

la **estafeta**

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº
522
15 agosto 1973
20 ptas.

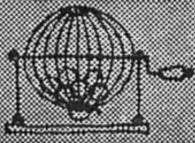
**el simbolismo
del caballo**

2-44
ENTREVISTA CON **CONRADO BLANCO,**
VOCACION Y GENEROSIDAD

**VII
CURSO DE
ARTE DE SANTANDER**



LOTERÍA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

PREMIO HISPANIDAD DE PINTURA GUADALUPENSE «FEDERICO GONZALEZ PLAZA»

Los Caballeros de Santa María de Guadalupe, con residencia en Guadalupe (Cáceres), convocan un premio de pintura guadalupense en memoria y homenaje de cariño a don Federico González Plaza.

El premio, bajo el santo y seña de la Hispanidad y con el nombre y lema de «El Buen Amigo», está dotado con 50.000 pesetas, y es patrocinado por los sobrinos del pintor homenajeado: don Manuel y don Federico Gonzalo González.

B A S E S

El tema obligado será: Guadalupe (Monasterio, pueblo o sierra), sin limitación alguna de número, técnicas, conceptos ni tamaños.

Será de cuenta de los autores el envío de las obras, sin que corresponda hacer reclamación alguna por extravío o deterioro, aunque se recomienda a los participantes la conveniencia de hacer su trabajo en Guadalupe, remanso ideal, por otra parte, de arte y paz, donde se montará una gran Exposición hasta el día del fallo, 11 de octubre de 1973, vísperas de la Hispanidad.

Se sugiere, para las obras que se envíen sin marco, que contengan un junquillo o filete en blanco o color natural de la madera, cuyo ancho no exceda de dos centímetros.

La obra u obras premiadas, en el caso de accésit, serán de plena propiedad de los Caballeros de Santa María de Guadalupe.

El Jurado estará formado por personalidades de las artes y de las letras. Sus decisiones serán inapelables, siendo obligatoria la asistencia de los galardonados para recibir personalmente el premio, quienes recibirán información del fallo y programas de actos, oportunamente.

El plazo de presentación finaliza el 31 de agosto de 1973, debiendo remitirse las obras o entregar en mano al presidente de los Caballeros de Santa María de Guadalupe, Guadalupe (Cáceres), con la indicación, en un sobre adjunto, «Premio Hispanidad de Pintura Guadalupense», y consignando en una tarjeta nombre y dirección completa.

PREMIO «RAMON J. SENDER» PARA TRABAJOS PERIODISTICOS

Está dotado con 25.000 pesetas y es de libre concurrencia

«Aragón/Exprés», siguiendo su línea fundacional de estimular y fomentar cuanto pueda contribuir a presentar ante España y el mundo, una auténtica imagen del Aragón de hoy, convoca el «Premio Ramón J. Sender» para artículos, crónicas, etc., sobre temas aragoneses, en cualquiera de sus vivencias actuales y futuras, quedando excluidas las coplas de jota, los chascarrillos, los cuentos y cualquier otro género que tienda a la caricatura o al chiste, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir libremente todos los escritores españoles, cualquiera que sea su residencia.

2.ª Los trabajos, mecanogra-

fiados a dos espacios y por una sola cara, tendrán una extensión máxima de cuatro folios y mínima de dos y podrán ir acompañados de fotografías.

3.ª Los originales firmados con seudónimo deberán ser enviados, bajo sobre, a la Redacción de este diario, Marcial, 2 (Zaragoza), poniendo en el sobre: «Para el Premio Sender», y con el artículo otro sobre cerrado, con la indicación del seudónimo, en el que se consignará el nombre y domicilio del autor.

4.ª «Aragón/Exprés» efectuará una selección previa entre todos los trabajos recibidos, y los seleccionados se publicarán en el periódico a partir del mes de septiembre.

5.ª El plazo de admisión comienza el día 1 de julio y terminará el día 31 de agosto.

6.ª Entre los artículos publicados será elegido el ganador por un Jurado, cuyos nombres se darán a conocer al mismo tiempo que el fallo, el día 12 de octubre de cada año.

7.ª El premio es indivisible y está dotado con 25.000 pesetas; si se declarase desierto, su importe quedaría automáticamente acumulado al del año siguiente.

8.ª El fallo del Jurado es inapelable, y todos los concursantes, por el mero hecho de concurrir, aceptan estas bases.

9.ª «Aragón/Exprés» se reserva el derecho de decidir en las casuísticas incidencias que pudieran producirse, así como de hacer cuantas aclaraciones sean precisas para una mejor concepción de los fines del concurso.

XIX CONCURSO LITERARIO DEL CERTAMEN DE EXALTACION DE VALORES RIOJANOS

TEMAS

1.º Flor natural para un poema de metro y tema libre.

2.º Conjunto de poemas dedicados, indistintamente, a dos santos riojanos cuyo centenario se conmemora: San Millán de la Cogolla y Santo Domingo de Silos.

PREMIOS

1.º Flor natural y premio único de 30.000 pesetas para el tema primero.

2.º Premio de 25.000 pesetas para el tema segundo.

B A S E S

1.ª Los trabajos serán inéditos.

2.ª Los autores conservarán su incógnito, absteniéndose de firmar los originales y presentando sus obras bajo lema.

3.ª En el sobre que contenga los trabajos se hará constar solamente el tema al que concurren y el lema bajo el cual se presentan.

4.ª En sobre aparte y cerrado, y dentro del anterior, en el que asimismo se haga expresión del lema, se incluirá nota con el nombre y domicilio del autor.

5.ª Los trabajos deberán remitirse necesariamente por quintuplicado y mecanografiados.

6.ª Los trabajos, con sus plicas, se remitirán a la Delegación Provincial de Información y Turismo (Miguel Villanueva, 7, Logroño), con la indicación: «Para el XIX Concurso Literario del Certamen de Exaltación de Valores Riojanos».

7.ª A las doce horas del día 31 de agosto de 1973 que-

dará cerrado el plazo de admisión.

8.ª Los trabajos premiados quedarán en propiedad y de libre disposición de la entidad patrocinadora, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Los no premiados podrán ser retirados por sus autores hasta las doce horas del día 29 de septiembre de 1973.

9.ª Al objeto de que los premios puedan llegar al mayor número de personas posible, el Jurado solamente otorgará un premio a cada autor. Es decir, que si después de abiertas las plicas resultara premiado en dos o más temas, se le otorgará el de mayor cuantía.

10. Emitido el fallo por el Jurado, que será inapelable, se comunicará telegráficamente a los autores premiados.

11. Se hará entrega de los premios en los Juegos Florales de las Fiestas de la Vendimia Riojana.

12. Quedan facultados los organizadores para poder publicar un folleto que recoja los trabajos premiados o parte de los mismos.

XIII CONCURSO DE FOTOGRAFIA DE VIVIENDA

El Instituto Nacional de la Vivienda, al igual que años anteriores, ha resuelto convocar el XIII Concurso Nacional de Fotografía de Vivienda, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Serán objeto de este concurso las fotografías relacionadas directa o indirectamente con las actividades y competencia del Ministerio, y en particular aquellas que se refieran a viviendas de protección oficial en su triple dimensión, técnica, social y humana.

Así, pues, las fotografías a concursar podrán corresponder, tanto a grandes conjun-



TU MUNDO DESDE EL AIRE

Concurso para los escolares de ocho a trece años de la Región Centro de España

Patrocinado por los excelentísimos señores ministro de Información y Turismo, ministro de Educación y Ciencia y embajador de la República Federal de Alemania.

CIENTO DIEZ NIÑOS ESPAÑOLES, seleccionados en el concurso, realizarán un vuelo sobre las provincias de Avila, Guadalajara, Madrid, Salamanca, Segovia y Toledo en un avión *Boeing-Jet B-727*, fletado especialmente para premiar a los pequeños artistas.

Los dos primeros clasificados realizarán un vuelo a Alemania en avión de línea regular, con estancia y excursiones pagadas de dos días.

Los escolares españoles van a tener una gran oportunidad de contemplar sus tierras y monumentos más destacados a vista de pájaro.

Las relaciones culturales entre la *República Federal de Alemania y España* establecerán nuevos vínculos a través de la juventud y por medio de la Oficina Nacional Alemana del Turismo y los institutos y colegios españoles y alemanes participantes.

Se trata de suscitar interés por el paisaje, por la contemplación del propio país y de un país amigo.

Esto es lo que propone a los niños de la región central el Gran Concurso que organiza la Dirección del Turismo Alemán para España, con la colaboración de Líneas Aéreas Alemanas (*Lufthansa*), el Colegio San Estanislao de Kostka, el Colegio y el Instituto Alemán de Madrid, las Cajas de Ahorro y la cooperación de las máximas autoridades provinciales.

