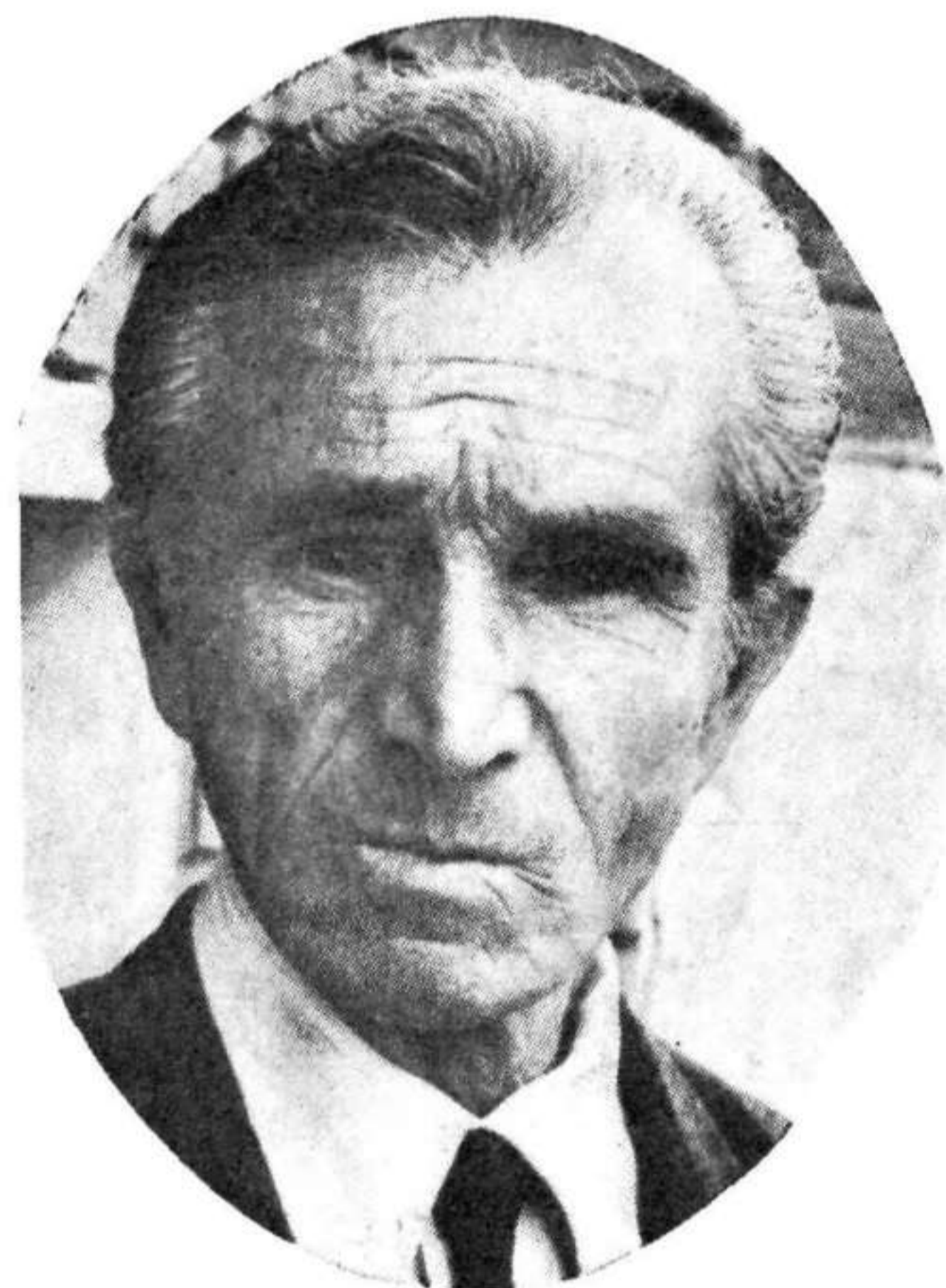
*tornando los ojos, le señalaba las nubes delgadas de un óleo que pintó de mozo.*

*Pelo cano, ojos azules, boca sumida y cara de labrador sin cosecha, habla haciendo nerviosos gestecillos de labrador desterrado.*

*Antonio López Torres, de Tomelloso, es el pintor de la llanura manchega. Nadie pudo ganarle en ese empeño. La tierra de sus campos, tan echada, tan lisa de verdes, dorados y marrones, con tanto cielo encima, es un milagro*

*de luces delgadísimas, de horizontes que diluye el aire, de reflejos sutiles y espejismos que sólo él supo ver. Las figuras, las pequeñas anécdotas de sus cuadros: bombos, cepas, los niños jugando, la encina solitaria o la pedriza, son pretextos para traer ante los ojos del espectador un mundo que tan sólo es luz del aire.*

*López Torres, el de Tomelloso, nunca fue un pintor señorito, de los que van al campo con su coche para pintar un*



## **DULCE H. DE BEATRIZ, en la Galería Grin-Gho, de Madrid**

La pintura de esta artista nacida en Cuba, descendiente de familia española y hoy residente en Estados Unidos, llega de nuevo a Madrid con su festiva alegría, ingenua y cálida. Retratos de adolescentes, sencillas escenas campesinas y paisajes dorados por una luz cobriza, que presta cierto clima irreal a estos lienzos trazados con segura y enérgica pincelada. Pintura impregnada de romanticismo, que capta por su li-

rismo extrovertido al espectador y lo deja atravesar el umbral de una época tranquila donde todo es luz y sombra iluminada, campos y niños bajo el sol. En el bullicio de la gran ciudad, la pintura de Dulce H. de Beatriz viene a poner un toque de reposo y calma, con estampas de un mundo ensoñado en el que están presentes la despreocupación y la alegría. Dulce H. de Beatriz estudió pintura y escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes «San Alejandro», en La Habana. Su obra ha merecido digno reconocimiento tanto en América como en Europa.

R. M. L.



## **FERNANDO SAMPERIO, en la Galería Villares-Toro, de Madrid**

Samperio ha expuesto un interesante conjunto de óleos. La soltura y esmero de su pincelada, la armonía cromática sin la menor estridencia, la vivencia profunda de un paisaje captado con fina sensibilidad, y una honradez de oficio inasequible a fáciles sugerencias del truco estético actual, constituyen las notas predominantes de esta exposición. Con ella, Samperio reclama un lugar destacado en esa tendencia pictórica bilbaína, tan vigorosa, que más allá de la nueva figuración, quiere traducir estéticamente un paisaje figurativo, el paisaje que vive y siente el pueblo, tal y como lo siente y lo vive. Nada más, pero también nada menos.

A. A.



## **Club URBIS**

exposición de óleos

“FERNAN”

hasta el 14 de abril

Visitas: Laborables de 6 a 9

Festivos de 12 a 2

Avda. de Menéndez Pelayo, 73

MADRID-7



rato. El caló tan hondo en su paisaje porque es paisaje mismo. Antonio es un labriego de casta y gustos, que en vez de irse al campo a destripar terrones o podar cepujos, trasladó las fanegas a su lienzo a golpes menudos de pincel. Si, empleó su vida como jornalero de aires y de luces, de solespones y solesnuevos, de cantares y pájaros tempranos.

... Porque López Torres, además de maestro pintor, es perito pajarista. De tanto estar en el campo, emparentó con los trinos y aleteos y perdió muchas horas de su obra mirando el ave breve que se le subió a la caja o desde la rama de la carrasca le canta al oído. Muchos trazos de la pincelada de Antonio están hechos al compás de un suave trino, y por esa pajarera inspiración en sus cuadros hay trazos, mirlos y jilgueros, ruiseñores y pardillos.

Antonio siempre fue hombre modesto, huidizo, soltero y solitario. Ni el comercio de la pintura, ni las relaciones públicas, ni las tertulias en bares y casinos le gustaron. Algún modesto amigo, sus sobrinos, es decir, la escuela que él creó—Antonio López García y Santiago López, que ahora empieza—y sus campos.

Desde que yo era niño, recuerdo verlo cruzar el pueblo en bicicleta, con los aparejos del arte bien atados al porta,

camino del paisaje. Y cuantas veces lo vimos sus paisanos en medio de una era o un rastrojo, en las calinas de agosto, descamisado, con un sombrero de segador hasta las cejas, dándole a los pinceles. Muchas noches de su vida durmió en bombos y quinterías, entre cierzos y ábregos, entre cantares ásperos y botas de vino.

La pintura fue para Antonio su vida total. Apenas expuso, jamás buscó compradores ni se organizó propaganda. Sus cuadros de la Mancha, de Tomelloso, realistas, de pincelada chica y aire luminoso, son trozos de su carne, capítulos vivos de su biografía, de los que nunca quiso separarse.

Ahora, en esas salas enormes del Museo de Arte Contemporáneo, en los momentos de poca gente, se le ve deambular mirando algunas manchas de sus cuadros como quien de pronto halla un recuerdo, una vivencia ternísima, olvidada entre los últimos pliegues de su memoria.

Esta exposición casi coincide con la jubilación de López Torres como profesor de artes. Dos motivos de melancólica meditación... Y de esperanza para él, que, libre, podrá volverse a sus campos y a sus pájaros y dejar muchos cuadros más para la historia de la pintura española contemporánea.

### **VIOLA Y FRANCISCO IZQUIERDO, en la Galería Rayuela**

#### **VIOLA**

Manuel Vio'a, aragonés de nacimiento, con más de medio siglo de existencia y una carrera artística jalonada por el éxito, expone su obra más reciente en la Galería Rayuela.

Es siempre la luz, hecha látigo de expresiva vitalidad, la que bañada de color asciende, casi etérea, estalla enrojecida dejando estela de mil chispas, o se oculta en zig-zag buscando las más negras tinieblas. «Para mi necesidad plástica, el color no es color, sino el testigo de la luz y de las tinieblas», ha dicho Viola. Pero sucede que su color no es testigo de la luz, sino luz misma que se propaga a la velocidad que le es propia, como una ráfaga, saeta o remolino, dejando sobre la superficie del cuadro la constancia permanente del pasar casi invisible, de tan vertiginoso, inmovilizado. Es una mística plástica la que hablan estos espacios-luz-color, ascensionales o profundos, mística nacida de una vitalidad sensorial desmesurada a la que nada satis-



face, porque es fruto de exigencias del espíritu. No hay anécdota carnal en estas manchas, ni música, ni ruidos, solamente luz trágica, luz de fuego candente, luz de tinieblas sometida al frío o al calor, a grado tan elevado que no responde sino al sentimiento más puro

## **Tartessos**

**GALERIA DE ARTE**

# **F. RIVES**

**OLEOS**



**HASTA EL DIA 4 DE ABRIL**

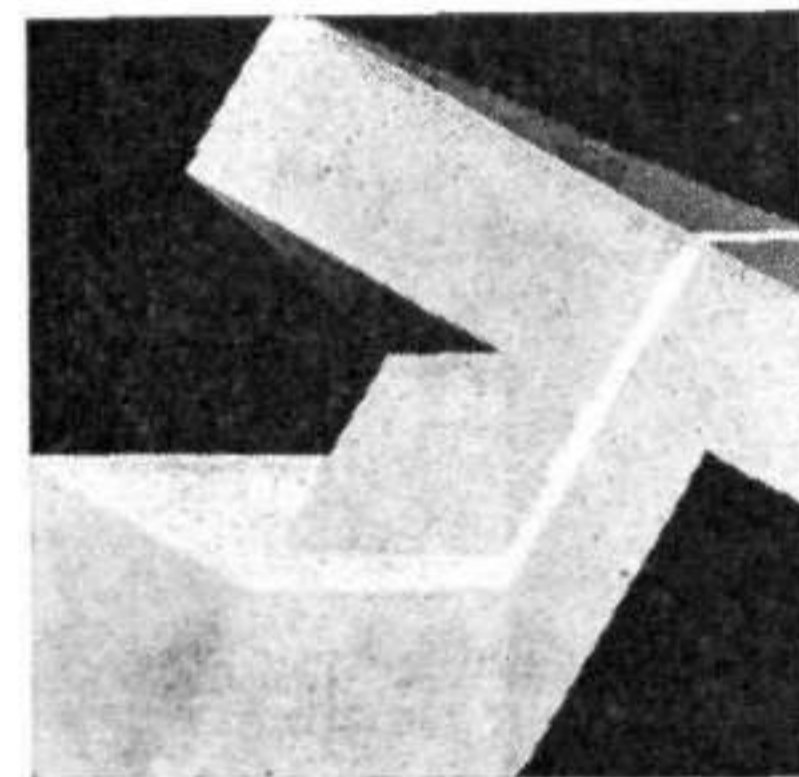
**SERRANO, 63-Tel. 226 42 01-MADRID-1**

## **GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.**

VILLANUEVA, 7 — MADRID - 1 — TELEFONO 225 11 72

# **RINALDO PALUZZI**

**PINTURAS**



**Hasta el 21 de abril**

## **J. J. ROTTENBURG**

**Galería de Arte**

# **EXPONE**

# **FEDERICO ASSLER**

## **ESCULTURA**

**del 16 de marzo al 14 de abril**



**ALMAGRO, 27**

**Teléfs. 4190409-4199402**

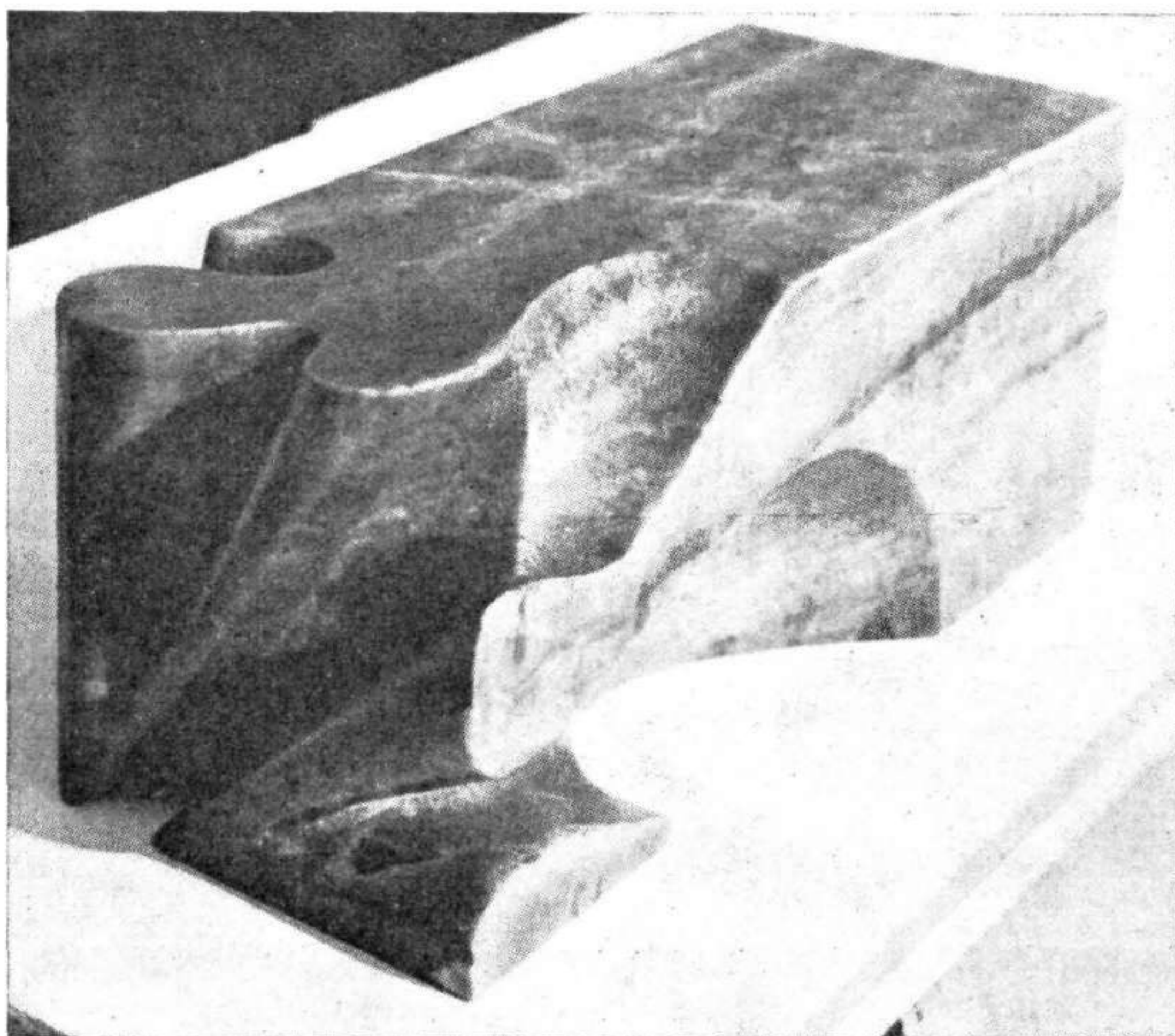
**MADRID - 4**



## esculturas de

# LORENZO FRECHILLA

Por Rosa M.<sup>a</sup> DE LAHALGA



La piedra y el mármol, el acero y el bronce saben de sus formas huidas, que al partir dejaron huella de contornos. En esas huellas, que reflejan unas veces la luz o la cadencia betuada y fría del metal o la piedra, duerme quieto el misterio del vacío, la quietud serena de lo impenetrable.

Las esculturas de Lorenzo Frechilla piden espacios abiertos, fieles guardianes de su condensación absoluta, y no establecen diálogo entre ellos. El espacio, en una inmensa plenitud acoge sus aristas, ondulados relieves y suaves concavidades, y hay una tensa expectación entre las formas y la luz que las envuelve, que incide en ellas y se refleja sin haber penetrado el interior.

Estas formas no identificadas, que están tomando parte en una evolución ininterrum-

pida, producen asombro a quien las contempla. Hacen alusión al cubo, al poliedro, al rombo y a la esfera, sin embargo, en ninguna escultura se reconocen de manera rotunda estos contornos, sino fragmentados y distorsionados, a la búsqueda de una nueva armonía sin puntos necesariamente equidistantes. Es la armonía de un absurdo que empieza a develizarse y a descubrirnos que hay más leyes que las conocidas, nuevos ángulos, otros órdenes que los que creímos definitivamente establecidos.

Un sabio modelado da rotundidad corpórea y espacial a estas formas quietas que desafían al entorno con nuevas dimensiones. Agujas de mármol, pliegues y sombras, brillos de radar, muros con huellas de ráfagas cilíndricas, torsos de cuerpos inencontrados. Y el mármol, la madera, el acero y el bronce son portadores de una búsqueda obsesiva que prelude el hallazgo de la imagen universal.

Lorenzo Frechilla pertenece al grupo internacional Este-Oeste, ha tomado parte en todas las manifestaciones del mismo por toda Europa, y llevado por su inquietud experimental ha asistido al seminario del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, que dirige F. Briones. Este escultor vallisoletano, con la mejor tradición imaginera tras de sí, habla el lenguaje de la so-

del que luego toman parte las formas, los sueños, las pasiones... La pintura de Viola es como un gran depósito de fuerza generadora, esencia del espíritu vital que anima a todo ser.

Si por la década de los cuarenta, Viola formó parte en París del grupo surrealista de la resistencia, más tarde, en Madrid, incorporado al grupo «El Paso», lo haría en la vanguardia pictórica española, ocupando los primeros planos de la pintura internacional. A partir de 1958 Viola halla la culminación a una etapa de continuas búsquedas, en la que se trataba de dotar de sólida y bien definida estructura a la pintura actual. En su obra, las manchas de color no siguen ya una anárquica trayectoria, sino que se ordenan siguiendo fuertes esquemas compositivos. Lo que aparece con la fuerza arrolladora de lo espontáneo, sigue el esquema previo de una composición tan rigurosa como exigente. Ocurre que en Viola es tan vital e íntimo el proceso que las formas nacen ya ordenadas en su rigor y es directa su plasmación y sometimiento.

## FRANCISCO IZQUIERDO

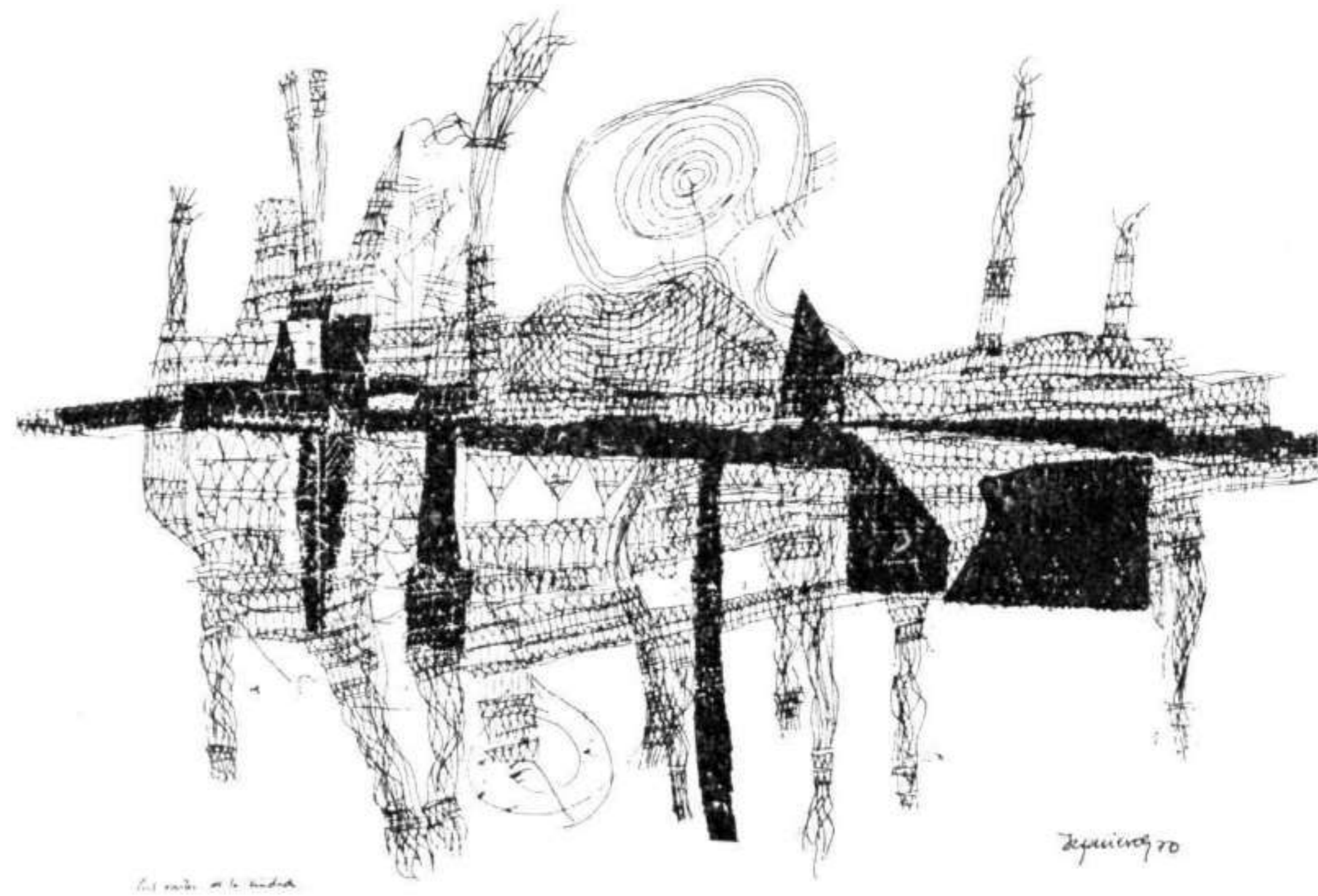
Resulta sumamente complicado reducir a palabras la tesis de la «auto-sauria» de Francisco Izquierdo, cuando su propia definición no es categórica, sino que da comienzo con un «... podría ser la autofagia del absurdo con una dieta precisa de sindéresis...». Y para mejor aclarar tan hipotética posibilidad recurre a los ejemplos: «Verbigracia, la imposibilidad de la Paz. Supongamos dos cubos aerófagos, es decir, pelúcidos, cuyas aristas son de puntillé y cuyos ángulos, no todos, esconden pelotitas cibernéticas...». Lo más sensato es contemplar su anecdotario completo en la amplia muestra de dibujos que expone en la Galería Rayuela, de Madrid, y penetrar el contenido de la misma.

En los dibujos de Francisco Izquierdo están presentes la ternura y la sátira, la ilusión recién estrenada, el temor y la impotencia en un apasionado absurdo de punteados sin fin, diáfanos o sombreados, en el que convergen líneas y trazos arrastrados siguiendo un orden rítmico. Es un mundo íntimo el que nos otorga por la gracia de su genialidad comunicativa este artista granadino, mezcla de tragedia y serio humor. «El puerto», con faro solitario y barco de vela sobre las aguas, grúas y humo, y un tranquilo paseante con perrito, «El paredón de los Higueros» y «La granja», palpitando en todos ellos una emoción que tiene arraigo en la visión propia de una sensibilidad tímida y plena de ternura. Punteado fino que sigue curvas y ondulaciones acariciantes.

Cuando Francisco Izquierdo evoca el parque de atracciones, es agresivo a la impresión de las luces sobre el lago y a los extraños tióvivos

que giran y vuelan en el aire, monstruos poderosos en la mente de un niño. En estos dibujos a tinta china, el grueso trazo adquiere resonancias caligráficas de gran lirismo, casi gestuales, en contraste con la línea aligera y los edificios geométricos que en su frágil monumentalidad traen a la mente mágicas construcciones. Espirales ondulantes y figuras de un primitivismo encantador, que contempla un sol-niño, tan juguetón y sonriente que puede hacer llorar. Viene después la serie que alude al erotismo, entre cómica, mítica y esperpéntica, y las ciudades grandes con raíces en el suelo que crecen hacia dentro, y los pájaros urbanos (monocalco con carbón), que surcan el aire con temblor de nebrura.

Saurio o sauria: «Dícese de los reptiles que generalmente tienen cuatro extremidades cortas, mandíbulas con dientes, cuerpo largo con cola también larga, y piel escamosa o cubierta de tubérculos.» Estos ejemplares de la fauna animal que poseen cabeza, cuello y cuatro extremidades, aunque algunos las han reducido o perdido por adaptación a un género de vida hipogeo, son los saurios, y precisamente en ellos se inspira la serie más fantástica de este pintor. Troncos ondulantes con cabezas donde se alojan cien ojos que miran expectantes. Los auto-saurios en el circo juegan con toda la fantasía y la miseria que hay

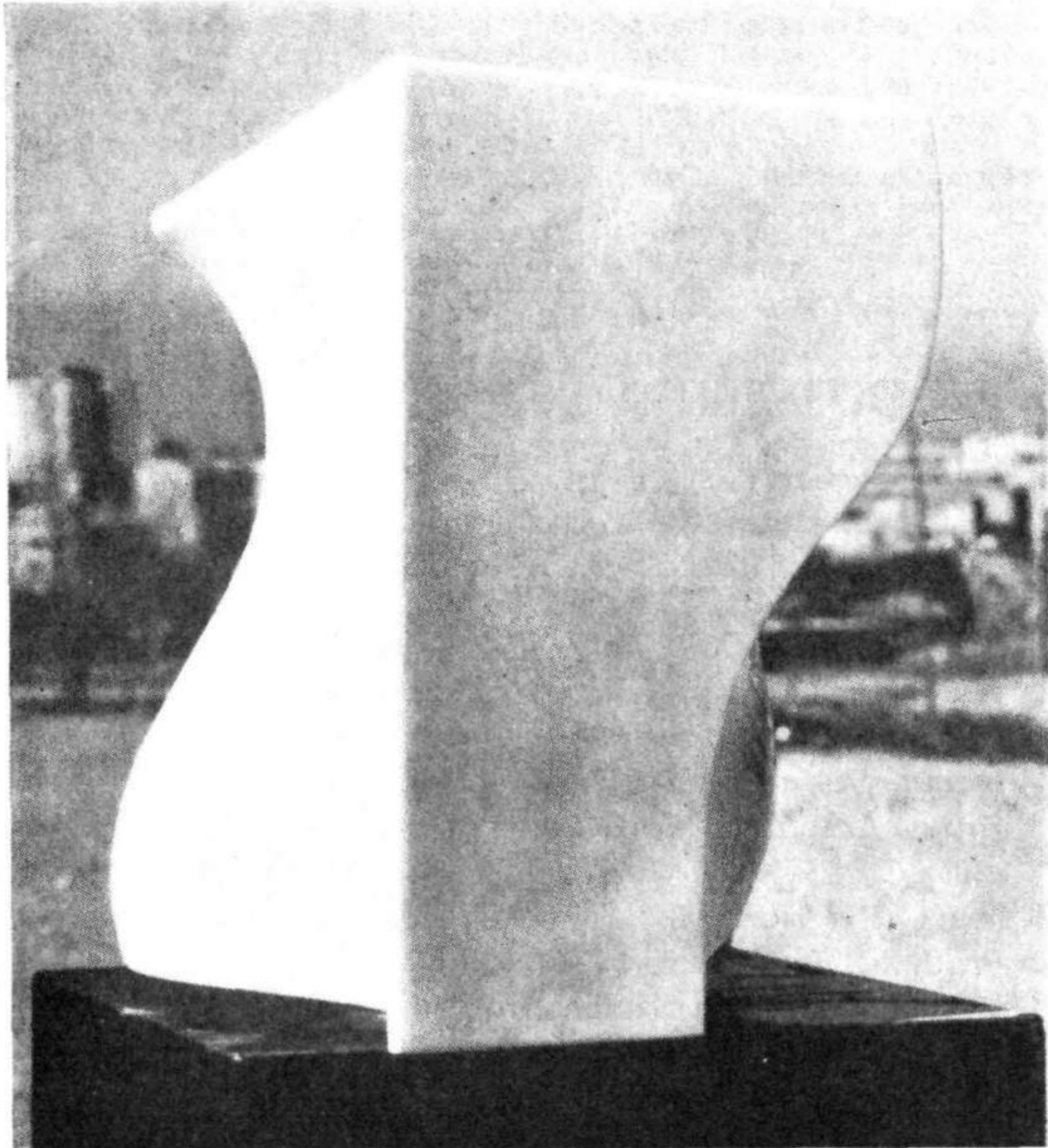




ledad y el desconocimiento que experimenta el hombre de nuestros días ante la inmediata realidad. Muchas cosas han cambiado sobre la tierra. El hombre, con ayuda de la ciencia y de la técnica ha ampliado sus dominios, y la oscuridad empieza a descubrirse.

Todo es nuevo, todo ha adquirido un sentido distinto al

que conocíamos, y es necesario llegar a penetrarlo. Estas formas reflejan, con gran belleza estética y concreción, lo inexplicable, la inquietud ante lo irreconocible, pero ya existente, y a través de su propia conformación dan comienzo a la serie de interrogantes que se plantean al hombre de hoy y al arte del futuro.



bajo la carpa, y la «lib-elula» tímidamente coloreada y transparente, zumba en los oídos del alma.

Francisco Izquierdo ha sabido restar rigidez al trazo, y suavizándolo recorre el camino de retorno hacia un ingenuo balbuceo punteístico donde las formas fluyen y se visten con un mágico velo de irrealidad. En su obra titilea la ternura y la tristeza, la fantasía y el dolor. Es el mundo de un hombre con la mirada vuelta a su esperanza de niño, que se expresa mediante un lírico plasticismo esencial y sobrio.

R. M. L.



**MILAGROS ESTEVE,**  
**premio en la Exposición Bienal**  
**de Pintura de Moncada**

La mayor ventaja del gran número de exposiciones bienales que han inundado la geografía de España consiste en que muy a menudo facilitan el descubrimiento de nuevos valores que tendrían, en caso contrario, que seguir un escalafón mucho más laborioso y largo hasta que llegase a reconocerse su justo mérito. Ese es el caso de la joven artista valenciana Milagros Esteve, quien ha sido premiada en la Bienal de Moncada, pero habría podido igualmente serlo en cualquiera otra de más campanillas y mayor internacionalidad en su jurado.

Dentro de su sobriedad de color y de sus sutiles contrastaciones cromáticas, constituye la pintura de Milagros Esteve un des-

canso dentro de la escuela y de la generación a la que pertenece. La escuela de pintura de Valencia tiene actualmente en sus jóvenes promociones una unidad monolítica, en su deseo de negarle a la vida todo resto de poesía y en su afán por insistir en las desmitificaciones más obsesivas. Al contemplar las obras de estos jóvenes artistas se puede llegar a sentir una congoja invencible y creer que toda la humanidad va a verse, muy en breve, condenada a la injusticia, al hambre y a la miseria. Milagros Esteve, pintando con una factura todavía más sólida, suelta y rigurosa que la de la mayor parte de estos maestros dados a conocer a partir de 1963,

sabe, no obstante, que la vida es digna de ser vivida y que existen el amor y la gracilidad de los niños y la luz por encima de todo, luz que aunque no sea en las obras de Milagros Esteve la cegadora que le inventó con relativa fortuna Sorolla a Valencia, es la de los acordes entonados y la de las filtraciones llenas de encanto.

Este mundo lírico, gozoso, sin contestación social y sin complejos sexuales, reposa y conforta. La pintora lo reinventa con un dominio eficaz de los grises y sepías, con una factura de múltiples capas superpuestas las unas a las otras, hasta darle al conjunto de la obra una levedad casi orgánica y con unos desvaimientos de color que hacen que todo parezca huir y flotar en una realidad que tampoco es, posiblemente, la de la vida diaria, pero que se halla, de todos modos, más próxima a la de cualquier hogar español que la de las contesta-



ciones o las desmitificaciones a ultranza.

C. A.



**JOSE GASSENT,**  
**en la Galería de la Caja Provincial**  
**de Ahorros de Benidorm**

José Gassent, destacado pintor valenciano, también conocido en el mundo del arte por la valiosa labor que realiza como crítico, expone en la galería de la Caja Provincial de Ahorros de Benidorm. Paisajes conformados por ráfagas de consolidado empaste, amplios horizontes iluminados y tierra que condensa su pasión en un ritmo fluyente de surcos y relieves escalonados y horizontales.

Caseríos, puertos y playas, tierras secas de Levante a las que calma el continuo acontecer de ciclos y estaciones. La pincelada ancha, arrastrada, y la luz emergiendo por entre piedras y matojos, son, junto a un colorido rico y matizado, componentes permanentes de la pintura de este artista y crítico, en quien el conocimiento de los valores intrínsecos de la obra de arte no interfiere en su personal y sensible creación. Sus paisajes no son interpretación subjetiva del paisaje natural, sino gesto del mismo, gesto sorprendido por el pintor, atento a captar la vibración íntima y sensorial de la naturaleza.

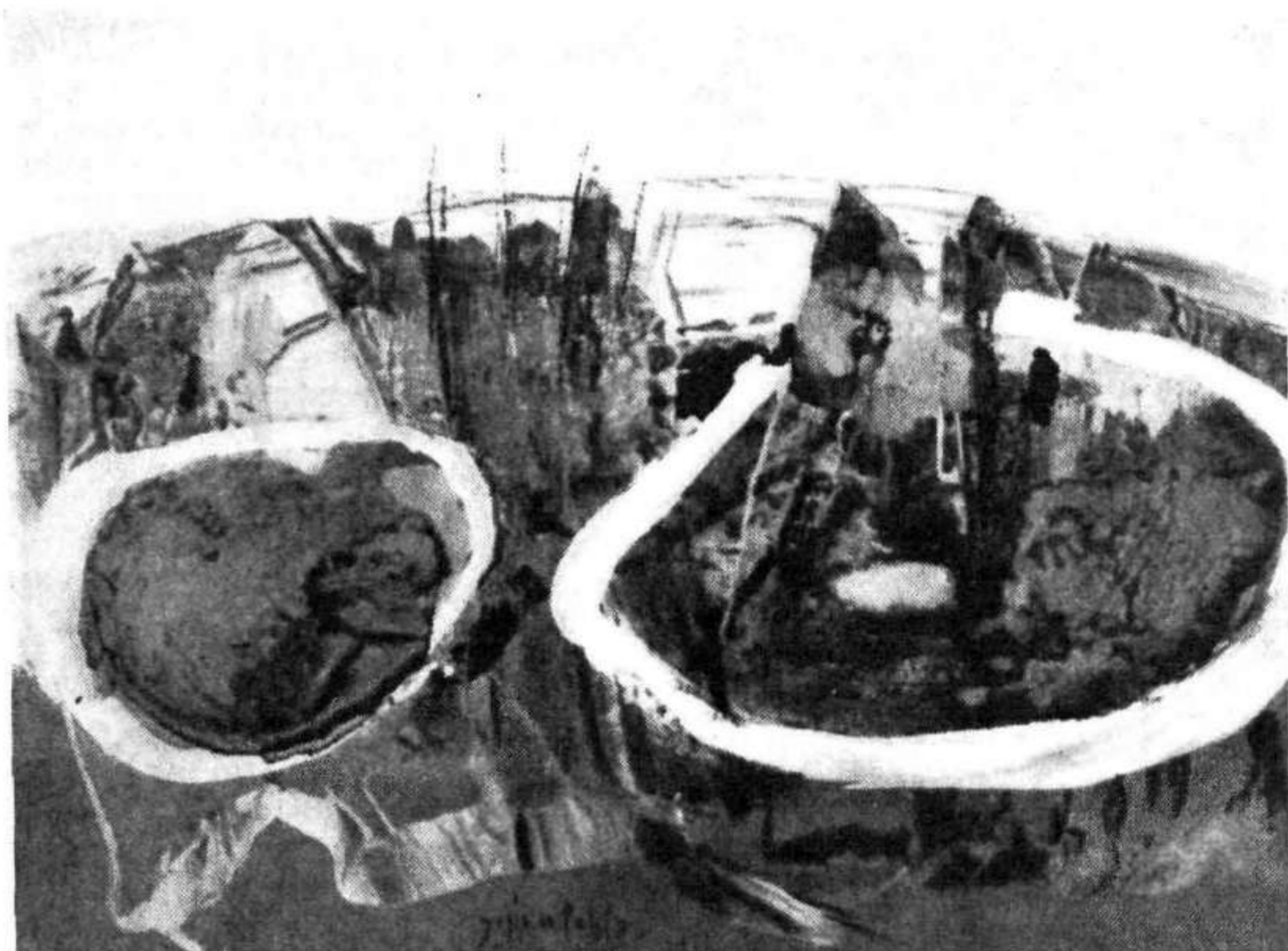
R. M. L.