Esperamos, en primer lugar, la colaboración de los educadores—¿quién no siente en esta hora la responsabilidad de serlo?—, de las autoridades y círculos de amigos y de cuantos puedan estimular e incentivar a los niños en esta bella ocasión.

SINTESIS DE LAS BASES DEL CONCURSO

Temática:

- El paisaje español y el paisaje alemán vistos desde el aire.
- La aviación y el vuelo espacial.

Cada concursante puede presentar *dos dibujos* como mínimo, uno de cada tema, y cinco como máximo, con toda libertad de técnicas y materiales de pintura, dibujo, *collage*, etc.

Condiciones:

Al dorso de cada trabajo debe figurar con toda claridad:

- Nombre y apellidos del autor.
- Edad.
- Título de la obra.
- Técnica empleada.

Fecha de envío de las obras: *1 de octubre de 1973.*

Se anunciará oportunamente el lugar de las exposiciones provinciales, la composición de los Jurados correspondientes y asimismo la fecha de la exposición en Madrid, en el Palacio de Congresos y Exposiciones, y de la entrega de los premios por el excelentísimo señor embajador de la República Federal de Alemania, en presencia de las máximas autoridades.

Premios:

- Un viaje a Alemania en avión *Boeing-Jet B-727* de *Lufthansa* para dos personas, con estancia y excursiones durante dos días.
- Ciento diez billetes de avión *B-727* de *Lufthansa* para un vuelo sobre Madrid, Avila, Salamanca, Segovia, Guadalajara y Toledo.
- Docientos diplomas.

Oficina de Información del Turismo Alemán:

Calle San Agustín, 2 (plaza de las Cortes).
Teléfonos 222 29 10 - 221 10 22.
Madrid - 14.

tos urbanos y polígonos residenciales como a viviendas aisladas, edificios complementarios, edificios religiosos, guarderías, escuelas, jardines, zonas deportivas, aparcamientos e incluso interior de viviendas con su mobiliario y ajuar.

2.ª Se establecen dos modalidades de fotografías: blanco-negro y color.

3.ª Las fotografías deberán presentarse, sin montaje, en el tamaño 18 x 24 para ambas modalidades de blanco-negro y color, pudiendo presentar cada autor cuantas desee. Para

la modalidad de color pueden presentarse también diapositivas que tendrán el tamaño mínimo de 6 x 6 centímetros y serán montadas en los correspondientes marquitos.

4.ª Todas las obras presentadas irán numeradas correlativamente para facilitar su identificación, y a cada una se unirá copia en blanco y negro en tamaño 9 x 12 centímetros, y en dorso los siguientes datos:

Lema:
Título:
Promotor o entidad constructora:

Localidad:
Provincia:
Fecha en que se terminó la construcción:

Muy importante. Las obras presentadas a Concurso que no vengan acompañadas de las copias en blanco y negro de 9 x 12 centímetros, tanto para las fotografías en blanco y negro como color, así como los negativos correspondientes, serán automáticamente rechazadas, declaradas fuera de concurso y devueltas a los interesados.

(Pasa a la pág. 45.)

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 522

- EL SIMBOLISMO DEL CABALLO, por Luis Bonilla. (Págs. 4 a 8.)
MANUEL BARRIOS, UN BARROCO SOCIO-RREALISTA, por Juan de Dios Ruiz-Copeite. (Págs. 9 a 12.)
DIALOGO CON LAS INSTITUCIONES Y CENTROS CULTURALES: EL CIRCULO DE ESCRITORES CINEMATOGRAFICOS, por José López Martínez. (Págs. 13 a 15.)
CONRADO BLANCO, VOCACION Y GENEROSIDAD, por Carlos Murciano. (Págs. 16 a 19.)
EL JARDIN COMO FORMA ARTISTICA, por Leopoldo Azancot. (Págs. 20 y 21.)
LA VOZ ENTRE LOS DIENTES (poema), por Alicia Cid. (Pág. 22.)
CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO. De París: EL CABALLO CHINO QUE VUELA, por Antonio Serrano de Haro. (Pág. 24.)
VII CURSO DE ARTE DE LA MAGDALENA, por Gerardo Manrique de Lara. (Págs. 25 a 28.)
LOS DESVELOS Y CAUTELA DE LUIS CAJAL, por Luis López Anglada. (Págs. 29 a 31.)
«LAS HORAS Y LOS SUEÑOS» Y «LA AMBIVALENCIA DEL SIGNO» EN LA PINTURA DE CARMEN CULLEN, por Carlos Areán. (Pág. 32.)
MAURO MEJIAZ VISITA ESPAÑA, por C. A. (Pág. 33.)
LA SOBRIEDAD AZUL Y MALVA DE CANADAS MAZOTERAS, por Rosa M. de Lahidalga. (Pág. 34.)
EL CIRCULO EXPRESIVO DE JOSE LUIS TELLEZ, por Mary Carmen de Celis. (Pág. 40.)
EL MUNDO LIRICO DE CAROLE KING, por José Angel García García. (Pág. 39.)

Págs.

Secciones	
LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
EL MUNDO DE LAS ANECDOTAS, por «Cojuelo»	8
FOTOS QUE DAN PIE, por Carlos Murciano	19
ITINERARIO DE EXPOSICIONES, por R. M. L.	34
CINE, por Luis Quesada	36
MUSICA, por Carlos José Costas	38
QUINCENA DE LA CULTURA, por Manuel Gómez Ortiz	41
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat	42
ESTAFETA NOTICIAS	43

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1425 a 1440.)

PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA»: Entrega número 44: PAPELES EN REGLA (cuento), por Eduardo Tijeras. Ilustraciones de Gutiérrez Montiel.

PORTADA DE FERNAN



Simbolismo

La inconsciente simpatía hacia el caballo, que persiste a través de los milenios y ha salido indemne ante los embates del maquinismo, tiene unas raíces míticas, históricas y psicológicas, a cuya urdimbre se entretajeron ansiedades, móviles e impulsos de la inquietud humana ante el mundo conocido y el desconocido; búsqueda de la realidad, que en un aspecto es hostil y en el otro resulta insuficiente.

Se abren así dos principales vertientes a la comprensión de los mitos sobre el caballo: primero fueron consecuencia de la inestimable ayuda para el hombre en su necesidad de enfrentarse al mundo natural, y segundo, como elemento de participación alegórica en el ansia tan humana por hallar otro mundo prodigioso. En ambos casos se gestan dos cauces de simbolización, que luego suelen asociarse al lograr una concepción más depurada, en la cual viene a ser el caballo una forma para expresar intuitivamente el aspecto biológico de la energía, en la eterna polaridad psicosomática del ser humano.

El sueño mitológico del centauro resulta una realidad psicológica. En todo caso, la libido puede ser sublimada o pervertida, lo cual da ocasión a las dos versiones distintas que ofrece, sin explicación, la mitología sobre los centauros. Problema también del equilibrio o desequilibrio de la armonía intrapsíquica del ser humano, cuando escapa de lo apolíneo y halla en lo dionisiaco la ruptura con la realidad, pero a veces, paradójicamente, su reencuentro con ella sí ha conseguido rebasar o depurar los impulsos irrefrenables en el hallazgo de un nuevo cauce, sensible para la sublimación y la sabiduría, como el prototipo del centauro Quirón.

LOS CARRITOS RITUALES

La sacratización de ciertos animales no fue siempre inequívoco signo de totemismo; y así, la difusión en toda la Europa protohistórica del alcance simbólico del caballo no debe llevar a la vulgar interpretación de que existiese hacia él cierta adoración. Tampoco deberían aventurarse, como es frecuente, suposiciones respecto a creencias en las cuales se vincula el origen tribal y el caballo, dentro de algún aspecto de totemismo ancestral. El caballo no significó un *antepasado* animal cuya especie tuviese la misión de proteger a la tribu. Su participación fue alegórica en ritualizaciones del culto solar, lo que tampoco significa *adorar al sol*, sino tomarlo como el mejor símbolo de la luminosidad divina y de la energía *celeste*, mientras el caballo resulta elemento alegórico de la energía *terrena*.

4 En la fusión de ambos cauces ideológicos



Quando los mitos egipcios son entendidos helenísticamente, ante la expansión del arte y el pensamiento griego, se ofrecen testimonios como este de la eterna interpretación de la lucha entre el Bien el Mal, con ciertas reminiscencias iranianas. En este caso el Bien es Horus, y se representa como jinete al estilo griego, donde el caballo es el noble apoyo del héroe. El Mal es Sech, que, en forma de cocodrilo, se debate bajo los cascos del caballo. Lucha eterna que veremos continuar siglos después con el enfrentamiento de San Jorge al dragón demoníaco. (El relieve en piedra se conserva en el Museo del Louvre.)

del caballo

Por Luis BONILLA

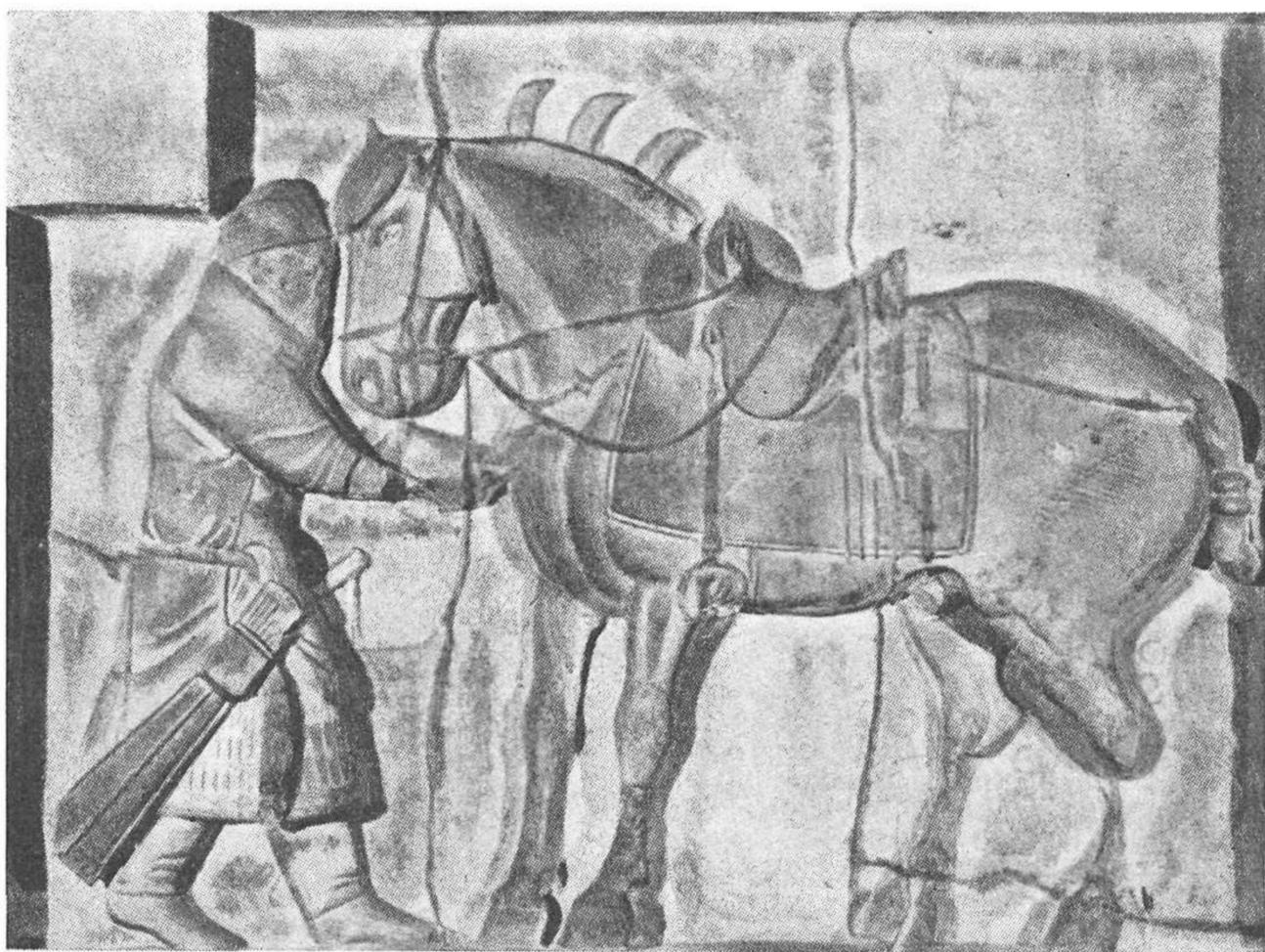
para explicar lo inexplicable, el caballo adquiere cualidades de animal fantaseado al ser partícipe de mitos prodigiosos como cabalgadura de héroes y dioses: necesario apoyo en lo somático para trascender a lo espiritual.

De la inclusión del caballo en el mito solar existen vestigios arqueológicos en un vasto polígono territorial que circunscribe a Grecia, España, Irlanda y Suecia. El carácter simbólico del caballo en toda esta área cultural se funde a ritualizaciones, de las que ofrecen testimonio aquellos *carros solares* que se conservan en varios museos de Europa. De norte a sur, en pueblos tan distantes como España y Dinamarca, existió cierta vinculación ideológica, derivada del común protomito ancestral. En el *carrito solar* celtibérico y en el danés, la figura del caballo es elemento importante junto al disco solar y al héroe. Pero ninguno de esos carritos rituales son idénticos (según puede verse en las fotos), no ya por su manufactura, sino en la escenificación del mito que los origina. Así, en un carrito de Graz (Austria), el héroe está en pie y, escoltado por jinetes, sostiene el disco solar en alto. En el carrito danés, el héroe es jinete del caballo prodigioso, que tira del disco del sol para hacerlo girar. En el carrito celtibérico, la idea es más real y naturalista: el héroe es un jinete cazador. Estas diversas maneras de interpretar un originario mito indoeuropeo evidencian la variación ambiental, unas veces con mayor arraigo a creencias *celestes* y otras *terrenas*, en la interpretación de la energía divinizada.

LA DIOSA DE LOS CABALLOS

En todo el gran ámbito celta, y especialmente de las Galias, Britania e Irlanda, quedaron testimonio de rituales de fertilización o propiciatorios a empresas guerreras, donde se exhibía procesionalmente un caballo para atraer con su presencia los favores de cierta divinidad llamada Epona, nombre céltico que se deriva de *epos* (caballo). Se representaba a esta diosa con falda larga, montada a estilo femenino y tocada con una diadema. Debió de ser en su origen la sacerdotisa de una de las fuentes sagradas celtas, ya que su nombre viene asociado al de la «fuente del caballo». En este tipo de parajes sagrados solía haber un bosque dedicado a ceremoniales, donde pacía un caballo que sólo utilizaba la sacerdotisa. Pero con la invasión romana de las Galias fue importado en Italia el culto a Epona, superficialmente entendido como diosa protectora de los caballos.

Aquellos celtas pertenecientes a la época de transición entre la Edad del Bronce y la del Hierro no eran pueblos in-



El «diálogo» sin palabras entre el guerrero y su caballo ha sido universal a través de los siglos. Este relieve perteneció al sepulcro del emperador chino Tang-tai-sung (siglo VII). Se conserva en el Museo de la Universidad de Pensilvania

cultos adoradores de caballos o de gallos, como se ha insinuado a veces mezquinamente, sino que en ambos animales recayó una utilización alegórica asociada a mitos religiosos. Se trataba de los pueblos que implantaron las culturas de Hallstat y de la Tene cinco siglos antes de nuestra era, con notables manifestaciones artísticas, sobre todo en escudos, armas y bridas. Implantaron una estrategia bélica en Europa que sorprendió a los romanos cuando éstos sufrieron el pesado y arrollador avance de los carros de batalla cargados de guerreros; nuevo sistema que participaba de las ventajas de la caballería y de la infantería, según describió Julio César en su *Guerra de las Galias*.

TABUES Y AUGURIOS

La simpatía de los pueblos celtas hacia el caballo implantó la prohibición de comer esta carne, como un tabú, pero que no puede atribuirse, como hizo Salomon Reinach y cuantos le copian (1),

(1) SALOMON REINACH: *Orpheus*, Histoire general des religions, pág. 170. París, 1925.

a un culto totémico de los celtas hacia el caballo. Los sacrificios rituales de un caballo blanco entre los galos, germanos y escandinavos no significan festines religiosos, sino ofrenda a la divinidad del compañero animal inseparable de los héroes y de los dioses desde la más remota teogonía indoeuropea. Es un animal otorgado como ayuda por la divinidad. En este sentido lo entendieron no sólo en el ámbito occidental indoeuropeo, sino en el oriental indoiraniano, cuando se decía que Aura Magda creó animales benéficos frente a la creación demoníaca de animales malignos por Aritman. Pero, esencialmente, estos indoeuropeos de Persia rindieron culto al único dios creador, y no tuvieron imágenes de dioses, según Herodoto, aunque ofreciesen sacrificios por intermedio de rituales referidos a los cuatro elementos de la Naturaleza y la luz.

El afecto hacia el caballo fue, sin duda, infiltrado tradicionalmente en la vida cotidiana; debe recordarse una de las frases tan definidoras de Herodoto: «Los hijos son educados desde que tienen cinco años hasta cumplir los veinte en tres prácticas fundamentales: montar a caballo, tirar al arco y decir la verdad.»