**JULIO DE PABLO,**  
**en la Sala de exposiciones**  
**de la Editora Nacional de Barcelona**

En la nueva etapa de Julio de Pablo, su anterior paisaje casi desnudo, se convierte en efervescencia abstracta. Las manchas se encadenan en ritmos desgajados y superpuestos, con una gran emoción en su deslizamiento multiforme. Se trata de una pintura en la que la realidad aparece siempre sugerida con un mínimo de elementos, pero con una muy segura maestría de oficio. Las sugerencias de tipo lírico, e incluso onírico, se alían acertadamente con la magia degradada del color y con la sugerencia de lontananzas infinitas que constituyen camino y solaz para la evocación y para el ensueño.

C. A.





# teatro

Por Juan Emilio ARAGONES

## RADIOGRAFIA DRAMATICA DE UN SECUESTRO

**JOSE MARIA BELLIDO:** Letras negras en los Andes. Teatro Arlequin. Producción de «Corral de Comedias». Dirección: Luis Balaguer. Decorado: Pablo Gago. Intérpretes: Manuel Tejada, Carmen de la Maza, Paco Algora, Jaime Redondo y Carlos Lemos. Fecha de estreno: 1 de marzo de 1973.

Poseo una copia, dedicada por el autor, de esta obra, que por entonces se titulaba *Rubio cordero*. Su lectura me ratificó en las aún no proclamadas cualidades de Bellido como dramaturgo de gran categoría. Más tarde supe que la obra se titularía *Letras negras en los muros*. Y por fin se ha estrenado con el cambio de esa concreción geográfica, que ha de entenderse como un eufemismo más impuesto por las circunstancias, pues nada esencial ha variado de aquella lectura de *Rubio cordero* al texto puesto en pie ahora en el teatro Arlequin.

En su autocrítica—que, para decir verdad, era una especie de «antiautocrítica»—decía Bellido: «La tragedia moderna está en la prensa diaria; lo que ocurre es que nos hemos acostumbrado a

ella.» A juzgar por los comentarios oídos a la salida y en el guardarropas, debieron ser bastantes los espectadores que, habiendo leído la aseveración del autor—tan sarcástica—, tomaron el rábano de la ironía por las hojas de lo cotidiano y, sin adentrarse en el fondo del conflicto dramático, susurraban la similitud de la pieza con sucesos que recientemente hallaron cobijo en los diarios españoles.

Mas ocurre: a) que la obra de Bellido fue escrita antes del rapto de Huarte, y b) que Bellido no se limita al relato del episodio de un secuestro político, sino que nos da la imagen radiográfica de todos y cada uno de cuantos intervienen en el hecho: de la víctima y de cada secuestrador. Así considerada, la pieza constituye no un calco de la realidad, sino una premonición que, además, profundiza en los impulsos que a cada personaje mueven al acto, y ahonda en la reacción del secuestrado, que, en admirable interpretación, corporeiza Carlos Lemos. ¡Qué doble lección de profesional consciente la que da este veterano actor al aceptar un cometido que a su brevedad de texto une la insólita intensidad emotiva advertible en su única, pero capital escena! Actitud debidamente compensada, pues Lemos fue, entre los intérpretes, el triunfador de la noche. En la ficha previa he querido respetar el orden de los intérpretes por el de aparición en escena, que figura en el programa, para proporcionarme la satisfacción de agregar que también en el teatro, en determinados casos, los últimos pueden y deben ser los primeros.

Obligado es volver al principio, a mi lectura de *Rubio cordero*, y a su comparación con el estreno de *Letras negras en los Andes*. La que en lectura me pareció una patente muestra del gran teatro que era capaz de producir Bellido, se me quedó capitidismínuida en su escenificación, acaso porque la actriz a la que se había encomendado el personaje más contradictorio y radicalmente indeciso de la trama, aun dando testimonio de su exquisita, sensibilidad, no alcanzara el matiz épico requerido por el autor para su apasionada, turbadora, simbiosis de burguesa metida a revolucionaria. El buen pulso con que José

María Bellido expresa una acción dramática sin apenas actividad externa resalta sus cualidades de autor que conoce todos los resortes escénicos. Habrá que contar con él para el futuro inmediato de nuestra dramaturgia. Lo atestigua en la capital controversia que sostienen el secuestrado embajador—Carlos Lemos—y el cabecilla de sus idea-

listas raptos—Manuel Tejada. Luis Belenguer, en su tarea coordinadora, estuvo a la altura que las circunstancias requerían.

Después del gran éxito de *Milagro en Londres*, su segunda salida era para el autor una prueba de fuego, y José María Bellido ha salvado el escollo sin ni siquiera chamuscarse los calzones.

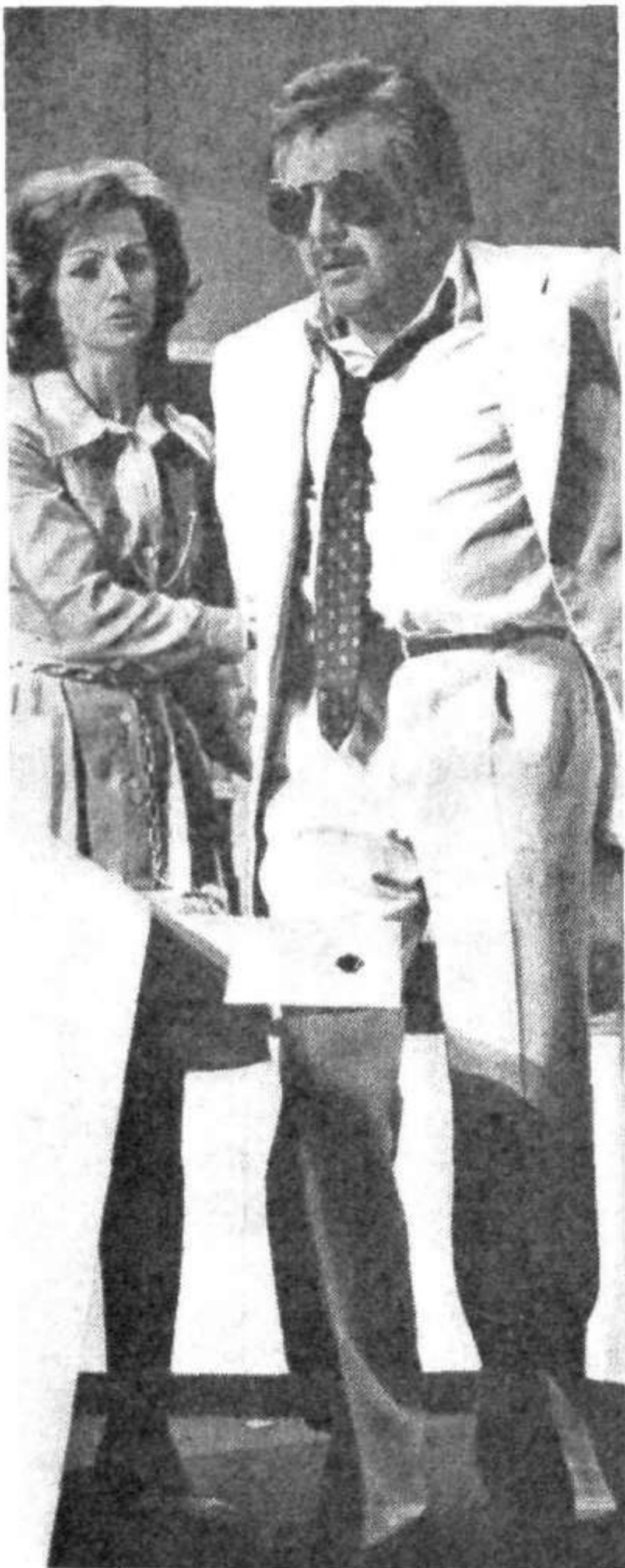
## DOCUMENTO DEL PASADO VENETO

**ANGELO BEOLCO («RUZZANTE»)** y otros: *L'alfabeto de i villani*. Teatro de la Comedia. Teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria. Dirección: Giovanni Poli. Figurines: Carla Picozzi. Espacio escénico y lumino-tecnia: Stéfano Poli. Música: Lino Tortani. Intérpretes: Anna Antonelli, Ildo Bonato, Francesco Morato, Daniela Foa, Marco Gasparini, Michela Martini, Sandra Martini, Pinara Pavanini, Giovanni Perelda, Sandra Pradella, Luigi Scaringela, Enzo Turrin y Mario Zannotto. Fecha de estreno: 26 de febrero de 1973.

Antes de entrar en materia quizá proceda justificar ante el lector el hábito de anteponer a los juicios la relación de datos exactos concernientes a cada estreno; es porque pienso que la revista ha de ser utilizada en el futuro por los habituales de las hemerotecas—historiadores, tratadistas, estudiosos...—, y a fe que a dichos lectores del futuro, más que la cuestionable opinión del crítico, ha de importarles la comprobación de datos precisos: desde el director del espectáculo hasta la fecha de estreno. De ahí la inclusión de esta ficha preliminar, quizá enfadosa para los lectores de hoy, especialmente en casos como el actual, en que se trata de sesión única y conjunto extranjero.

*L'alfabeto de i villani*—titulado así, sin la normal contracción de preposición y artículo—es un testimonio ciento por ciento expresivo de las circunstancias vitales del campesinado veneto en la primera mitad del siglo XVI, tal y como las vieran el autor paduano Beolco—de cuyo sobrenombre, «Ruzzante», se ha desprendido una zeta en los programas, y quizá no por inadvertencia—y otros autores anónimos, o que no han pasado a la historia, de su mismo tiempo.

Angelo Beolco, aunque de formación culta y sólida educación, en su ejecutoria como autor y actor pudiera encasillarse en la que hoy denominamos «contracultura», tal fue su resuelta inclinación por el realismo po-





pular y por unos módulos expresivos, cuya espontaneidad y falta de artificio hallaron adecuado cauce en las parlas dialectales. Lo cual no excluye —¡faltaría más!— un sugerente aliento poético en sus creaciones.

Pues bien, la más cabal expresión plástica del mundo creado por «Ruzzante» y otros autores que le fueron contemporáneos nos ha sido trasplantada al escenario de la Comedia por los sensacionales cómicos del grupo dirigido por Giovanni Poli con tan perfecto entendimiento de la eficacia de gestos y actitudes, y

de las modulaciones de voces —del susurro a la altisonante inyectiva, del conformismo a los goces primarios—, que dejaban muy en segundo término el galimatías de un lenguaje dialectal del que apenas si entendíamos algún que otro término dicho en castellano arcaico o en muy próximos sucedáneos.

Sorprendentemente —¿o no?—, el espectáculo que más eficazmente ha mostrado la viabilidad de la hoy tan preconizada «contracultura» nos llega avalado con textos paduanos de hace más de tres siglos.

la revista. Tanto en las confidencias de Monleón como en el texto, confeccionado con fragmentos de la producción kafkiana o a partir de otros documentos de la época, había elementos de sobrado interés como para justificar esta escenificación que, en sesión única, ofrecía «Foro Teatral». Si tal interés no se vio correspondido por la asistencia a la sesión de profesionales del arte escénico, sólo puede ser achacado a la punible indiferencia de éstos, compensada de algún modo por la presencia de numerosos miembros de la citada Asociación de Espectadores.

¿Queda Kafka —en su doble ejecutoria humana y literaria— fielmente reflejado en la selección de textos de Monleón? Sin ningún género de dudas, sí. Pero no sólo Kafka: también, y quizá primordialmente, su contexto sociopolítico. Monleón ha manipulado tan hábil como legítimamente en los materiales utilizados para alcanzar la meta presumible: una condenación de regímenes totalitarios en abierta discrepancia con los condicionamientos del escritor checoslovaco: judío, liberal, agnóstico... Lógicamente, José Monleón ha dado a los materiales originarios el tratamiento requerido para extraer todo el partido posible a sus propias inquietudes sociopolíticas y a su bien definido talante liberal.

El *Proceso a Kafka* no es tal, sino una requisitoria al sistema nazi, del que iban a ser víctimas personas íntimamente relacionadas con el escritor —sus tres hermanas, y Milena y Dora...— y sus propios libros, quemados en pública hoguera. Como certeramente adujo José Briz en el coloquio que siguió a la escenificación, en lo que habíamos visto y oído Kafka no pasaba de ser pretexto. Un pretexto, conviene añadir, inteligentemente elegido como punto de referencia para que la «investigación» pueda verificarse en las óptimas posibilidades clarificadoras.

Tras todas estas reflexiones, suscitadas por el meollo de los textos zurcidos por Monleón, procedería unas últimas puntualizaciones respecto a su adecuación al medio, que, a mi juicio, resulta impecable.

Sí. Monleón ha procurado dotar a su relato de elementos básicos de teatralización y, aun a mucha distancia de la convencionalidad escénica, lo ha conseguido, con la inapreciable ayuda de tres intérpretes —una actriz y dos actores— en la corporeización consecutiva de muy varios personajes y de una dirección adecuada, la de José Manuel Sevilla, cuyo nombre, al igual que el de los cómicos Maite Marchante, Sergio de Frutos y Manolo de Pinto, justo es que se citen aquí por su notable colaboración en el experimento.

## PROCESO... ¿A KAFKA?

**JOSE MONLEON:** Proceso a Kafka. Foro Teatral. Grupo «Aristos». Dirección: José Manuel Sevilla. Intérpretes: Maite Marchante, Sergio de Frutos y Manolo de Pinto. Fecha de estreno: 24 de febrero de 1973.

José Monleón ha explicado muy pormenorizadamente, en el número 139 de la revista *Primer Acto*, las causas originarias y el

propósito de ésta que denomina «investigación audiovisual» en torno a Kafka, cuyo texto se publicaba en el mismo número de

avisos y noticias  
**T**  
de teatro

### DÍA MUNDIAL DEL TEATRO

Para conmemorar el Día Mundial del Teatro, que se celebró el 27 de marzo pasado, el Instituto Internacional del Teatro, a través de su centro español, ha organizado una serie de conferencias que culminaron con la pronunciada en la citada fecha por Julián Marias. El mensaje del Día Mundial del Teatro ha sido escrito este año por el director de cine italiano Luchino Visconti, y fue leído en diversos escenarios en la indicada fecha.

### IV CONGRESO NACIONAL DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

Del 9 al 13 de marzo se ha celebrado en Madrid el IV Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud que, con periodicidad bienal, organiza la AETIJ.



### PREMIOS «EL ESPECTADOR Y LA CRÍTICA»

En los locales de la Asociación de la Prensa de Madrid, en acto presidido por el subdirector general de Teatro, don Mario Antolín, fueron entregados el 16 de marzo los premios teatrales «El espectador y la crítica» que, por iniciativa de Francisco Alvaro y el patrocinio de la Asociación de la Prensa, anualmente otorgan los críticos de Madrid. En la foto, los premiados, con don Mario Antolín, Francisco Alvaro y Luis Tejedor, que ostentó la representación de la Sociedad General de Autores de España.

«Si algo debe preocuparnos a los hombres de hoy es la formación del mundo de mañana. El teatro de los niños, el teatro para los niños y el teatro hecho por los niños no es una simple fórmula de divertimento para ellos y de descanso para sus padres. Es algo más. Es el intento de despertar su imaginación en medio de un mundo demasiado concreto y demasiado cómodo. Es un sistema de educación moral y, a la vez, un intento de que el arte del teatro se convierta en algo tan noble como para ser admitido por un niño», manifestó en el acto de clausura el director general de Espectáculos, Pedro Segú, a quien acompañaban en la presidencia el

subdirector general de Teatro, Mario Antolín, y los organizadores del Congreso.

Dedicó palabras de elogio a quienes consagran, generosa y altruistamente, sus desvelos al teatro infantil y dijo que si el día de mañana los hombres son más cultos, más justos, más exigentes para consigo mismos, tendrán que reconocer que una gran parte de su formación la deben a aquéllos. Agradeció la brillante labor que en este sentido realiza la Delegación Española de la AETIJ, con la colaboración siempre entusiasta de la Sección Femenina y de la Delegación de Cultura del Movimiento, y tras agradecer la presencia de los delegados extranjeros declaró clausurado el Congreso.

Previamente, la señorita María Nieves Sunyer Roig, presidenta del Comité ejecutivo del Congreso, expuso al director general un resumen esquemático de la labor realizada por el Congreso, y tras darse lectura a las conclusiones generales, tendentes a incrementar el apoyo oficial al teatro para niños y adolescentes, los representantes de Bulgaria, Víctor Gueoriev; de Holanda, señora Hans Snieck; de la URSS, Constantin Sak-Azizov, y la señora Natacha Satz, fundadora del Teatro Infantil de Moscú, pronunciaron palabras de gratitud por la hospitalidad española y encomiaron la tarea que realiza nuestro país en relación con la formación educativa de la juventud mediante el teatro infantil.



# música

Carlos-José COSTAS

## III SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA EN SANTIAGO

● Las distintas Semanas que viene organizando la Dirección General de Bellas Artes tienen cada una algo característico que las diferencia en su orientación de las restantes. En el caso de Santiago de Compostela la condición—importante condición—es la que las obras interpretadas sean españolas. Y por ser una denominación genérica incluye tanto las de cualquier otra época como las actuales. Se acaba de celebrar la III Semana y conviene dejar constancia de los autores seleccionados.

La música de los siglos XV al XVII estuvo a cargo del grupo Pro Música Antigua de Madrid, que dirige Miguel Angel Tallante. El Quinteto de Viento de la RTVE se ocupó de Bertoméu, Castillo, Echevarría, Gombau, Gómez y De Santiago. Y dentro de lo actual, Diabolus in Musica presentó obras de Alís, Blanquer, González, Guinjoán, Cristóbal Halffter, Marco y Padrós. El pianista Antonio Ruiz Pipó eligió a Del Adalid, Iglesias, Blasco de Nebra, Brull, Larrañaga, Sánchez Allú y al Padre Soler. Criterio similar siguieron Teresa Berganza y la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, mientras que la Orquesta Nacional, dirigida por Frühbeck de Burgos, consagró su actuación a Manuel de Falla.

Como complemento de los conciertos, se ha celebrado un Seminario sobre «El intérprete en España: Su problemática»,

bajo la dirección de Antonio Iglesias, en el que han intervenido Manuel Carra, Rodrigo A. de Santiago, Carmelo Llorente, Antonio Ruiz Pipó, Antoni Sabat y Regino Sainz de la Maza, de cuyas conclusiones informaremos en su momento.

## CAMPO CULTURAL DE MUSICA Y PINTURA

● Las Delegaciones Nacionales de la Sección Femenina han convocado el I Campo Cultural Internacional de Música y Pintura, en el que se tratarán «La música española en el siglo XVI» y «La pintura española actual». El Campo está situado en Mijas-Costa, en la Costa del Sol, y podrán asistir jóvenes de ambos sexos, de edad entre diecisiete y veintinueve años.

Las normas, los detalles del Campo, cuyas actividades se desarrollarán del 8 al 30 de julio, representan un gran atractivo y esperamos que tenga el eco que merece la iniciativa. Podría ser un Campo más de verano, pero el hecho de que sus temas se concentren en la música y en la pintura significa una orientación nada frecuente y no por eso menos necesaria.

## ORQUESTA SINFONICA DE LA RTVE

● Odón Alonso ofreció un programa especial. Con Jesús Meliá y Jesús María Corral como solistas, presentó una versión clara, brillante, del *Concierto para dos oboes y orquesta*, op. 9, de Albinoni. Y con Victoria de los Angeles como solista, diversos fragmentos de ópera, en los que la cantante mostró una vez más su musicalidad, aunque en ocasiones echemos de menos su seguridad anterior. La segunda parte se inició con el estreno mundial de *Homenaje a Manolo Hugué*, cinco poemas en forma de cantata para soprano y orquesta, de Xavier Montsalvatge. Victoria de los Angeles matizó letra y música de cada una de las canciones sobre textos de Hugué, y Montsalvatge puede estar contento de su obra. Una obra que refleja la personalidad de sus últimas producciones, sin traicionar su bagaje musical anterior. Nace esta cantata como



Antonio Ros-Marbá ofreció «La Pasión según San Juan», de Bach, al frente de la Orquesta de Radio Televisión

encargo de la RTVE e incrementa felizmente el repertorio de títulos de nuestros compositores actuales con todo derecho. Una cuidada versión de *El pájaro de fuego*, de Stravinski, completó el excelente programa ofrecido por Odón Alonso.

Antonio Ros-Marbá ocupó el podio en el siguiente concierto para presentar, con la colaboración del coro de la RTVE que dirige Alberto Blancafort, *La Pasión según San Juan*, de Bach, con Gerti Zeumer, Anna Reynolds, Kurt Equiluz, Eberhardt Buchner y Peter Lager en las voces solistas, y Rosemary Green, viola d'amore; Christipher Wellington, viola d'amore; Peggie Sampson, viola da gamba; Jorge Fresno, laúd, y Montserrat Torrent, órgano positivo. Ros-Marbá se planteó la versión con orquesta y coro de cámara, con la fidelidad de los instrumentos solistas y, en general, con una visión íntima, logrando plenamente su objetivo. El público tal vez esperaba un Bach grandioso, nada íntimo, pero reaccionó con entusiasmo frente al resultado.

En el tercer concierto de los que comentamos ocupó el podio Enrique García Asensio, que inició el programa con *Don Quijote velando las armas*, de Oscar Esplá, obra que ya no figura con frecuencia en los conciertos, pero que por los años cuarenta-cincuenta se podía escuchar en muchas programaciones extranjeras. Dimitri Bashkurov fue el solista en el *Concierto número 3* para piano, de Beethoven, que apasionó justamente al público, que le concedió un aplauso prolongado. La segunda parte estuvo dedicada a una versión bien llevada de *La consagración de la primavera*, de Stravinski. No es obra de público. No hay duda, pese a su *fortísima* «Danza sagrada» que la cierra. Asombra y, sobre todo, preocupa que el público no haya entrado aún en

esta obra maestra de nuestro siglo, porque se nos antoja que el camino hacia la música actual es más largo de lo que suponíamos. Porque pese a ese final—siempre animan los finales a toda orquesta—, los aplausos y la prisa estuvieron en orden inverso. La semana anterior, Bach, pese a que eran más de las diez cuando terminó «La Pasión», logró retener a la mayoría en insistentes aplausos sin que les preocupara la larga duración del concierto. Confiemos en que no sea un síntoma, sino una excepción.

## CONCURSOS INTERNACIONALES DE ORGANO

● Con dos apartados—composición e interpretación—se anuncian los Concursos Internacionales de Organo, organizados por la Dirección General de Bellas Artes, que se desarrollarán en Avila el próximo mes de julio.

Para la composición se marca una duración no inferior a diez minutos, que se envíen las obras con lema y que sean enviadas a la Dirección General de Bellas Artes antes del día 30 de junio. Para la interpretación se establece una prueba eliminatoria y una definitiva, con actuaciones en Avila, entre el 9 y el 15 de julio, la primera, y a continuación, la segunda.

Los premios para composición serán dos, de cien y cincuenta mil pesetas, respectivamente. Los de interpretación tendrán los mismos importes, más un tercero de veinticinco mil, y la organización de cinco conciertos para el primer premio.

## III SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA



SANTIAGO DE COMPOSTELA 20-28 MARZO 1973



# TRILOGIA ZAJ SOBRE UN TEMA ZAJ

## 2) LA CEREMONIA ZAJ DE JUAN HIDALGO

Por Mary Carmen DE CELIS



Hoy o hace tres mil segundos o dentro de cuatro mañanas vuelvo a salir al encuentro de zaj sin ningún equipaje, con la sola piel que se me abre al contacto zaj, sin zapatos donde guardar pasos tendidos, posos de milenios, poros agrietados por las voces intuitas en esta hora de la siesta ganada a golpes, repartida en fracciones que se destruyen, que se van esparciendo lentamente, en lentitud esquivadora, entre la ruina desperdigada por las sombras; salgo y voy bordeando la pirámide donde están muy crecidas las plantas, entregar a cada cual una margarita, los himnos, las cruces, todo el material empleado en confeccionar momentos visibles, la altura que perdura y no se rinde al sol que la está sometiendo a su vaivén de costumbres, al peso de su cuerpo encendido que deja resbalar por el pico la sobrante claridad.

Es todo un ejército, el de las margaritas, y delante, Juan Hidalgo, con el único sí, o el no, con los zapatos más rotos, más andados, más compañeros de la ceremonia, abriendo los chorros donde regar la flor para su duración eterna, con el pie-ímán atrapando la arena, encuentre a zaj en el desierto, dejándose apresar a su vez, retratar en ritmo y voz, es preciso, porque habrá buscadores de huellas y lentes cerca del espejismo, muy cerca de un nombre que ahora, primavera del 73, cruza los umbrales aventurados del tiempo, ¿es el ser el que camina por el tiempo o es el tiempo el que camina por el ser?, y proclama la guerra de las margaritas, la paz de las margaritas, el resplandor de las margaritas...

Luego el oasis, la llegada, el asiento tardío junto al agua quieta que huele a marzo, la tienda, la casa, reunir un grupo de gente en una casa, en un local; se toma té, café, se fuma, se bebe, se charla, se comunica, se interrumpe, se rompe, se clama, se desea, se grita, se pierde, se capta, se duerme y se despierta donde la libertad impera y donde sin embargo todo está ordenado, al son de la palmera que regresa del aire con las manos llenas de verde, al son de la vida que nos quiere sólo para ella, para su álbum en el que va escribiendo, con letra pequeña, su «vivencia» de nosotros cada día, cada mínimo movimiento de aguja, cada silencio, escribe en clave para que no sepamos nunca la puntuación que merecemos, para que haya que inventar el posiblemente, el quizá, el seguro, el no, el sí, sin la ayuda de la margarita de Juan, sin pistas, sin señales, pero ¿por qué un para qué?, ¿para qué un porqué?

La pregunta roza los aleros, va extrayendo savia, antecedentes, rotativas, almanaques, de nuevo el tiempo, más cuadrículado, allí, en el lenguaje del humo, en la estera repetida, en el incienso que nos ciega y nos hace hundirnos en la penumbra, en lo negro, para no ver, una pancarta que dice: no tengo ideas, para no oír siquiera, ni grito ni no grito, algo grita por mí, para notar un hormigueo en la cabeza, como corriendo veloces los pensamientos, sin detenerse, saltando amenazadores, sin posibilidad de tregua, y los otros se, sin brazos capaces de sujetarlos, sin dientes que los resistan, con la sola soledad del

ruido inabarcable, poderoso, filtrador, antiguo combatiente a nuestro lado cuando las orillas eran pedazos de tormenta, derretida nube, escaparate de gritos donde guarecer al invierno, su casa, para todos, su vestido casero perseguido por la lumbre, por los troncos, por la compañía, están todos en casa de todos.

Estamos inventando el papel en blanco, la raya en el aire, los tiros fingidos, las aves nocturnas, el singular, el plural, los colores, la margarita, el poema, la com-

ba, los libros, lo nuestro, la curva, el tres, estamos, una vez más de la nada, destruyendo, el tres, la curva, lo nuestro, los libros, la comba, el poema, la margarita, los colores, el plural, el singular, las aves nocturnas, los tiros fingidos, la raya en el aire, el papel en blanco, estamos, deshágase usted mismo, naciendo y dándonos muerte, imaginando vida, viviendo muerte, morir, el etcétera que no falla, estamos, somos, casi en el límite, casi a punto de apretar la hierba con el pie para ver hasta dónde llega su humillación y nuestro cruel dominio, cerca de la temperatura, del barco en la charca, cerca de donde corren los arroyos.

Pero se ha parado ya la ceremonia, los ritos zaj regresan a su bosque, a la espesa soldadura, a los cambios de nivel, mientras la fila hace orden, Juan delante, y entona los saltos, los ensaya, los asimila, les da vueltas, los cubre de trapos, los silencia, reducidos están al silencio, vestidos estamos de silencio porque se han hecho todas las palabras y no hay nada que decir, cuando usted no sepa qué decir, diga zaj.

## EDITORIAL BIBLIOTECA NUEVA

Presenta

UNA NUEVA EDICION  
DE LAS OBRAS COMPLETAS  
DE SIGMUND FREUD

La edición en RUSTICA constará de nueve tomos (publicados ya los dos primeros), con un total de 4.000 páginas, que irán apareciendo en este año 1973

Extracto TOMO I

Charcot  
Estudios sobre la histeria  
Proyecto de una psicología para neurólogos  
Los recuerdos encubridores

Extracto TOMO II

La interpretación de los sueños

Pida estas obras en todas las librerías de España y América o a BIBLIOTECA NUEVA

Almagro, 38  
Teléf. 410 04 36

MADRID-4



## HOMENAJE DE LA UNIVERSIDAD DE OKLAHOMA A DAMASO ALONSO

Por segunda vez, la Conferencia de Oklahoma sobre autores del mundo hispánico ha tributado su homenaje anual a un español, en la persona del poeta y profesor Dámaso Alonso, director de la Real Academia Española. Además, en el banquete final, la ciudad de Norman (Oklahoma), donde está enclavada la Universidad, le confirió el título de «Ciudadano de honor».

Con motivo de la Conferencia, patrocinada por la Universidad de Oklahoma y la revista «Books Abroad» («Obras del Exterior»), Dámaso Alonso dictó seis conferencias, en ambos idiomas, sobre temas de poesía del Siglo de Oro y crítica literaria en general. El homenaje atrajo a profesores de otras universidades y se celebró una mesa redonda.

En años anteriores se tributó el homenaje al mejicano Octavio Paz, al argentino Jorge Luis Borges y al vallisoletano Jorge Guillén.



### CONDECORACION ARGENTINA A CARLOS MARTINEZ-BARBEITO

En atención a los servicios prestados a la difusión de la cultura argentina en España y al mejor entendimiento entre ambos pueblos, el Gobierno argentino ha otorgado a Carlos Martínez-Barbeito, director del Museo de América, la encomienda de la Orden de Mayo al Mérito. Carlos Martínez-Barbeito pertenece a distintas corporaciones científicas argentinas, como la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina y el Instituto Sanmartiniano.

### FALLO DE LOS PREMIOS «CAFE GIJON» Y «GARBO» 1973

Un jurado compuesto por Joaquín Calvo Sotelo, Pedro de Lorenzo, Aurora Díaz-Plaja, Alfonso S. Palomares y Santiago Nadal Rodó ha otorgado el premio «Café Gijón», de novela corta, a Luis Mateo Díez, por su obra *Apócrifo del clavel y la espina*.

Luis Mateo Díez nació en León, en 1942, y formó parte del grupo fundador de la re-

## CICLO DE CONFERENCIAS, EXPOSICIONES Y CONCIERTOS EN EL CENTRO CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE CADIZ



Se ha iniciado en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Cádiz, un ciclo de conferencias sobre temas relacionados con Cádiz, su historia y su cultura. El curso fue inaugurado por Gaspar Gómez de la Serna—al que presentó Ramón Solís—, disertando sobre «Goya, en Cádiz». Seguidamente ha intervenido en el ciclo Carmen Bravo Villasante, que habló en torno a «Don Federico Rubio, Cádiz y la educación», siendo presentada por Rafael Parodi. La tercera conferencia estuvo a cargo de Joaquín de Entrambasaguas, quien tras unas palabras de presentación de Antonio Cortés, desarrolló una charla crítica titulada «Leyendo a Ramón Solís». En cuarto lugar intervino José Gerardo Manrique de Lara, quien habló de «Cádiz y la navegación» y fue presentado por Bartolomé Llompart. La quinta disertación la pronunció el profesor José Navarro Latorre, sobre aspectos históricos del tiempo de Fernando VII. El ciclo, que ha despertado la atención máxima en los medios culturales de Cádiz y su provincia, continuará con otras importantes conferen-

cias dictadas por relevantes figuras de la literatura española. El primer concierto del ciclo lo ofreció el maestro Regino Sainz de la Maza y fue presidido por el académico José María Pemán. Al mismo tiempo, en la Sala de Exposiciones del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Cádiz, se están celebrando unas importantes muestras de nuestra pintura actual, las primeras a cargo de Cruz Herrera, Gutiérrez Montiel, Félix Adelantado y Juan Garcés, individualmente, a los que seguirán otras de destacados pintores y las colectivas de artistas de Zaragoza y de la llamada escuela de Madrid. De todas estas exposiciones se están editando unos bien cuidados catálogos y las conferencias del ciclo serán publicadas por separado en un vistoso y moderno formato de bolsillo, para formar una auténtica colección sobre temas gaditanos de ayer y de hoy. Toda esta labor está impulsada por Fernando J. Portillo, presidente de la entidad organizadora, dando una muestra más de su preocupación por los problemas sociales y culturales de su provincia.



vista *Claraboya*. Publicó, hace escasos días, su primer libro de relatos (*Memorial de Hierbas*, colección *Novelas y Cuentos*, de la Editorial Magisterio Español). Actualmente está escribiendo una novela y un libro de relatos.

El premio «Garbo», de novela juvenil, patrocinado también por la novela barcelonesa del mismo nombre, y dotado igualmente con 40.000 pesetas, fue adjudicado a M. E. Aretzaga por su original *La locura de Dios*. La escritora catalana Liberata Masoliver resultó finalista con su novela *El secreto del fango*, y Clara Janés resultó finalista en el premio «Café Gijón» con su relato *Desintegración 2*.

Según se anunció al ser hechos públicos los premios, tanto el «Garbo» como el «Gijón» estarán dotados con 50.000 pesetas a partir del próximo año.

## CORDOBA: NOMBRAMIENTO ACADEMICO A GABRIEL GARCIA-GILL

La Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba ha nombrado académico correspondiente en Ginebra (Suiza) al periodista, escritor y funcionario internacional Gabriel García-Gill, colaborador de «LA ESTAFETA LITERARIA» desde su fundación, antiguo redactor jefe de la revista «Ateneo», autor de numerosos trabajos de crítica literaria y de los libros *En la plaza del hombre* (Agora, Madrid), *La fuente resurgida* (Argos, Barcelona) y *Mañana no ha llegado* (Adonais, Madrid).

## ENTREGA DE LOS II PREMIOS PERIODISTICOS «SOFICO»

Días pasados se celebró en el restaurante del edificio «Perla 6», de Fuengirola, una cena, en el transcurso de la cual se procedió a la entrega de los premios del II Premio Periodístico «Sofico», convocado por la conocida empresa turística para premiar trabajos sobre «El fenómeno turístico de la Costa del Sol». El acto, que revistió gran brillantez, estuvo presidido por don José Antonio Girón de Velasco, ex ministro de Trabajo y consejero del Reino; don Luis Nieto Antúnez, presidente honorario de Sofico, y por los vicepresidentes de la sociedad, don Rafael Cavanillas Prósper y don Antonio Leblanc, así como los componentes del jurado que otorgó los premios y otras personalidades.

Una vez leída el acta del jurado, el vicepresidente de Sofico, teniente general Cavanillas, pronunció unas palabras, en las que

# Lecturas y conferencias

## CICLO DE CONFERENCIAS EN LA ESCUELA DE LIBRERIA DE MADRID

★ Un ciclo de interesantes conferencias sobre el libro y los problemas con él relacionados está celebrándose en la Escuela de Librería de Madrid. Hasta la fecha dos han sido los conferenciantes: Luis García Ejarque —jefe de la Oficina Técnica del Servicio Nacional del Libro—, quien disertó sobre el «Panorama bibliotecario español», y Antonio Mas Estévez, director general del Grupo Editorial Guadiana, que lo hizo sobre «Planificación del lanzamiento de una novedad».

## LUIS ROSALES HABLA SOBRE FLAMENCO

★ El poeta y académico Luis Rosales pronunció una conferencia en Arte y Cultura sobre el tema «Introducción al flamenco». En ella se refirió a las diferencias existentes entre el cante jondo y la música popular española, pasando luego a analizar esta forma de expresión en la que «cuenta tanto lo emocional como lo existencial». Para terminar, Luis Rosales leyó una breve antología del cante.

## ZARAGOZA: LECTURA DE JOSE LUIS ALEGRE

★ En la sala de conferencias de la Institución «Fernando el Católico», en Zaragoza, tuvo lugar el pasado día 22 una «Mesa de poesía», con la intervención de José Luis Alegre —último premio «Adonais»—, quien dio a conocer una selección de su obra. El acto finalizó con un animado coloquio.

## SAINZ RODRIGUEZ: EL JANSENISMO Y SU INFLUENCIA EN ESPAÑA

★ En el Instituto Internacional, y dentro de los cursos del Ciclo Politeia, el académico Pedro Sáinz Rodríguez expuso su personal interpretación de lo que fue el jansenismo. Habló también de sus derivaciones políticas, sociales y económicas en el regalismo español.