Pero recoge también datos más significativos en su alcance mítico-religioso cuando alude al *carro* y los *caballos sagrados*, que es probable relacionasen con un rito solar, pues también Xenofonte alude a un *carro solar* tirado por caballos blancos coronados de guirnaldas (2).

Sobre la utilización del caballo como animal de augurio existen testimonios, desde las referencias de Tácito en Occidente hasta la anécdota de Herodoto en Oriente sobre el caballo de Darío. Se decía que este rey logró el trono gracias a su caballo, por aquel relincho tan oportuno que pasó a la historia. Como se recordará, después de la famosa «matanza de los magos», que habían usurpado el poder, los magnates persas acordaron otorgar el trono, todos reunidos con sus respectivos corceles, al propietario del que relinchase primero. En realidad, esto es una forma como otra cualquiera de «echar a suertes», sin que deba recurrirse a peyorativas interpretaciones sobre una supuesta creencia en los dicámenes de un caballo. Puestos a exagerar, sería más lógico aceptar las irónicas sutilezas tan griegas de Herodoto, el cual atribuyó el oportuno relincho a la astucia del caballero de Darío, que ofreció con disimulo al caballo el incitante olor de una yegua en celo. Sin embargo, hubo realmente entre los pueblos indoeuropeos la costumbre de utilizar el caballo como animal intermediario para los augurios. Se conservan alusiones a la tradición en algunas tribus germánicas de cuidar un caballo blanco como mascota, al que libraban de todo trabajo dentro del bosque sagrado para que sirviese de montura a disposición de la divinidad y a la vez como transmisor de agurios.

LOS CABALLOS BLANCOS Y VOLADORES

Los mitos escandinavos, germánicos y finlandeses sobre el «caballo blanco» se derivan del corcel que monta Frey, antiguo dios solar. Y cuando al cabo de los siglos el avance del cristianismo se sobrepone en estas tierras nórdicas a las milenarias creencias paganas, los viejos mitos varían de significado, y sus protagonistas de nombre, pero en cierto modo subsisten. Así, la celebración y las leyendas respecto a Frey pasan a San Esteban, a quien se consagra la protección de los caballos.

La persistencia de la idea mítica indoeuropea sobre el corcel de algún personaje sagrado viene *necesariamente* referida a un «caballo blanco», sobre todo asociado a mitos solares, porque el blanco es síntesis de luz, traducida luego en alegoría de pureza y virtud. Por eso, cuando ya en época cristianizada un héroe santo aparece en cualquier lugar de Europa como jinete protector, es sobre corcel blanco; recuérdese a Santiago en la Reconquista española. Son caballos prodigiosos, que salvan abismos y a veces dejan señales indelebles de sus cascos en las rocas donde han tomado impulso para su inexplicable salto etéreo. Sólo por ser cabalgadura de personajes sagrados parecen recibir alguna impregnación de cualidades sobrenaturales. Sin embargo, éstos no son ya estrictamente los míticos «caballos voladores» de la antigüedad, aunque resulten depositarios de un legado prodigioso que la Humanidad no se resigna a perder.

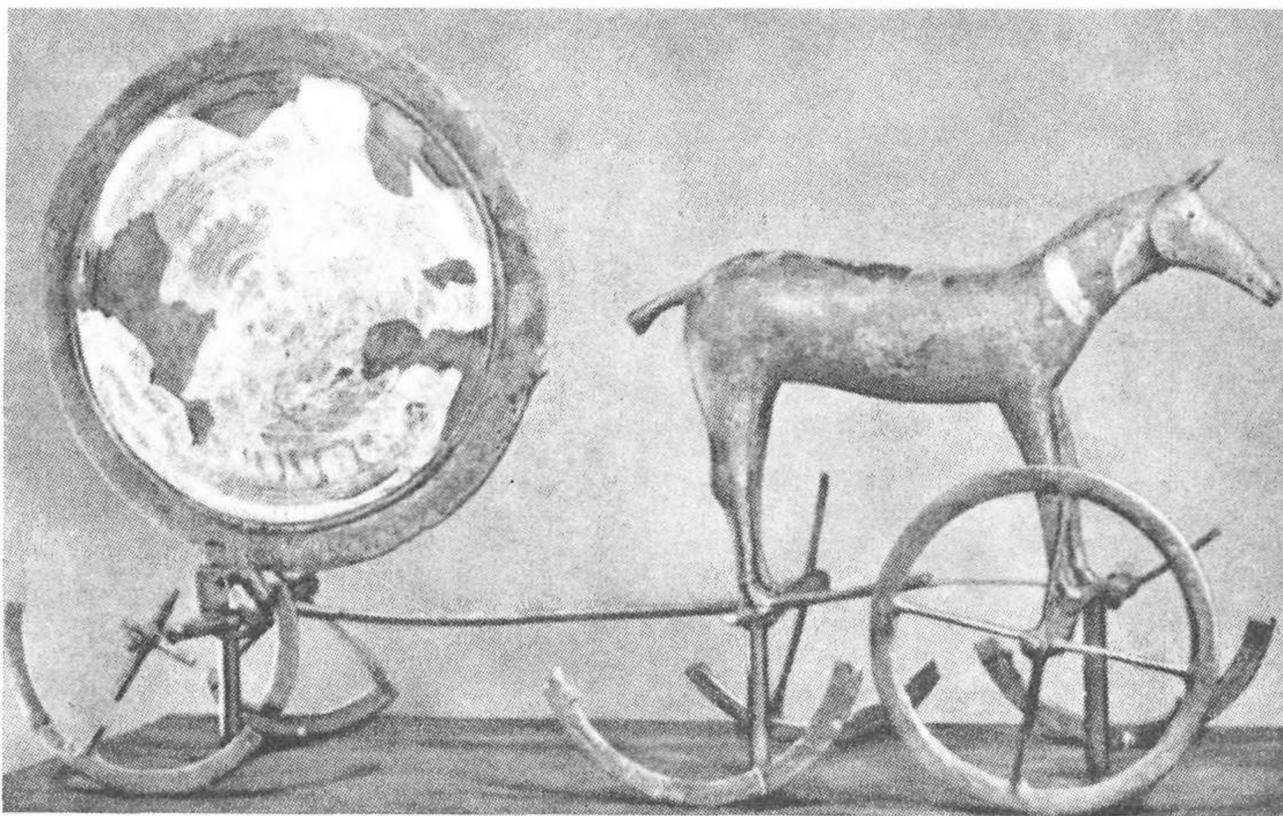
Cuando surge cualquier relato sobre las atribuciones voladoras de un caba-

llo, se produce el reencuentro inconsciente con la idea primigenia del protomito indoeuropeo, que en el ámbito de influencia griega fue simbolizado en Pegaso. Aquí ya existe un caudal literario del que extraer datos concretos sobre creencias remotas que llegan dentro de un posterior ropaje poético. Mas, si está a mano recoger la historia del prodigioso Pegaso, ya no es tan fácil desentrañar la reelaboración depurada o más profunda que se oculta bajo la envoltura poética del mito vulgarizado. Por otra parte, al cribar en los relatos, podrá obtenerse una historia realista de Pegaso con menor componente fabuloso. Resulta así Pegaso la cabalgadura de un héroe griego cuyo verdadero nombre fue Hiponoo o Hipponous, maestro en el arte de domar caballos, y a quien se atribuye el invento de las bridas. Se le conoce con el apodo de Belerofonte, porque mató a un hombre llamado Belero. A causa de este homicidio involun-

ANTAGONISMO DE PEGASO Y QUIMERA

Para transcribir cuanto se ha especulado sobre la Quimera sería necesario un extenso libro. Hay interpretaciones naturalistas, ya desde Plinio, que suponen a la Quimera un volcán de Licia; o el nombre de un barco pirata de los que solían asaltar por sorpresa los puercecillos pesqueros; y tampoco será difícil asociarla a una alegoría de los iniciados en los «misterios griegos» elaborada sobre la base de unos hechos legendarios.