## CLUB URBIS: CONFERENCIAS CON MOTIVO DE LA EXPOSICION DE ALVARO DELGADO

★ Con motivo de la exposición «30 retratos por Alvaro Delgado», que tiene lugar en el Club Urbis, el escritor y crítico Dámaso Santos pronunció el pasado día 15 de marzo una conferencia sobre los escritores retratados. Por su parte, Julio Matías habló —el pasado día 24— sobre «Felipe IV, el Rey artista», iniciando su disertación con un elogio al retrato que, réplica al de Velázquez, ha pintado Alvaro Delgado.

## LECTURAS POETICAS EN LA TERTULIA HISPANOAMERICANA

★ Las sesiones 706, 707 y 708 de la Tertulia Literaria Hispanoamericana correspondieron a sendas lecturas poéticas. En la 706, el joven poeta Arturo del Villar leyó una selección de su libro inédito *Retrato* (retocado) del poeta adolescente (premio «Guipúzcoa» 1972), siendo presentado por Miguel Fernández Brasso. En las sesiones 707 y 708 leyeron Gloria Fuertes y Joaquín Benito de Lucas, que fueron presentados, respectivamente, por José Luis Cano y Rafael Morales.

## INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA: «EL ULTIMO MONTALE»

★ El pasado 26 de marzo, y en el Instituto Italiano de Cultura, el profesor de Filología Románica de la Universidad de Firenze Giafranco Contini disertó sobre *El último Montale*.

## PRESENTACION DE LIBROS EN «LOS MARTES DE EDITORA»

★ Los días 20 y 27 de marzo fueron presentados en «Los martes de EN» un libro de Vicente Palacio Atard y otro de Fernando Vizcaino Casas, respectivamente. El libro de Palacio Atard —Cinco historias de la República y de la guerra— fue presentado por José Cepeda Adán. El revés del Derecho, título de la obra de Vizcaino Casas, tuvo un elogioso juicio crítico, realizado por Evaristo Acevedo.

## EL MARQUES DE LOZOYA, EN LA FUNDACION RUIZ-MATEOS

★ Una conferencia sobre «La Historia de España en los Palacios Reales» ha sido pronunciada en el Salón Cultural Rumasa por el Marqués de Lozoya. El acto, que estaba patrocinado por la Fundación Ruiz-Mateos, se celebró el pasado 15 de marzo.

## EN EL CLUB PUEBLO: CONFERENCIAS SOBRE POESIA EXPERIMENTAL

★ Recientemente aún el número monográfico de la revista *El Urogallo* dedicado a la poesía experimental, Fernando Millán y Jesús García Sánchez, dos de sus adelantados en España, han pronunciado sendas conferencias en el Club Pueblo dentro del ciclo «Signos, Espacio, Arte». Habló el primero sobre «El mundo de los signos y su articulación fonética», haciendo el segundo «Algunas consideraciones en torno al grafismo en poesía».

## COLEGIO MAYOR «NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE»: COLOQUIO EN TORNO A UN LIBRO DE OLIVEIRA MARTINS

★ La Editorial Seminario y Ediciones y el Colegio Mayor Hispanoamericano «Nuestra Señora de Guadalupe» colaboraron para hacer posible el interesante coloquio que se celebró en este último sobre el libro de Oliveira Martins *Historia de la civilización ibérica*, libro que, por cierto, fue ya elogiado calurosamente por nuestro don Miguel de Unamuno. En el coloquio intervinieron los profesores José Antonio Maravall, Ruy Belo y José Ares Montes.

## XAVIER ZUBIRI, EN LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS Y PUBLICACIONES

★ En la Sociedad de Estudios y Publicaciones, Xavier Zubiri, que hace tres años dedicó un curso al tiempo, ha centrado ahora su atención en ese otro gran tema filosófico que es el espacio. A esta primera lección seguirán otras cuatro sobre el mismo tema.

hizo patente la satisfacción de la empresa por la celebración de este acto y su agradecimiento a cuantos —miembros del jurado, concursantes e invitados— lo habían hecho posible. Seguidamente fueron entregados los premios.

En prensa, el primero, dotado con 50.000 pesetas, fue para don Rafael García Serrano, y el segundo, para don Manuel Alcántara. Don Ivan Fuldauer, periodista norteamericano, obtuvo el tercero. El premio especial co-

rrespondió a don Jesús Vasallo.

El primero de radio fue adjudicado a don Julián Sesmero, recibiendo también premios en este apartado doña María José Arredondo y doña Carmen Olalla.

Mingote ganó el primer premio de humor, y don Francisco Bóveda, el de fotografía. También le fue concedido un premio extraordinario a don Angel Palomino por su labor divulgadora, tanto literaria como periodística, de la Costa del Sol.

En total, esta segunda edición del premio periodístico «Sofico» estaba dotado con más de 400.000 pesetas.

Tras la entrega de premios, don Jesús Vasallo, en nombre de todos los premiados, dio las gracias e hizo ver la disposición de todos sus compañeros en continuar —haya o no concurso— escribiendo sobre la Costa del Sol, aportando así su colaboración para el mejor desarrollo turístico de la zona.



# DE "MACBETH" A "MACBETT" PASANDO POR IONESCO

Por Julio MANEGAT

Varias recientes experiencias me han obligado a meditar acerca de la crítica teatral y de su protagonista: el crítico, el hombre que es como el enlace entre el autor y el público. Si el público es lector de varios periódicos, se encontrará con frecuencia ante la desorientación que supone el que varios comentaristas teatrales que gozan de cierto prestigio comenten en tono absolutamente discrepante una misma obra. Y es que el crítico no puede, ni debe, partiendo siempre de una honestidad en su intención y labor de comentarista, desprenderse de su personalidad y de todos los condicionamientos que sobre ella imperan.

Este ha sido, por ejemplo, el caso ante el estreno en España—por *rara avis* el estreno ha sido en Barcelona—de la obra de Eugene Ionesco titulada *Macbett*, con esa «t» final en vez de la «h» para distinguir el nombre de la tragedia de Shakespeare. Algunos críticos hemos dicho que «sí» y otros han afirmado «no». Y, desde luego, partiendo de una absoluta honradez y buena voluntad. Yo soy de los que han aplaudido, casi sin reserva al-

guna, esta última pieza del escritor rumano-francés y así, en este sentido, debo dar noticia a los lectores de nuestra revista.

Recordemos simplemente cómo Ionesco, que empezó por el antiteatro en su búsqueda del teatro, se vale de la pirueta, del humor, como método para liberarse de la tragedia, de la angustia que, de algún modo, denuncia en sus obras. El destruye el teatro convencional para llegar a otra dimensión dramática que se produce dentro de una evasión de la realidad, sí, pero hacia la esencia de la misma realidad, hacia su significado dolorido, hacia su carcajada poseída por el terror, por la verdad amarga de la absurdidad. Ionesco escribió estas palabras: «Ninguna sociedad ha podido abolir la tristeza humana, del mismo modo que ningún sistema político ha podido librarnos del dolor de vivir, del miedo de morir, de nuestra sed de absoluto.» Es posible que aquí, en estas palabras, se encuentre una de las raíces más hondas de su teatro. Y añade: «Pero no me doy del todo por vencido en ese gran desasosiego y si, como espero, logro en la angustia, y

a pesar de la angustia, introducir el humor—síntoma feliz de otra presencia—, entonces el humor es mi descarga, mi liberación, mi salvación.» Ionesco nos habla de un teatro violentamente cómico y violentamente dramático. Y en ello estamos.

*Macbett* no es, me parece, una parodia irrespetuosa de la obra de sir William, sino una versión llevada a otras consecuencias y desde la personalidad del autor de *El rey se muere* o *Rinoceronte*, o *Jeux de massacre*. Aquí encontraremos la lucha por el poder, la ambición, la sangre vertida inútilmente, la intuición de una catástrofe futura, la continuidad de una cadena en la que los hombres se van sucediendo en los eslabones. Es una pirueta tragicómica, una paradoja absurda llevada en alas de la fantasía, de la total dislocación de las situaciones, de las palabras, de los objetos y de la misma angustia, de la misma muerte. Sí, la fantasía, el absurdo, la risa y el dolor llenan este *Macbett* nacido del otro *Macbeth*, del que toma la línea anecdótica esencial, pero con variantes ionescanas, como en la figura de Lady Duncan,

que aquí es una de las brujas. La anécdota, sí, pero llevada al paroxismo de la sátira, de la burla, del contraste, como única salida a la verdad dramática.

Yo pienso que la grandeza de esta obra, que, a veces, parece un cuento para niños o una corporeización escénica de un *comic*, está en ese límite grotesco al que llega el escritor y que nos conduce a la sonrisa, a la carcajada, aunque sepamos que detrás de ellas se encuentran el miedo, el dolor, el sufrimiento inútil, la angustia y la muerte. Su visión desquicia a los personajes shakesperianos y los eleva o hunde hacia una realidad distinta, hacia una confrontación delirante en la que, de alguna forma, intuiremos la tragedia esencial, el dolor de vivir, el miedo de morir, la angustia nacida de la estupidez humana, de la sangre vertida a torrentes que no cesan ni parece lógico esperar que cesen algún día. *Macbett*, como tantas obras de Ionesco, es un desquiciamiento de un drama moral tratado, como digo, delirante y lúcidamente al mismo tiempo.

Creo que la obra es excesivamente larga y que, sobre

## LA MEDALLA DE HONOR DE BELLAS ARTES A LA FAMILIA GOMEZ MORENO

En la última sesión celebrada por la Real Academia de San Fernando se acordó otorgar la máxima distinción de la Corporación, la medalla de honor, a las hijas del académico benemérito Manuel Gómez Moreno, que han cedido a la ciudad de Granada.

Y para el Instituto Gómez Moreno una valiosísima colección de arte, expuesta en un Banco de Granada por la Fundación Rodríguez Acosta, entidad cultural que recibió la misma recompensa el año 1970.

## LA GALERIA NACIONAL DE ARTE DE WASHINGTON «DESAUTORIZA» DIECISIETE DE SUS CUADROS

La Galería Nacional de Arte de Washington ha desautorizado 17 lienzos que colgaban en sus salas desde su apertura, en 1941, incluidos dos Vermeers, un Rembrandt, un Gainsborough y un Dürero.

Al mismo tiempo, un portavoz del citado Museo de la capital norteamericana dijo que «dudaba» de la autenticidad de un autorretrato que poseía de Vicent Van Gogh.

El anuncio de la Galería Nacional de Washington se produce dos meses después

de que el Metropolitan Museum de Nueva York desautorizara, por su parte, un lote de unos 30 lienzos, incluidos dos Velázquez y un Goya.

En la nota de la Galería Nacional se dice que moder-

nos ensayos y pruebas, junto al testimonio de maestros en obras de arte, permiten asegurar que los cuadros desautorizados no corresponden a sus autores, a pesar de que durante muchas décadas se les ha considerado auténticos.

## Ha fallecido JOSE DE JUANES

En su domicilio de Madrid, falleció el 21 de marzo el crítico e informador teatral José de Juanes. En su condición de comediógrafo había estrenado diversas comedias, de ellas dos en colaboración: *Huella de luz*, con Wenceslao Fernández Flórez, y *Las madres sin corazón o la Niña del Mesón*, con Anto-

tonio Paso. Su última pieza teatral estrenada—*Quinteto inmoral*—lo fue por la compañía de Lili Murati, a principios del pasado año.

Había nacido en Salamanca, el 5 de noviembre de 1910 y, tras pertenecer a *La Gaceta Regional salmantina*, desde 1942 era redactor del diario *Arriba*.



todo en la primera parte, podría «podarse» mucho sin que perdiese, al contrario, nada de su densidad, de su validez. La versión de Francisco Nieva, aunque no conozco el original y aunque sé lo difícil que es realizar una buena traducción y adaptación, pienso que pudo ser mejor de lo que es.

Estupenda la escenografía de Nieva, los efectos sonoros y lumínicos, la dirección de José María Morera y la interpretación general, aunque algunos actores, o en ciertos momentos, vociferan sobre el escenario del teatro Moratín, donde ha estrenado *Macbett* la compañía Angel Guimerá, del Teatro Nacional de Barcelona. Entre todos los intérpretes debe, sin duda alguna, destacarse a Antonio Ferrandis, actor que aquí nos ofrece de nuevo una lección de arte interpretativo. Con él citemos, porque esta crónica se alarga demasiado, a Analía Gadé, Guillermo Marín, Montserrat Carulla, Enrique Guitart, Luis Torner, Rafael Anglada... Un largo censo de actores que han trabajado mucho para lograr una excelente interpretación de conjunto.

Bastantes cosas me quedan hoy por decir, pero, entre ellas, recordaré únicamente que dentro de unos días, exactamente el próximo día 7, serán proclamados en Sitges los premios de la Crítica correspondientes a obras, en narrativa y poesía, publicadas durante el pasado año. Cerca de veinte años se cumplen ya de esta aventura que inventó Tomás Salvador y que, por muchos bandazos que haya dado la embarcación, sigue su rumbo. En mi próxima crónica hablaremos de ello y de varias cosas más.

## CINCO MILLONES POR UN DIBUJO DE GOYA

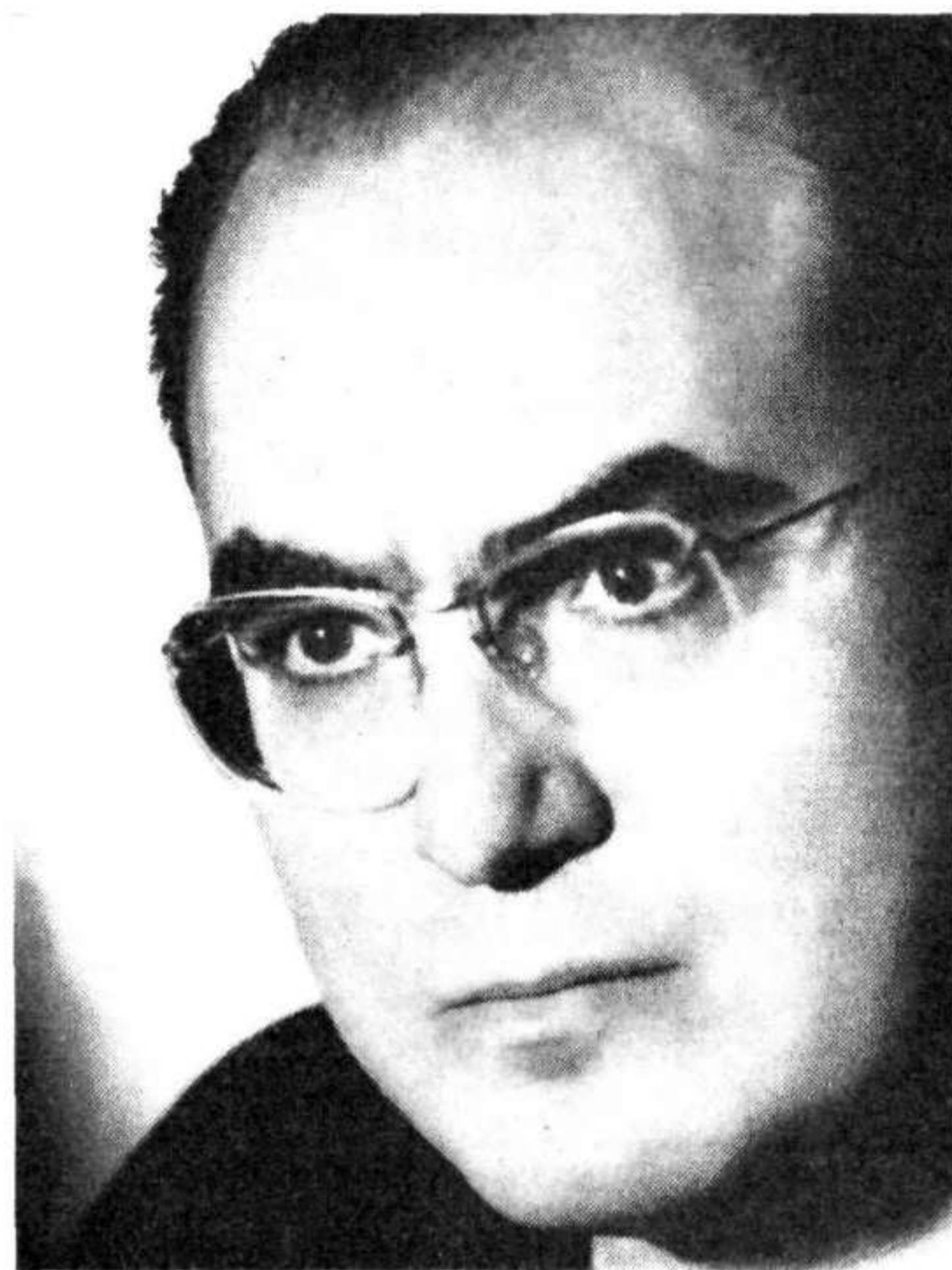
Un dibujo de Francisco de Goya fue adquirido en una subasta londinense por 90.700 dólares (unos cinco millones de pesetas). Se trata de un dibujo a tinta marrón de 19 centímetros por 13, titulado «Monje llevado ante jefe indio a la entrada de la cueva».

El dibujo fue comprado por la galería londinense Brod en una subasta celebrada en la sala Christies. Pertenecía a una colección privada, cuya identidad no fue revelada.

## TESIS DOCTORAL DEL POETA JOSE LUIS TEJADA

*El profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla José Luis Tejada ha defendido en esta misma Universidad su tesis doctoral, un importante estudio sobre una de las figuras cimeras de nuestra lírica contemporánea. José Luis Tejada es natural de El Puerto de Santa María, profesor y poeta, y ha dedicado ocho años al estudio sistemático de la vida y la obra de Rafael Alberti.*

*Ya en 1968 el profesor Tejada presentó su tesis de licenciatura sobre la primera edición —casi desconocida entonces— de *Marinero en tierra*. Este trabajo obtuvo la máxima calificación académica. De él diría Rafael Alberti: «Perfecto, agudísimo, único, completísimo, revelador para el propio poeta».*



## NUEVA YORK: PRESENTACION DE LA ANTOLOGIA «HOMBRE DE LUZ», DE ODON BETANZOS

*Hombre de Luz*, la segunda antología poética (1967-1972) del poeta español Odón Betanzos, ha sido presentada al público de forma extraordinaria.

El Comité organizador para presentar este libro fue coordinado por el doctor Jaime Santamaría y estaba integrado por las siguientes personalidades: Juan Avilés, Carmina Benguría, Theodore S. Beardsley, Eugenio Chang Rodríguez, Estelle Irizarry, Juan Maguna, doctor José Nieto, Philip Phenix, Luis Quero Chiesa y Juan Texier de Unda.

En la presentación de este

libro, cada uno de los miembros integrantes del Comité dedicó unos minutos al análisis de dicha obra poética.

## EXPOSICION DE FOTOGRAFIAS DE CARACOL Y COLOQUIO SOBRE SU CANTE

En Jerez de la Frontera se celebró un interesante coloquio, en el Salón Cultural, sobre el cante de Manolo Caracol, últimamente desaparecido, con motivo de la clausura de una exposición de fotografías del artista jerezano José Molina, realizadas en su última actuación pública, en el homenaje que se le rindiera en Bornos (Cádiz) al gran cantaor fallecido.

Intervinieron en este coloquio, coordinado por el actor Pepe Marín, el poeta Antonio Murciano, el periodista Juan de la Plata y otros poetas y escritores locales, asistiendo y participando, igualmente, muchos aficionados al cante flamenco, junto a familiares jerezanos de Manolo Caracol.

## BILBAO: EXPOSICION DE PINTURA DEL ESCRITOR LUIS DE CASTRESANA

*En la galería Windsor, de Bilbao, ha inaugurado una exposición de óleos originales el escritor Luis de Castresana. Esta primera exposición pictórica del novelista vizcaíno está teniendo mucho éxito de crítica y público.*

## FALLO DE LA XI EDICION DE LOS PREMIOS «GUIPUZCOA»

Tras la reunión previa del día 23, convocada por Gabriel García Cantero, delegado provincial de Cultura, en el hotel Monte Igueldo, de San Sebastián, los diversos jurados de la XI edición de los premios «Guipúzcoa», llegaron a cada personal dictamen para la votación definitiva del día siguiente, y en la noche del 24 de marzo, durante la cena ofrecida por el diario «La Voz de España» en el hotel Hispano Americano de la capital donostiarra, se procedió —tras las votaciones y el fallo— a la apertura de las plicas correspondientes a los autores de los originales premiados, en caste-

llano y en eúscaro, adjudicados como sigue:  
*Premios en castellano:*

Ensayo, a **Las regiones, en pie**, de Isidoro Alvarez Sacristán.

Novela, a **Pequeña crónica**, de Pablo Antoñana.

Poesía, a **Indefensos enjambres**, de José María Sada.

Teatro, a **El llanto de Ulises**, de Germán Ubillos.

*Premios en eúscaro:*

Ensayo, a **Azken euzkal nobelgintzaren zaebenit joerez**, de Ibón Sarasola Errazkin.

Teatro, a **Bkertasun-billa**, de Ignacio Berquistain.



# PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

a causa del transporte, siendo los gastos del mismo por cuenta del concursante; deberán enviarse convenientemente embaladas y serán devueltas en las mismas condiciones.

8.<sup>a</sup> Cada concursante podrá presentar un máximo de dos obras en cada una de las secciones de Pintura y Escultura.

9.<sup>a</sup> Con las obras seleccionadas por el jurado se organizará una exposición, que será abierta al público en el lugar y fecha que se anunciará oportunamente.

10. El jurado será designado por el Consejo de Administración de la Caja y estará compuesto por representantes de dicho Consejo y personas de reconocida competencia y formación en las materias objeto de este concurso.

11. Las obras no premiadas serán devueltas, a petición de sus autores, durante el mes de noviembre de 1973; pasado este plazo, la Caja les dará el destino que estime oportuno.

12. El hecho de presentarse a este concurso implica la aceptación de las bases.

Valladolid, enero de 1973.

## II Premio Nacional «Valladolid» de Acuarela

La Caja de Ahorros Provincial de Valladolid convoca el II Premio Nacional «Valladolid» de Acuarela con arreglo a las siguientes bases:

1.<sup>a</sup> Se establece un premio único dotado con 100.000 pesetas y diploma. Será indivisible, no podrá declararse desierto y la entrega se efectuará en acto público que será anunciado oportunamente.

2.<sup>a</sup> El fallo del jurado será hecho público el día 13 de mayo de 1973, festividad de San Pedro Regalado, patrono de Valladolid.

3.<sup>a</sup> Podrán optar a este premio cuantos artistas lo deseen.

4.<sup>a</sup> La obra premiada quedará en propiedad de la Institución, sin que ésta deba abonar a su autor cantidad alguna más que la cuantía del premio.

5.<sup>a</sup> No se admitirán copias, debiendo ser originales todas las obras presentadas.

6.<sup>a</sup> Cuantos deseen tomar parte en este concurso deberán cumplimentar un impreso que les será facilitado en cualquiera de las oficinas de la Institución. Las obras podrán ser entregadas personalmente en unión del impreso citado o remitidas por agencia de transporte antes del 30 de abril de 1973, enviando antes de esta fecha el mencionado impreso, en el que se indicará por qué medio se recibirán las obras. Para su mejor identificación deberá unirse a cada obra ficha en la que se indique el título de la misma, su precio de venta, nombre y dirección detallada del autor.

7.<sup>a</sup> Cada concursante podrá presentar un máximo de dos obras.

8.<sup>a</sup> Con las obras seleccionadas por el jurado se celebrará una exposición en fecha y lugar que se comunicará oportunamente.

9.<sup>a</sup> El jurado será designado por el Consejo de Administración de la Caja y estará compuesto, junto con una repre-

sentación de dicho Consejo, por personas de reconocida competencia y formación en la materia objeto de este concurso. La composición de este jurado se hará pública simultáneamente con el anuncio del fallo.

10. La Caja de Ahorros Provincial no se responsabiliza de los desperfectos que las obras puedan sufrir a causa del transporte, siendo los gastos del mismo por cuenta del concursante. Las obras deberán enviarse convenientemente embaladas y serán devueltas en las mismas condiciones.

11. Las obras no premiadas serán devueltas a petición de sus autores a partir del día siguiente de la clausura de la exposición y durante quince días, pasado este plazo la Caja les dará el destino que estime oportuno.

12. El hecho de presentarse a este concurso implica la aceptación de las bases.

## III Concurso de Arte Juvenil

La Caja de Ahorros Provincial de Valladolid convoca el III Concurso de Arte Juvenil con premios de Pintura y Escultura, que corresponderán a 1973, con arreglo a las siguientes bases:

1.<sup>a</sup> Se establecen tres premios de 10.000, 5.000 y 3.000 pesetas para la Sección de Pintura.

2.<sup>a</sup> Se establece un premio de 10.000 pesetas para la Sección de Escultura. El jurado, a la vista de la calidad de las obras presentadas, podrá proponer la concesión de otros premios para esta sección.

3.<sup>a</sup> Podrán optar a estos premios los artistas que lo deseen, siempre que no hayan cumplido veintiún años.

4.<sup>a</sup> Las obras premiadas quedarán en poder de la Institución sin que ésta deba abonar a sus autores cantidad alguna más que la cuantía de cada premio.

5.<sup>a</sup> Las esculturas deberán presentarse en materia definitiva.

6.<sup>a</sup> No se admitirán copias, debiendo ser originales todas las obras presentadas.

7.<sup>a</sup> Cuantos deseen tomar parte en este concurso deberán cumplimentar un impreso que les será facilitado en cualquiera de las oficinas de la Institución. Las obras podrán ser entregadas personalmente en unión del impreso citado o remitidas por agencia de transporte antes del día 27 de marzo de 1973, enviando antes de esta fecha el mencionado impreso, en el que se indicará por qué medio se recibirán las obras. Para su mejor identificación deberá unirse a cada obra ficha en la que se indique el título de la misma, su precio de venta, nombre y dirección detallada del autor.

8.<sup>a</sup> Cada concursante podrá presentar un máximo de dos obras a cada una de las secciones de Pintura y Escultura.

9.<sup>a</sup> Con las obras seleccionadas por el jurado se celebrará una exposición en fecha y lugar que se comunicará con la debida antelación. Los premios serán entregados en acto público que será anunciado oportunamente.

10. El jurado será designado por el Consejo de Administración y estará compuesto por representantes de dicho Con-

sejo y por personas de reconocida competencia y formación en las materias objeto de este concurso.

11. La Caja de Ahorros Provincial no se responsabiliza de los desperfectos que las obras puedan sufrir a causa del transporte, siendo los gastos del mismo por cuenta del concursante. Las obras deberán enviarse convenientemente embaladas y serán devueltas en las mismas condiciones.

12. Las obras no premiadas serán devueltas a petición de sus autores a partir del día siguiente de la clausura de la exposición y durante quince días, pasado este plazo la Caja les dará el destino que estime oportuno.

13. Los premios podrán declararse desiertos si, a juicio del jurado, las obras presentadas no son acreedoras a los mismos.

14. El hecho de presentarse a este concurso implica la aceptación de las bases.

## Concurso literario escolar

La Caja de Ahorros Provincial de Valladolid convoca un concurso entre escolares con arreglo a las siguientes bases:

1.<sup>a</sup> Podrán concurrir todos los Centros escolares de nuestra capital y provincia cuyos alumnos no excedan de quince años de edad.

2.<sup>a</sup> El tema será «Una excursión por la provincia».

3.<sup>a</sup> Cada Centro escolar participante seleccionará, como máximo, tres alumnos, quienes habrán de presentarse para hacer el trabajo de redacción sobre el tema ya citado en el día, lugar y hora que la Caja anunciará oportunamente.

4.<sup>a</sup> La inscripción en el concurso se hará en escrito dirigido al director gerente de la Caja de Ahorros Provincial, caducando el plazo el día 31 de marzo de 1973. Cada Centro participante comunicará a la Caja los nombres de los alumnos elegidos para representarles en el concurso y un maestro del mismo acompañará a éstos el día señalado para hacer el trabajo de redacción.

5.<sup>a</sup> Los trabajos habrán de ser escritos a mano, en letra bien legible, por una sola cara y durante el tiempo que previamente se indique.

6.<sup>a</sup> Se establecen los siguientes premios:

Uno de 3.000 pesetas para el autor del mejor trabajo a juicio del jurado.

El centro al que pertenezca el ganador del concurso recibirá un premio de 25.000 pesetas en material escolar de su elección y 50 plazas en la excursión que organizará la Caja para escolares vallisoletanos en fecha que se anunciará oportunamente.

7.<sup>a</sup> Los premios serán entregados en acto público que será anunciado oportunamente.

8.<sup>a</sup> El jurado será designado por el Consejo de Administración de la Caja y estará compuesto, junto con una re-

presentación de éste, por personas de probada formación en la materia objeto del concurso.

9.<sup>a</sup> El hecho de presentarse a este concurso implicará la aceptación de las bases.

## Ayudas económicas para estudios

La Caja de Ahorros Provincial de Valladolid convoca 25 Ayudas Económicas para Estudios de Formación Profesional en régimen de enseñanzas especiales para disminuidos físicos de acuerdo con las siguientes bases:

1.<sup>a</sup> Quince ayudas de 30.000 pesetas para alumnos internos y diez ayudas de 5.000 pesetas para externos que deseen cursar estudios para este tipo de enseñanzas en Centro autorizado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

2.<sup>a</sup> El número de ayudas señalado es meramente indicativo, pudiendo, si el Consejo de Administración lo estima oportuno, transferir el importe de las ayudas de un tipo a otro.

3.<sup>a</sup> La solicitud de estas ayudas deberá efectuarse cumplimentando el formulario que a dicho efecto proporciona esta Caja de Ahorros y se presentarán hasta el 30 de septiembre de 1973 en la dirección de esta Entidad a través del Centro donde desee cursar sus estudios, para su preceptivo informe.

4.<sup>a</sup> Las ayudas económicas adjudicadas por el Consejo de Administración de esta institución se satisfarán por cuenta de los beneficiarios directamente al Centro donde éstos cursen sus estudios.

5.<sup>a</sup> En el caso de que alguno de ellos causara baja durante el curso, el importe del resto a percibir por el mismo podrá ser aplicado por la Caja a propuesta del Centro, a otro alumno.

6.<sup>a</sup> Para la concesión de estas ayudas se tendrán en cuenta las circunstancias familiares y económicas que concurren en cada uno de los peticionarios.

7.<sup>a</sup> El hecho de solicitar estas ayudas supone la plena aceptación de estas bases y del fallo correspondiente, que será irapelable.

## CONCURSO DE CARTELES

BASES

1.<sup>a</sup> Podrán concurrir todos los artistas que lo deseen, de nacionalidad española.

2.<sup>a</sup> Cada artista podrá enviar un solo original.

3.<sup>a</sup> Se concederá un solo premio de 10.000 pesetas, el cual no podrá declararse desierto, y dos menciones honoríficas. El premio y las menciones llevan incluidas la concesión del «Trofeo Feria del Campo».

4.<sup>a</sup> Los carteles deberán ser originales e inéditos.

5.<sup>a</sup> La dimensión de los carteles será de 70 x 100 centímetros y deberá contener la siguiente leyenda: «XIII Feria Provincial del Campo y II de Muestras, del 16 al 23 de julio, Manzanares (C. Real) 1973.»

6.<sup>a</sup> Podrá emplearse un máximo de cuatro tintas planas.

7.<sup>a</sup> Todos los carteles deberán presentarse obligatoriamente en su correspondiente bastidor.

8.<sup>a</sup> Los originales deberán enviarse al excelentísimo Ayuntamiento de Manzanares (Comisión Feria Provincial del Campo), antes del día 30 de abril.

## I CONCURSO NACIONAL DE CUENTOS «VILLA DE PATERNA»

BASES

1.<sup>a</sup> Podrán concurrir todos los autores, nacionales o extranjeros, sea cualquiera su residencia, siempre que el cuento esté escrito en lengua castellana.

2.<sup>a</sup> Los trabajos se presentarán por triplicado, y deberán ser inéditos, escritos a doble espacio en papel tamaño folio, a una sola cara y con las hojas bien unidas entre sí. La extensión será de seis a catorce folios.

3.<sup>a</sup> El sobre que contenga el trabajo no llevará remite alguno. En la parte anterior del mismo se hará constar: I Concurso Nacional de Cuentos «Villa de Paterna».

4.<sup>a</sup> Ningún trabajo deberá ir firmado, pero llevará adjunto un sobre cerrado, en cuyo exterior irá el título del cuento, y en su interior una nota con los datos siguientes: título del cuento, nombre y domicilio del autor.

5.<sup>a</sup> Se admitirán trabajos hasta las quince horas del día 20 de mayo de 1973 en la dirección siguiente: Junta de Clavarios del Santísimo Cristo de la Fe. Don José Bas Lerma. Calle de Manises, número 2. Paterna (Valencia).

6.<sup>a</sup> El jurado calificador estará formado por cinco personalidades de la literatura nacional.

7.<sup>a</sup> El premio, dotado con 35.000 pesetas, será indivisible.

8.<sup>a</sup> El fallo del Jurado tendrá lugar en una cena que se celebrará el día 24 de julio en un restaurante de la villa.

9.<sup>a</sup> El autor premiado o su representante procurará asistir en calidad de invitado especial a los X Juegos Florales de Paterna, que se celebrarán el día 18 de agosto de 1973. El galardonado recibirá el premio en el baile de gala que tendrá lugar a continuación de dicho acto.

10. El fallo del Jurado será irapelable.

11. El trabajo premiado quedará en propiedad del Ayuntamiento de Paterna.

12. Los no premiados podrán ser retirados hasta el 15 de septiembre de 1973.

13. Para todos aquellos extremos no previstos en estas condiciones se atenderá a lo que es costumbre en este tipo de certámenes.



# Premio «El Olivo y su Fiesta»

El Ayuntamiento de Mora de Toledo y la Comisión organizadora de la Fiesta del Olivo, para el mayor conocimiento del olivar y esplendor de dicha fiesta, convoca el premio «El Olivo y su Fiesta» (premio «Alfredo Jiménez-Millas» 1973) para los mejores artículos periodísticos que sirvan para ensalzar los relevantes méritos de la misma. El premio ha sido otorgado por don Alfredo Jiménez-Millas, presidente del Sindicato Nacional del Olivo.

El tema del concurso será el olivar español con referencia a la Fiesta del Olivo de Mora de Toledo.

Los trabajos, por cuadruplicado, deberán entregarse a mano o enviarse a la Comisión de la Fiesta del Olivo, Ayuntamiento de Mora, por correo certificado, hasta el 23 de abril de 1973, indicando en el sobre «Para el concurso periodístico».

Se adjudicará un primer premio de 50.000 pesetas para el mejor trabajo de los presentados, a juicio del jurado, y dos accésit de 15.000 y 10.000 pesetas a los que le sigan en méritos.

que finaliza el plazo de admisión.

9.<sup>a</sup> Los carteles deberán ir sin firmar y señalados en su reverso con un lema; simultáneamente se presentará un sobre cerrado con el mismo lema y que contendrá en su interior los datos de identificación del concursante.

10. Con los carteles recibidos se organizará una exposición del 6 al 13 de mayo, en la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Municipal, pudiendo excluirse de la misma aquellos que se estimen carentes de la necesaria calidad artística.

11. El cartel que obtenga el primer premio quedará en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento (Comisión Feria Provincial del Campo).

12. El fallo del jurado designado a su efecto será inapelable, y se hará público en su día a través de los medios informativos nacionales y provinciales.

13. Los originales que no hayan sido premiados podrán ser retirados por sus autores durante diez días después de la clausura de la exposición, entendiéndose que de no hacerlo así quedarán en propiedad del Excelentísimo Ayuntamiento (Comisión Feria Provincial del Campo).

14. La entrega de premios se efectuará dentro de la fiesta literaria, que proclamará la «XIII Feria Provincial del Campo y II de Muestras».

## III PREMIO DE POESIA «ANTONIO GONZALEZ DE LAMA»

Como homenaje y evocación de la figura leonesa que con su obra, vertida principalmente en la revista «Española», en los años cuarenta, vino a ser auténtico restaurador de la crítica de poesía en España, ejerciendo decisiva influencia sobre sucesivas promociones de poetas.

La presente convocatoria y los actos de culminación del certamen quedan incorporados a la celebración de las tradicionales fiestas de San Juan y San Pedro.

En el presente 1973, la concesión del Premio de Poesía «Antonio González de Lama» será regulada por las siguientes bases:

1.<sup>a</sup> Se establece un premio único e indivisible de 50.000 pesetas. El premio podrá ser declarado desierto, pero su dotación no será retirada en ningún caso, reconvocándose, si es necesario, dentro del mismo año o acumulándose a la dotación del año siguiente. No se concederán accésit ni menciones.

2.<sup>a</sup> Podrán concurrir poetas de cualquier nacionalidad con tal que los originales estén escritos en lengua castellana. Cada poeta podrá presentar un solo original.

3.<sup>a</sup> El premio se adjudicará a un libro de poemas con extensión y tema libres. Los originales deberán ser inéditos. No perderán esta condición aun cuando, parcialmente, hayan sido impresos en publicaciones periódicas.

4.<sup>a</sup> Los originales se presentarán en ejemplar triplicado, mecanografiado a dos espacios, en papel tamaño folio u holandesa. Los concursantes, en la portada de su original, harán mención únicamente del título de su trabajo, acompañando un sobre cerrado, en cuyo exterior se repetirá este título. Este sobre contendrá nota con nombre y domicilio del autor y una breve noticia biobibliográfica.

5.<sup>a</sup> Los originales serán presentados o remitidos por correo certificado al Excelentísimo Ayuntamiento de León, con la expresión de su concurrencia al premio «Antonio González de Lama». El plazo de admisión quedará cerrado el día 20 de mayo. Serán admitidos aquellos envíos que en el matasello de origen presenten esta o anterior fecha.

6.<sup>a</sup> El trabajo premiado quedará propiedad del excelentísimo Ayuntamiento de León, y será publicado en edición de 1.000 ejemplares, de los cuales serán entregados 100 al autor.

7.<sup>a</sup> El jurado estará compuesto por personas de reconocida solvencia en el orden de la crítica literaria o la creación poética. Su fallo será inapelable.

8.<sup>a</sup> Las deliberaciones y votaciones finales se producirán dentro de la tercera decena del mes de junio, en el lugar, día y hora que se designe.

9.<sup>a</sup> Los originales presentados y no premiados podrán ser retirados por sus autores.

10. La interpretación de estas bases corresponde exclusivamente al excelentísimo Ayuntamiento de León, y en su caso, al jurado que discernirá el premio. El hecho de presentar sus obras supone la conformidad de los concursantes con la totalidad de las presentes bases.

## CONVOCATORIA DE UNA AYUDA DE INVESTIGACION PARA UNA TESIS DOCTORAL

A fin de fomentar la investigación, y con ella el conocimiento general de la provincia, la Sección de Historia del Instituto de Estudios Alicantinos

de la excelentísima Diputación Provincial ha creído oportuno convocar concurso para una tesis doctoral sobre temas concernientes a la historia o geografía alicantinas, con arreglo a las siguientes bases:

1.<sup>a</sup> La cuantía de la ayuda es de 35.000 pesetas.

2.<sup>a</sup> Podrán optar a esta ayuda todos los licenciados de Facultades de Filosofía y Letras de las Universidades nacionales. Para solicitarlo habrán de presentar en la Secretaría Técnica del Instituto de Estudios Alicantinos (Palacio de la excelentísima Diputación Provincial, Alicante) un proyecto detallado del trabajo a realizar, visado e informado por el catedrático director del mismo, en el plazo de dos meses naturales a partir de la fecha de esta convocatoria.

3.<sup>a</sup> La Sección de Historia y Arqueología, constituida en Jurado, estudiará los proyectos enviados y seleccionará uno de ellos, indistintamente de historia o de geografía. El fallo será inapelable.

4.<sup>a</sup> Una vez dictado éste, se comunicará al candidato a la ayuda, quien suscribirá un contrato comprometiéndose a realizar el trabajo dentro de un plazo máximo que corresponderá a la terminación del curso siguiente a aquel en que se haya publicado la convocatoria.

5.<sup>a</sup> Concluido el trabajo, el concursante entregará en la Sección de Historia y Arqueología de este Instituto dos ejemplares de la tesis objeto del premio y la certificación de que ésta ha sido aprobada con nota brillante por la Facultad correspondiente. A la entrega de los citados ejemplares y del material ilustrativo que necesariamente debe completarlos: láminas, gráficos, mapas, etc., en ejemplar único, el Instituto de Estudios Alicantinos abonará al concursante las 35.000 pesetas del premio.

6.<sup>a</sup> La Sección de Historia y Arqueología del Instituto se reserva el derecho de proponer a la Junta Rectora la publicación del trabajo, bien en extenso, dentro de las series normales del Instituto, bien en síntesis dentro de la revista del mismo.

7.<sup>a</sup> En el primer caso, la edición se regirá por las normas vigentes para las demás publicaciones del Instituto, y el autor recibirá el número de ejemplares previsto en las mismas. Si éste previamente solicitase un mayor número de ejemplares, se editarán a sus expensas.

8.<sup>a</sup> En el segundo caso, se recabará del autor que realice la síntesis de su trabajo y la selección de sus ilustraciones o que autorice a persona que pueda hacerla. La publicación y entrega de tiradas aparte se hará según las normas del Instituto.

9.<sup>a</sup> Queda facultada la Sección de Historia para resolver cualquier dificultad que pueda surgir o interpretar adecuadamente estas bases.

## CONCURSO NACIONAL DE PRENSA DEL X SALON DE LA ELECTRIFICACION

El Salón Nacional de la Electrificación, con motivo de celebrar su X convocatoria, del 5 al 15 del próximo mes de mayo, convoca un concurso nacional de Prensa, Radio y Televisión, en el que podrán tomar parte todos los profesionales y colaboradores de los medios de difusión que en sus publicaciones o emisiones traten el tema relacionado con la electricidad, electrónica, electrodomésticos y todos los sectores amparados en esta Muestra monográfica, aludiendo de manera explícita a su vinculación con el X Salón Nacional de la Electrificación.

Los trabajos que concurren deberán haberse publicado o emitido en cualquier medio de difusión desde la fecha de publicación de estas bases hasta el próximo día 15 de mayo, fecha de la terminación del Salón.

Cada concursante podrá presentar cuantos trabajos desee. Para ello deberá remitir a la Secretaría permanente del Salón de la Electrificación (Hermosilla, 3) un recorte del diario o revista donde haya sido publicado, con una tarjeta con el nombre y domicilio del autor.

Los originales de los trabajos difundidos por radio, televisión o No-Do han de presentarse con un certificado del director de la emisora o programa, en el que se acredite el día y hora en que fueron emitidos.

El plazo de admisión de originales finalizará el día 30 de mayo.

Se establecerán tres premios de 50.000 pesetas cada uno para el mejor reportaje o artículo, el mejor guión de radio y el mejor guión cinematográfico o de televisión. Se otorgará un premio especial de 30.000 pesetas a la mejor fotografía o conjunto de las mismas.

## VII JUEGOS FLORALES DE AGUILAR DE CAMPOO

Tema 1.<sup>o</sup>—Poema de metro al tema libre sin exceder de cien versos.

Tema 2.<sup>o</sup>—Poema de metro libre sobre algún motivo aguilarense en sus facetas histórica, artística, turística, pintoresca, etc., sin exceder de cien versos.

Tema 3.<sup>o</sup>—Poema de metro y tema libre sin exceder de cien versos para poetas locales.

### BASES

1.<sup>a</sup> Los trabajos serán inéditos.

2.<sup>a</sup> Los autores conservarán su incógnito, absteniéndose de firmar los originales y presentando sus obras bajo lema.

3.<sup>a</sup> Los trabajos se presentarán en un único sobre y se remitirá al Centro de Iniciativas y Turismo (Plaza de España, 32), con la indicación: «Para el concurso literario de los VII Juegos Florales». Dentro de este sobre se incluirá otro que haga expresión del lema y tema al que concurre su trabajo y dentro de dicho sobre y cerrado se incluirá nota con el nombre y domicilio del autor.

4.<sup>a</sup> La indicación del tema a que se concurre sólo es indicativo para el jurado, pero no prejuzga que los que concursen puedan indistintamente obtener premio del asignado para cada tema, dada la calidad de su trabajo.

5.<sup>a</sup> Los trabajos deberán remitirse necesariamente por quintuplicado y mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

6.<sup>a</sup> A las doce horas del día 31 de mayo de 1973 quedará cerrado el plazo de admisión.

7.<sup>a</sup> Los trabajos premiados quedarán en propiedad del C. I. T. de Aguilar de Campoo y el resto de los trabajos serán destruidos, por lo que se recomienda a los autores guarden copia de los originales.

8.<sup>a</sup> Emitido el fallo por el jurado, que será inapelable, se comunicará telegráficamente a los autores premiados.

9.<sup>a</sup> La entrega de los premios se celebrará en la iglesia románica de Santa Cecilia, del siglo XII, el día 28 de junio, a las veinte horas.

10. Quedan facultados los organizadores para poder publicar un folleto que recoja los trabajos premiados o parte de los mismos y excepcionalmente variar la fecha de entrega de los premios.

11. Para concursar al tercer tema será requisito indispensable ser natural o residente en Aguilar de Campoo.

12. Para la percepción efectiva de los premios será indispensable acudir personalmente el poeta premiado a dar lectura de su poema.

### PREMIOS

Tema 1.<sup>o</sup>—Flor natural y 25.000 pesetas.

Tema 2.<sup>o</sup>—10.000 pesetas.

Tema 3.<sup>o</sup>—5.000 pesetas.

Organiza: El Centro de Iniciativas y Turismo de Aguilar de Campoo.

## PREMIO PERIODISTICO DE TURISMO «MELIA» 1972

Lo convoca la empresa turística Meliá, de Madrid.

Dotación: 500.000 pesetas (350.000 para un artículo o reportaje literario y 150.000 para un reportaje gráfico).

Se destina a trabajos publicados en periódicos o revistas nacionales o extranjeras en el período de tiempo comprendido entre el 1 de marzo de 1972 y el 30 de abril de 1973.

Plazo: 15 de mayo de 1973.



*Patrocina:* La Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, la excelentísima Diputación Provincial y el ilustrísimo Ayuntamiento de Aguilar de Campoo.

## PREMIOS «CIUDAD DE MANACOR»

El ilustrísimo Ayuntamiento y, en su nombre, la Comisión Municipal de Cultura y su Patronato convoca los premios «Ciudad de Manacor» para 1973.

Se convocan sendos premios para poesía y novela corta o conjunto de narraciones. El tema de los trabajos será libre y la obra rigurosamente inédita. Las obras podrán estar escritas indistintamente en castellano o catalán.

La extensión mínima para optar al premio en prosa será de sesenta folios mecanografiados a doble espacio y a una sola cara y un máximo de ciento veinte; las obras que opten al de poesía tendrán un máximo de sesenta y cinco folios y un mínimo de veinticinco, igualmente mecanografiados a doble espacio y a una sola cara.

Los trabajos se presentarán por triplicado, bajo lema y contenido en sobre cerrado el nombre y dirección completa del autor. El premio consistirá en el emblema de la ciudad y la edición de las obras premiadas, de la que cien ejemplares quedarán en poder del Ayuntamiento y mil serán entregados al autor.

Los autores de las obras galardoadas no perderán sus derechos a editarlas cuantas veces quieran, pero siempre se hará mención en la portada o contraportada de haber obtenido el premio «Ciudad de Manacor 1973».

Los premios serán proclamados el día 21 de julio y la entrega del título acreditativo tendrá lugar el día 24, víspera de la festividad de San Jaime, patrono de la ciudad. Los originales deberán entregarse en la Secretaría del ilustrísimo Ayuntamiento de Manacor o ser remitidos por correo certificado antes del 1 de junio del presente año.

## III CONCURSO NACIONAL DE CUENTOS ATENEO DE SEVILLA

El excelentísimo Ateneo de Sevilla convoca un concurso de cuentos patrocinado por la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, de Sevilla, con arreglo a las siguientes bases:

Podrán concurrir a este concurso todos los escritores españoles o extranjeros, cualesquiera que sea su residencia, con narraciones rigurosamente originales e inéditas escritas en castellano.

El tema será de libre elección del concursante y la extensión de los trabajos no será inferior a seis folios ni superior a diez, mecanografiados a doble espacio de 33 líneas y por una sola cara. Cada concursante podrá enviar cuantos trabajos desee.

Los originales se enviarán en sobre cerrado, bajo un lema, el cual se repetirá en el exterior de un sobre, dentro del cual el autor hará constar su nombre y apellidos. Los trabajos se remitirán por triplicado al excelentísimo Ateneo de Sevilla, calle Tetuán, 7, con la indicación: «Para el III Concurso de Cuentos Ateneo de Sevilla».

La admisión de trabajos queda abierta desde la publica-

ción de estas bases hasta las veinte horas del día 30 de junio de 1973, pudiendo ser prorrogado a juicio de los organizadores.

Se concederán un primer premio de 30.000 pesetas y un segundo premio de 20.000 pesetas.

El jurado queda facultado para conceder las menciones honoríficas que considere oportunas.

La composición del jurado que habrá de discernir los premios estará integrada por el presidente del excelentísimo Ateneo de Sevilla; un académico de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, designado por la misma; un catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, designado por el decano; un representante de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando; un escritor designado por dicha entidad, a propuesta del Ateneo; el presidente de la Sección de Literatura del excelentísimo Ateneo, y el secretario general de esta entidad, que actuará como tal.

El fallo se hará público el 31 de octubre de 1973, fecha en que se celebra el Día Universal del Ahorro, y su decisión será inapelable.

No se mantendrá correspondencia con los concursantes, que en todo momento habrán de respetar el anonimato.

Todo concursante, por el solo hecho de participar en el certamen, acepta en su totalidad las condiciones del mismo.

La devolución de originales no premiados podrá solicitarse hasta los treinta días de haberse celebrado el fallo.

Los trabajos premiados quedarán de propiedad de los organizadores, que podrán publicarlo en la forma que estimen conveniente.

## PREMIO «CIUDAD DE SEVILLA»

Ha sido convocada la tercera edición del premio «Ciudad de Sevilla», instituido por el Ayuntamiento de la ciudad para investigadores y escritores españoles que presenten obras inéditas escritas en castellano, cuyo tema esté relacionado con algún aspecto de la vida de la ciudad. El premio está dotado con 200.000 pesetas. La extensión mínima de las obras será de 150 hojas de papel tamaño folio. El plazo de admisión de originales finalizará el día 31 de julio próximo. Deberán ser enviados al Negociado de Cultura de la Secretaría General del Municipio hispalense.

## PREMIO ALFAGUARA 1974 DE NOVELA EN LENGUA CASTELLANA

Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima, convoca por novena vez su premio literario anual, con arreglo a las siguientes

### BASES

1. Podrán concurrir todas las novelas que reúnan las condiciones siguientes:

a) Estar escritas en lengua castellana, sea cual fuere la nacionalidad de su autor.

b) Ser inéditas (en cualquier lengua).

c) Tener una extensión no inferior a 250 folios a máquina, de 29 líneas cada uno.

d) No haber sido presentadas, con el mismo título o con cualquier otro, a ningún concurso literario. El incumplimiento de esta cláusula producirá la automática descalificación del libro y de su autor, quien vendrá obligado a devolver el íntegro importe del premio, en el supuesto de que ya lo hubiera percibido.

2. Las novelas vendrán firmadas con el verdadero nombre de su autor y no se admitirán más seudónimos que los habituales (se entiende por seudónimo habitual aquel que haya sido empleado dos veces, al menos, firmando libros ya publicados).

3. Los autores presentarán tres copias mecanografiadas completas, encuadradas y en perfectas condiciones de legibilidad, que harán llegar por el procedimiento que deseen, al domicilio social de Ediciones Alfaguara, S. A., hasta el día 15 de septiembre de 1973, inclusive, y a las normales horas de oficina. Los autores podrán exigir recibo de las novelas presentadas.

4. El importe, al haber sido declarado desierto el accésit de 100.000 pesetas en el premio del pasado año, se estipula en 250.000 pesetas el premio y 150.000 pesetas el accésit, que se considerarán como anticipo no reversible sobre los derechos de autor, que por este acto se fijan en el 10 por 100 sobre el precio fuerte en tapa de cada ejemplar. Ediciones Alfaguara, S. A., se reserva todos los derechos resultantes de las ediciones, hasta que éstos lleguen a representar el total importe del anticipo recibido por el autor.

5. Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima, se compromete a publicar las novelas que reciban el premio y el accésit durante el año 1974, salvo caso de calificada fuerza mayor.

6. Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima, se reserva las subsiguientes ediciones, por las que entregará al autor, y en concepto de sus totales derechos, el 10 por 100 del precio fuerte en tapa y en liquidaciones semestrales.

7. Para los posibles derechos secundarios (cine, radio, televisión, etc.), el autor se compromete a suscribir los contratos normales e impresos de Ediciones Alfaguara, S. A.

8. El jurado, al que se procurará dar carácter permanente, estará formado por los siguientes señores: don Andrés Amorós, don Luis Berenguer, don Joaquín Marco, don Josep Meliá, don Emilio Miró y don Jorge C. Trulock, quien actuará como secretario sin voto.

9. El premio se fallará en Madrid, el día 28 de diciembre de 1973, aniversario del nacimiento de Pío Baroja, y en el lugar y circunstancias que oportunamente se darán a conocer por medio de la prensa, la radio o la televisión.

10. El sistema del fallo será el siguiente:

a) Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima, seleccionará las 25 novelas que, a su juicio, deban entrar en la primera votación.

b) No obstante lo dicho en el apartado anterior, todas las novelas presentadas estarán a disposición de los miembros del jurado, quienes, por la sola decisión de cualquiera de ellos, podrán incluir en la lista inicial un título por cada miembro de dicho jurado.

c) En la primera votación entrarán las novelas de esta lista inicial y que, según se desprende de los apartados anteriores, serán 25, 26, 27, 28, 29 ó 30.

d) Cada miembro del jurado votará una lista de siete títulos, de los que pasarán a segunda votación aquellos siete libros que consiguieren el mayor número de votos. Los empates, si los hubiere, serán resueltos por votación simple, norma que se aplicará siempre que el empate se produzca.

e) En votaciones sucesivas, y siempre escritas y secretas, cada uno de los miembros del jurado confeccionará una lista obligatoriamente de tantas novelas como vayan quedando, menos una.

f) La final (única votación en la que los miembros del jurado podrán depositar papeletas en blanco) se decidirá por mayoría simple, necesitando reunir tres votos, al menos, la novela premiada.

g) En caso de que ninguna novela obtuviere los tres votos preceptivos, el premio sería declarado desierto.

h) El accésit será otorgado a la segunda novela clasificada, siempre que no se haya depositado ninguna papeleta en blanco, o bien la segunda obtenga dos votos, aun cuando haya alguno en blanco. En este segundo supuesto habría accésit pero no premio.

11. Si el premio y el accésit fueran declarados desiertos se acumularán sus importes a los del siguiente año, que serían convocados de la siguiente forma: premio 450.000 pesetas y accésit 250.000 pesetas. Los dos premios dichos se regirán por las normas generales de esta convocatoria y podrán, por tanto, ser declarados también desiertos. Su importe sería, en todo caso, acumulado a las sucesivas convocatorias.

12. Una vez presentado un original, los autores no podrán retirarlo ni tampoco renunciar al certamen.

13. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados. Los autores, por sí o por terceras personas, podrán reti-

rar los originales no premiados, durante cualquier día hábil de los meses de enero y febrero de 1974; una vez transcurrido este plazo, se entiende que los autores renuncian a ejercer el derecho que se les otorga y Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima, podrá proceder a su destrucción.

14. Por el solo hecho de presentarse los autores se obligan en todos los términos de esta convocatoria.

En el C aniversario del nacimiento de Pío Baroja.

## RENFE CONVOCA UN CONCURSO PERIODISTICO SOBRE «CONTRIBUCION DEL FERROCARRIL A LA VIDA MODERNA»

### BASES

1.ª Podrán concurrir los autores de artículos, firmados o no, que aparezcan en cualquier diario o revista españoles, dentro del período comprendido entre el 15 de marzo y el 30 de noviembre de 1973 y que se ajusten al tema que se fija a continuación.

2.ª El tema sobre el que deberán versar los artículos que concurren al premio Renfe será el siguiente: «Contribución del ferrocarril a la vida moderna».

El premio se otorgará al artículo que, independientemente de su necesaria calidad literaria, mejor resalte el papel que el ferrocarril desempeña en el desarrollo económico, social, cultural y turístico, en la mejora de las condiciones de vida, no contaminación, descomulgación de las grandes ciudades, etc.

3.ª Un jurado calificador, que se designará al efecto, elegirá, de entre la totalidad de los trabajos presentados, diez finalistas, que recibirán un premio cada uno de ellos de 25.000 pesetas.

Un nuevo jurado fallará, el 24 de enero de 1974, el Premio Nacional, dotado con 200.000 pesetas, de entre los diez finalistas previamente seleccionados.

4.ª Los autores de artículos publicados en diarios o revistas españolas que deseen concursar, enviarán, antes del 1 de diciembre de 1973, dos sobres: el primero de ellos, que deberá ir señalado con la letra A, contendrá el texto del trabajo, mecanografiado y sin firma; el segundo, el recorte del artículo publicado, haciendo constar además el nombre del autor y el diario o revista en el que se publicó.

Ambos sobres, en cuya parte exterior figurará un lema identificativo del artículo, serán remitidos, en un tercer sobre, al Gabinete de Información y Difusión de RENFE, calle Darro, núm. 32, Madrid-2.

5.ª En el período comprendido del 1 al 15 de diciembre se hará público el fallo del jurado, por el que se proclamarán los diez finalistas.

El 24 de enero de 1974, aniversario de la promulgación de la Ley de Ordenación ferroviaria y de transportes por carretera, por la que se creó RENFE, se fallará el Premio Nacional y se hará entrega del mismo y de los correspondientes a los diez finalistas.



# FRANCISCO FRANCO UN SIGLO DE ESPAÑA

un enigma histórico abordado ahora sin reservas  
ni mitificaciones

La verdad sobre una figura de proyección universal analizada a través del estudio de millares de libros, periódicos y revistas, alrededor de medio millón de fotografías, documentales cinematográficos, millones de documentos consultados en archivos privados. Un fabuloso material manejado y extractado para Vd.

Tan riguroso como una obra científica. Tan apasionante como una novela.

Desde el desastre colonial hasta el umbral del desarrollo, un siglo de historia de España en este apasionante reportaje histórico que refleja la etapa más dramática y conflictiva del país.

Todas las provincias españolas, en orden alfabético, desfilarán en las contraportadas de los fascículos, encuadernables por separado. Una valiosa síntesis numérica ilustrada de la evolución socioeconómica de España a lo largo de los últimos ochenta años.



ESCRITA Y DIRIGIDA POR  
**Ricardo de la Cierva**

## 52 fascículos

aparición semanal  
encuadernables en dos tomos

24 páginas, más cubiertas,  
impresas a todo color  
sobre papel couché.

Precio de venta **30 ptas.**

RECORTE ESTE BOLETIN y ENVIELO A: **EDICIONES EUI**

Avda. José Antonio, 62 - Madrid-13, señalando con una (X) la forma de pago preferida por Vd.

AL ENVIAR EL PRESENTE BOLETIN SE ME GARANTIZA LA RECEPCION DE LOS 52 FASCICULOS

### BOLETIN DE SUSCRIPCION

- CONTADO:** 1.560 pts. que pagaré al recibir el primer fascículo.  
 **PLAZOS:** 780 pts. al recibir el primer fascículo y un segundo plazo de 780 con el fascículo número 27.

D. ....  
Domicilio ..... Distrito P. ....  
Población ..... Provincia .....

POR FAVOR ESCRIBA CON LETRAS MAYUSCULAS.

adquiera esta obra  
en quioscos y  
librerías  
(o rellene y envíe  
hoy mismo este  
cupón)

Es una producción de **EDICIONES**



# MEXICO

## LE ESPERA CON SU MAGICO ESPLENDOR

UN PAIS DE MIL FACETAS MARAVILLOSAS



CONSULTE A SU AGENCIA DE VIAJES O

### AEROMEXICO

AERONAVES DE MEXICO

Avda. José Antonio, 88 (Edificio España) - Telf. 248 58 02 - MADRID - Dto. de Reservas 247 58 00





## SANTIAGO ALBA

MAXIMIANO GARCÍA VENERO: *Santiago Alba, monárquico de razón*. Aguilar, Sociedad Anónima de Ediciones. Madrid, 1973; 490 págs. Ø14,5×22Ø.

El autor es conocido, y bien, en esta clase de lides biográficas de políticos de la España de la Restauración y de lo que siguió. Lo mismo en cuestiones históricas más amplias de la historia política contemporánea del país. Este libro fue terminado en 1954. «Monárquico de razón» se había autodenominado el biografiado cuando la insigne colección de sus prohombres no intuían demasiado en qué podía consistir eso de la «razón». Pero el autor se interroga si no habría sido mejor titular la obra *Santiago Alba o el trágico ibérico destino de un político de centro*. En realidad, este *centro* habría que perfilarlo. Creo que podríamos dejarlo en centro-izquierda con la Monarquía y centro-derecha con la República. Lo cual a su vez nos indica en dónde estaba anclada la Monarquía y por dónde andaba la República, aun en sus tiempos más suaves.

Un prólogo de cuatro páginas, a cargo de un cultivador de la «Tercera España» (suponiendo que esto signifique algo, sobre todo teniendo en cuenta la curiosa y ya larguísima colección de quienes la dicen integrar), que es Salvador de Madariaga, parte de la base de que todos los políticos de principios de siglo eran iguales; todos, menos dos: Canalejas y Alba. Y, sin embargo, el propio Madariaga, hablando de Cambó en su *España*, vio en él «el genio político mejor dotado que ha producido no sólo la Cataluña, sino la España actual». Desde luego, este juicio no es incompatible con el otro. Cambó y Maura, fueron los únicos a quienes el rey Alfonso XIII concedió el privilegio de «ustearlos»; todos los demás—Alba y Canalejas incluidos—eran objeto de tuteo. Y, da la casualidad que Alba y Cambó van a ser sistemáticamente opuestos y que la distancia de los viejos tiempos (la voragine de los nuevos) los hace verse mucho menos diferentes. Ambos se encontraron en París por causa de Primo de Rivera y ambos hicieron lo posible por salvar la Monarquía; pero también es verdad que no derra-

maron demasiadas lágrimas cuando ésta desapareció. Como aprecia Madariaga, «Santiago Alba había sido siempre republicano de fondo. Cuando luego se declaró republicano de forma, la cosa no podía ser más natural. Lo esencial para él no era ni la Monarquía ni la República, sino la libertad».

Escribir una biografía política es empresa ardua, precisamente por las alternativas que ofrece. Si el personaje a abordar ha sido relevante, y no digamos «grande», el problema que surge es que su biografía pasa a confundirse en demasía con la historia política de su propio país; y si el personaje es secundario—y más si es persistente—, el problema es cómo hacerlo inteli-



Santiago Alba

ble, sin abusar del contexto político que lo envuelve y condiciona, máxime cuando él es uno más en el cotarro. Este último es el caso de Santiago Alba, un personaje que tuvo prácticamente medio siglo de participación (incluso—o sobre todo—cuando estaba ausente) en la política nacional española, habiendo sido nueve veces ministro antes de Primo de Rivera, tres veces invitado a consultas para que formara Gobierno, presidente del Congreso cuando la República; pero nunca, lo mismo que Cambó, saltó definitivamente al primer plano político. En realidad, su desgracia se hizo definitiva cuando se insertó en el partido que en mayor descrédito caería cuando la República: el radical, de Lerroux. También ahí pudo—estuvo a punto—haber sido su jefe, pero no lo fue. Fue un hombre sistemáticamente frustrado, aunque él no tuviera conciencia de tal. Otros los hubo así, pero pocos con tantos años de carrera política a su espalda.

No sólo era liberal cuando la Monarquía, sino que se erigió en líder de la izquierda liberal, y desde Hacienda se daba cuenta de la magnífica ocasión que a España le ofrecía su neutralidad; pero los que se enriquecían, los que tenían el dinero, creyeron que su prosperidad equivalía a la de España. La huelga revolucionaria de 1917 es pasada en un santiamén, puesto que Alba no era ya ministro. Nada hay tan difícil de salvar como a un conservador empedernido. Y España ha sido país de cultivo y proliferación de empedernidos. Y Santiago Alba, en el fondo, era uno de ellos. Cuando los conservadores habían abocado al país a la Dictadura y al *impasse*, Alba seguía donde estaba y estuvo siempre. La República hasta lo hizo radical, cuando ya radical significaba casi exactamente lo contrario. Por eso cabría también decir que el radicalismo se hizo albista, pero sin su perspicacia ni, sobre todo, su honradez. Alba cayó prisionero de lo que siempre había detestado. Hasta entonces su política había sido la del esteta; de ahí su ineficacia; a partir de entonces, aunque por muy poquito tiempo (salió del país tras el asesinato de Calvo Sotelo), sería la de un político más. En 1945 regresó de Francia; cuatro años después moría. Sin pena ni gloria. Es más de lo que muchos podrían decir.

TOMAS MESTRE





ANTONIO PRIETO: *Secretum*. Novelas y Cuentos. Madrid, 1972; 280 pp.

No hace mucho tiempo me ocupaba aquí de otra obra de Antonio Prieto, también premiada y que aparecía en publicación nueva con cuidada introducción y comentario de textos. Y es oportuno traer a colación ahora *Elegía por una esperanza*, porque *Secretum* es, en cierto modo, el cierre de una trilogía coherente en cuanto a un sistema de significaciones que Antonio Prieto va desarrollando; pero, por otra parte, *Secretum* es una culminación de estructuración narrativa que muestra la apertura de Prieto al ensayo de técnicas y a la puesta a punto de *maneras de contar*. La variación de técnica —que vamos a ver— no supone, en este caso, alejamiento de unas coordenadas de significación que se mantienen de forma coherente a lo largo de su ya amplia producción novelística, aunque —es obvio— exista una evolución interna.

*Secretum* es la historia —así de simple— de alguien que, en una época en la que ya no se moría, elige voluntariamente morir, es decir, desafía la ley de vivir de forma permanente, precisamente para sentir, con toda fuerza, la vida y el amor de la mujer que son, en definitiva, tiempo, o sea, acabamiento y muerte. Argumentación sencilla, en la línea de *Elegía por una esperanza*, pero que adquiere un alcance y fuerza significativa superiores al de sus novelas anteriores, gracias a una inteligente y conseguida multiplicación de planos narrativos (y temporales) que consiguen —a mi ver— dar un carácter de constante universal a los sentimientos de amor, a la vida del hombre

que elige morir y que no es sino una continuación en un hipotético tiempo futuro (que en la novela es el presente real) de la perduración a través de la palabra que fue la constante del gran amante de la vida: Petrarca (plano narrativo en pasado en la novela). Pero entre este primer y tercer plano narrativo hay un segundo que explica los motivos por los que el «hoy» acusado elige morir en una época (Prieto se acerca a la ciencia ficción) en que había sido vencida la muerte.

Interesa tener presente que los tres planos narrativos en tiempos distintos se funden en una unidad de significación y no hacen sino reforzar un motivo común que supera la rigidez del pasado-presente y futuro. Para mí es ésta la clave de la novela, donde las razones del acusado ante un tribunal que lo juzga (tercer plano) se amplían prodigiosamente con las razones de amor por las que escogió morir (segundo plano): «¿Cómo explicarle ahora que un año, un día mío, es algo que el tiempo me arranca en vida y no me devuelve? ¿Cómo explicarle que es amor?» (pág. 141), precisamente el saberse tiempo le hace sentir con toda fuerza la vida, el amor de la mujer, el mar y el deseo de permanecer en el hijo procreado en una época en que estaba prohibido tener hijos para mantener el equilibrio ecológico en una sociedad en la que nadie moría. Pero a la vez los motivos del acusado se hacen mucho más vivos al enlazar con la vida de Petrarca y su novela latina que —sintiéndose también pasar— lucha contra el olvido haciéndose vida en y por la palabra (tema constante en Antonio Prieto como ya quedó dicho a propósito de *Elegía por una esperanza*). Así para Petrarca: «Era renacerlos con mi tiempo (a mis hermanos Virgilio, Tito Livio, Catulo...) como yo deseaba ser renacido en un tiempo futuro. Sembrar esa continuidad que es humanismo» (pág. 48). Y eso mismo hará el profesor —hoy acusado— en sus explicaciones de la literatura del pasado y en la obra que está escribiendo (frecuentes alusiones en la novela a un libro que está escribiendo).

El núcleo significativo podría quedar bien expresado en estas palabras: «Experiencia de amar

lo que se sabe que se está yendo y no será nada salvo polvo de un recuerdo» (pág. 132), pero ahí está la fuerza de la palabra: «ahora cada palabra (y no importa de qué escriba) mide la distancia y mi separación de ella y deseo que esa palabra nos una cuando definitivamente ya no pueda sentir mi vida en los ojos y el eco de mi voz camine hacia la lejanía de su recuerdo» (página 133). Por la palabra y por el común deseo de vida y posesión de la mujer ante la oposición de la muerte se recupera el pasado y los protagonistas en distintos tiempos se hacen uno. Pero también *Secretum* roza, digo, la ciencia ficción: se nos dan las características de ese mundo sin muerte en los diálogos entre los miembros del tribunal. Un mundo que supone la muerte del humanismo que la figura del acusado había encarnado —en continuidad— en el mismo. Las últimas palabras del acusado en la hoguera son «Gentil mia donna» (los tres planos se han fundido), y sólo queda barrer las cenizas en cualquier año de una nueva era sin años.

Con gran habilidad utiliza Prieto recursos como el teatro dentro del teatro, mediante el cual nosotros, lectores, asistimos a una representación como espectadores de tercer grado, ya que no sólo se incluye la obra teatral (con acotaciones escénicas y perfecta estructuración), sino los juicios de unos espectadores que se nos aparecen como los que realmente están viendo la obra. En la misma línea está la introducción de fábulas; las referencias a personajes de otras novelas suyas (Elena, de Balerna..., etc.), la utilización de temas clásicos como engarce. Pero todo cumple su función y, en pocas ocasiones, se quebranta la coherencia del mundo narrativo.

JOSE M.<sup>a</sup> DIEZ BORQUE



ALBERTO BEVILACQUA: *La Califfa*. Ed. Noguer. Barcelona, 1972; 243 págs. Ø15x22,5Ø.

¿Qué es *La Califfa*? Un desolado texto lúcido de Adamov: «La vida que transcurre, los seres que se dispersan, los caminos disparatados que toman, los amores que se deshilachan, la pavorosa tristeza de todo.» Y algo más. Un modo de esperanza casi insensata que barre esa tristeza o la desentien-de o la aplaza. Una fe que parece no tener asidero —tal un asidero de nieve— pero que irrumpe po-

derosa, invencible, como si se sostuviera más allá de sí misma, fuera de toda coherencia: recorre la novela, abriendo grandes brechas de luz en el seno mismo de la más abyecta desolación; fija su fiero contrapunto en medio de la miseria —tal un diamante que brillase contra la noche, destacado por ella poderosamente—; se reitera al final de la novela, abriéndola infinitamente, dejándola misteriosamente incompleta o —mejor— continuándose ávida más allá del texto, mientras dure la vida:

«—¡Lo importante es estar vivos, Viola mía, vivos...! —dijo la Califfa, al tiempo que comprendía que Annibale Doberdò quiso decir también que había una verdad, más allá de ella misma y de Viola, que exigía que fuesen testigos de aquella miseria que las circundaba y las oprimía, de aquellos llantos infantiles, perdidos en la noche, de aquella falta de piedad, de aquellas luces que alumbraban el vacío de la realidad en torno a las conciencias» (págs. 242-3). En rigor —diría alguno— esto no es serio. «C'est inutile! —gritaria Van Gogh—. La tristesse durera toute la vie!» ¿Cómo esposar esa erizada contradicción? La vida de la Califfa —ingrata, desgraciada, dando tumbos en el amor, perdiendo al hijo, trabajando duramente, ofreciendo su cuerpo aún encendido en una casa de alquiler amoroso— no es una vida fácil de vivir. Una injusticia, un abandono, una muerte pequeña y estúpida, podría volcarla. El mismo viento de la noche —tan frágil— podría arrebatarle la llama que —obstinada— perdura. Un exceso de sentido común daría de bruces con el callejón del suicidio. «Los hombres —se ha repetido desde Camus— mueren y no son felices.» No. Pero resisten, como esta Califfa que —regiamente— domina su tristeza y la transmuta sin cesar en agua de viva esperanza. Cierto coraje, cierta tenacidad irrenunciable, cierta sinceridad, cierto desafío gallardo a la general hipocresía de este picaro mundo: las trampas, las adulaciones viscosas, las subvenciones subterráneas, la honradez podrida, el orgullo que se disfraza de benevolencia, la caridad como dominio que espera infinitamente más de lo que da, las secretas intenciones agazapadas tras la sonrisa...

*La Califfa* —espléndido personaje que Alberto Bevilacqua ha sabido izar a pulso— no es de ese mundo: «Irene Corsini, llamada la Califfa, lo que lleva dentro lo suelta en la cara, pase lo que pase» (pág. 9). Cuando la Farinacci —una extraña fábrica demagógica— cierra sus puertas y despide a los obreros, la Califfa se encrespa, se rebela, denuncia; se erige en clamorosa voz del pueblo ofendido; la detienen: un día de arresto; pero su fe sale fortalecida. Cuando se entrega a Alibrandi —«porque sólo él había permanecido a mi lado»— rechaza instintivamente los reproches de una moral deshumanizada e hipócrita: «... juro que sentía el corazón tan henchido y tan radiante, que si lo que yo hice aquella noche está mal, entonces los virtuosos son unos perversos» (págs. 19-20).

Hay un patetismo ácido, sentimentaloides, falta de compromiso. Hay otro que levanta un enorme escalofrío. No brota del capricho o de la ociosa fantasía sino del seno mismo de la vida, un seno negro y duro. Por el sensible corazón de *La Califfa* transitan los dolores más arduos. Se

## RESEÑA

de literatura,  
arte  
y espectáculos

HA PUBLICADO EN SU NÚMERO 62 (FEBRERO)

- Mesa redonda sobre televisión.

- «La cárcel», premio Planeta.
- «La muerte de Dantón», de Büchner.
- Parmeno, un narrador andaluz olvidado.
- Las primeras obras de Verdi.

PUBLICARA EN SU NÚMERO 63 (MARZO)

- La cultura autóctona mallorquina.
- Woody Allen: Desde USA con humor.
- «Juan Sebastián Gaviota».
- Homenaje a Manuel Milares.
- «La profesión de la señora Warren».
- Baroja: A la búsqueda de la persona perdida.



# el Libro de la Quincena



CARMEN MARTÍN GAITE:  
*Usos amorosos del dieciocho en España*. Siglo Veintiuno de España, Editores. Madrid, 1972; 274 págs. Ø13,5×21Ø.