En todo caso, gracias a Pegaso, logra vencer Belerofonte a la Quimera, porque, montado en él, podía volar y disparar sus flechas desde arriba. También salió victorioso de otras «pruebas» o trabajos imposibles, con la ayuda de su alado corcel. Decía una leyenda que se lo había regalado la diosa Minerva; otras aseguraban que había surgido de la sangre



Este «carro del Sol», hallado en Dinamarca, es una prueba más de los carritos votivos de la Edad del Bronce en Europa, donde el simbolismo ritual del Sol va asociado al del caballo. Se conserva en el Museo Nacional de Copenhague. La variación del mito originario indoeuropeo parece confirmarse al comparar este carrito con el celtibérico de la otra ilustración

tario debió expatriarse durante un año, según determinaba la ley en estos casos. Llegó a la corte del rey Argos; la esposa de éste se enamoró de Belerofonte, pero el héroe la rehuyó por no ofender a su anfitrión. Se produce aquí el primer esquema literario, de la esposa infiel despechada, que en estos casos habrá de reproducirse universalmente. Ella insinúa a su esposo que Belerofonte ha intentado seducirla. Argos desea matarlo, pero no debe romper las leyes de la hospitalidad. Escribe una carta a su suegro, Jobates, donde le informa de lo sucedido; se la entrega bien sellada a Belerofonte, con el ruego de que la lleve. El héroe es recibido con grandes agasajos, pues gozaba de gran prestigio entre aquellos reinos limítrofes. El rey Jobates tampoco se decide a matar al héroe, pero incita su altruismo al pedirle que vaya a combatir a la Quimera, un monstruo de tres cabezas, de cuyas bocas arrojaba fuego. Es como el típico dragón que atemoriza una comarca, de acuerdo al esquema que luego persiste en tantos relatos sobre las «pruebas» de los héroes. Pero en este protomito de Belerofonte y Pegaso son las alas del corcel quienes le otorgan la victoria sobre la Quimera.

de la Medusa, cuando Belerofonte realizó su primer hecho portentoso al cortar al monstruo la cabeza. Tampoco faltará quien, más realista, asegure que Pegaso fue sencillamente un caballo tan extraordinario que se conceptuó de procedencia divina, pero al que Belerofonte hizo suyo por su maestría en la doma y el invento de las bridas.

Las hazañas del famoso caballo proliferaron en la acumulación y trasvase legendario con detalles como el narrado por Ovidio, según el cual Pegaso llevó a Belerofonte hasta lo alto del monte Helicón, y al dar una coza en el suelo hizo brotar la fuente Hipocrene. Se dijo también que, fiado en Pegaso, tuvo al fin Belerofonte la osadía de escalar el Olimpo, pero a los dioses les pareció audacia excesiva, y le hicieron fracasar. Luego Pegaso se lo quedó Perseo y, finalmente, Apolo.

Entre la Quimera y Pegaso se plantea un enfrentamiento simbólico, de trascendencia, porque Belerofonte resulta arquetipo del género en su eterno dilema de superación. La Quimera, con sus tres cabezas (serpiente, macho cabrío y león), representa la asechanza de las tres clases de perversión: espiritual (serpiente),

(2) Herodoto, VII, 53. XENOFONTE: *Ciropeia*, VIII, 3, 12.

sexual (macho cabrío) y tiranía de la fuerza (león). Si el héroe logra salir victorioso en esta prueba eterna de sobreponerse a los tres aspectos de perversión del mundo es gracias a cabalgar sobre los ideales alados. Con Pegaso el héroe «vuela» sobre las torpes inclinaciones. Situado desde «arriba», no siente el fuego devorador que propagan las tres cabezas. El antagonismo de Pegaso y la Quimera resulta igualmente símbolo de los dos aspectos de la imaginación humana: la constructiva y la perversa.

LOS CABALLOS DE OCHO PATAS

Al igual que el caballo atesora una simbología positiva en los esquemas del mundo heleno, también en los mitos germano-escandinavos recibe idealización. Marca la pauta el dios principal, que los germanos primitivos llamaron Wotan; los sajones, Wodan, y los escandinavos, Odin. Su caballo prodigioso, Sleipnir, era tan veloz que fue representado en los relieves con ocho patas, e incluso se le atribuyeron, como a Pegaso, facultades voladoras. En el bosque sagrado de Upsala, el caballo de Odin solía pacer bajo las ramas del «árbol del mundo», o Iggdrasil, junto a la fuente de aguas sagradas. Allí se levantaron después, al cabo de los siglos, otros dos testimonios simbólicos: la catedral gótica y la Universidad.

Junto a la fama del caballo de Odin existieron varios corceles no menos prestigiosos, como el Gulltoppr, de crines doradas. Lo montaba el héroe Heimdallr, centinela de los dioses, que otea el mundo desde su residencia en lo alto de una montaña sagrada, dispuesto a saltar sobre su corcel para evitar a la humanidad las sorpresas de los gigantes que dominan por la fuerza y de los enanos que esclavizan por la astucia de sembrar entre los hombres la codicia del oro. En todos los casos de simbolismo, más o menos espiritual, elaborado sobre problemas remotos de conquista o defensa, los héroes aparecen siempre montados en corceles con nombre y cualidades propias. Incluso hay una leyenda, entre las más primitivas, donde se aligeoriza la llegada cotidiana del día cabalgando a Skinfaxi, «el de crines resplandecientes».

En el trasvase de los primitivos mitos europeos sobre el caballo a los poemas épicos, o cantares de gesta medievales, sólo hay una transición insensible, a pesar de los siglos. Lo que prevalece en los relatos de la Edad Media, por ser ya totalmente cristiana, no son referencias a ritualizaciones con caballos, sino la idea esencial de una persistente amistad entre todo héroe y su caballo. Así, cuando el Cid se despedía de Jimena al emprender una campaña, dice el Romance que le hacía esta última recomendación:

*Y si permitiera Dios
que mi caballo Babieca
fincare sin su señor
y llamare a vuestra puerta,
abrille y acaricialle
y dalle ración entera.*

En otro Romance, donde se interpreta el testamento del Cid, puede leerse la siguiente cláusula:

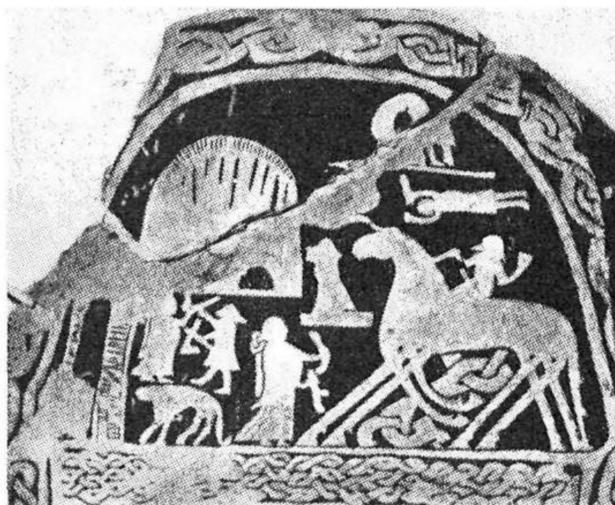
*Item, mando que Babieca
después de muerto, lo entierren,
porque no coman las aves
carnes que tanto merecen.*



El heroico Hiponoo, más conocido como Belerofonte, dando de beber a su caballo alado Pegaso, gracias al cual venció a la Quimera. Con la ayuda de Pegaso, Hiponoo salió ileso de numerosas hazañas, por las que el rey de Licia le concedió la mano de su hija. Este relieve romano, de influencia griega, pertenece al siglo I



Centauro de bronce, perteneciente a la época de influencia del arcaísmo griego en el arte ibérico. Fue hallado en Rollos (Murcia) y se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid



Caballo de ocho patas, montado por el dios-héroe Odin. Según fragmento de un friso en piedra hallado en la isla de Gotland

Efectivamente, fue enterrado a la derecha del pórtico de San Pedro de Cardeña, y sobre su tumba pusieron dos álamos, que se hicieron gigantescos, mientras el Cid yacía embalsamado en el interior del Monasterio.

EL CABALLO, COMO JUGUETE MAGICO

Cuando el caballo no lo es realmente de carne y hueso, sino juguete alegórico (palo y cabeza de madera), como el de los chamanes, cumple en la magia simbólica una función que sugestiona y hace llegar a los vuelos prodigiosos. Pero esas prácticas mágicas, de las que aún existen vestigios en el Asia Central y siberiana, provienen de un viejo legado, común a los pueblos turco-tártaros e indoeuropeos, de la Protohistoria.

Parece ser que la función del caballito de madera consistió en otorgar al mago un posible viaje de autosugestión para realizar sus adivinanzas. Cuando el mago retorna de su estado de trance o éxtasis, en el que su espíritu «ha cabalgado» por el cielo, se apea de su caballito de madera y habla como quien viene de otro mundo (3).