Hay que rendirse a la evidencia: desde el siglo XVI el hombre español viene siendo un hombre máximamente ideologizado; es decir, un hombre que ha roto la tensión dialéctica entre las ideas y lo dado, dotando a ambos térmi-

nos en presencia de una total autonomía. Las consecuencias de este hecho no han podido ser más graves: los pensamientos y los actos del hombre español, al estar disociados entre sí, no han podido dinamizarse mutuamente, con lo que el proceso de perenne recreación de la realidad se ha interrumpido; paralelamente, el hombre español ha visto escindida su personalidad en dos mitades, de la que una permanece bajo el dominio de los mitos—pensamiento objetuado, alienado—, mientras que la otra está bajo el señorío de una cotidianidad sin horizontes—esta disociación encontró una encarnadura literaria genial en el *Quijote*, libro que ha sido leído estúpidamente, por lo común, como una apología de lo que de hecho denuncia—. La guerra civil, al poner al descubierto la base sobre la que se asentaba la superestructura mítica hispánica, produjo la desvalorización absoluta de ésta y el encastillamiento del hombre español en la esfera de lo cotidiano puro, sin compensaciones imaginarias, siendo este hecho—que algunos escritores de izquierda, como Juan Goytisolo, han juzgado equivocadamente, considerándolo signo de un aburguesamiento de las masas, pretendidamente abocadas de modo ineluctable a la alienación del consumismo— el origen de una renovación de la vida española sin precedentes y el origen también de una renovación en el área de la historiografía que atiende a distinguir en nuestro pasado, de

modo definitivo, las voces reales de los ecos míticos. El libro de Carmen Martín Gaité sobre los usos amorosos en el siglo XVIII se inscribe en este último movimiento renovador.

Fruto de una paciente investigación de la literatura, prensa periódica, relatos de viajeros, folletos y sermonarios españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, el libro de Carmen Martín Gaité toma pie en la costumbre del *cortejo*—con palabras de la autora: «las señoras casadas, que hasta finales del siglo precedente habían aceptado o fingido aceptar sin apenas asomos de rebeldía del código del honor matrimonial que enorgullecía al país, podían ahora tener un amigo cuya función era la de asistir a su tocador, darles consejos de belleza, acompañarlas al teatro y a la iglesia, traerles regalos y conversar con ellas, es decir, hacerles caso»—para desmitificar la vida amorosa española durante la Ilustración y, de rechazo, la vida española de la época en su conjunto. Poniendo al descubierto la distancia existente entre la realidad de los hombres y de las mujeres españoles de aquel tiempo, y la idea que se hacían de sí, saca a luz la disociación esquizofrénica antedicha y muestra cómo el ser natural encuentra siempre un medio para romper la coraza con que el ser cultural pretende coartar la satisfacción de sus deseos, de sus necesidades. Es, pues, un libro revolucionario que, a pesar de su origen—una tesis de doctorado—, ha sido escrito antiacadémicamente, con pasión: un libro comprometido, en suma.

Narradora de primera línea—*El balneario*, *Las ataduras*—y novelista importante—*Entre visillos*, *Ritmo lento*—, Carmen Martín Gaité viene dedicándose desde hace diez años a la investigación histórica. Su libro *El proceso de Macanaz*, aparecido en 1970, atrajo hacia ella la atención de los especialistas; *Usos amorosos del dieciocho en España*—que, según el profesor Jover, «será en adelante de indispensable consulta para mejor entender los reinados de Carlos III y Carlos IV»—le atraerá la admiración de vastas zonas del público lector.

LEOPOLDO AZANCOT

casa con Guido Corsini. Lo adora. Adora al hijo común. Los dos amores le son arrebatados. Al hijo se lo lleva la muerte. A Guido, un proceso sombrío: acusado de haber asesinado a dos hermanos jóvenes, inocentes, sufre cárcel y derrumbamiento moral; cuando sale, ya es otro: «No te sonrías, apenas te dice adiós, mira a su hijo como si fuera de otro... Después, comienzas a no amarlo ya, a no soportarlo más...» (páginas 26-27). Vito Alibrandi entra en la vida de la Califfa. Vito Alibrandi, «hermoso y pletórico de fuerza con aquel tupé peinado cuidadosamente, para las adúlteras y para las vírgenes, con sus ojos de gato, amarillitos y astutos» (pág. 27). La vida sigue. La lavandería—«cada sábana sucia de carmín, de amor, de vida feliz»—. Las inútiles noches con Guido. La imposibilidad de volver con él a «la túrgida lucidez del sexo». La adustez que la poseyó tras la muerte del hijo. Las voces de los niños en la noche: «Pero nadie llamaba 'Attilio...' con la complicidad con que los demás se llamaban, empujados acaso por la primera borrachera o por el primer deseo de hacer el amor» (pág. 40). De niña, también ella había corrido por los campos—hermosa ya y esquiva—perseguida por los chicos. De ahí le vino el nombre solemne: La Califfa.

Una religiosidad elemental apodera el espíritu de esta gran mu-

jer del pueblo: «Poder decir 'perdóname, Dios mío' o 'te doy gracias, Dios mío', cuando se sabe por qué se dice: esto era lo que la Califfa aceptaba de la vida, lo que comprendía» (pág. 45). En contraste, la fe de Martinolli, el monseñor que bajaba a los arrabales una vez al año, el domingo anterior a la Pascua. Una fe atormentada y cauta, aliada de los poderosos y reticente con los pobres, viciada por el remordimiento de la «mala conciencia». Toda la novela está traspasada por la resignación de la pobre gente, por la espera de un inútil «maná», en esa Italia «donde incluso el amor y el respeto son moneda de cambio». La sucia política envenenando las vidas. Los rencores inacabables. En esa lucha temeraria Guido cae acribillado: «... se volvió de lado y miró una vez más aquel sol que calentara durante años su miseria, con la gente que se lo tapaba embrutecida y furibunda, corriendo junto a él, corriendo por encima de él» (pág. 89). Allí está—poseída por una última fidelidad oscura—la Califfa, «sola en el silencio y en el sol». Vito también se marcha. Annibale Doberdò—acodado en un palco de la ópera—entra en la vida de Irene Corsini. Doberdò, «San Doberdò», hombre de paja, hombre bueno al cabo, extrayéndola de los bajos fondos de las «perdiditas», ofreciéndole un hijo, una

vida, una dignidad... Cuando se escaparon al campo, Doberdò anduvo repitiendo: «¡Lo importante, Califfa, es estar vivos...! ¡Vivos...!». (Más tarde, cuando él murió, la Califfa repetiría esa frase que podríamos recitar como clave de la novela). Una rara pureza envuelve a esta Califfa prostituta. Así empieza la novela. Así podría terminar: «Se dice pronto: esa es una furcia, una tirada. Te cuelgan el sambenito y adiós, ahí te quedas. Pero, después de todo, no hay que apurarse, porque ¿quién tiene la honradez de llegar al fondo de las cosas en esta pícaro Italia, donde todos esconden sus pecados como si fueran artículos de contrabando, sólo para señalar con el dedo las debilidades ajenas?» (pág. 9). Nos viene al recuerdo el relato evangélico de la adúltera: «el que esté sin pecado, que arroje la primera piedra».

Novela emocionante como la misma vida. Escrita con pasión. Con dominio. Con amor. Canto de fe en la vida. Me ha recordado cierto aire desgarrado del neorrealismo cinematográfico italiano. La lucha de la sordidez contra los poderes. El engaño perpetuo. Las esperanzas muertas. Y siempre—por encima de todo, a pesar de todo—una tenacidad conmovedora: la tenacidad de vivir.

JOSE MARIA BERMEJO



ANDRÉS BERLANGA: *Pólvora mojada*. Ediciones Destino, Barcelona, 1972; 187 págs. Ø12×18,8Ø.

Es controvertible y engañoso trazar las coordenadas en las cuales se puedan inscribir los relatos etiquetados como novela. La dificultad, quizá, adquiere su más elevada cota cuando la obra ha sido escrita por un periodista.

De Andrés Berlanga se publica ahora *Pólvora mojada*, que quedó clasificada en tercera posición en el premio Nadal (1970); es su primera novela y su segundo libro. En 1967 publicó *Barruntos* (relatos) y desde ese año fue profesor de estilo en la Escuela de Periodismo de la Iglesia.

Como profesional atento a la realidad diaria, el trabajo literario de Berlanga se ve impregna-



**EN****EDITORIA  
NACIONAL****LE OFRECE**

**PARADOJAS DE LA PAZ**, por Pierre M. Gallois. Colección Relaciones Internacionales. 312 páginas. 270 ptas.

Obra de un gran soldado francés, general del Ejército del Aire con intervenciones acertadas en la II Guerra Mundial y en el Plan Quinquenal de 1950; tras varios libros escritos de suma importancia militar, nos presenta éste con explicación de sus paradojas de la paz en Corea, Cuba, Propuesta McNamara, Advertencias de Francia, Norteamérica se vuelve a Asia, etc., y así nos lleva a los Terrores del año 2000.



EN

**HENRY KISSINGER (Una visión de la política exterior americana)**, por Carlos de Luxán. Colección Libros Directos. 178 págs. 80 pesetas.

Henry Kissinger no es solamente figura política discutida en los Estados Unidos y en el mundo, sino también publicista en asuntos internacionales, escritor y profesor de historia. Es a esta faceta a la que atiende la presente obra. Se trata de un trabajo de documentación política que pone al alcance del público no especializado el pensamiento y las opiniones de quien es pieza principalísima en la política exterior de los Estados Unidos.



EN

**COLECCION «ESCALADA»**

**LITERATURA DE ESPAÑA DIA A DIA (1970-1971)**, por Antonio Iglesias Laguna. 526 págs. 500 ptas.

Se trata de una selección de crítica literaria, de las más importantes obras españolas y extranjeras, publicadas en los años 1970-1971, hecha por el autor con la erudición, brío y agudeza que le caracteriza.

**ONCE CUENTOS DE FUTBOL. 2.ª edic.** por Camilo José Cela. 96 págs. 150 ptas.

El autor no contempla el mundo del fútbol para crear seres de fábula, no se queda en una infrarealidad, sino que entra en el mundo subreal, como de mitos recientes y feroces.

**LIRICA ESPAÑOLA**, por Luis Rosales. 435 págs. 300 ptas.

Este libro abarca seis ensayos sobre la obra de Garcilaso, Camoens, duque de Rivas, Rubén Darío, Antonio Machado y Leopoldo Panero, haciendo un análisis riguroso de la lírica española.

**COLECCION «MUNDOS ABIERTOS»**

**HUMANISTICA**, por José Larraz. 498 págs. 250 ptas.

Es obra de un tipo que sólo aparece en nuestra apresurada literatura de generación en generación. Es un libro indefinible e imprescindible.

**JULIO CORTAZAR O LA CRITICA DE LA RAZON PRAGMATICA**, por Juan Carlos Curutchet. 149 págs. 125 ptas.

El autor de este estudio rastrea la evolución de la estética «cortazariana» desde su prehistoria hasta la actualidad.

Pedidos en las principales librerías y en:

**EDITORIA NACIONAL**  
Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos  
Avda. del Generalísimo, 29. MADRID-16

**LIBRERIA EXPOSICION**  
Avda. de José Antonio, 51. MADRID-13

**LIBRERIA EXPOSICION**  
Muntaner, 221. BARCELONA-11

**LIBRERIA ESPAÑOLA**  
Calle de Paraná, 1159. BUENOS AIRES

do por esa lógica ósmosis de vivencias personales. Pero la vivencia directa puede, nada más, cristalizar en la correcta descripción de hechos, sin el ulterior trabajo de recreación personal, de la fabulación. Berlanga ha elegido como punto de partida en *Pólvora mojada* una realidad muy concreta: la vida en la Universidad. Todavía ha acochado más su campo de trabajo: la actuación de un grupo estudiantil que realiza una serie de actividades calificadas como subversivas.

Desde que Paine con *El curso* obtuviera el Nadal y con una novela —¿novela?— que «hacia agua» por muchos flancos, no se había vuelto a editar un largo relato sobre la vida universitaria y en esta ocasión vida universitaria en tensión; sobrecargada de panfletos, asambleas, sentadas... Andrés Berlanga durante casi tres años ha vivido esa siembra panfletaria, ha sido testigo de asambleas y con capacidad de imaginación ha creado a Luis Bravo, «Batallitas»; al «Güili» y a otra serie más de compañeros para los cuales la Universidad es sólo un pretexto porque las circunstancias les impiden que el ámbito universitario sea una plataforma de formación cultural.

*Pólvora mojada*, sin olvidar las fáciles y pueriles adjetivaciones, puede insertarse en la denominación de novela testimonial. Testimonio inédito porque es desconocido de grandes sectores. Las brevísimas y a veces confusas noticias sobre los acontecimientos universitarios no pueden presentar el amplio panorama de lo que actualmente está ocurriendo.

Deliberadamente el autor ha prescindido de aportar las facetas «positivas» del quehacer universitario. Quizá el ámbito novelístico que presenta es reducido en exceso; por otra parte, conviene pensar en el número de páginas que se necesitarían para escribir una novela que captase todas las realidades universitarias. Berlanga ha elegido las situaciones álgidas, el ambiente en tensión de asambleas generales en las cuales las frases *standard* proliferan: «conciencia la base», «promover la plataforma», «acción coordinada»...

El relato es lineal, se inicia con una pintada sobre los muros de una Facultad y termina con una serie de actuaciones policiales. En *Pólvora mojada* se ha superado un obstáculo que en general se descuida, a veces como un aliciente más de interés y de un modo deliberado, otras por incapacidad; es la encrucijada de un lenguaje apropiado para cada psicología, para cada personaje. Aquí radica uno de los más claros valores de esta novela primera que no muestra las insulsecas y puerilidades de muchas primeras novelas-descubrimediterráneas... El lenguaje es fiel a motivaciones, formación cultural y latido propio de cada uno de los integrantes del comando básico que incide en las diversas acciones.

Como una circunstancia concéntrica y esclarecedora de las motivaciones afectivas y vocacionales, el relato aporta la visión de otros campos no estrictamente universitarios; otros ambientes que sólo quedan bosquejados incidiendo en la levedad del recuerdo, como son el amor, el trabajo, el encuentro desafortunado con una redacción de periódico...

En unos momentos de atisbos de nuevas técnicas, de búsqueda de nuevas formulaciones para las estructuras novelísticas, es interesante conocer la ósmosis de periodismo y literatura cuando existe una noble preocupación lingüística y el rechazo de un fácil anclaje en los hechos desprovistos de una explicitación de fabulación. *Pólvora mojada* bien puede situarse en el punto de partida de una andadura literaria que investiga en los hechos con realismo dosificado posteriormente con la recreación imaginativa.

EMILIO REY



JORGE AMADO: *Mies roja*. Luis de Caralt Editor. Barcelona, 1972; 349 págs.

Jorge Amado figura entre los mayores novelistas del nordeste brasileño. Su nombre se menciona siempre junto a los de José Lins do Rego, Graciliano Ramos y Raquel de Quiroz, a quienes le une elementos constantes de su producción narrativa: la hábil descripción de ambientes colectivos, la vida de masas, el mundo exterior —naturaleza y sociedad— con sus fuerzas desencadenadas. Grupo que constituye un verdadero «movimiento» cohesionado de la literatura del Brasil, al que adjetiva alguna crítica como «neorrealista». De todos ellos, Jorge Amado es, sin duda, el de mayores logros líricos: sin la perfección estilística de Ramos, ni la gracia sutil de Raquel de Quiroz, en todas sus novelas transfiere, con insuperable vitalidad, el existir de la más conflictiva zona brasileña. Como se sabe, el nordeste ha sido el ambiente espacial de las meditaciones y el laboratorio de las investigaciones sociales de Gilberto Freyre; sus terribles condiciones socioeconómicas son también objeto de estudio de Euclides da Cunha y de Josué de Castro.

El novelista de tal región no puede prescindir de esos dos factores que identifican la realidad que con su obra procura descubrir: la naturaleza implacable, la injusticia social entronizada. Frente a ellas, la figura humana siempre sometida, siempre degradada. Por eso el trabajo más difícil que el escritor se puede proponer es realzar el carácter del hombre en lucha, buceando en sus posibilidades de afirmación, confirmando su última indestructibilidad. Para ello ha de atender al doble conflicto, hombre contra el hombre, hombre contra la naturaleza, sin descuidar la apertura real y única que le significa la participación colectiva.

Eso explica que nuestro autor elija el epos masivo, con figuras individuales que justifican su ser en los lazos que les unen a otras. En este sentido las diferencias de Jorge Amado con la novelística urbana del centro —un Octavio



de Faria, un Joao Alfonsus o Ciro dos Anjos— es notable: lo que en éstos es introspección, en Jorge Amado se convierte, por necesidades de requerimiento de la propia materia que narra, en conflictos cuyo núcleo gravitante reside en la enormidad de lo externo.

En Mies roja el mundo narra— consta de dos niveles que constantemente se superponen e integran: a cada uno de ellos corresponde una parte del relato, Los caminos del hambre y Los caminos de la esperanza, títulos de por sí muy explícitos. El ámbito del libro primero es el sertao, esa enorme extensión de terreno árido, desértico, que compone

gran parte del país amazónico, la caatinga, «sin caminos, sin veredas, sin senderos, sin comida y sin agua, sin sombras y sin arroyos». Se narra, con poderoso verbo épico, la travesía cumplida por «hombres arrojados de la tierra por el latifundio y por la sequía, expulsados de sus casas, sin trabajo en las haciendas, que bajan hacia Sao Paulo, Eldorado de su imaginación» (pág. 52). En el libro segundo tres posibilidades parecen abiertas para quienes han vivido siempre como víctimas, terminando el relato con la frase: «en aquella tierra de dolor y hambre algo empezaba a cambiar» (pág. 349).

Lo más notable de esta novela —excelentemente traducida— es cómo su autor consigue dar un impactante documento social que hiere cualquier sensibilidad mínimamente receptiva sin caer en el fácil libelo acusatorio. En todos sus personajes, plenos de humanidad, con una ternura presente aún en los atroces canga-ceiros, conocemos la motivación de cada acto y en las relaciones para ellos vividos, va configurándose el cuadro total de formas de existencia.

Para quien desconozca la novelística brasileña —y es mucho lo que con ello ha perdido— esta novela puede significarle un primer paso que le asegurará un

continuo acercamiento futuro a ella. Podemos garantizarlo.

MARCELO CODDOU

HILDA PERERA: *El sitio de nadie*. Editorial Planeta. Barcelona. 1972; 329 págs. Ø13x19Ø.

Es posible que la diferencia fundamental de apreciación de una revolución social por un político y por un escritor no revolucionario es que el primero considera la revolución como un hecho total y el segundo como una suma de hechos parciales. A esta luz, para el político una revolución

## DIARIO DE UNA TREGUA

En la existencia de cualquier hombre que posea un mínimo acervo vital y anímico hay dos claras vertientes, dos formas complementarias de realización. En una de ellas, ese hombre se realiza hacia fuera, se proyecta hacia la historia y hacia los demás hombres. En la otra se realiza hacia dentro, hacia su más íntimo fluir espiritual. La primera se manifiesta en acción externa, en compromisos comunitarios, en involucraciones, en avatares colectivos. La segunda apenas se manifiesta socialmente: es una recoleta y transitoria marginación, un temporal silencio que persigue el discurso interior, un pensar sobre la vida que se abre en torno, mientras se contemplan los paisajes, los acontecimientos mínimos. Ya nos señaló Ortega la presencia de esas dos vertientes que coexisten, más o menos paralelamente, en el ser humano: su inclinación a la vida en común y su afán de soledad y de individualismo. Desde Aristóteles, pocos son los antropólogos que no coinciden en definir al hombre como animal político. Pero he aquí que ese hombre, transformado en un ser social a expensas de todos sus instintos, siente de pronto una comezón lacerante: la nostalgia de su soledad. Esos son, en fin, los dos platillos de la gravitante balanza histórica. Soledad y sociedad, intimidad y corporatividad, individuo y especie. De ahí que surjan, en las grandes parcelas de convivencia y en los espíritus menos marginados, frecuentes trenos melancólicos, el «menosprecio de corte y alabanza de aldea», el temblor eglógico del *beatus ille*, los líricos afanes de encontrarse a uno mismo en el retorno a la naturaleza.

Todas estas mínimas filosofías de andar por casa se nos vienen súbitamente a las mientes tras la lectura de este precioso libro de Dionisio Ridruejo (\*) que hoy tenemos entre las manos. Ridruejo, «un hombre que no se ha distinguido por su marginación ante los problemas del mundo», nos regala ahora con el rico paréntesis de este diario, «pasivo y especular», «sosegado y vegetativo», «donde la acción humana es tan escasa y la historia pasa de largo». En sus notas preliminares, Ridruejo se muestra algo temeroso y dolido de haber ido un tanto «contra corriente», de habernos mostrado sus reflexiones de una forzada tregua en el azacaneo colectivo, de haber tenido que encabezar sus

intenciones con la imperativa cita de Maragall: «... piensa en la vida que tens entorn...» ¿Temeroso? ¿Dolido? ¿Por qué? ¿Es que no está contenido en estas páginas mucho de lo que Ridruejo es? ¿Es que todo lo que de reflexión hay en él no se transmite aquí con pareja intensidad, aunque con diferentes cadencias, que en otras prosas suyas más temporales, más circunstanciales e históricas? Como decía una vez el viejo «Xenius», perplejo ante esa doble vertiente humana de que hablamos, el ideal sería mezclar oportunamente soledades y comuniones, porque de ese modo ni la soledad se vuelve —como diría un griego— idiotez ni la comunidad se hace —como diría un romántico— gregarismo.

*Diario de una tregua* (cuya primera edición, limitadísima, leímos muy pocos, allá por 1959, bajo el equívoco y cauteloso título de *Dentro del tiempo*) es como un dietario espiritual, como un cuaderno de apuntes personales, en el que quedan registradas las meditaciones que suscita en su autor una prolongada contemplación de lo circundante. Apurando los términos, diríamos que no es un diario propiamente dicho. Para definirlo, acaso tendríamos que recurrir al inglés, cuyos vocablos *journal* y *diary*, aunque idénticos en su significado primario, han llegado a adquirir matices muy diferenciados: el *journal* es un escrito más reflexivo, mientras que el *diary* se limita a ser una anotación objetiva de hechos exteriores. El libro de Ridruejo es, por tanto, un *journal* (¡este castellano nuestro, tan pródigo en sinónimos y tan avaro en matices!), con mucho de meditación poética y no demasiado alejado en esencia de los libros estrictamente poéticos publicados por su autor a partir de 1950 (*En la soledad del tiempo*, *Ele-gías*, títulos harto significativos), época en que Ridruejo abandonó la senda garcilasiana y herreriana para adentrarse en un camino lírico menos formalista y más lleno de íntimos acentos humanos, ya bajo el bien subjetivado patrocinio de los Quevedo, los Unamuno y los Machado. En *Diario de una tregua*, como en aquellas colecciones de poemas, Ridruejo derrama noble materia poética y la llena de emoción humana, aunque conteniendo siempre, con sobriedad y pudor, los excesos efusivos. Asimismo, la confección formal es limpia, rica, casi imperceptible, pero sin llegar nunca al marmóreo virtuosismo, a aquello que un crítico dijera, desmesuradamente, un día de la obra poética de Ridruejo:



«orfebrería prosódica esmerada». Estas páginas de hoy son el jugoso fruto de una obligada inmovilidad entre gentes y cosas, en pura contemplación del ámbito concreto que le rodea, de los múltiples elementos del paisaje, de los sucesos mínimos que en él acaecen, de las pequeñas maravillas del dintorno cotidiano. Pero, entiéndase bien, esta contemplación no se traduce únicamente en una bella y minuciosa descripción de lo contemplado, sino que esto, lo contemplado, le sirve de piedra aguzadera de la sensibilidad reflexiva, de catalizador apremiante para lograr el ahondamiento, la búsqueda dentro de sí mismo, una introspección que a la postre se transforma, inevitablemente, en la morosa consideración de los temas eternos del humano destino. De ahí esos finales epigramáticos de muchas de estas prosas, esos «cierres» como de soneto, en los que se resume la meditación sugerida por lo visto. De ahí también esa inconcreción intencionada, esa omisión constante de nombres de pueblos y de personas (aunque unos y otros resulten casi siempre traslúcidos para los avisados). El libro, escrito en Cataluña (y publicado por «gratitud —dice el autor— a esa tierra de los hombres de la que ha salido con mucho corazón hacia los afanes del mundo»), podría haberlo sido en cualquier otro lugar. Porque lo que de veras importa en este bello libro no son los topónimos ni las geologías precisas, sino la actitud del escritor, del hombre Ridruejo, ante los seres, ante las cosas, ante las múltiples relaciones de los seres y de las cosas. Y esto es importante. Más aún si está comunicado con tanta serena belleza, con tan noble y sustancial ponderación.

ENRIQUE SORDO

(\*) DIONISIO RIDRUEJO: *Diario de una tregua*. Editorial Destino. Barcelona, 1973. 242 págs. Ø12x18,7Ø.



será un éxito o un fracaso, según el arraigo o el rechazo de los principios ideológicos que la inspiran y su aplicación práctica; para un escritor que no se halla directamente comprometido en el fenómeno revolucionario, la re-



volución será casi siempre un fracaso, pues si es cierto que generalmente pasa sobre los pueblos, las relaciones humanas, las instituciones y las tradiciones como un viento purificador, también lo es que inevitablemente se lleva por delante muchas cosas—y muchas vidas—que no tenían por qué perecer.

Esta es, creo yo, la posición de la autora de esta novela ante la revolución cubana, una revolución rápida, «insurgente», una revolución no gestada, hecha sobre la marcha, inmediatamente contradictoria, con tres centros de atracción-repulsión (fidelismo, cubanismo, comunismo) jamás bien definidos ni en la mente de los dirigentes revolucionarios ni en la conciencia del pueblo.

En la novela, la víctima principal de la revolución de Cuba es la familia, pero tampoco la familia como institución económica jurídica o como célula social primordial, sino la familia como agregación de individuos ligados por lazos afectivos más o menos consistentes. Hasta qué punto un cierto concepto de la familia, conservado en propiedad por una tradición y por un estatuto hoy insuficientes y anacrónicos, merece ser barrido por el soplo de la revolución, es otra cosa y no de este lugar.

Hay una confesión de parte dentro de la novela que reproduce porque me ahorra insistir sobre lo dicho: «Es que, quiera que no (...) y por mucho porvenir que comprendan mis neuronas bajo mi casco de huesos, hay un pobre burgués allá en mi corazón, que va muriendo, ¡y es dolorosa esta lealtad de no dejarlo, cuando sé que se muere y no hay remedio!»

El montaje técnico de *El sitio de nadie* no es perfecto; los hechos no están desarrollados proporcionalmente: algunos se prolongan o se reiteran demasiado, mientras que otros se quedan cortos, o bien se interrumpen y se reanudan sin mucha precisión; el tratamiento de los personajes, su «peso» tampoco está exactamente calculado, con lo que se desequilibran interés y atención. Sin embargo, hasta donde es posible, todo esto resulta compensado por la fogosidad, por el lenguaje de primera mano, por la pasión con que la autora entra en los hechos y en las vidas, por la resolución con que desnuda los dramas personales, las revoluciones y las contrarrevoluciones dentro de la gran revolución.

# POESIA

ERNESTO CARDENAL: *El estrecho dudoso*. Ed. Carlos Lohlé. Buenos Aires, 1972; 158 págs. Ø15,5×19,5Ø.

El nombre de Ernesto Cardenal va unido a los de Neruda, Parra, Guillén, Borges y otros poetas hispanoamericanos de primera línea. Traducido a muchos idiomas, se retira a su fundación de Nuestra Señora de Solentiname, en su país nicaragüense, y sigue abriendo para sus versos un camino sin límites. En España se han editado varios libros suyos y antologías y aquí apareció, en la colección *La encina y el mar*, de las Ediciones Cultura Hispánica, su largo y emocionado poema *El estrecho dudoso*. Apareció en un momento, además, jubiloso para

el autor, al año siguiente de su ordenación sacerdotal, es decir, en 1966, y pronto consiguió la audiencia lógica.

Nos llega de nuevo este poema, en edición americana, y volvemos a leerlo con el mismo interés que hace años. No pasa el tiempo por la poesía de Cardenal porque es la suya una poesía nueva, original, suya. La cartaprólogo que en la edición madrileña firma José Coronel Urtecho y se reproduce autógrafa en 57 páginas, está repetida en esta edición argentina, aunque en caracteres de imprenta.

Leemos en esta carta: «La poesía de Ernesto Cardenal es voluntariamente refractaria a todo tipo de simbolismo, austeramente

fiel a la realidad inmediata y exterior, o como él mismo suele decir, una poesía exteriorista.» Desde *Hora 0*, su libro inicial, de 1960, emplea unas formas constantes en todas las demás publicaciones, matizadas según el tono de cada obra, por la ironía, la acusación, el salmo de alabanza.

No vamos ahora y aquí a pretender hacer una crítica de *El estrecho dudoso*, poema conocido de sobra por todos los aficionados a la poesía, ni hace falta añadir más a cuanto se ha dicho sobre él. Pero la relectura nos obliga a pensar otra vez en sus cualidades épicas. Cardenal es, lo mismo que le sucede a menudo a Pablo Neruda, un poeta épico que canta la epopeya de los pueblos americanos en lucha contra las dictaduras, las opresiones, incluso las invasiones extranjeras.

A diferencia de Neruda, Ernesto Cardenal no hace política (el primero de sus Salmos declama: «Bienaventurado el hombre que no sigue las consignas del Partido»), sino epopeya. Lo mismo cuando denuncia a Somoza en su primer libro que cuando en éste recuerda los hechos del conquistador Pedrarias Dávila. Como un cantor de gesta, se basa en las crónicas de la época y, a menudo, las incorpora a su texto poético. Pero lo que entonces fue historia hoy se repite y las circunstancias cambian poco, varían quizá sólo los nombres. Esa es la perennidad de su poesía, el acierto actualizador de su obra toda, muy de nuestros días y de todos los días.

ARTURO DEL VILLAR

EMIRA RODRÍGUEZ: *La casa de alto*. Editorial Tiempo Nuevo, Sociedad Anónima, Caracas, 1972; 67 págs. Ø11,5×19Ø.

Cuando el tiempo se dobla, no por agotamiento, sí por madurez, y el espíritu renace cada mañana al contacto con la brisa, con el color, el sentir, una vez más, la sangre como un río, las redes enmarañadas de la vivencia se desderezan como un pulpo lúcido. La conciencia es ya un pináculo o cima reconfortante. Los zarcillos trepan el rodrigón de la piel. Los frutos saben más allá de sí mismos. Si la perspectiva es reptante, hermana de la tierra cálida, el triángulo vital está presto para la voz.

En *La casa de alto*, nido de una infancia, recuerdo de una plenitud, hay esa distancia aérea, quebrada por un sentimiento de retorno. Incesante volver, que nunca fue olvido. Presencia en ascenso.

Así la palabra de estos poemas, siempre nueva, con el perfume transatlántico que deja en las cosas o en las personas, cuando nombradas por sus hazañas.

*La casa de alto* es una narración que oscila entre lo lírico y lo dramático. No se instala en esa esfera del «liródrama» pro-

## EL MUNDO MAGICO DE JORGE LUIS BORGES

JORGE LUIS BORGES: *Obra poética*. Alianza. Emecé. Madrid, Buenos Aires, 1972. 376 págs. Ø11×18Ø.

Cualquier construcción de la imaginación humana—si es algo más que mera ingeniosidad—corresponde a una auténtica necesidad de expresión. En los orígenes de toda cultura aparecen mitologías y cosmogonías con las que el hombre trataba de explicarse todo aquello a lo que no encontraba otra respuesta más convincente o, simplemente, de disipar antiguos terrores. Aristóteles tiene para estos hacedores de mitos palabras de alabanza. En ellos—viene a decir—comienza la historia de la Filosofía. Estas fabulosas edificaciones las alzan los pueblos en el transcurso de siglos o, solitariamente, algunos hombres geniales (Homero, Virgilio) capaces de trazar mundos propios, con elementos profundamente originales y coherentes entre sí. Este es el caso de Borges. Al entrar en la lectura de su obra accedemos a un universo inmenso, mágico y deslumbrante, regido por sus propias leyes. No es de extrañar que los filósofos más leídos por Borges sean Schopenhauer y Berkeley, quienes consideraron al mundo sólo como una actividad de la mente. Y así lo es, en efecto, para el creador de mundos. Si algo—creo—debe resaltarse de la obra borgiana en

estas breves líneas es, pues, su esencialidad (por ser obra producida necesariamente) y su enorme complejidad.

De verdadero acontecimiento debe calificarse la publicación—por primera vez en España—de la poesía del gran escritor argentino. En primer lugar por su valor en sí. Pero además su lectura constituye la mejor y más esclarecedora introducción al resto de su obra. Más al alcance que en el interior de los meandros de su prosa, se encuentran los laberintos, espejos y espadas de J. L. B. en el verso.

Este volumen recoge casi todos los poemas escritos por el autor hasta 1969. Tan sólo queda fuera «algún ejercicio cuya omisión nadie deplorará o notará». En el último libro—*Elogio de la sombra*—se incluyen poemas en prosa, añadiéndose los temas de la vejez, la ética y la ceguera a aquellos otros a que nos tenía acostumbrados el poeta.

Cerramos el libro. Se ha escrito que el jardín borgiano es un símbolo del vientre materno. Y posiblemente abandonemos un mundo de obsesiones simbólicas, motivado por terrores infantiles no superados. Ello—en todo caso—es lo que menos importa: «Alto lo dejo en su épico universo / y casi no toca por el verso».

FERNANDO ORTIZ



# EL MEDITERRANEO DIAZ-PLAJA

Don Juan Valera descubrió el Mediterráneo en Málaga y a los poetas greco-latinos en Granada. Fue fiel a ellos toda la vida, a contracorriente de un país que si ya se muestra menos aficionado a lo negro, sigue cultivándolo en su interior. Es seguro que ese gusto de Valera por lo colorista le sirvió para olfatear al Rubén Darío de *Azul*, como también a Salvador Rueda, puerto franco de un meridionalismo con sucesivas herencias.

¿Qué tiene que ver el poeta Guillermo Díaz-Plaja con todo esto? Ser el autor de una teoría literaria en la que se contraponen lo modernista (al fondo, el mar) a lo noventayochista (al fondo, la tierra); haber demostrado, como prueba en *Poesía en treinta años* (1), y después, una vocación itinerante, atraído por el color y la línea, disparado hacia distintos horizontes y litorales, reminiscente del cosmopolitismo de Valera, el precursor, y de Rubén, etc. Pero con apoyo siempre en el dato humano. Esta es la diferencia.

Díaz-Plaja es un mediterráneo de nacer y de ánimo. No voy a ser yo precisamente quien discuta su agrupamiento con los poetas que asomaron, la mayoría, a final de los años treinta. El mismo acepta esta clasificación en que le encajó, según dice a Dámaso Santos en las muy interesantes *Conversaciones* (2) que con éste sostuvo. Poeta de 1936, aunque empezase a publicar en 1941; en 1935 fue Premio Nacional de Literatura. Nadie ha pretendido ni creo que pretenda suponer siquiera que los de una determinada promoción sean todos iguales, aunque haya quienes defiendan esa uniformidad, o casi a condición de que se trate de los del 98, de los del 27... La rutina es, al parecer, un argumento de primera necesidad. La rutina se resiste cicateramente a aceptar que un crítico, oficialmente considerado así, haga otra cosa importante que crítica, lo que no excluye que algunos poetas, oficialmente considerados así, estén convencidos de saber más que todos los críticos juntos. Hay por ahí bastante *espíritu santo* con ínfulas de *santísima trinidad*. Amén.

En el volumen ya aludido recoge Díaz-Plaja once libros de poesía. Con *Poemas en el mar de Grecia* suman doce. No ha debido de escribirlos casualmente, y, en este punto, entiendo de interés recordar lo que él mismo piensa sobre esta no breve parcela de su producción: *Lo característico de mi obra poética está en la alternancia de mundo y ultramundo, que da a mi poesía un perfil particular, ya que ahonda y le da temblor emocional a una de las facetas de mi personalidad, que está constituida por lo que yo llamo, como te he dicho, gozosa posesión del mundo*

(1) *Poesía en 30 años* (1941-1971). Selecciones de Poesía Española. Plaza-Janés. Barcelona, 1972. 11,5 x 19 cm. 340 págs.

(2) DÁMASO SANTOS: *Conversaciones con Guillermo Díaz-Plaja*. Novelas y Cuentos. Editorial Magisterio. Madrid, 1972. 11 x 18 cm. 218 págs.



(cuya vertiente más periodística la dan mis libros de viajes) y la visión ascendente.

Es indudable, a mi ver, que esa faceta aludida constituye la primera en cuanto a la frecuencia con que ha sido expresada —siete libros, si no yerro la cuenta—, y, no obstante ese apartado, al que Díaz-Plaja llama *mundo*, tiene el contrapeso de *Vencedor de mi muerte*, que no pocos consideran la más acusada aportación de este lírico catalán. Curioso resultado es que el *ultramundo*, casi en solitario, alcance la supremacía en la obra de un poeta normalmente extravertido. Es posible establecer otro e importante contrapeso: el que significa, por ejemplo, *Vacación de estío* (accésit del Adonais de 1947), y que a mí, tras una recentísima relectura, se me ha adelantado a los restantes poemarios del autor, pues veo en él una completa y depurada síntesis de su estilo: cercanía a las cosas, pero atracción hacia el misterio; sentimiento religioso y familiar; ciudad y naturaleza; aspiración universalista.

Está muy demostrado que Díaz-Plaja prefiere tener una base geográfica: Granada, América, Oceanía, Grecia, o si no, los poetas, los animales, monográfica o colectivamente. Es un figurativo que necesita prefiguraciones para sobre ellas montar su propia visión, nunca apurada. Lo que hay en él de alma

modernista puesta al día, se complace en adoptar una instintiva técnica que procede del impresionismo igualmente *sui generis*.

Nadie ha insistido más que él, entre nosotros, en la presencia de un elemento culturalista, y pocos lo han aplicado con pareja consecuencia. Concibe lo cultural en vivo y en directo, al contrario que algunos poetas muy del día; hace lo posible por que esa cultura no se le note demasiado, y elimina toda artificialidad. Este es un culturalismo de motor de arranque, no de objetivo en sí. Tras sus principios barrocos, compone suelto y sin voluntos perfectistas.

Vamos a ver un poco de esto en el libro que Díaz-Plaja ha añadido a su lírica editada: *Poemas en el mar de Grecia* (3). ¿Dónde mejor cumplir la mediterraneidad que en Grecia? *Me siento mediterráneo total, rodeado de realidades vivientes*. El logos y el phatos nacieron allí, se debatieron de primeras allí. Atención a estos versos: *Entender es preciso; / comprender, necesario; atreverse, luchar. Somos límite*. Aquellas palabras de Goethe identificando límites y poderes saltaron a un reguero de larguísima trayectoria. Más: con *la voz razonante y la armonía del alma*. A este poeta, hasta lo mágico le pasa muy por la cabeza. La amenaza de ese equilibrio son —dice— *los nuevos persas*. Y la *Cantata por la libertad de Occidente* aparece expresada con un ritmo inequívocamente rubeniano, sólo que construido de forma personal.

El Mediterráneo es *catedrático en luz de horizontales* (juntura de sabiduría y de sensualidad). No asusta; pero lleva la tragedia en su vaivén, está orillado de ella. A mi entender, cuando Díaz-Plaja se desprende de las referencias, digamos que obligadas, a sitios y nombres de la Grecia perenne, su poesía adquiere matices deliciosos —*Rayos de luz delfines*, por ejemplo—; pero la emoción dramática puede más que esa veta: la de *Meditación en las ruinas*. Unas páginas adelante escribe: *Yo sería yo / y mi blanca túnica / de hombre de la Hélade / que rezuma / fidelidad al Logos. / A pesar de las ruinas*.

Es el retrato de un hombre y el retrato de una estética impregnada de humanismo, que prefiere lo volandero a lo macizo, el ir y venir, salvo en ocasiones muy destacables, al ensimismamiento, la física a la metafísica. Pero, repito, que sus notas más altas las da saliéndose un poco o bastante de la línea que él mismo reconoce como personal. Ser mediterráneo es precisamente eso: mantener la apariencia armonizada, luchar porque lo patético no nos domine, mas llevarlo a compás de la persona. La *gozosa posesión del mundo* incluye la turbadora procesión del mundo. La procesión por dentro, claro es.

LUIS JIMENEZ MARTOS

(3) *Poemas en el mar de Grecia*. Colección Alamo. Salamanca, 1973. 14 x 20,5 cm. 114 págs.

puesta por Rafael Morales. Pero si hay un desdoblamiento de la acción discursiva, impuesto por una razón vital. Emira Rodríguez publica su primer libro de poemas en plena madurez. Y esta voz actual, con todas las energías que la motivan, incluida la central, temática, de su infancia, se entretiene a ratos en

el hilo virgen de una situación transpersonal.

El tono narrativo no evita las motivaciones, incluso ingenuas, para mejor acercarse a esa realidad palpante. Motivaciones psicológicas, pictóricas, en las que trasluce su sensibilidad femenina. Pero también esto es un imperativo vital: «La vida hace

esfuerzos inauditos para dar un / sentido / a las cosas que mueren...» Muerte aparente, porque un simple aguamanil o «el atardecer de los cacaotales» reviven la presencia del ser doblemente querido, por la sangre y por la tierra, quizá por la sangre-tierra.

De aquí parte el canto de Emi-

ra Rodríguez, discursivo cuando no quebrado por un desgarrar que más bien parece retención consciente: «y esqueletos como aldabas batiendo contra el / sueño / presintiendo el hecho primario / lo inapresable / donde no existe una medida para la soledad / y los sentidos se abaten como murciélagos».



La narración resta en ocasiones ascenso poético, más notorio hacia el final del libro. La primera parte recuerda, desde Cubagua hasta Gabriel de Avila, pasando por José Asunción Rodríguez, el abuelo de Emira, cierta tensión épica, indígena, rota en comparaciones que nos vuelcan en el mundo de nuestra sensibilidad desconcertada. Por ejemplo: «llegas caminando entre los cardonales / como un joven lagarto de esmeralda».

ANTONIO DOMINGUEZ REY



JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ NIETO: *La claridad compartida*. Edita Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1972; 47 págs. Ø12,3x18,8Ø.

La actividad poética de José María Fernández Nieto constituye por sí misma un caso de singular relieve en nuestro panorama literario actual. Es, sin lugar a dudas, uno de los poetas con mayor número de premios ganados, no siempre en juegos florales, sino también en certámenes de importancia nacional. Otro de los

factores que confirma su gran vocación está clarificado en su tarea divulgadora de la poesía a través de Rocamador, revista y colección de libros. Rocamador, como se sabe, tiene ya un nombre propio, con balance muy positivo, en la poesía española de estos últimos quince o veinte años. Y junto a lo expuesto, agreguemos la fecundidad creadora del poeta, con sus veintitantos títulos publicados. Todo esto nos da idea de los afanes líricos de este admirable palentino de Tierra de Campos.

La claridad compartida, ganador del Premio Ciudad de Vitoria, es uno de los mejores libros de José María Fernández Nieto. Tanto su contenido como su estilo están dentro de su modo habitual, cada vez más evolucionado, de entender la poesía; es decir, que está escrito a base de un lenguaje exigente, disciplinado, pero sencillo. Sencillez clásica en el más amplio y mejor sentido de la palabra. Incluso es clásica la metáfora total en que se desenvuelve el libro, pero no por eso deja de ser vitalmente actual. Fernández Nieto entiende que toda «claridad» ha de ser «compartida», que hay que buscar y compartir claridades: «Baja la luz del cielo y se reparte / con equidad.» Lo malo es que «hay quien, avaro, toma la luz ajena» y no quiere compartir la suya. Hermosa y terrible verdad, donde se pone de manifiesto el egoísmo milenario de la humanidad.

Pero ese egoísmo y la violencia, el caos, la estulticia, están aquí neutralizados, rebatidos por la etiología lírica y metafísica del poeta: «¿De qué le vale al águila / contemplar la hermosura de las cumbres, / el reino de la nieve, la niñez de los ríos, / si corzos, renos, gamos, aves, peces, se

asustan / de su presencia y hu-  
yen al escuchar su vuelo?» Es éste uno de los poemas más bellos y entrañables del libro, porque el poeta ahonda en el misterio del amor, en su trascendencia purificadora, en la importancia de su madurez clarificante. Por eso en otro lugar dice: «Ama el hombre. / Pero de nada vale su fuego / si la leña está verde.» Para que la «claridad» pueda ser compartida hay que quemar las naves de nuestros convencionalismos, de nuestro enanismo amoroso: «Se necesita que arda el bosque / y que la tierra esté caliente, para que el resplandor / se pueda contemplar desde los más lejanos corazones.»

Se siente uno aliviado de muchas desazones literarias después de leer este poemario en el que José María Fernández Nieto no pretende epatar a nadie, sino hacernos pensar y sentir con sus versos sencillos. Es una muestra de lo mucho que se puede conseguir en poesía cuando el poeta sabe compartir sus claridades con el lector, cosa que cada día va escaseando más.

JOSE LOPEZ MARTINEZ



ANTONIO PEREIRA: *Contar y seguir*. Plaza y Janés, Barcelona, 1972; 240 págs. Ø11,5x19Ø.

Están representados en esta antología diez años de la vida de Antonio Pereira en León. Diez años que en unas horas de lectura se hacen presentes con toda su carga de acontecimientos. La vida está aquí, el testimonio perpetuado en cuatro amplios momentos que van depurando su recorrido por el tiempo.

La peripeia poética de Pereira se caracteriza ya desde el principio, dando por superada la primera y necesaria fase de la sola introspección, por una salida al encuentro del mundo, en apertura vibrante a todos, detenido en la contemplación, más aún, en un «estar con» esos seres anónimos, vitales o aburridos, solos o plenos de roces, pero siempre tremendamente espontáneos y sugeridores, que van haciendo los días con su quehacer silencioso. El quisiera circular / por carreteras / anónimas, en su descenso al hombre, en su búsqueda del otro ahora por aquí, por el cauce a punto de desbordamiento que es la poesía, compartiendo los miles de gestos y sus variantes infinitas, iniciando voz y esperando, siempre, la respuesta. Y la respuesta llega de la misma cotidianeidad en la que se ha adentrado hasta el fondo, aunque

quizá todo esté en la superficie y baste con el pequeño o grande esfuerzo de mirar, mirar con amor, eso sí, a esas simples cosas que viven con nosotros en todo momento y sobre las que el poeta hace recaer su savia. Una savia muy nutrida por pausas más entrañables, más de dentro quizá, las mismas de la cita de Leopoldo Panero: ... y allí quiero dormir en mi remanso familiar, a dos metros de la nieve..., la casa, la noche, la mesa, el fuego, la tierra, el tren, la esposa...

Una vez empapado de entorno, sale a los caminos evocando los de más atrás, los de años antes, la infancia, la historia pequeña, la madre, el padre: «El camino —llamabas / al recuerdo— era duro / viniendo de los mazos.» Siempre el regreso tira de la manta del poeta y le empuja a la sed del entonces, pero se libera y salta a la geografía presente, al camino recorrido con pies ya grandes, ya hechos, preparados para marchar sin ruido, como en alpargatas, con el apoyo aliado de la ciudad abrigada de invierno: Reduce los colores / la tarde del invierno. / La villa se recoge / dentro de sus cristales / y deja al forastero / apenas un retén / donde cargar la lámpara / que alumbrará el camino, el camino y la soledad que asoma su cuenco, una soledad necesitada por el poeta para poder escucharse, meditar, hacerse pregunta inquieta antes de que aparezcan los personajes andariegos de monte con sus brincos retumbantes.

Paso a paso hasta Sagres, ¡qué bien huele Portugal!, y aparcarse la mochila y hospedarse en el paisaje, ahora compartiremos el paisaje, y la voz de Amalia Rodríguez: «Lisboa antiga repou-sa», y la saudade, las plazas y los barrios, faroles y catedrales, tiempo para ver, oír, tocar, todos los verbos repentizados, el día todo, la noche toda, ¡qué lenta la anochecida!, qué lento el transcurrir del silencio...

Y ya el culmen, el cumplimiento realizado y un tenue sabor a nostalgia, y hoy daría / no sé lo que daría por rehacer el viaje, lo todavía más entrañable porque se desea, se quiere poseer de nuevo, es preciso, urgente, tanto que el poeta llega al límite de la confesión, desnuda sus secretos, ahora voy a decirte por qué lloré aquel día, descubre calendarios, antecedentes, en aquel tiempo..., aquel tiempo ido, pero no del todo, no puede ser, hay que detenerlo y encarcelarlo entre las páginas de un libro, que participe del siempre para que el poeta pueda seguir, contar y seguir.

MARY CARMEN DE CELIS



# RAZON Y FE

REVISTA MENSUAL HISPANOAMERICANA DE CULTURA

Publica en su número 902 (correspondiente al mes de marzo de 1973) los siguientes artículos:

- ★ DELINCUENCIA Y SOCIEDAD DE CONSUMO
- ★ VIETNAM PARA MEDITAR
- ★ TENSION INFLACIONISTA
- ★ AGRESIVIDAD Y VIOLENCIA (José A. R. Piedrabuena)
- ★ LA CONDICION CONTRADICTORIA (Jesús Arroyo Lasa)
- ★ LO OBJETIVO Y LO SUBJETIVO EN LA EXPERIENCIA ETICO-RELIGIOSA (Pedro F. Villamarzo)
- ★ UN MODO DE MADURAR JUNTOS: DINAMICA DE GRUPO (José M. Fernández-Martos)
- ★ COUNSELING. ¿TERAPIA PARA PERSONAS NORMALES? (José A. G. Monge)
- ★ DIPLOMACIA Y AUTORIDAD (Manuel Alcalá)
- ★ UNA IGLESIA RENOVADA
- ★ COSTA LLOBERA

Precio de suscripción: 450 pesetas España; 8,50 dólares extranjero.

Redacción y Administración: Pablo Aranda, 3. Madrid-6

Teléfono: 262 26 76



# DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES



MOBY DICK

BIBLIOTECA DE BOLSILLO JUNIOR

el dragón mágico  
pearl s. buck



PEARL S. BUCK: *El dragón mágico*. Moby Dick. Biblioteca Junior de Bolsillo. Editorial Lumen, Barcelona, 1972; 117 págs. Ø11×18Ø.

El dragón mágico es un dragón chino. Metida en el mundo de los niños, Pearl S. Buck no abandona China, que fue su campo literario, su tierra nutricia geográfica y humana. Fue también su riesgo y su ventura. Su fidelidad al país de adopción no siempre encontró buena acogida en el suyo propio. Hubo momentos poco propicios para estimar la recreada complacencia en una cultura contra cuyas realidades actuales se alzaban los oleajes políticos. No se hizo ningún esfuerzo de imaginación para entender la fascinación de lo ajeno recibido con una primera mirada limpia. Tal vez haya sido ése el secreto de Pearl S. Buck. «La buena tierra» no es «Un momento en Pekín», pero es un descubrimiento y un testimonio, una muestra de lo que la sensibilidad es capaz de rastrear en el alma de un país a un tiempo próximo y distante.

Dos son las narraciones que contiene este libro, *El dragón mágico*: la principal, que le da título, y otra más breve, complementaria: «Los niños del búfalo». Las dos están ambientadas en China, y el ambiente tiene un lugar primordial; ambiente, costumbres y tipos; es, sin duda, una tentación para el que habla desde dentro. Conocer el país tiene su duende, proporciona unas claves. Si se trata de un país a un tiempo propio y extraño y lejano

y querido se pone en marcha, como aquí, la buena voluntad, tras el empeño de comprensión y solidaridad humana. No cabe el menor reproche porque la autora ni sermonea ni expone teorías. Simplemente cuenta una historia con la sencillez tradicional del género; comienza así: «Había una vez una niña llamada Lan-May, que vivía en China. Era la única niña de aquella familia china y tenía tres hermanos.» La familia vivía en una casa situada en un valle cerca del río Yangtsé. Es el río que Pearl S. Buck contempló en su infancia y al cual quedan unidos sus recuerdos. Lan-May, que «sólo era una niña», y que escuchaba siempre lo conveniente, que es que las niñas estén calladas, que tenía que cumplir encargos y órdenes continuamente, se encontró un día con dos grandes sorpresas: el pez-dragón hecho de una brillante materia verde, y Alicia, la niña americana con la que iba a hacer un trato de hermandad.

El relato es muy ligero y muy gracioso, movido y ameno. Lo es también el que sigue, «Los niños del búfalo», donde también con dos niños chinos —Hermano Mayor y Hermana Pequeña— aparece una niña americana; tropiezan con ella mientras apacientan su búfalo, que se llama «Da-Lobo», entre la alta hierba de la pradera. La aventura es aquí más sencilla, aunque esté presidida por una piedra mágica, pero es igualmente entrañable y graciosa. Giran los dos relatos alrededor de recuerdos, quizá transformados en la memoria, porque la memoria tiene también sus novelorías, y que, sin embargo, son tan cordialmente verdaderos que nos prenden en su realidad. Esta obra menor, que quizá quede como marginal en una autora que ha merecido el premio Nobel —estos relatos breves, de voluntaria sencillez e ingenuidad—, tiene su encanto y su oportunidad para el mejor conocimiento de Pearl S. Buck. Se ha hablado en estas páginas de la colección Moby Dick muy acertada. Este libro está graciosamente ilustrado por Ade Maio. El diseño de cubierta pertenece a Enric Satué.

CONCHA CASTROVIEJO

## ESTUDIOS LITERARIOS

ANDRE JANSEN: *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*. Editorial Labor, Barcelona, 1973.



La novela hispanoamericana de hoy tiene en sus propios autores a algunos de sus más caracterizados estudiosos: Carpentier, Fuentes, Vargas Llosa, Sábato, Benedetti, por ejemplo. De parte de la crítica tampoco faltan trabajos de conjunto, verdaderamente útiles: los españoles Andrés Amorós, Rafael Conte y, en particular, Fernando Morán, nos han ofrecido buenas introducciones o ensayos interpretativos realizados con seriedad. Entre los estudiosos de Hispanoamérica son conocidos los nombres de Juan Loveluck, Julio Ortega, Rodríguez-Alcalá, Ariel Dorfman, Luis Harss, Cedomil, Goic, etc. El libro que suscita estas líneas pertenece al hispanista belga André Jansen y está ofrecido para quienes son sus alumnos en la Escuela de Traductores e Interpretes de la Universidad de Amberes.

Ante obras como éstas el comentarista tiene que tener muy en cuenta el público a que van destinadas, así no incurrirá en exigencias excesivas. Pero el primer problema surge cuando el

título lleva a forjarse ilusiones: La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes, es el del presente caso. Destaquemos su última parte, tan prometedora. Hacen falta, en efecto, estudios rigurosos que nos muestren las coordenadas que unen la producción narrativa más reciente de Hispanoamérica con las líneas de continuidad histórica a las que se enlaza. El fenómeno de la gran producción de la década del sesenta no surge, evidentemente, de la nada. Son varias las series—literarias y de contextos—a las que debe atenderse para comprender la aparición de obras y autores como los que

circulan por el mundo entero hablando de la presencia de conjuntos societarios que proyectan su auténtico existir, haciéndose ver en su difícil búsqueda y en sus seguridades de cercana afirmación.

Pero al trazar esos enlaces ha de procederse con un dominio muy certero de la compleja problemática que tal intento implica. No pueden bastar los esbozos esquemáticos que apuran en dos o tres páginas los contenidos argumentales de las novelas, algunos datos biográficos y referencias a las intenciones de los escritores; es imprescindible enmarcar todo en las constantes de desarrollo que muestren las fiidaciones y rupturas; se impone que el crítico e historiador asuma una perspectiva de análisis que le permita dar cuenta tanto de los caracteres inmanentes de esas producciones como de las estructuras englobantes que explican su génesis. Qué duda cabe que tal trabajo no es fácil, pero, por eso mismo, no conviene aventurar rasguños de superficie. Así se oculta—no por propia voluntad, seguramente, pero la crítica no puede quedarse en las buenas intenciones...—lo complejo del fenómeno al cual hace referencia y tal ocultamiento tergiversa

una realidad cultural que apremia ser desvelada.

Por eso creo que no es impertinente preguntarse si este reciente libro ofrece algo nuevo, algún aporte que justifique su lectura para quien conozca los trabajos de los otros ensayistas antes mencionados. La respuesta ha de ser negativa: ni una interpretación original—más profunda o más comprensiva—, ni un enfoque distinto—historiográfico, estructural o estilístico—, ni datos desconocidos. Cabe entonces ver si cumple su cometido con otro público lector, el que quiere iniciarse en el conocimiento de títulos, argumentos, caracterizaciones globales y rápidas. Al parecer, sí: hay aquí un catálogo más o menos completo, sucintas referencias a las obras básicas de los novelistas de mayor prestigio y relativa seguridad en el manejo de los datos (relativa, pues, por ejemplo, atribuye a Cortázar el libro de Julio Ortega La contemplación y la fiesta, que es precisamente un ensayo muy logrado del joven escritor peruano sobre la nueva novela).

Para público no hispánico es, entonces, una introducción apreciable. Podrá extrañar, sí, que esté escrito en castellano: el autor lo justifica diciendo que aspira con ello a una más amplia difusión...

A un esquema de las civilizaciones precolombinas—con cuyos mitos efectivamente guardan tan entrañable relación novelistas representativos de América,



tema que está pidiendo una investigación cuidada—sigue un fugaz panorama de la literatura ya hispanoamericana y luego unas pocas líneas dedicadas a cada uno de los siguientes autores: Ciro Alegria, Icaza, J. M. Arguedas, R. Gallegos y Asturias. En apretadas ocho páginas caracteriza después la narrativa actual, para pasar finalmente al estudio de Carpentier—considerado como precursor inmediato—, Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes y García Márquez. De estos autores se reseña cada una de sus obras fundamentales, haciendo para ello buen uso de alguna bibliografía crítica autorizada.

Trabajo este, en definitiva, que puede prestar valiosa ayuda al «no iniciado» en ese fabuloso mundo de la nueva novela hispanoamericana y que cumple con el objetivo central declarado del autor: «suscitar un interés, provocar una revelación, ofrecer un dato». Pero que no es, ni mucho menos, el libro orgánico que trace las relaciones entre tal novelística y sus antecedentes, como tampoco supera panoramas anteriores.

MARCELO CODDOU



E. LÓPEZ CAMPILLO: *La Revista de Occidente y la formación de minorías*. Ediciones Taurus. Madrid, 1972.

Un estudio que está por hacer es el de la influencia de las revistas en la formación de bloques ideológico-culturales, grupos de presión y manipulación del hecho cultural, etc. Van apareciendo estudios particulares sobre revistas concretas o momentos determinados, pero, sin duda, se irá engrosando la bibliografía, porque se trata de un terreno por explorar y que va a descubrir elementos nuevos y claves perdidas de por qué determinadas cosas, determinadas actitudes, etc., fueron como fueron y, a la vez, explicarán carencias en oposición a abundancias. El estudio de López Campillo, su tesis de doctorado—reposada, sin premuras de última hora y dejando que el contenido fuera marcando el tiempo de elaboración—, merece ser bien recibida, por situarse en el camino de estudios a que me refería y porque va a abrir, sin duda, perspectivas para nuevos estudios.

La década de 1923 a 1936 fue una década culturalmente importante, en cuanto que se produjeron intentos de renovación de la novela, la poesía, el ensayo, y en cuanto que surgieron actitudes nuevas y encontradas. López Campillo parte de la base de que la Revista de Occidente, en esa su primera época, tuvo un papel importante en esta reno-

vación de la cultura a que me refiero, y de aquí el plan de su estudio: «El presente estudio quiere ser un estudio global del contenido de la revista, que trata de distinguir, en cada sección, una evolución de la temática en función del tiempo» (pág. 23). A mi juicio cumple su propósito, aunque el estudio no es exhaustivo y prescinde voluntariamente de algo que, a mi juicio, es imprescindible: un estudio de la influencia de la revista sobre la sociedad española y un estudio del contexto cultural en el que aparece la revista. Son autolimitaciones, explicables, que la autora se impone para una limitación espacial de su estudio, pero que pueden quedar como espléndidas sugerencias para continuadores futuros, bien entendido que el trabajo, es quizá, más difícil.

Para explicar mejor el sentido de la Revista de Occidente, la autora parte de una biografía intelectual de José Ortega y Gasset hasta 1923, en la que pasa revista—según su fin— a actitu-

des culturales y políticas de Ortega y a sus obras más significativas. Este capítulo introductorio se completa con el análisis de los motivos de fundación, en el que toma en consideración la constitución de las élites intelectuales españolas en 1923 y su papel e intervención en la fundación de la Revista. De forma muy somera e insuficiente—que espera mayores precisiones—, se detiene la autora en el público de esta Revista y sitúa a la Revista de Occidente con respecto a otras revistas «intelectuales» españolas y europeas. Complementa esta primera parte con un estudio «externo» de los colaboradores.

La mejor aportación de López Campillo está en lo que ella llama «Estudio del contenido de la revista». Para ello reúne los artículos en grandes grupos—por ejemplo: la filosofía, la sociología, la poesía, la literatura extranjera, etc.—, y dentro de cada grupo intenta establecer una evolución temática diacrónica. No

olvida—me parece muy acertado—dar la producción de la Editorial Revista de Occidente como complemento del «espíritu» de la revista.

Su método de trabajo: estudio diacrónico de los temas, me parece muy acertado y le permite unas justificadas y sólidas conclusiones sobre la evolución temática de la revista y el predominio de unos temas y ciencias sobre otras. Además nos proporciona lo que podríamos llamar la dotación cultural de la minoría intelectual, lo que en sí el título resume: la función de la Revista de Occidente en la formación de las minorías intelectuales como un paso más de la institución libre de enseñanza.

El libro, en su conjunto y a pesar de las lagunas, me parece muy útil, y ojalá sirva como acicate para que otros se animen a estudiar el papel cultural de las distintas revistas «intelectuales».

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

## ARTE

RICHARD WOLLHEIM: *El arte y sus objetos*. (Introducción a la estética). Editorial Seix Barral. Barcelona, 1972; 219 págs. Ø13x19,5Ø.

Reelaborando la conocida frase del pintor de Koonig, el autor nos dice en su prefacio expeditivo: nada hay positivo en arte excepto que es un concepto. Una obra de arte es una obra en el sentido de trabajo humano, pero también es algo que entra dentro del concepto de arte. Y aún podría decirse más: este trabajo ha sido sometido a la ley de un concepto de arte. Así, pues, como sujetos receptores de ese arte, o bien como ejecutores del mismo, estamos sometidos a un dual compromiso, el de sus artefactos y el de sus conceptos. En resumen, el arte y sus objetos aparecen indisolublemente unidos. Se puede establecer una dialéctica a nivel de estética estructuralista entre el objeto y sus contextos frente al concepto y sus cercanos correlatos. Si presumimos que el concepto no hace sino oscurecer al objeto, o bien que el concepto es conclusión óptima del arte, como una teleología del objeto, no haremos sino conquistar, somera y trivialmente, la triste nadería de un gesto. La estética ha de ser, pues, considerada y ésta es la postura del autor, como un intento de conocimiento acerca de esa viva dialéctica entablada entre objeto y concepto, cuyas interferencias se desplazan más allá de aquella placentaria intimidad, de su rica batalla creadora, para entrar ya en la zona de nuestra comprensión del mismo arte y aún de la misma sociedad.

Esa confrontación de lo objetual y de lo subjetual, cuyos estrictos enunciados parecen ser el diástole y el sístole del corazón vivo del arte, anima por demás a toda la plantilla de los modernos críticos. La teoría ideal o la teoría de la presentación no pueden, ni aun subiendo a sus más acusadas abstracciones, perder de vista la entidad del objeto. La primera teoría desembocaría en el subjetivismo desarraigado, esto es, en el antilenguaje y en la



Richard Wollheim  
EL ARTE  
Y SUS OBJETOS

CIENCIAS HUMANAS  
SEIX BARRAL

acodificidad; la segunda, afinada en los supuestos de la sensible percepción, no sería posible, obviamente, sin la concurrencia del objeto artístico. La polémica en torno a esas hegemonías salpica hoy los libros y los estudios de arte. Cesáreo Rodríguez-Aguilera, en su Crónica de arte contemporáneo, por ejemplo, concede que el lenguaje plástico tiene un valor más abierto y universal que el lenguaje literario, pero su entendimiento exige la general aceptación de unas formas y signos alojados en el objeto. Por ello, dice, no es posible que el artista camine por su mundo subjetivo íntimo sin la menor conexión con las formas de entendimiento que han de objetivar su obra.

Un crítico más joven, el profesor Simón Marchán, ha estudiado muy inteligentemente la evolución del arte objetual al arte del concepto (1960-1972) operada en nuestro país. Ha observado Marchán que en el arte actual la teoría ha sustituido a la iconografía tradicional: si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico desde la «abstracción» se da un equilibrio hasta abocar a situaciones límites—como en el arte conceptual—, donde prevalece la teoría sobre el objeto. Así, en esta etapa del arte plástico español, el objeto, la obra, se fundamentan en la teoría y el concepto.

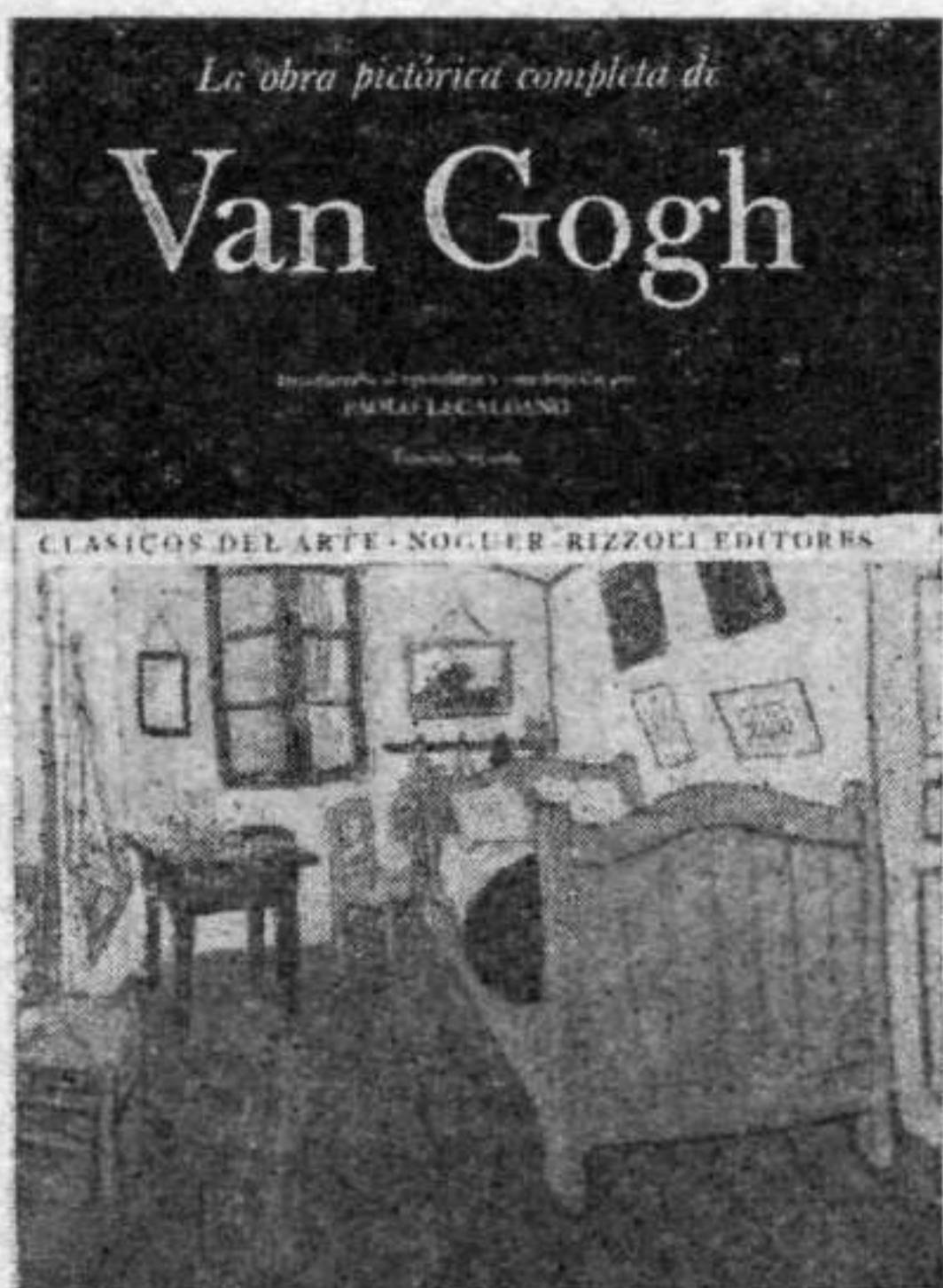
Por encima de cualesquiera acotaciones nacionales o históricas, el ensayo de Richard Wollheim, esta valiosísima y rigu-

rosa introducción a la estética, desborda el localismo de los géneros para situarse en el plano universal y agnóstico de las totales expresiones artísticas, literatura, música, poesía, escultura, pintura, etc., como una singular y prima facie donde se espeja el alma de los hombres. Su reflexión estética se aferra a cierta hegemonía condicionada del arte del objeto. Sin embargo, observa R. Wollheim que la hipótesis objeto-físico es francamente insostenible en ciertas clases de arte como son la literatura y la música. Aquella misma hipótesis se hará fuerte en la consideración de las estéticas que informan la escultura y la pintura. Aborda nuestro autor el análisis de las propiedades representacionales del objeto y el de las semejanzas y seeing-as, o facultad de ver una cosa como otra. Sigue luego la consideración de las facultades expresivas; tras la refutación de ciertas toscas concepciones de la causalidad de la expresión, detiéndose el autor en la investigación de la llamada expresión natural y de las correspondencias expresivas. Analiza después las teorías ideal y representativa como interpretación de la obra de arte bajo los supuestos de la entidad mental y perceptiva; en esa coyuntura teórica que le brinda la adscripción ideal, introduce el problema bricoleur o crisis de arbitrariedad del arte. Discurre luego entre las propiedades del significado y de la expresión. Sus argumentaciones acerca del sonido y del significado en la poesía, acerca de los movimientos y de los valores táctiles o espaciales le llevan de rechazo al suficiente planteamiento de la noción de iconicidad. Acompaña más tarde al lector hacia una analogía entre arte y lenguaje, deteniéndose en la llamada «herejía de la paráfrasis». En la confrontación del arte y de la fantasía, señala el error fundamental de la teoría ideal del arte. Estudia luego las analogías entre arte y código, deslindando entre el estilo y la redundancia. Se extiende finalmente en los conceptos de unidad e historicidad artística, para des-



embocar en esa meta sólida de la auto-conciencia de las artes, del arte. Buen libro éste, excelente libro éste para todos: para buenos y malos artistas, para malos y buenos consumidores de las artes. Quien no lo lea, andará siempre por las ramas.

RAFAEL SOTO VERGES



La obra pictórica completa de Van Gogh, vol. II. Clásicos del Arte, núm. 30, Editorial Noguer, S. A., Barcelona, 1972. Ø24x32Ø.

¿Mago? ¿Genio? ¿Loco? Si el mundo estuviera en sus manos, el caos, los esponsales de formas precipitantes y ascendentes, volverían, después del vértigo, a un reposo extraño. ¿Qué mueve a estos hombres? ¿Qué impulso les obliga a deformar para hallar nueva forma? La sensibilidad espontánea, reacción inmediata del medio en que radica, responde, justificándose, al estímulo recibido, no común, sorprendente: visionario, epiléptico. Evidencia palpable, relación de causa a efecto. El ojo corrige la desviación, el giro desacostumbrado. El fruto, en cambio, se aísla, crece, toma cuerpo, densidad. La espiral revierte, asciende. En los cuadros de Van Gogh los remolinos suben y bajan, melódicamente; se vuelven del revés, engullendo su propio vértice.

La luz desnuda raíces, rostros, quemando máscaras, lepras. La vida vibra más allá de su apariencia. La oscuridad se enciende.

En Van Gogh hay, fundamentalmente, dos colores, el azul y el amarillo, más el resultado de su combinación, el verde. En ellos podemos rastrear la presencia de la naturaleza. A través del amarillo vemos la paja, el limón, la tierra roturada; sol, estrellas, azufre... Interpreta el mundo abstrayendo, dando vueltas, una y otra vez, al mismo tema, como hicieron los poetas simbolistas. J. Leymarie afirmó precisamente que Van Gogh convierte el color en una dimensión de la sensibilidad. Perspectiva innata, intensiva en su obra. Forma y color se hacen símbolos, añade L. Hauteceur. Pero el símbolo no es aquí sustitución de realidad por «idea», como lo definió Jean Moréas respecto del simbolismo literario, sino encuentro, reconocimiento. Los objetos son percibidos y expresados mediante el color en cuanto forma sintetizadora; entreverando al hombre en el dinamismo de las cosas.

La luz se hace densa. Es algo real. Tiene peso. ¿no cantó ya Góngora en este sentido? Palpar la dureza, pisarla, es cuantifi-

car la cualidad. Van Gogh fuerza, no obstante, el armazón unitario en aras de la expresión. Formas, líneas, perfiles, el mismo volumen, aparecen como motivados desde dentro, donde corre un riesgo sanguíneo impetuoso, «un nerviosismo de mujer histórica». El mismo Van Gogh decía a su hermano Theo que pintaba «dominado por la rabia», y la impone a todo lo que contempla. El choque se suaviza y

la luz gradúa escalonadamente la presencia espiritual de una constancia muchas veces inerte. A los rasgos fibrosos de los autorretratos, al brusco fuego enmarañado de los bosques o cielos tormentosos sigue el período de Auvers, donde los giros se esquematizan y el color funde dinámicamente toda la naturaleza.

El presente volumen cierra el estudio—así podemos llamarlo—que la colección «Clásicos del

Arte» dedica a la obra de Vincent Van Gogh. Comprende la continuación de su epistolario, una antología crítica que abarca desde 1890 a 1970, sesenta y tres láminas en color—los períodos de Arles, Saint-Remy y Auvers—y un amplio estudio analítico de toda su obra. En conjunto, los dos volúmenes totalizan ciento veintiocho láminas en color.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

# POLITICA

JOHN KENNETH GALBRAITH: *Economía y subversión*, Plaza y Janés, Esplugas de Llobregat (Barcelona), 1972; 155 páginas, Ø18,5x10,5Ø.