En todo caso, la tradición de estos caballitos de palo fue incorporada a través de diversas interpretaciones a culturas muy apartadas geográficamente. Por ejemplo, en los palacios andaluces de la época esplendorosa de los reinos árabes de Taifas se conocían los caballitos de madera utilizados en las exhibiciones de las fiestas privadas, como la descrita por un literato malagueño de principios del siglo XI, el cual pudo ver en un jardín a unas danzarinas, vestidas de muchachos, que evolucionaban montadas sobre caballitos de madera (4). Se había perdido ya entonces el alcance mágico originario de aquellos *ballets*, para servir una coreografía artística; al igual que las actuales danzarinas hindúes, marroquíes y españolas, realizan bailes cuyo más profundo simbolismo se ha olvidado, aunque se conserva la expresividad y el ritmo de manos y brazos. En el caso de la danza ritual de los caballitos, que de su primitivo significado pasó al *ballet* árabe y finalmente al siglo XV, sucedió como a otras danzas *moriscas* difundidas en Europa desde España; por ejemplo, la llamada *morris-dance* inglesa (5).

LA DIALECTICA DEL CENTAURO

Cabeza, brazos y torso de hombre; cuerpo, cola y patas de caballo; la invención de este ser no es tan fantástica o caprichosa como parece, sino el resultado de una interpretación simbólica de la condición humana: impulso espiritual que se fundamenta en la energía biológica para tomar realidad, pero, como toda manifestación de la libido, puede ser sublimada o pervertida. Quizá por eso la Mitología se refiere confusamente a dos tipos de centauros, a los que sólo podemos definir como a las personas, es decir, a través de su comportamiento. De una parte, centauros que tienden a

(3) Sobre estas cuestiones deberá consultarse una obra exhaustiva por MIRCEA ELIADE: *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*.

(4) Puede ampliarse en LEVI-PROVENÇAL: *España musulmana*. También M. GANDEFOY-DEMOBYNÉS: *Sur le cheval-jupon et al-kurraj*.

(5) Véase mi obra *La Danza en el Mito y en la Historia*, parte IX, cap. I. Biblioteca Nueva. Madrid.

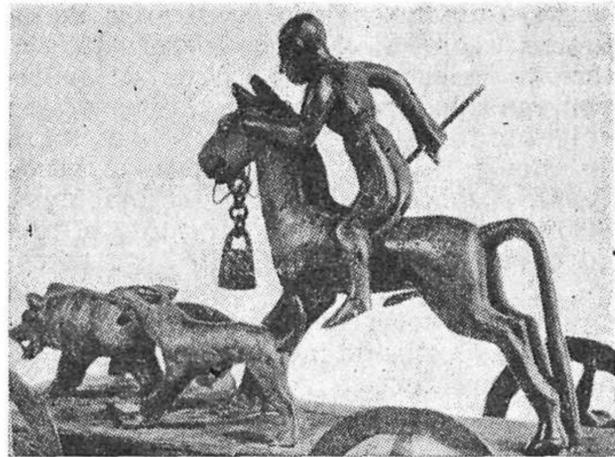


El sentido heroico de la lucha contra el Mal halla en la interpretación cristiana el símbolo de San Jorge, patrón de los jinetes caballerescos. Su más difundida alegoría fue, como la del Arcángel San Miguel, la de su lucha con el dragón demoníaco. Al igual que en otros cuadros y tallas medievales, vemos aquí a San Jorge empuñando su lanza sobre el caballo. Constituye el motivo principal de una serie de escenas de un retablo, obra de un pintor valenciano del siglo XV. Se conserva en el Museo Victoria y Alberto, de Londres

la animalidad por la utilización de esa energía psicobiológica para desenfreno de impulsos, también humanos, puesto que el hombre es siempre, mientras vive, un ser psicosomático en perpetua dialéctica entre su consciente y su inconsciente.

Psicológicamente, todo hombre tiene algo de centauro, donde el inconsciente resulta la parte equina, y el consciente, la humana. Históricamente, puede atribuirse la primitiva creencia en los centauros como nacida de la realidad de unos magníficos caballistas prehistóricos de la región griega de Magnesia, en los alrededores del monte Pelion. Eran tan magníficos jinetes que parecían unidos al caballo. Después, en el transcurso de los siglos, se efectuó una reelaboración de conceptos legendarios que sirvieron de base alegórica para teorías con cierto alcance profilosófico.

El resultado fue un centauro, símbolo de los deseos impetuosos, pero no sólo sexuales, como se ha difundido. Esta interpretación de la impetuosidad sexual de los centauros procede de una superficial comprensión del problema de la libido que alegorizan. Se conservan dos estatuas de centauros de la época helénica en el Museo Capitolino, luego reproducidas en el Louvre, las cuales ofrecen una explicación intuitiva a la cuestión. Sobre el lomo de cada centauro, uno joven y otro viejo, cabalga un Eros. El centauro viejo, fustigado por el Eros, vuelve la cabeza hacia él con dolorida incapacidad e intenta golpearle con su cola, como si quisiera descabalarlo. Pero el centauro joven acepta con satisfacción el dominio del Eros. Sin embargo, la dominación que impone lo erótico para utilizar la energía vital es un solo aspecto entre la variada clase de irrefrenables impulsos, incluso sociales y culturales. La manifestación de la energía que tiende a expandirse puede ser encauzada hacia realizaciones superativas, como enseñaba el centauro Quirón en su escuela, donde fueron alumnos



La milenaria amistad del hombre, el caballo y el perro, creadora de mitos religiosos y heroicos, se puede recoger ya en primitivas creencias ibéricas, como la expresada en este bronce, que aparentemente sólo representa un jinete persiguiendo un jabalí; pero el grupo tiene una dedicación votiva, situado sobre ruedas en una plataforma de la cual penden campanillas rituales, similares a la que lleva al cuello el caballo. Aunque se desconoce su exacto significado, debe aludir al mito religioso de algún dios-héroe ibero, como el solar Netón, a quien los greco-romanos tradujeron en su propia mitología por Marte. El carrito procede de Mérida, pero se conserva en el Museo Nacional de Antigüedades de Francia

la superación mental y participan de la ejemplaridad del protocentauro Quirón; de otra, centauros en los que predomina

personajes tan notables como Esculapio, Céfalos, Hércules, Peleo, Telamón, Meleandro, Teseo, Cástor, Pólux, Eneas, Aquiles, Ulises. Las enseñanzas de Quirón no sólo eran dominadoras, sino también científicas, como su famosa habilidad médica, *quirúrgica*, de donde les viene a los cirujanos su nombre. Parece ser que sentó las bases de la veterinaria y escribió un tratado en verso sobre las enfermedades de los caballos. Sus conocimientos astronómicos y físicos fueron asimilados a la magia. Después, la serie de interpretaciones alegóricas a que dieron lugar la vida y la muerte de Quirón nos plantean la fuerte sospecha de haber sido uno de aquellos maestros de las escuelas de «misterios» o de iniciación, tan características del hambre griega de trascendencia.

el mundo de LAS ANECDOTAS de todos un poco

★ En una de las presentaciones de libros, el aguafiestas de turno sentenció muy poco simpático:

—Este tipo de fiestas, que debían parecerse a las bodas, se convierten desde hace una temporada en orgiásticos funerales...

* * *

★ —Lo curioso de la pluma —consideró el escritor de las grandes pausas, recordando a Byron— es ser el único y poderoso instrumento de los hombres insignificantes.

★ El poeta Juan Alcaide solía ser muy parco en palabras cuando se veía forzado a tomar parte en reuniones sociales. Un día que el charlatán de turno le echó en cara lo que consideraba un defecto, el manchego le recordó cierta frase de Goethe, según la cual:

—No hablaríamos tanto en sociedad si nos diéramos cuenta del poco caso que hacen los demás de lo que decimos...

* * *

★ En un grupo de poetas donde el tema preferido era «lo comunitario», el más radical de los reuni-

dos despreció a sus colegas, recordándoles:

—De eso, ya se hizo problema Novalis... Para quien la pérdida del sentimiento de la comunidad era la muerte...

* * *

★ —Todo buen entrevistador —según el prosista admirador del género periodístico— tiene que convertirse en agente provocador del entrevistado...

* * *

★ —El mejor Cernuda —comentaba su exégeta— es el que se proclamó alguna vez «cansado de estar cansado».

—Afirmación poco novedosa —opinó el latinoamericano recién llegado a la Península—, si se recuerda que Sacha Guitry estaba tan cansado «que bostezaba cuando dormía...».

COJUELO

MANUEL BARRIOS, UN BARROCO SOCIORREALISTA

Por Juan de Dios RUIZ-COPETE

Consciente o inconscientemente, todo escritor se desarrolla —a un lado las imprevisibles desviaciones— dentro de una filosofía. Las filosofías no son, y menos aún desde un punto de vista literario, definitivamente asépticas; suelen estar vinculadas a un contenido ideológico, por lo general ajeno a la literatura estricta, a veces difícilmente desprovista de intencionalidad política, y no sólo ya las que en sí se proponen comportar una dosis de compromiso, sino las que adoptan una forma de elusión que no es en el fondo, en ocasiones, sino otra modalidad, aunque menos espectacular, del compromiso.