Este pequeño libro, publicado en 1971 en Estados Unidos, debía haberse traducido literalmente como *Economía*, sin más, pero se le ha agregado «y subversión». Desde luego, le va bastante bien si tomamos el añadido como subversión de los imbéciles (economistas en abundancia y conservadores y hasta liberales con anteojeras, que todavía hay más). En realidad, más que un libro como tal, es la yuxtaposición de una serie de trabajos y artículos de este extraordinario hombre que es J. K. Galbraith, consagrado a través de unas cuantas y conocidísimas obras. Y también como enfant terrible, de lo que es una muestra este libro: irreverente, penetrante, sólido, sarcástico, bien escrito... Alguno de los artículos había aparecido simultáneamente en «Cristianity and Crisis» y en «Playboy». No cabe mejor presentación y sentido de ecumenismo.

Consta de nueve trabajos, el primero de ellos (que estuvo tentado el autor de que diera nombre al conjunto) es «La economía y la calidad de la vida», cuestión que formó el núcleo y más de su conocida *La sociedad opulenta*. Otro se refiere a «Cómo llegó Keynes a América», el de mayor éxito en su país. Uno se pregunta si Keynes habría llegado alguna vez de no haber sido por la II Guerra Mundial. Es un homenaje a sus introductores, creyendo que sería insuficiente que sólo los alabasen los reaccionarios. «La economía como sistema de creencias» aborda, sobre todo, la debatida cuestión de la soberanía del consumidor y la soberanía del productor. En él considera el Estado como algo muy cerca de un comité ejecutivo de la gran organización de la producción que es la «tecnología». Otros dos capítulos son apreciaciones de la administración Nixon, que, ¡oh paradojas de paradojas!, ha llevado al «gran renacimiento del socialismo», si es que por él entendemos «una posición por el Estado en la estructura de capital o en el régimen de una industria o empresa lo bastante importante para producir o anunciar una esencial influencia o control sociales». Para Galbraith tal «es el verdadero socialismo». Diríase que es un socialismo a contrapelo, el socialismo que produce la insuficiencia de las grandes empresas. La cuestión estriba si no se limita a nacionalizar las pérdidas, como suele ser lo normal.

La crisis de 1929, sobre la que el autor tiene un libro excelente, es objeto de una aproximación

cronológica de gran impacto, aunque sólo sea para constatar las miserias de los genios de la profecía en cuestiones especulativas y bursátiles. Personalmente, empero, el capítulo que más me ha llamado la atención es sobre «El lenguaje de la economía». Sus comparaciones bíblicas entran en lo sublime y lo radicalmente pragmático. Lástima que no diera consejos a la pobre humanidad, que tiene que dedicarse a descifrar en su propio idioma las palabrejas continuamente inventadas. Claro está que esto no reza para la «diferenciación del producto», «plazo breve» (para ¿a corto plazo?), «operaciones a margen» (para ¿operaciones a plazo?), and so on, del traductor.

TOMAS MESTRE

JUAN LLARCH: *La muerte de Durruti*. Ediciones Aura, 252 págs. Barcelona, 1973.

La muerte de Durruti fue uno de los hechos de nuestra guerra que no se pondrán en claro hasta el fin de los siglos; unos, porque están realmente oscuros o porque no hallamos datos para esclarecerlos, y otros, porque, aun estando más claros que la luz del día, despiertan muchos recelos y hacen suponer alguna de las tramoyas que se han urdido para hacer que la atención colectiva se oriente hacia otra parte. Yo, que he leído atentamente y con interés el libro de Juan Llarch, sigo pensando que la muerte de Durruti fue de tal significado en el campo de las izquierdas de nuestro país, que lo de menos es precisar cómo murió y quién le disparó las balas. Ha pasado la muerte de Durruti a la categoría de mito y seguirá siendo mito por muchos y muy fehacientes que sean los documentos y los testimonios que se aduzcan.

Pero en este libro realmente entrañable de Juan Llarch no es lo principal, ni con mucho, la muerte de Durruti, aunque el autor vuelva una y otra vez sobre el asunto, sin preocuparse ni del curso del libro ni de su orden de exposición. Juan Llarch nos pinta una figura humana de Buenaventura Durruti como entrevista, sin muchas familiaridades y con una descarga afectiva que convierte todas las cosas en confesión personal. Sabemos por qué Llarch se unió a los anarcosindicalistas; sabemos lo que leía, cómo vivió de niño y de adulto, cuáles eran las condiciones sociales en aquellos tiempos y cómo se separaban y se unían los de la C. N. T. tanto en el dominio de las ideas como en el de los hechos. Hay en este libro mucha nostalgia y mucho des-

encanto. Pero yo he buscado algo que me explicase claramente por qué los compañeros y correligionarios de Juan Llarch fueron tan implacables con la República. No lo dice el autor, y es una lástima, porque la conducta o el comportamiento de la C. N. T. durante los cinco años que sobrevivió la República es uno de los capítulos más incitantes, más difíciles y más peligrosos. Habrá que escribirlo alguna vez, y a buen seguro que Juan Llarch no se ha propuesto aludir ni desde lejos al asunto. ¿Pero se puede entender de veras lo que el autor de este libro quiere decirnos sin tener alguna idea seria de lo que motivó el comportamiento de la C. N. T. bajo el amparo que le proporcionó la República?

La biografía que nos traza de Buenaventura Durruti no nos seduce demasiado. La acción, llevada hasta sus últimas consecuencias, al servicio de ideales panglosianos, quizá se antoje a las gentes realistas de nuestro tiempo falta de consistencia, por no decir otra cosa. Por otra parte, la distancia que media entre las buenas intenciones de un hombre y sus obras es a veces sideral; ya repetía entonces el pueblo que de buenas intenciones está el infierno lleno. Y de pronto me viene a la memoria la silueta que traza de Durruti el que entonces era correspondiente de Pravda, de Moscú, Kolschov, luego fusilado por Stalin, como casi todos los que vinieron a España, militares unas veces y civiles otras. La silueta que nos deja en su *Diario de la guerra española* se acerca mucho a la de un idealista valeroso e infantil que suele confundir sus deseos con la realidad. Porque llamar niño a un artista, a un actor, a un científico o a un santo no está mal, pero llamarlo a un revolucionario que puede disponer de tantas cosas como disponía Durruti suena casi a sarcasmo.

Repito que he leído con verdadero interés el libro de Juan Llarch y que me parece que lo ha escrito con su propia vida y con su sangre, como pedía Nietzsche a los libros que tenemos que leer. Mucho de lo que se dice en sus páginas lo conocía yo muy bien y parte me lo figuraba un poco oscuramente; pero el estilo abierto, confidencial, cálido y trepidante es lo que me ha captado con más insistencia. En algunos capítulos, más que las cosas que se dicen, cautiva el temple de ánimo con que se dicen, como cuando Juan Llarch narra la salida de su pueblo con sus padres y sus hermanos en busca de trabajo. No le duelen prendas tampoco cuando tiene que decir que entre los con-



...había muchos indeseables que robaban, saqueaban y asesinaban. Las aguas revueltas de la revolución sacan a flote a esa calaña de bandoleros; el autor se acordaría de lo que dijeron de esos tipos los revolucionarios rusos, sobre todo en 1905 y en 1917.

Juan Llach vio a Durruti en algunas ocasiones, y como no era amigo asiduo, lo que nos cuenta son rasgos generales, como el relato somero que hace de la vida del luchador desde León, en donde había nacido en 1897 hasta el 19 de noviembre en el frente de la Ciudad Universitaria de Madrid. No entra el autor en pormenores cuando tiene que narrar huelgas revolucionarias como las del Llobregat y la de enero de 1934. No es que el autor se proponga callarlo de antemano, pero presiente que tales algaradas, condenadas al fracaso antes de empezar, no eran obra de maduras meditaciones, aunque todas costasen unas cuantas vidas humanas y un rescoldo de amarguras y resentimientos. Quizá tenga la culpa este vuelco que ha dado la vida desde 1936, pero a mí me ha atraído más el estilo de buena ley de Juan Llach que los párrafos que dedica a Durruti. Acaso porque los revolucionarios, como el trigo, tengan sus tiempos de sazón y de agostamiento. Y el que de tantas y tantas cosas como he leído sobre Durruti no me haya interesado de veras ninguna tengo que explicarlo porque Durruti era hombre de acción que llevaba hasta sus últimas consecuencias sus ideas, en tanto que yo no he estado nunca seguro de ninguna, y mucho menos cuando en su nombre es preciso irrumpir con violencia en la vida del prójimo. Esto lo digo para que se vea que mi poco interés por las páginas que Llach dedica a Buenaventura Durruti puede ser falta de capacidad por mi parte.

EMILIANO AGUADO

MARTIN NICOLAUS: *El Marx desconocido. Proletariado y clase media en Marx: coreografía hegeliana y la dialéctica capitalista*. Cuadernos Anagrama. Barcelona, 1972; 100 páginas, Ø10,5x17,5Ø.

Un jurado compuesto por Perry Anderson, E. H. Carr, Tamara Deutscher, Eric Hobsbawm, Monty Johnstone y Ralph Milliband otorgó el premio «Isaac Deutscher memorial 1969» a los dos trabajos que integran esta obra. Esto confirma su excepcional calidad. Y algo más: su contribución o una reinterpretación más crítica y segura de Marx. ¿Un Marx desconocido? Sí. Y, además, capital. Ya veremos por qué.

En 1939, el Instituto Marx-Engels-Lenin, de Moscú, publica un enorme volumen que contiene los manuscritos económicos de Marx de los años 1857-8. Dos más tarde, aparece un segundo volumen. En 1953, la editorial Dietz, de Berlín, reedita ambos volúmenes en uno. A esta obra —titulada por los editores Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie (Rohentwurf), o sea, Fundamentos de la Crítica de la Economía Política (borrador)— se refiere Nicolaus como el eslabón esencial que permite conocer el proceso que va del Marx juvenil al Marx maduro.

Los Grundrisse—crea Nicolaus—tienen una enorme impor-

## escaparate de librería

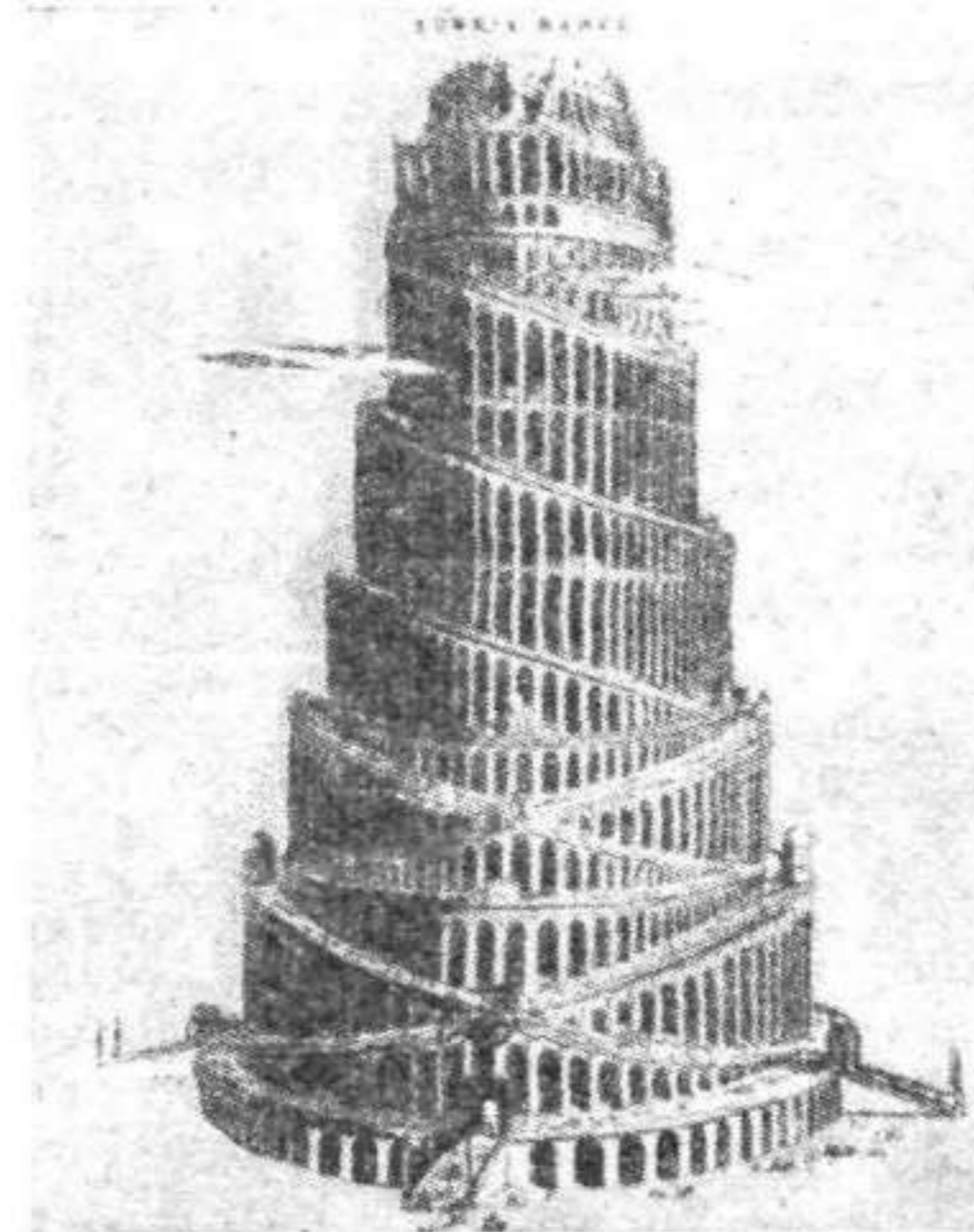
JOAN ROBINSON: *Economía de la competencia imperfecta*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1973; 414 páginas. Ø19,8x13,5Ø.

Editado por primera vez en 1933, este libro es ya un clásico. Su autora, profesora de Economía de la Universidad de Cambridge, formula en términos nuevos la teoría del valor utilizando como punto de partida el estudio de la determinación del precio y la producción de una sola empresa que actúa como monopolista, y analiza seguidamente grupos de empresa que compiten entre sí. De acuerdo con el sistema de Joan Robinson, la competencia perfecta y el monopolio son casos extremos de una teoría general.

ROBERT BLANCHE: *El método experimental y la filosofía de la física*. Fondo de Cultura Económica, México, 1972; 592 págs., Ø17,3x10,7Ø.

El método experimental, cuya práctica elevó a la física al rango de ciencia, es una de las creaciones más geniales del espíritu renacentista. Estatuido por Francis Bacon como único camino para convertir a la ciencia no sólo en un instrumento para alcanzar la verdad, sino también en un medio de conseguir resultados prácticos que revolucionaran la vida cotidiana, su naturaleza es muy controvertida: plantea graves problemas de interpretación y de valoración que han sido encarados por multitud de filósofos

tancia que no les ha sido reconocida. «Estas páginas—escribe—contienen los frutos de quince años de investigaciones económicas, los mejores años de la vida de Marx. Este la consideraba como una obra que no sólo pulverizaba las doctrinas centrales de toda la economía política anterior, sino que era también la primera exposición auténticamente científica de la causa revolucionaria» (pág. 17). Única obra, subraya Nicolaus, en la que queda esbozada en su totalidad su teoría del capitalismo desde los orígenes hasta el derrumbamiento. «Por oscuros y fragmentarios que sean los 'Grundrisse', cabe decir que constituyen la única obra verdaderamente completa sobre economía política que jamás escribiera Marx» (págs. 17-8). Nicolaus—apoyándose en textos del propio Marx—tiende a desmitificar los escritos juveniles (sobrevaleados entusiastamente) y pone el acento en los escritos que parten de los «Grundrisse». Tras un



y científicos sin resultados definitivos. De aquí, el interés de esta obra de Robert Blanché, verdadera introducción a la filosofía de la ciencia desde la perspectiva de la física, que presenta, comenta y anota fragmentos, capítulos y ensayos de los pensadores que en los últimos tres siglos y medio han abordado el tema con mayor rigor: de Bacon a Bachelard, pasando por Kepler, Galileo, Descartes, Newton, D'Alambert, Comte, Mach, Einstein, Heisenberg, Carnap, etc.

WALTER PABST: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Editorial Gredos, Madrid, 1972; 510 págs. Ø20,5x14,5Ø.

Este libro estudia la evolución de la novela corta en Italia, España, Portugal y Francia, desde sus orígenes en la Edad Media hasta el siglo XVII, poniendo especial énfasis en el análisis

analisis somero de las obras anteriores—basadas en la competencia—, Nicolaus concluye que los «Grundrisse» marcan el paso de una economía de la competencia a una economía de la producción. Se opera un cambio de terminología que no es casual, sino muy significativo (por ejemplo, del término «trabajo»—referido a la mercancía que el obrero vende—Marx pasa al término «fuerza de trabajo», subrayando así la excepcional calidad de esa mercancía).

Pero hay un cambio clave. A partir de los «Grundrisse», el concepto de «plusvalía» desplaza al de oferta y demanda en el contexto de la economía capitalista y se erige como núcleo y eje de toda la teoría marxista. La economía es a la vez sociología y política. «El problema que ha de resolverse—escribe Nicolaus—es el de cómo puede ser que el obrero reciba todo el valor de cambio por lo que vende y, sin embargo, exista un excedente del que vive la clase capi-

de las divergencias existentes entre los propósitos declarados por los novelistas y su práctica artística. Con asombrosa erudición, no reñida—como es tantas veces el caso—con la sensibilidad estética, con el ineludible sentido jerarquizador, Walter Pabst saca a luz el conflicto entre el genio creador y una tradición estético-literaria coartadora—asumida, sin embargo, en el plano de la conciencia por los mismos que la negaban de hecho en el plano de la praxis—, cuyos principios y dogmas expone y desmonta. Pabst, que no cree en un tipo ideal panrománico del que se habrían desglosado todas las variantes, alcanza una cima crítica en las páginas que consagra al paralelismo entre Boccaccio y Cervantes.

ALFRED METRAUX: *Religión y magias indígenas de América del Sur*. Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1973; 266 págs. y 34 ilustraciones. Ø21x14Ø.

Recopilación póstuma de ensayos de Alfred Métraux, uno de los mayores etnólogos de nuestro tiempo, este libro será leído con igual placer y provecho por el especialista y por el lector medio: basándose en las informaciones dispersas que nos han legado los cronistas a partir del siglo XVI, y en sus estudios de campo sobre las sociedades indígenas hoy sobrevivientes, Métraux—quien siempre concibió su labor como



talista» (pág. 33). Marx va más allá. De la propia afirmación de la «plusvalía»—que parece favorecer sin más al capitalismo—extrae Marx los elementos de su ruina. En suma, la tardía, pero decisiva publicación de los «Grundrisse», obliga a replantear—con nuevo rigor—muchos conceptos apenas esbozados por el propio Marx.

Nicolaus sintetiza, de un modo nítido, el argumento de su segundo trabajo: «Mi tesis es que las principales contribuciones de Marx a la comprensión del capitalismo: la teoría del valor del trabajo, la teoría de la plusvalía, la ley de la tendencia decreciente de la tasa de ganancia, constituyen un cuerpo teórico a partir del cual se pueden predecir y explicar con precisión la falta de polarización en la sociedad capitalista, el auge de una nueva clase media y el declive de la militancia del proletariado industrial» (pág. 60).

A la fascinación del joven Marx por la coreografía dialéc-



un medio de descubrir el pasado y comprender el presente para conservar el recuerdo o la imagen de pequeñas civilizaciones, desaparecidas o en vías de extinción, en las que se ponían de manifiesto insólitas virtualidades de lo humano común—evoca un mundo fascinante, inmerso en el orden de lo sagrado, que, al tiempo que impresiona vivamente nuestra imaginación, nos proporciona claves insustituibles para comprender el fenómeno religioso y sus vinculaciones con los hechos sociales. Sus ensayos sobre el chamanismo—los cuales sirven de base al estudio general del sistema religioso que, llegado de Asia, se difundió por todo el Nuevo Mundo—y sobre el mesianismo sudamericano—favorecido por las tradiciones míticas indígenas, pero determinado por la problemática de las sociedades traumatizadas—pueden ser calificados de definitivos.

**MICHAEL FRAYN: Una vida muy privada.** Editorial Seix Barral, Barcelona, 1973; 156 págs. Ø11,5×18,5Ø.

Sátira y novela moral a un tiempo, **Una vida muy privada**—su autor, nacido en Londres hace treinta y nueve años, ha escrito otras tres novelas, dos piezas televisivas y dos otras teatrales—se presenta como una utopía negativa, como el reflejo anticipado de un amenazador mundo futuro en el que, como consecuencia de una férrea división en clases, los miembros de la capa superior de la sociedad viven recluidos de por vida en sus casas, ajenos a todo condicionamiento, mientras que los seres inferiores permanecen expuestos a todo tipo de contacto, abiertos a todo tipo de emoción, abocados a todo tipo de riesgo. Partiendo de estos supuestos, Michael

Frayn esboza en filigrana una meditación sobre la problemática del hombre y de la sociedad actuales intensamente lírica.

**PETER BROOK: El espacio vacío. Arte y técnica del teatro.** Ediciones Península, Barcelona, 1973; 200 págs. Ø11,5×18,5Ø.

Director en la actualidad de la Royal Shakespeare Company, Peter Brook es indudablemente uno de los grandes revolucionarios del teatro moderno: su montaje del **Marat-Sade**, de Peter Weiss, supuso un hito indiscutible en la historia de la progresiva liberación teatral que, iniciada en los años 20 por Artaud, se extiende hoy por todo el mundo. En este ensayo, galardonado con el Premio Shakespeare 1973, Brook se plantea el hecho de la validez del teatro, pasando luego a analizar—a través de ejemplos concretos procedentes de todo tiempo y lugar—aquello que el teatro ha sido y es para el hombre **en tanto que realización de sí mismo.**

**HENRY KAMEN: La inquisición española.** Alianza Editorial, Madrid, 1973; 342 págs. Ø11×18Ø.

Profesor de las Universidades de Edimburgo y Warwick, Henry Kamen desmitifica el polémico tema de la Inquisición española mediante un enfoque del mismo antagónico tanto con el liberal-protestante como con el consevador-católico: tras ofrecer una iluminadora información sobre la estructura, procedimientos y jurisdicción del Santo Oficio (autos de fe, delitos castigados, penas aplicadas, número de tribunales, financiación), señala cómo gozó de un innegable apoyo popular

a lo largo de sus tres siglos de existencia, cómo fue más indulgente que el brazo secular de cualquier país europeo, y cómo se negó siempre a ser un instrumento ciego del poder real o de Roma, señalando que fue, en última instancia, el medio de que se sirvió la clase dominante castellana para defender sus privilegios, extender a todo el país su ideología y crear una sociedad cerrada bajo el signo del racismo. Un libro clave y fundamental.

**A. V. GLADKIJ y J. A. MEL'CUK: Introducción a la lingüística matemática.** Editorial Planeta, Barcelona, 1973; 286 págs. Ø15,5×21,5Ø.

Aleksej V. Gladkij (Leningrado, 1928) es colaborador del Instituto de Matemáticas de la Academia de Ciencias de la URSS y profesor de lingüística matemática de la Universidad de Novosibirsk, estando especializado en la teoría matemática de las gramáticas generativas; su colaborador, Igor A. Mel'cuk (Odessa, 1932), participa en los trabajos del Instituto de Lingüística de la Academia de Ciencias de la URSS y es experto en problemas de traducción automática; la obra, esta **Introducción a la lingüística matemática** que despertará la expectación de lingüistas, matemáticos y especialistas en ciencias exactas de occidente, un libre revolucionario, imprescindible, que abre perspectivas inusitadas a las ciencias del lenguaje. **Introducción a la lingüística matemática** expone cuáles son los objetivos y los métodos de la misma, y cuáles sus conceptos fundamentales; aborda su parte esencial y más elaborada, la teoría de las gramáticas formales generativas de Chomsky, así como otras de menor trascendencia y presta una atención máxima al pro-

blema de cómo aplicar las gramáticas formales al estudio de las lenguas naturales.

**WERNER HEISENBERG: Diálogos sobre la física atómica.** Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1972; 318 págs. Ø12,5×20Ø.

Nos encontramos ante un libro fuera de serie: la autobiografía de Werner Heisenberg—Premio Nobel de Física 1932—, en forma de conversaciones con amigos de la talla de Albert Einstein, Konrad Adenauer, Max Planck, Carl Friedrich von Weizsacker y Niels Bohr, para sólo citar los más conocidos. Los temas abordados en dichas conversaciones no pueden ser más variados: van de la física atómica, nuclear y de las partículas elementales, a la biología, la teoría de la evolución, el lenguaje y la teoría de la percepción y del conocimiento, pasando por los más pugnaces problemas sociales, políticos y filosóficos de nuestro tiempo. Esta diversidad, sin embargo, queda contrapesada por la omnipresencia de un tema clave: el del orden central del mundo. ¿Hay que buscar detrás de ese orden cósmico, indudable para el físico, una intención final, una conciencia infinitivamente superior a la humana? **Diálogos sobre la física atómica**—«best-seller» en Alemania durante el año 1971—da una respuesta afirmativa a este interrogante fundamental.

Ptolomeus Aegyptius



## SOCIOLOGIA

**ALFONSO UNGRÍA: Los hombres ocultos.** Tusquets editor. Barcelona, 1972; 81 págs. Ø11×18,5Ø.

Un decreto-ley del Gobierno de 1 de abril de 1965 desencadenó innumerables noticias periodísticas que, profundizadas, dan lugar a honda meditación. Me refiero al decreto-ley en virtud del cual se declaraban prescritos los delitos políticos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939. Fue entonces cuando empezaron a aparecer los «hombres ocultos», seres que habían «vivido» escondidos durante treinta años y que tuvieron que empezar a adaptarse—los que pudieron—a una realidad

exterior que nada tenía que ver con la que dejaron. Estos hechos debieron causar una profunda impresión en el cineasta y escritor Alfonso Ungría, puesto que en ellos basó el guión para su película «Los hombres ocultos», estrenada no hace más de un año, según creo recordar, en una sala de arte y ensayo, y que ni siquiera sé si lo fue en comercial.

El guión en cuestión es ofrecido en la colección «Cuadernos Infimos», en su «Serie Cotidiana» que dirige Ricardo Muñoz Suay. El texto viene precedido de una serie de entrevistas que los periodistas hicieron a estos «hombres ocultos», así como ilustrado con las fotografías corres-

pondientes a ellas. Por esta causa, cuando el lector se enfrenta con el guión propiamente dicho, tiene ya creado un clima que le hace aceptar la surrealidad de las situaciones. La dureza y responsabilidad del tema (en el cual hay diálogos adicionales de Emilio M. Lázaro y Franz Kafka), el tono incisivo y cruel de todas las secuencias, ponen un escalofriante remate a las escuetas y sencillas contestaciones que los entrevistados dan a los periodistas, y que en su parquedad y sencillez contienen todo el tremendismo situacional de unos hombres acosados por sus semejantes, que defienden paradójicamente la libertad de un encierro. Ungría, en su breve

tica sucede una visión mucho más realista, mucho menos radical. Entre la burguesía y el proletariado—proclamadas en el «Manifiesto» como las dos únicas clases enfrentadas—aparece un tipo de clase media que distiende tensiones y actúa, aunque de modo un tanto vago, como mediadora. En síntesis, el capitalismo más inteligente puede suavizar las tensiones de clases gracias al excedente en aumento, que le permite pagar mejor a los obreros y hasta «engañarles» con cierto desahogo. Si somos un poco rigurosos, veremos que—efectivamente—el concepto de «plusvalía» forma la galaxia central de todo el pensamiento de Marx.

Libro, por tanto, diáfano y sugerente, con gran valor de síntesis (no olvidemos que se trata más bien de dos estudios muy concretos). Muy bien anotado. Saludablemente polémico.

JOSE MARIA BERMEJO



# REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

BIMESTRAL

Consejo de Redacción

Presidente:

José María Cordero Torres

Camilo Barcia Trelles, Emilio Beladíez, Eduardo Blanco Rodríguez, Gregorio Burguño Álvarez, Juan Manuel Castro Rial, Félix Fernández-Shaw, Jesús Fueyo Álvarez, Rodolfo Gil Benumeya, Antonio de Luna García (†), Enrique Mainera Regueyra, Luis García Arias (†), Luis Mariñas Otero, Carmen Martín de la Escalera, Jaime Menéndez (†), Bartolomé Mostaza, Fernando Murillo Rubiera, Román Perpiñá Grau, Leandro Rubio García, Tomás Mestre Vives, Fernando de Salas, José Antonio Varela Dafonte y Juan de Zavala Castella.

Secretario:

Julio Cola Alberjch

SUMARIO DEL NUMERO 125  
(enero-febrero 1973)

In Memoriam. «Luis García Arias (1922-1973)», por José María Cordero Torres.

## ESTUDIOS

«Ilusión, distensión, confusión, complicación y cooperación: el momento internacional en el primer bimestre de 1973», por José María Cordero Torres.

«Dos experiencias aleccionadoras», por Camilo Barcia Trelles.

«Negociaciones militares mundiales», por Camille Rougeron.

«USA: ¿con, frente, contra o sin su hemisferio?», por Tomás Mestre.

«La unión de Egipto y Libia y el nacimiento de un nuevo Estado», por Juan Aznar Sánchez.

«La Unión Internacional de Comunicaciones (UIT): pasado, presente y futuro», por Félix Fernández-Shaw.

«El Viet Nam, tierra de sangre» (II), por Angel Santos Hernández, S. J.

«Nacionalidades en la URSS», por Stefan Glejdura.

«Ideología y realidades en la dinámica de la OUA» (III), por Leandro Rubio García.

## NOTAS

### CRONOLOGIA

### SECCION BIBLIOGRAFICA

### RECENSIONES

### NOTICIAS DE LIBROS

### REVISTA DE REVISTAS

### ACTIVIDADES

### DOCUMENTACION INTERNACIONAL

### Precios de suscripción anual

Ptas.

Número suelto ... ..	80
Número suelto extranjero ... ..	155
España ... ..	400
Portugal, Iberoamérica y Filipinas ... ..	622
Otros países ... ..	656

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8  
Madrid-13 (España)

guión, resalta los más duros esquinazos de la tragedia, cumpliendo así una misión en la que se sentía comprometido.

Se me ocurre resumir esta obra en unas frases de Erich Formm en *El miedo a la libertad*: «Este caso representa un ejemplo típico de represión de los deseos reales de un individuo y la adopción, por parte de éste, de las expectativas de los demás, transformadas hasta tomar la apariencia de sus propios deseos.»

Pero en el relato, o guión, de Alfonso Ungria, el hombre, al fin, deja de temer a su libertad, y así, en la última escena: «... se yergue tras besar la tierra. La luz del sol le hace guiñar los ojos. Comienza a andar».

TERESA BARBERO

CLAUS JACOBI: *La marea humana*. Plaza y Janés. Barcelona, 1972; 247 págs. Ø15x21,5Ø.

Leer *La marea humana* con los cinco sentidos y pensar en su contexto con plena objetividad resulta francamente aterrador. He aquí, a continuación, algunos motivos.

Pensar que para 1975—inminente ya—el número de seres humanos que vivirá sobre la tierra habrá alcanzado los cuatro mil millones...; saber que sólo en la mitad de nuestro siglo actual los nacimientos han experimentado un aumento del cuádruple con relación a los cincuenta primeros años de la misma centuria («un diluvio de cuerpos humanos se abate sobre nosotros», según palabras del director de la Family Planning Association británica); repasar las significativas palabras de Robert S. McNamara, presidente del Banco Mundial, señalando las consecuencias de este crecimiento actual de la población: «En seis siglos y medio, el mismo insignificante período de tiempo que nos separa de Dante, puede haber un ser humano en cada pie cuadrado de la tierra, visión espantosa frente a la cual palidecen hasta las del mismo "Infierno"»...

Recapacitar fríamente sobre todo esto, decíamos, es aterrador, pues nos lleva a una cruel interrogante nacida en el seno de estas sociedades tecnológicas y de consumo en las que estamos inmersos: ¿camina el hombre—el mamífero más numeroso de la tierra, después de las ratas—hacia su perdición, hacia su aniquilación total?

Claus Jacobi, que ha sido durante varios años redactor-jefe de la prestigiosa revista *Der Spiegel*, trata—con visión periodística y técnica—de mostrarnos el

panorama mundial motivado por el acuciante aumento de población.

Sus investigaciones se adentran en el campo social y psicológico, en el económico y educativo, y, por último, en el sumamente delicado del control de natalidad, aportando a cada interrogante posibles soluciones de salvación e incluso el presupuesto que llevaría consigo el ponerlas en práctica.

Apunta también serios peligros: la llamada «marea humana» girará alrededor del globo terráqueo como una ola destructora, convirtiendo al ser humano en un ente enfermizo y agresivo como consecuencia de la superpoblación mundial.

Para basar su tesis nos da unos datos impresionantes y no por ello menos rigurosos y científicos. Así, por ejemplo: los mariscales chinos tienen cada día bajo su mando a 10.000 hombres más de los que disponían el día anterior. La América Latina, donde vivían 63 millones de personas a comienzos de siglo, albergará a 650 millones a finales del mismo. Y otro dato más, lo suficientemente expresivo por sí mismo: al terminar la segunda guerra mundial (con sus 50 millones de muertos) el número de los habitantes del planeta era superior al existente cuando comenzó el conflicto bélico.

La humanidad ha necesitado desde los comienzos de la historia hasta nuestros días para alcanzar su actual número de 3.500 millones de seres humanos, pero esta cifra—según estudios de Claus Jacobi—se duplicará en sólo treinta años. Entonces, la disputa entre el capitalismo y el comunismo será reemplazada por una división del mundo en dos bloques, aún más peligrosa: la confrontación de la raza blanca—una raza rica por lo general—con las masas de color, esclavizadas por la pobreza. Y surge la inevitable pregunta: ¿podrá, entonces, el hombre blanco levantar diques salvadores que consigan contener la creciente marea formada por los cuerpos humanos?

ROBERTO RIOJA

CARLOS MOYA: *Burocracia y sociedad industrial*. Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972; 280 págs. Ø15x21,5Ø.

Para estudiar a la burocracia, Carlos Moya se remonta a los clásicos. Weber y Merton, sobre todo, le sirven de pretexto para analizar la creciente deshumanización—casi objetivación institucional—de los burócratas. También le sirve para analizar la



irracionalidad—con apariencias racionales—de nuestro tiempo. Si para Max Weber la burocracia era producto y causa de la creciente racionalización de la sociedad, para Moya, aunque se exprese en otros términos, esta pretendida racionalización desempeña una función alienadora. El hombre, inmerso en un proceso totalizador—el viejo capitalismo liberal ha desaparecido en el marasmo de sus contradicciones internas—acaba perdiendo su mismeidad, se hace parte de esa máquina burocrática que domina y manipula a cualquier sociedad avanzada. Su trabajo, en medio de las pautas reguladoras de los ascensos, se convierte en un fin en sí mismo. Su conducta—es la clase media, ansiosa de seguridad, para conservar su antigua situación de clientela y patronazgo, la clase que alimenta, principalmente, a los organismos burocráticos—se va desprendiendo de toda espontaneidad afectiva y orientándose, casi exclusivamente, según las expectativas del grupo.

Esto es sólo una parte—las consecuencias—del proceso. Moya se replantea, además, las causas, extendiendo su campo de análisis a la sociedad industrial contemporánea, si bien, de una manera no del todo sistemática. Como anuncia en la presentación del libro: «Se revisan enfoques teóricos clásicos sobre la burocracia, se aventuran hipótesis y esquemas sobre su funcionamiento y desarrollo, se ensayan macrodiagnósticos concernientes a la "sociedad organizada"».

Su formación en Alemania, en vez de en Estados Unidos, como es frecuente en estos casos—Salustiano del Campo, por ejemplo—, influye en su sociología, distanciándola del funcionalismo para acercarla a la dialéctica, empleada como método de aproximación a la realidad. Weber, aunque en cierto sentido sea la antítesis de Marx, está influenciado forzosamente por el marxismo: de otra manera no se explicaría su creación de los «tipos ideales» como única forma—para Weber se entiende—de aproximarse parcialmente a la totalidad.

Moya relaciona a las estructuras con las superestructuras, matizando siempre cada relación, para huir de la fácil trampa de los esquemas. Con notable agudeza capta, por ejemplo, el papel desempeñado por la autarquía—factor inflacionista—y por la inflación—factor de inestabilidad—en la configuración de la moderna burocracia—las clases medias acu-





san la crisis de las rentas— española.

Hay que destacar su estudio, aunque no nuevo, sí el más completo y abarcador, sobre la burocracia española. Parte del papel nuclear desempeñado por la familia, con su hegemonía más bien propia de una sociedad estamental, con su lógica particularista, frente a la lógica universalista de la burocracia industrial. La lógica particularista, si bien no hay que simplificar el fenómeno, perdura, pese a los intentos de reforma, en nuestra burocracia actual. De aquí que sigan dándose algunas manifestaciones—como las recomendaciones— que perjudican la eficacia de la Administración pública. Otra faceta, a nivel de élites, es la aristocratización. «La aristocratizante élite financiero-industrial—escribe— y los “gestores para militares” son los dos sujetos “empresariales” máximos en el despegue autárquico de nuestra industrialización contemporánea.» Aunque, recientemente, haya existido un período de implantación-rechazo de la tecnocracia, en realidad, un nuevo tipo de élite.

Al estudiar a la burocracia española, Moya analiza también algunos problemas generales de las empresas, así como la falta de autonomía sindical.

Pese a captar con suficiente objetividad la dialéctica de los procesos históricos breves, se pierde un tanto al abarcar períodos más amplios. Esta desorientación es apreciable cuando pretende darnos visiones globales del mundo y, sobre todo, en sus delgadas opiniones sobre las burocracias de los países socialistas. Le falta una mejor interpretación histórico-dialéctica—como la de Isaac Deutscher, por poner un ejemplo, en su breve trabajo sobre la burocracia, publicado en *Cuadernos Anagrama*—de los problemas del marxismo. Y es porque resulta ocioso cualquier intento de establecer un paralelismo entre las burocracias orientales y occidentales, al no coincidir las causas que las han motivado. En el primer caso son una lacra nociva para el sistema, en el segundo, son indispensables para su racional funcionamiento. Las contadas veces que opina acerca del pensamiento utópico cae en los clichés habituales. Dos ejemplos: uno, destacar el hecho de que las revoluciones socialistas no se hayan dado en los países fuertemente industrializados; otro, el hecho de que en los países donde se ha implantado el socialismo se haya visto reforzado el Estado, en vez de diluido. A fuerza de fijarse en lo concreto no llega a captar la dimensión internacionalista del fenómeno.

Pero esto en realidad tiene poca importancia. El tema central del libro es el estudio, ampliación y corrección de los postulados teórico-clásicos sobre la burocracia en los países industrializados, y esta tarea la realiza bien.

El libro resulta difícil de leer. Moya, que empezó sus clases en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas, tras el fallecimiento de Lisarrague, citando a Ortega en su frase: «la claridad es la cortesía del filósofo», ha ido cayendo en la oscuridad. Autor, entre otras publicaciones, de los libros *Sociólogos y sociología* (Siglo XXI de España, 1970) y *Teoría sociológica. Una introducción crítica* (Taurus, 1971), en la actualidad ocupa la cátedra de Sociología de la Universidad de Bilbao.

AVELINO LUENGO VICENTE

# CIENCIA

L. GARCÍA BALLESTER: *Galeno*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1972; 291 págs. Ø11,2×18Ø.

La figura de Galeno, interesante en su biografía y, sobre todo, decisiva en la evolución de la medicina de occidente, halla en este libro su más exacto análisis en ambas perspectivas. Se describen aquí los conceptos de anatomía, fisiología y patología de aquel genial médico de Pérgamo, así como su arsenal terapéutico y sus famosas obras: gran legado que sirvió de base durante tantos siglos al desarrollo de la ciencia médica, pues su influjo se inicia a partir del período helenístico del siglo II y se prolonga en las facultades europeas hasta el siglo XVII.

Las nueve publicaciones anteriores de García Ballester sobre diversos aspectos de la actitud de Galeno respecto a la medicina hipocrática y la ética médica de su tiempo, acreditaron ya un profundo conocimiento del tema, que en este libro alcanza un exhaustivo desarrollo no sólo desde el punto de vista estrictamente médico, sino también en su relación con perspectivas sociales y económicas de aquellos tiempos.

La primera parte hace un resumen biográfico sobre Galeno, su posición en el helenismo romano y el influjo de factores sociales económicos científicos y filosóficos. La segunda describe las bases de los conocimientos de Galeno. La tercera es un estudio sobre la anatomía galénica. La cuarta repasa la fisiología de Galeno. La quinta analiza los conceptos de patología general y clínica, la idea de la enfermedad en Galeno, su búsqueda de las causas, síntomas y clasificación de las enfermedades, hasta introducirnos en el método de diagnóstico basado en el razonamiento, que fue una de las puertas abiertas por Galeno a la especulación médica del futuro. La sexta se dedica a la terapéutica galénica. Finalmente, la séptima ofrece una exposición sistemática de las obras de Galeno.

El acierto del profesor García Ballester al describir con rigor científico el pensamiento galénico, situado históricamente en el ambiente de su época, y su gran influjo durante siglos, representa un trabajo de notable importancia, que será en lo sucesivo auténtica obra de consulta para los interesados en la historia de la cultura, especialmente en la historia de la medicina y sus relaciones metodológicas con otras facetas de la evolución occidental.

LUIS BONILLA

CARL G. LIUNGMAN: *El mito de la inteligencia*. Ediciones Martínez Roca, S. A. Barcelona, 1972; 224 págs. Ø13×19,6Ø.

«He escrito este libro—nos dice Carl G. Liungman, psicólogo sueco, autor de *El mito de la inteligencia*—con el propósito de dar a un público interesado un resumen, relativamente fácil de leer, sobre un tema difícil de abarcar... Espero haber acabado con el mito de la inteligencia... Las variaciones en el CI—o “cociente de inteligencia”—dependen—con lo que el autor del volumen que comentamos se sitúa en línea con los estudios, clásicos en psicología, de O. Klineberg—casi exclusivamente de las variaciones en las experiencias del individuo desde el momento en que empieza a vivir...»

En estas conclusiones, sintetizadas por el propio Carl G. Liungman, se resume el contenido de *El mito...* No acepta aquél la conocida teoría de Galton, y sus continuadores Binet y Simon, acerca de la decisiva influencia del vector hereditario en los comportamientos inteligentes—«la inteligencia no se descubrió, se inventó», nos dice—, sino que, a su juicio, son el medio ambiente y la incidencia cultural los factores determinantes de la misma. En apoyo de su demostración, aduce Liungman, en un texto de fácil lectura y estimable ameni-

dad, una serie de argumentos, con base en que, para él, la inteligencia, al menos en tal sentido utiliza ese vocablo, es «lo que se puede medir con *test* de inteligencia». De aquí que, aparte de determinadas fundamentaciones estrictamente teóricas y algún capítulo tangencial, como el dedicado a la vida y obra de Galton, *El mito...* aparezca fundamentalmente dedicado a exponer lo que son y significan los *test* para la valoración del CI. En este aspecto no cabe duda de que la obra que sirve de motivo a este comentario resulta esclarecedora y hasta cierto punto didáctica, ya que, como se ha indicado en palabras de su propio autor, va destinada no al especialista, sino al lector medio. Para éste quizá lo que más interés despierte, por más cercano, sea el capítulo referente a los *test* de inteligencia en relación con la situación social del explorado (págs. 130 y siguientes).

El detenido examen de los diferentes tipos de *test*, la crítica y valoración de los mismos—apoyada en un nutrido conjunto de gráficos—constituye, como decimos, la médula del volumen, cuyo estilo, no diremos elemental pero sí tal vez ajeno a nuestra mentalidad, choca al principio por su ingenuidad. Pero, una vez adentrados en su lectura, prende nuestro interés, en especial al comprobar que temas como el de el «coeficiente de correlación», que el propio autor califica de «pesado» y que, para un profano en la materia, resulta en principio de dificultosa comprensión se nos abren y clarifican.

Un libro, en fin, que, dada la actualidad de la materia y la curiosidad general que despierta, puede cumplir el objetivo previsto, sin duda, por su autor: interesar al público medio, de modo asequible y al propio tiempo rigurosamente científico, en una disciplina, como la psicología aplicada, tan ajena por lo común a las habituales frecuentaciones.

MANUEL ALONSO ALCALDE

ALFRED S. ROMER: *La evolución animal*. Tomos I y II. Historia Natural Destino. Ediciones Destino. Barcelona, 1971-1972; 777 págs. Ø17×27Ø.

Meses atrás reseñábamos en estas páginas la aparición del primer volumen de la *Historia Natural Destino: La Tierra*, de Carl O. Dunbar. Dejábamos allí constancia de su planteamiento y asegurábamos estar ante uno de los libros más atractivos y útiles aparecidos últimamente en España. La publicación de los volúmenes II y III de esta serie confirma nuestra opinión de considerarla uno de los proyectos más ambiciosos de Ediciones Destino, cuya culminación pondrá a nuestro alcance una enciclopedia de la naturaleza, excepcional por muchas razones.

Romer, profesor de zoología en las Universidades de Harvard y Chicago, presidente de la American Society for the Advancement of Science y autor, entre otras obras, de *The Vertebrate Story*, remóntase aquí a las primeras etapas de la evolución

## LIBROS MAS VENDIDOS EN EL MES DE FEBRERO

- 1.º **Odessa**, de Frederich Forsyth. Editorial Plaza & Janés.
- 2.º **Banco**, de H. Charriere. Editorial Plaza & Janés.
- 3.º **La cárcel**, de Jesús Zárate. Editorial Planeta.
- 4.º **Chacal**, de Frederich Forsyth. Editorial Plaza & Janés.
- 5.º **El libro del Forges**, de Forges. Ediciones 99.
- 6.º **El padrino**, de Mario Puzo. Ediciones Grijalbo.
- 7.º **Oh, Jerusalén**, de Lapierre y Collins. Editorial Plaza & Janés.
- 8.º **Yo creo en la esperanza**, de Díez Alegría. Editorial Desclée de Brouwer, S. A.
- 9.º **El sitio de nadie**, de Hilda Perera. Editorial Planeta.
10. **Recuerdos y añoranzas**, de Sebastián Miranda. Editorial Prensa Española, S. A.



animal y pasa de los gusanos a los primates a través de moluscos, peces, reptiles, aves y mamíferos. Romer destaca oportunamente cómo esta línea evolutiva no se ha interrumpido aún en nuestros días, si bien el efímero tiempo de vida humana sea «un período demasiado corto para darnos una perspectiva de la historia en su conjunto». La cadena por la que nuestros antepasados ascendieron —en cientos de millones de años— desde los tipos primitivos hasta nuestro estado actual, es lo que Romer reconstruye sin excederse en complejidades y con una gran profusión de ilustraciones en negro y en

color que complementa muy bien su tarea. Como en el caso de Dunbar, también los profesores Termier redondean con diversos apéndices la obra de Romer, quien no vacila en afirmar que el hombre de Cro-Magnon y sus contemporáneos —en cuanto a estructura corporal y a capacidad mental— se hallaban ya a nuestro propio nivel, considerando asimismo que, desde la aparición del hombre moderno, los avances se han realizado en lo cultural, no en lo físico. Romer muestra su temor y su esperanza —más justificado aquél que ésta— ante nuestro futuro: «Es descorazonador —escribe— cons-

tatar que el hombre es uno de los escasísimos animales conocidos que destruye sin motivo real miembros de su propia especie y que posee actualmente la posibilidad de erradicarse a sí mismo (junto con gran parte del resto del mundo viviente). Quizá esté condenado a extinguirse y ser sustituido por miembros de otro grupo. Pero quizá —es de esperar— la inteligencia triunfará y a partir del mismo hombre evolucionará algo mejor y más hermoso.» ¿El ultra-hombre de que hablara Michel? ¿Ese sucesor del hombre que escapa a toda definición humana? (Si, Michel escribió: «Algún día nuestros des-

cendientes concebirán ese inconcebible y, a la vez, descubrirán que no son ya hombres...» Y sus palabras vuelven a nuestra memoria tras las que hemos transcrito de Romer.)

Los aciertos de la edición tienen su cima en la incorporación de un conjunto de láminas seleccionadas del Dictionnaire universel d'histoire naturelle (1841-1849), de Charles D'Orbigny, revelador de la perfección que alcanzaron los pioneros de la evolución, merced a la estrecha colaboración entre naturalistas y dibujantes.

CARLOS MURCIANO

# ESCENARIO NUEVO PARA LA FILOSOFÍA

No nos engañemos. Foucault es un pensador paradójico, por no decir contradictorio. Sus paradojas son el símbolo de las que sacuden al pensamiento actual. Parece que, dominada la especulación por el éxito de la ciencia, ha emprendido el itinerario de una retirada forzosa, un itinerario inédito, por caminos intransitados e intransitables. La lingüística, las ciencias de la información y de la comunicación, la semiología, la estadística, han irrumpido en las zonas metafóricas y ambiguas de las llamadas ciencias del espíritu y han agrietado la falsa solidez de su pedestal. Por eso no es de extrañar, aunque deba explicarse como un efecto de reacción más que de acción, que los propios pensadores que más se han ocupado de esta avanzadilla de la formalización científica en los ámbitos de las llamadas hasta ahora ciencias humanas, sean precisamente quienes más se preocupen por desarrollar una filosofía liberada y liberalizadora, una filosofía distinta, es decir, que traten de llevar a cabo la máxima nietzscheana de una subversión de los valores. Esta subversión, naturalmente, comienza a partir de la subversión epistemológica. En Nietzsche se encuentra ya el anuncio del sendero a seguir en adelante. Una filosofía antiplatónica, o mejor dicho, una inversión del platonismo. Por tal inversión no puede entenderse la realizada hace siglos por Aristóteles. Desde este punto de vista, como Foucault observa en este *Theatrum philosophicum* (1), la historia de la filosofía comienza con el primer intento de invertir a Platón:

«¿Invertir el platonismo?: ¿qué filosofía no lo ha intentado? ¿Y si definiésemos, en último instancia, como filosofía cualquier empresa encaminada a invertir el platonismo? Entonces la filosofía empezaría con Aristóteles y no con Platón, empezaría desde este final del Sofista donde ya no es posible distinguir a Sócrates del astuto imitador; desde los propios sofistas que producían un gran alboroto alrededor del naciente platonismo, y a base de juegos de palabras se burlaban de su gran futuro.

¿Todas las filosofías pertenecientes al género "antiplatóni-

co"? ¿Empezaría cada una articulando en ella el gran rechazo? ¿Se dispondrían todas alrededor de este centro deseado-detestable? Digamos, más bien, que la filosofía de un discurso es su diferencial platónico.»

Recapitemos sobre esta última frase. Nada más brillante que esta prosa de Foucault, siempre admirable por la capacidad de sugestión y de incitación que contiene; nada más ambiguo, ni más impreciso, por otro lado, que este léxico, el cual, paradójicamente, procede de un intento y de una intención por asumir las nuevas posibilidades de la ciencia.

Este *Theatrum philosophicum* del que Foucault nos habla es algo más que una concepción, es un proyecto de la filosofía como teatro y no como pensamiento. Es, por tanto, una aventura, un itinerario a seguir, una búsqueda y no una tesis, una afirmación o un principio. Pero ¿se puede reducir la filosofía a esta diferencia del platonismo? Aquí es el juego de la metáfora lo que resulta deslumbrante. ¿Qué es una diferencial del platonismo? ¿Y qué filosofías pueden discernirse como representativas de este itinerario? No cabe duda de que Foucault habla de algo muy concreto y definido. Habla de sí mismo, habla de su pedestal, es decir, del nimbo de ideas sobre el que se encuentra encaramado; habla de un proyecto, en efecto, pero que tiene sus raíces fácilmente discernibles: su genealogía, si aceptamos el vocabulario ya consagrado para esta clase de pronósticos. Foucault nos habla, en efecto, de la filosofía de Nietzsche. Y si fue Nietzsche quien pronosticó este desenlace antiplatónico de la filosofía, estamos, con Foucault, entrando ya en el panorama de las predicciones nietzscheanas, en el desarrollo de su porvenir. Estamos, en consecuencia, en el futuro de Nietzsche. Nietzsche se nos ha convertido, entonces, usando de sus propios términos, en la genealogía de sí mismo, no por tanto de la moral, sino de la filosofía (2).

Foucault ha emprendido un vasto propósito, cuyos cimientos ha ido abandonando desde la *Historia de la locura a Las palabras y las cosas*. Según indica en su «arqueología del saber», ha emprendido el camino de una búsqueda, la veri-

ficación de una posibilidad que se le escapa. Esta posibilidad estriba en una rigurosa —como gusta decir Ortega— formalización de la historia, es decir, en consecuencia, de las estructuras ocultas o latentes de lo humano. Y resulta paradójico que el instaurador de este empeño sea a la vez el emprendedor de este léxico sugestivo pero metafórico, ambiguo, anfibológico, irreducible a la formalización. Esta es una de las grandes paradojas que aquejan a la obra de Foucault, y acaso también una de las razones de su irrazonable capacidad de sugestión.

Foucault, por otro lado, ha detectado a aquellos pensadores que concuerdan con su propósito. Tales son los postnietzscheanos: Derrida, Klossowski, Deleuze, los más representativos. El porvenir de Nietzsche es, pues, un camino que cuenta con un nutrido número de peregrinos ambulantes. ¿Qué es lo que se busca? Se busca encontrar lo contrario de lo que se tiene. Y si lo que se tiene es, como dijo Ortega, una «teoría deductiva» instaurada a partir del giro copernicano, apoyada en las «meditaciones» cartesianas, sus «ideas claras y distintas» y los «principios» leibnizianos, lo que se busca es un pensamiento antideductivo o, por decirlo con lenguaje foucaultiano, «es preciso inventar un pensamiento acategorico». Inventar acaso no sea la palabra adecuada, advierte Foucault, puesto que ha habido por lo menos dos veces en la historia de la filosofía proposiciones radicales de la univocidad del ser, es decir, de su unicategorialidad: Duns Scoto y Spinoza. Pero ha sido Nietzsche quien ha planteado, o mejor dicho subvertido, o tal vez se trate simplemente de una lección, la acategorialidad como un fundamento del pensar.

¿Por qué nos interesa y nos conmueve este planteamiento? No por el hecho de que sea común a Deleuze, Derrida, etc., no por el hecho de que parezca estimulado por una importante absorción formalizadora y deductiva de las ciencias del espíritu mediante la información, la comunicación, la semiología y el estructuralismo, sino, precisamente, porque puedan coexistir como principios sugeridos de un mismo planteamiento estas dos actitudes que nos parecen contrapuestas y equidistantes: la no categorialidad del ser, por un lado, y la deducción unitaria del ser, por otro. En el primer punto, o perspectiva, se asiente este proyecto nietzscheano de

una filosofía teatral, de un *theatrum philosophicum*, en el que las coordenadas habituales de verdad y falsedad han sido sustituidas, al menos por lo que a la obra de Deleuze respecta, por las de repetición y diferencia. La unicidad se da en la repetición, que es lo contrario de la generalidad, el fundamento de toda ley (sea natural o moral). Por eso dice Deleuze en un ensayo contenido en este volumen que comentamos, que «si la repetición es posible, lo es tanto contra la ley moral como contra la ley de la naturaleza». Este contra es decisivo, porque advierte del propósito implícito en el futuro postnietzscheano de la filosofía, y porque resume esa paradoja a la que antes hacía alusión. «Se conocen dos maneras de trastocar la ley moral. Ya por un ascenso a los principios: impugnando el orden de la ley por secundario, derivado, copiado, "general"; denunciando en la ley un principio de segunda mano, que cambia una fuerza o usurpa una potencia originales. Ya, por el contrario, mediante un descenso a las consecuencias, sometiéndose a ella con una minuciosidad demasiado perfecta; a fuerza de esposarse con la ley un alma falsamente sometida llega a cambiarla, y puede disfrutar de los placeres que ella consideraba como prohibidos.» La primera forma es irónica, la segunda forma de trastocar la ley es humorística. «¿Es preciso decir, se pregunta Deleuze, que la repetición surge tanto en este descenso como en este ascenso, como si la existencia volviese a "empezar y se reiterase" en ella misma, desde que ya no está coaccionada por las leyes? La repetición es propia del humor y de la ironía; es por naturaleza transgresión, excepción, manifestando siempre una singularidad contra los particulares sometidos a ley, manifestando un universal contra las generalidades que hacen ley.»

Estamos, por tanto, sumergidos en el seno de una protesta profunda, que protesta en cierto modo de aquello que la nutre y de donde nace: de una invasión de la generalidad a terrenos antes indómitos para la ley, como es la formalización de las ciencias sociales. Este es el nudo de la paradoja en que se revela este proyecto filosófico, tanto más interesante e inquietante cuanto más conflictivo nos parece.

L. NUÑEZ

(1) M. FOUCAULT: *Theatrum philosophicum*. G. DELEUZE: *Repetición y diferencia*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972; 90 páginas, 17,5x10,5 cm.

(2) G. DELEUZE: *Lógica del sentido*. Barral Editores, Barcelona, 1971; 430 páginas, 13x19,5 cm.



SUCEDIO UNA VEZ

¿Recuerdas el puente,  
la mano tendida,  
y el humo en la mano  
de la despedida?

TEN EN CUENTA QUE LA  
MIRADA ANTES DE SER VISION  
ERA SOLO UN ENCENDIMIENTO

Al mirar tu cuerpo  
vuelvo a sentir una  
juventud de estrellas que ya se extinguieron  
encenderse juntas.

*Mirar  
es resucitar.*



CADA DIA SE ESTA HACIENDO  
MAS POBRE

Despierta:  
si ya no crees  
nada te queda.

VISITA

En Pueblonuevo  
tres casas se apiñan  
para darse cuerpo.

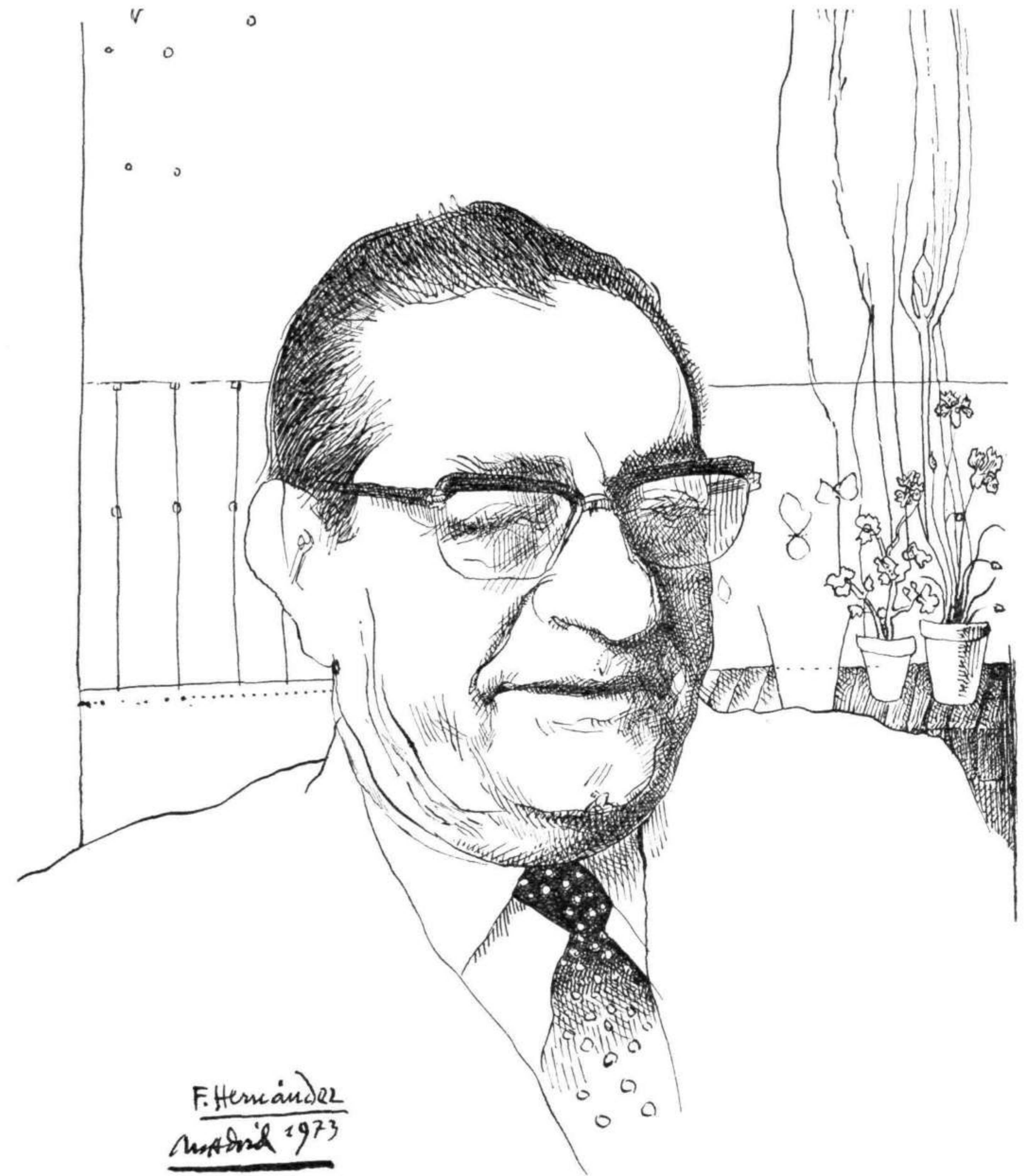
Todo el pueblo  
es cementerio.

Los ojos se arañan  
viéndolo.



# pliegos sueltos de **La Estafeta**

35



**CANCIONES**

de Luis ROSALES





**¿CON QUIEN HABLO  
CUANDO HABLO SOLO?**

*Coplas sobre el carácter  
dialéctico del lenguaje.*

Cuando hablo,  
puedo ordenar mis palabras  
porque me estoy escuchando.

Y sin embargo el oír,  
es anterior al hablar,  
y es anterior al vivir.

*Por tanto  
no confundas lo primero  
con lo originario.*

☆

¡El callejón sin salida  
de la alegría!

**EL RESPETO  
PUEDE LLEGAR A SER BRUTAL**

Se le puso el rostro  
serio  
lo mismo que el agua  
se convierte en hielo.

☆

Pronto  
el aire será una puerta  
batiendo en un mundo solo.

☆

No quiso vivir mejor,  
para no morirse  
del alegrón.

El recuerdo se teje  
con doble hilo,  
y de cuando en cuando se recuer-  
[dan cosas  
que no han sucedido.

**CANCION  
DE LOS TESTAMENTOS**

Pensaba que era mejor  
que se le diera dos veces  
la extremaunción;  
que se le diera dos veces:  
la extremaunción de la vida,  
la extremaunción de la muerte.

**BASTABA VERLE PARA QUE  
LE HICIERAN MINISTRO**

Bastaba ver, tenía  
casi aprendida la cara,  
como si regresara del cielo  
todas las semanas.

**CANCION PARA VELAR  
EL DULCE SUEÑO  
DE LOS PROGRESISTAS**

Tan incrédulo,  
¡qué sorpresa va a tener  
si se despierta en el cielo!

**CANCION  
DE LOS TREPADORES**

Ya hay quien duerme  
en la escalera  
que nunca es pronto  
si la dicha es buena.

*En la buena administración  
comienza en la niñez el escalafón.*

☆

**PARECE MENTIRA QUE EL  
CARACOL DEJE UN RASTRO  
DE PLATA**

El caracol siempre  
sigiloso y lento  
parece que arrastra  
la lengua en el suelo.

**SI QUIERES DESMONTAR  
LA SOCIEDAD DE CONSUMO,  
NO VAYAS DE COMPRAS**

En la ropavejería  
los trajes se están poniendo  
de rodillas.

**COMO VIVIENDO**

¡Déjame que encuentre  
allá entre los pinos  
cabezal de nieve!

¡Déjame que tenga  
allá entre los pinos  
cabezal de tierra!

Cabezal de sombra  
allá entre los pinos  
con sol en la copa.

**LAS PECAS DICEN TU NOMBRE**

A Xiru.

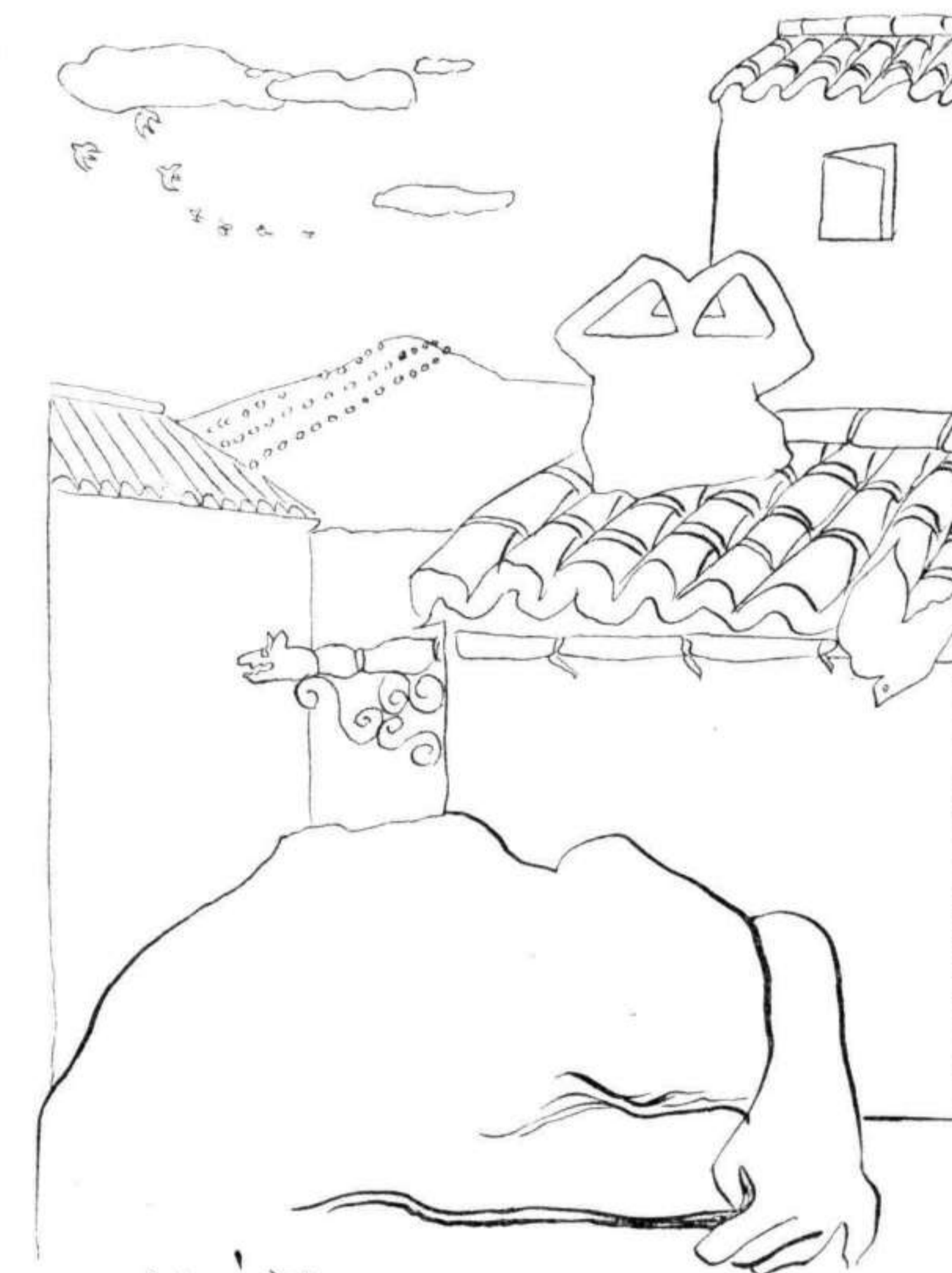
Las pecas parecen  
que se están riendo,  
que se están riendo dentro de tu carne,  
cada vez más dentro.

☆

Qué silencio  
cuando abre la puerta el viento.

**HAY OCASIONES EN QUE  
LA LLUVIA PARECE QUE ESTA  
APRENDIENDO A LEER**

La lluvia  
sobre la arena,  
con las primeras gotas,  
se deletrea.





**CANCION PARA LOS  
PUSILANIMES QUE NO SE  
ATREVEN A CREER EN LA  
LIBERTAD**

Muchas cosas he perdido,  
pero aún me queda el vivir,  
y este asombro de que vengas  
si te llamo junto a mí.

*Bien pensado,  
responder cuando nos llaman  
es un milagro.*

**EL DINERO SE PAGA**

Entre dormido y despierto  
el avaro siempre vive  
como asistiendo a su entierro.

*Vive siempre  
adelantando su muerte.*

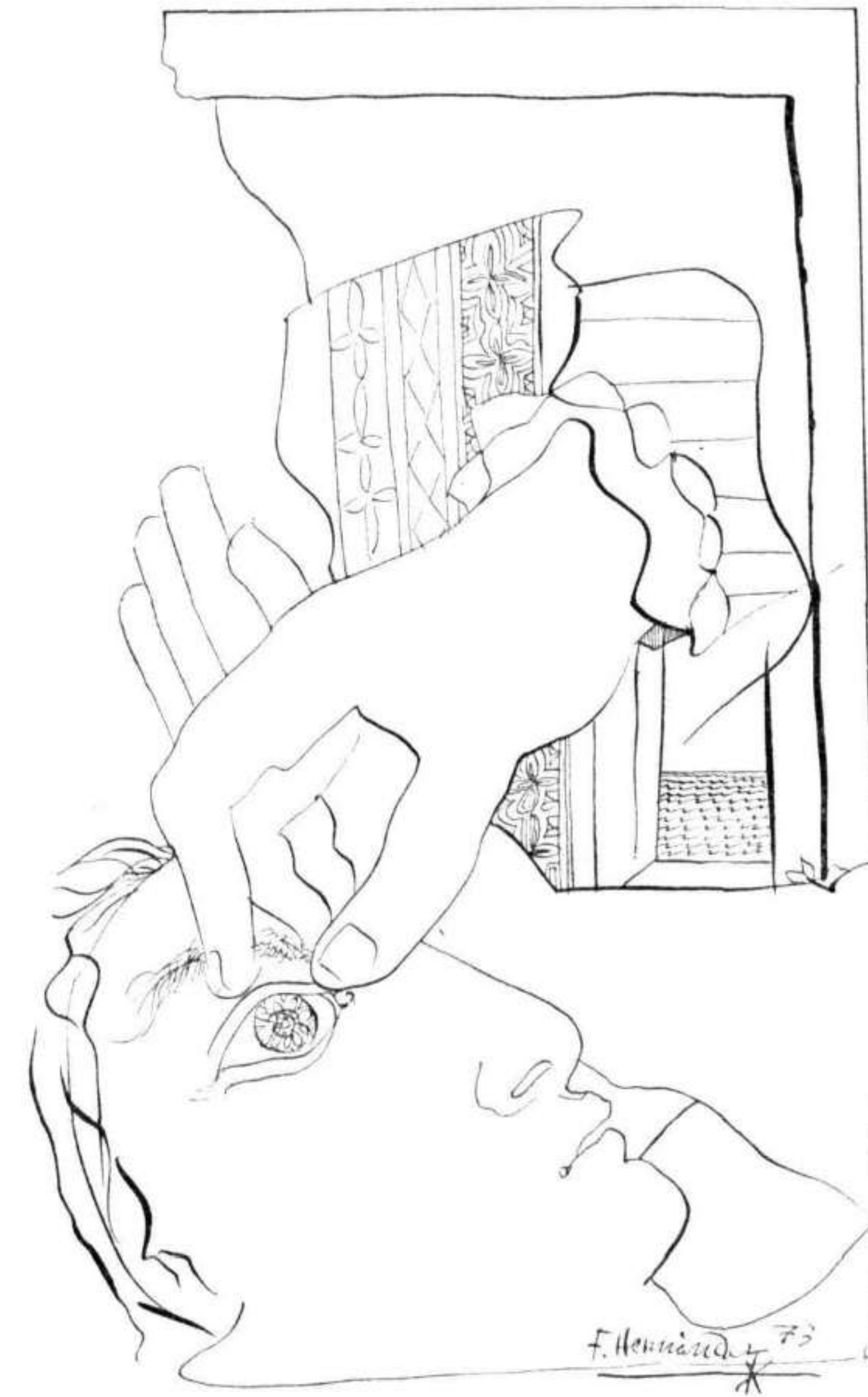
**EL CAPITALISMO PUEDE  
INVENTAR AUN NUEVAS  
ENFERMEDADES**

Dicen que se enriquecía  
pensando en cobrar impuestos  
sobre la envidia.

**CANCION DE LA SENCILLEZ**

Lo sencillo es misterioso,  
y nadie sabe hasta ahora  
donde pasan el invierno  
las mariposas.

F. Hernández  
73  
✱



Te quiero, te quiero tanto,  
te quiero tanto que tengo  
las cinco partes del mundo  
en la yema de los dedos.

**CANCION DEL DESHOJAMIENTO  
DE LAS PALABRAS**

Las palabras tienen  
sombra de verano,  
la luz las deshoja,  
las va deshojando;

¡ay! si fuera fácil  
desempalabrarnos  
y vivir como viven los niños,  
pero más despacio.

**CANCION  
CON UNA LEVE REFERENCIA  
AL SUICIDIO**

Hay esta alegría  
de arder en el tiempo,  
de arder y quemarse  
sin acabamiento,

y hay esta tristeza  
de nunca acabar,  
que los hombres confunden a veces  
con la libertad.

**CANCION DEL VIEJO  
Y LA NIÑA**

A Mamen.

*Lloraba su corazón,  
lloraba y tenía razón.*

Amores de niña llora,  
amores en hora mala,  
como el mar que por la noche  
se convierte en una lágrima.

*Lloraba su corazón,  
lloraba y tenía razón.*

Las flores  
no tienen un solo día  
de vacaciones.



## CANCION DEL ESCANDALO DE LA CORDURA

Así es el mundo, Sebastián.

Por no saber olvidar,  
vamos enterrando al muerto  
y el muerto vuelve a llorar.

Viendo lo que vemos  
lo que más nos aterra pensar  
es que estamos cuerdos.

## CANCION QUE SE VA DIBUJANDO SOBRE LA PERSISTENCIA DE UN RECUERDO

Me diste consuelo un día  
y ya es posible que el llanto  
haya tomado la forma  
de tus manos.

## NOTICIAS LA PRENSA SIGUE HABLANDO DE LOS PELIGROS DE LA CONTAMINACION PSICOLOGICA

A Pilar y Rafael Lapesa.

Yo he ido encontrando en el mundo  
casi más muertos que hombres,  
muertos en pie, muertos buenos,  
con distintas opiniones.

*Tal vez sea cierto  
que el hábito no hace al muerto.*