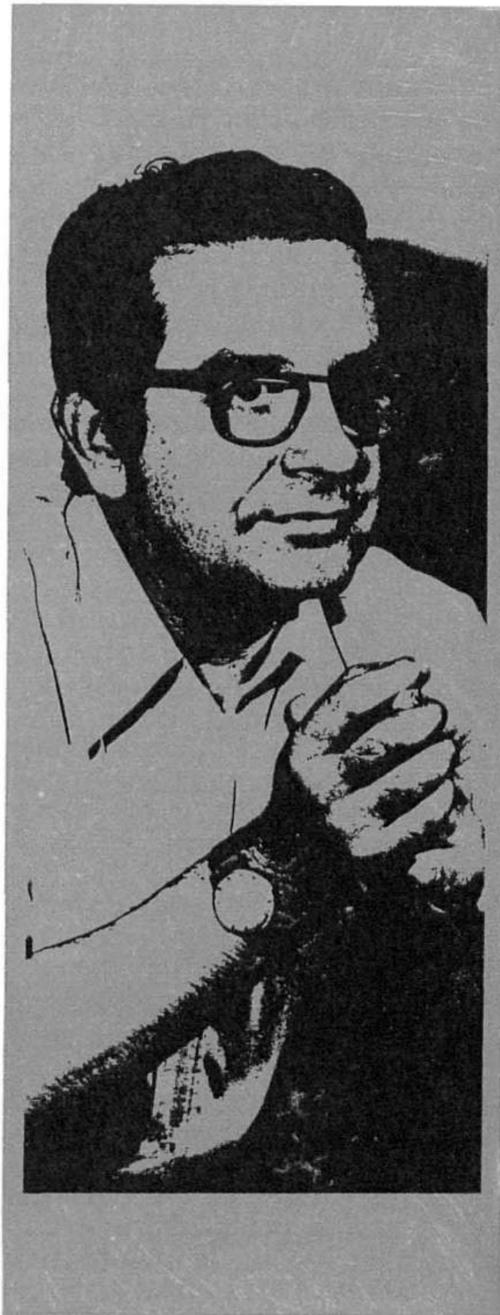
Pasa que la ortodoxia literaria exige de la obra de creación una aparente pureza, que su pretendida fecundidad ideológica vaya como diluida. Esto generalmente lo sabe el escritor de oficio y es difícil que incurra en el descaro de contener consignas formuladas de servicio a un ideario.

Por otra parte, todo escritor tiene una temática predilecta —hay quien sostiene que una sola idea primera y generatriz en permanente desarrollo—, predilección que sólo se explica por la idoneidad en que instintivamente se desenvuelve el motor creativo.

Hemos sentido la necesidad de apoyarnos en esta bipolaridad para encuadrar al novelista Manuel Barrios, porque es claro que en su obra resulta evidente una determinada confesionalidad sociopolítica —no hace falta acudir, para entendernos, a las viejas denominaciones de nuestra dialéctica decimonónica— y porque también es notoria su predilección hacia realidades novelísticas virulentas —la guerra civil, el subdesarrollo andaluz, la lucha de clases—, siempre vinculadas a unos sucesos concretos y, a veces, excesivamente radicalizados. Y además, hasta la fecha, con carácter obsesivo, desde su primera novela, *El crimen*, hasta la última, *Retablo de picardías*, pasando por la tenaz ejecutoria de tres novelas intermedias —*La espuela*, *El miedo* y *Epitafio para un señorito*— y algún otro libro de intención parasociológica como *Cartas del pueblo andaluz*.

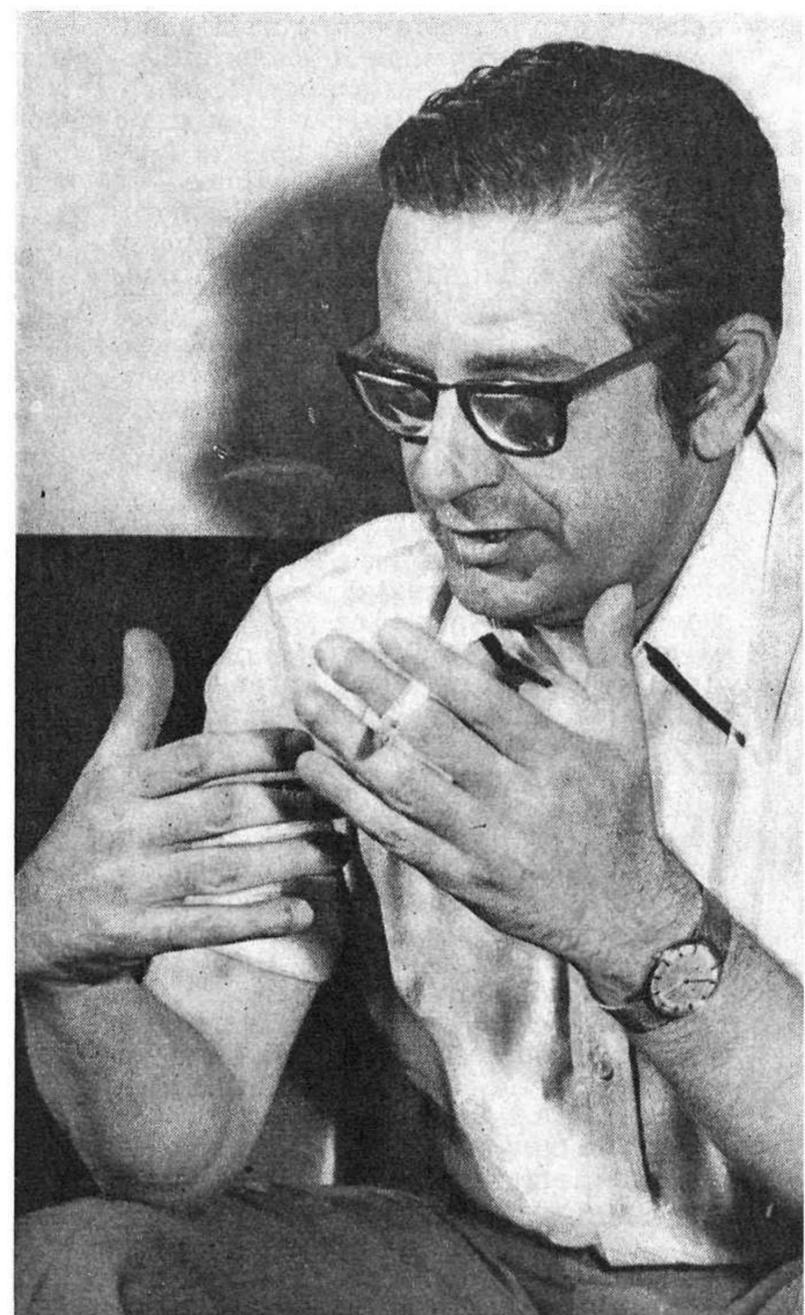
PROBLEMATICA SOCIAL BAJOANDALUZA

Cuando la narrativa de los primeros años sesenta cumplía, epigónicamente, con una ineludible función de testimonio,



Manuel Barrios se incorpora al tropel con una novela, su primera novela, *El crimen* (Destino, Barcelona, 1963), finalista del premio Nadal de aquel mismo año, que lejos de dar en la diana desde un punto de vista intrínseco, ya anticipaba, empero, cuál iba a ser su norte: la problemática social del país andaluz por una parte, y, por otra, un permanente ejercicio de instrumentalización barroca.

A esta peregrinación experimental acude Barrios nada menos que con un tema evangélico, el del propio Jesús de Nazareth trasplantado en el tiempo a nuestra época, en el espacio a un pueblecito pescador del bajo litoral andaluz, y en los personajes a unos hombres y mujeres de hoy —Alarcón, el cacique; Reyes, su hijastra tipo sádico y cruel que exige la cabeza de Juan, el anunciador del hombre;

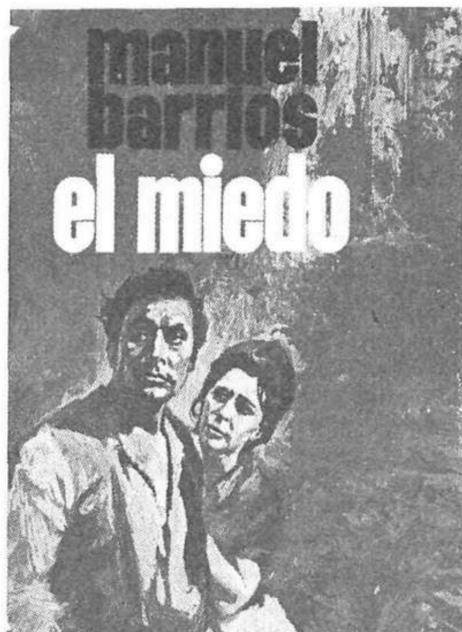
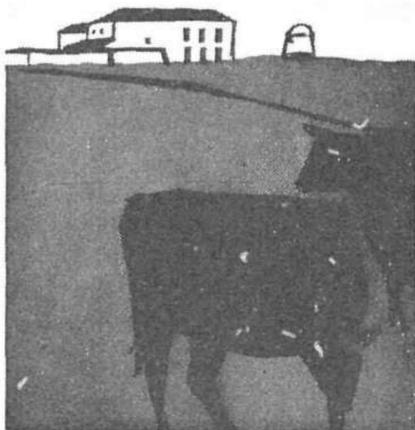


Ambrosio, el traidor; el Jareño... que con virulencia, a contrapelo con la vida, pone sobre el tapete sus duras formas de existencia de las que el novelista saca los motivos para ejercitar su proclividad crítica, sin abdicar —aquí es de señalar una importante diferencia con el pelotón de narradores sociorrealistas de la generación— de unos postulados de construcción barroca que en este primer empeño llega a constituir incluso una sobrecarga estética. Hará falta que pase el tiempo para que esta exuberancia barroca se discipline y se reduzca —en ocasiones domándola, macerándola— a los límites estrictos, aunque siempre elaborados, de la composición narrativa.

Entre tanto esto sucede, Barrios quema otra etapa con *La espuela* (Destino, Barcelona, 1965), también finalista del Na-

Manuel Barrios

LA ESPUELA

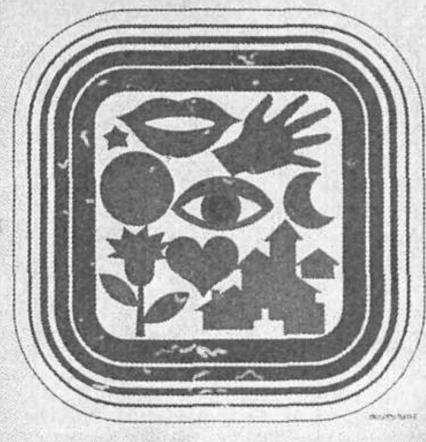


epitafio para
un señorito
manuel barrios



RETABLO DE
PICARDIAS

MANUEL BARRIOS
NOVELA DE FANTASÍA



dal, bajo este mismo signo denunciador, y si bien subsiste un mismo tratamiento realista y una parecida configuración ambiental, en *El crimen* la intención abiertamente testimonial está apoyada en la palabra y la imagen literaria, en tanto que en *La espuela* el lenguaje y la imagen, siempre concebidos —insistimos— de un modo barroco, interesan sólo en razón a cómo ha de funcionar un argumento por demás circunscrito a los mismos confines geoestructurales.

Enrique Medina, entallado ejemplar de la alta burguesía sevillana, muere en el trance inconfesable de un acto de amor adúltero y comprado, y sus amigos de holganza, tipos certeros y refinados, aunque reiterantes, de la tierra, se ven envueltos por ello en las consecuencias del suceso. Este es, en síntesis, el nudo argumental en torno al cual dos sujetos femeninos, Isabel y Maruja, casi perfectos en sus respectivos cometidos, señora la una al estilo de los prejuicios burgueses, de mal vivir la otra, imponen su naturaleza junto a otros tipos; Manuel Flores, bufón del señorito; Lucas, también escudero pelotilla y sobón; Pepe Ortiz, Luis Medina, subsexual y decadente, y otros personajes de menor entidad, con todos los cuales Barrios aglutina la peripecia que aspira antes que nada a ventear los trapos sucios de una sociedad señoritil y clasista. Tremendamente denunciadora, no rehuyó el autor ir sólo al milagro, sino también al santo, y las imputadoras referencias personales le expusieron, como es natural, a la réplica de las pedradas, aunque la cosa en realidad no pasara del grado de tentativa.

Es claro, pues, el tránsito en estas dos novelas de un realismo simbolista —*El crimen*— a un realismo socioestructural —*La espuela*—, con un gran predominio en ésta de crónica local.

¿UN INTENTO DE LITERATURA CONCILIATORIA?

Cuando Manuel Barrios publicó *El miedo* (Planeta, Barcelona, 1969) confesó públicamente que con esta novela clausuraba un ciclo de su proceso narrativo. Aquello le pareció al crítico, entonces, importante por cuanto que revelaba una actitud de autocritica oteadora de la propia obra en un momento decisivo. Resultó luego que no sólo el objetivismo realista exhibido en las dos novelas anteriores persistía en ésta —también en la que es-

cribiera más tarde, *Epitafio para un señorito*—, sino la misma configuración ambiental e idéntico tratamiento expresivo, con sólo diferencias de matiz, como si el autor temiera invadir otras jurisdicciones de la mentalidad narrativa.

El hecho matriz de *El miedo*, la vida de un hombre y su miedo en un mundo —una buhardilla— de cuatro metros cuadrados, su ocultamiento al empezar nuestra guerra civil permaneciendo en su escondrijo nada menos que treinta y dos años, era tan verosímil que ocurrió no hace mucho en un pueblo de la provincia de Málaga y después de salir la novela también los periódicos divulgaron otro caso idéntico sucedido en Mudrián, en la provincia de Segovia.

Lograda la tensión de Antonio Ariza, el drama en su ocultamiento supone, además de un fenómeno psicológico ante el terror, la obligada abdicación a formar parte de una sociedad a la que instintivamente hemos sido llamados. El núcleo del relato está, pues, en el tiempo, en la constatación entre unos perfiles humanos agudos ante la inadaptación y esos mismos perfiles erosionados por el transcurso de los treinta años. Es decir, que junto a la estimación psicológica de un hombre escondido por terror a las responsabilidades y las represalias, junto a la soledad y la tensión ante la agobiante expectativa de una muerte incierta pero probable, está el tiempo como elemento a través del cual el novelista desarrolla una teoría existencial, pero sobre todo el encuadre del período bélico y el análisis de la realidad posbélica según, claro, la pupila del autor, que es por cierto una brava pupila dilatada donde la perspectiva cronológica —treinta y dos años— no resta un ápice a su lacerante tratamiento, hasta el extremo de que la guerra, en la novela, aún no ha pasado a ser historia, sigue siendo, todavía, acontecimiento.

Por esta circunstancia no está el novelista en el fiel de la observación histórica, aunque a veces estemos ante el espejismo de que se intente superar pueriles triunfalismos ideológicos, atravesando por entre las «derechas» y las «izquierdas» —«dos mentiras iguales y contrarias»— con una pretensión de aparente buena voluntad. Pero es sólo un espejismo. En el fondo se incurre con frecuencia en tópicos y desequilibrios por observar la peripecia desde un prisma en exceso hiriente y vindicativo. No obstante, por ciertas y estudiadas acusaciones a uno y otro bando contendiente, parece que en el relato se pretende una reconstrucción aséptica de la guerra, desde luego a través de una versión plena del dolorido sentir

de un escritor para quien el episodio constituyó, al parecer, un trauma, experimentado, además, en esa inefable edad infantil de la fantasía y de los juegos. En vez de juegos y fantasías, el escritor se tropezó con proyectiles y tragedia, viendo caer muertos a los hombres cuando apenas si por la edad puede explicarse qué sea la muerte. Y bien que le marcaría esta experiencia y bien que la transmite al móvil de la fabulación, que se nutre, en definitiva, más que de recursos imaginativos de una atávica vivencia retrospectiva.

LOS VALORES AMBIENTALES Y OTROS INSTRUMENTOS

Además de la revitalización de la temática bélica, de la configuración política del período vista, como se ha dicho, desde un prisma no siempre conseguido de objetividad, hay que destacar los valores ambientales del relato, el clima fiel de un pueblo andaluz del litoral con el trajín de la pesca y el contrabando, las madrugadas ásperas de sol y yodo de las subastas del pescado.

En razón a los condicionantes sociológicos que persiguen en el novelista detectar, antes que nada, una reciente realidad histórica, los personajes, sin excesiva rotundidad psicológica, aunque sí con el suficiente mundo interior, sobre todo en el caso de Antonio Ariza, andan por el relato con verdad y sin borrosidades. Se ve que para Manuel Barrios la novela no es una manera de idear, sino de realizar, y si bien debe reconocérsele una peculiaridad estilística, un afán evidente de no quedarse expresivamente en estéticas mediocres, no hay aquí especulativo merodeo literario. La prosa, como construida, no sirve sin embargo a simples manipulaciones retóricas; está, a todo lo largo del relato, al servicio de su verdad.

REQUIEM PARA UN ESTILO DE VIDA

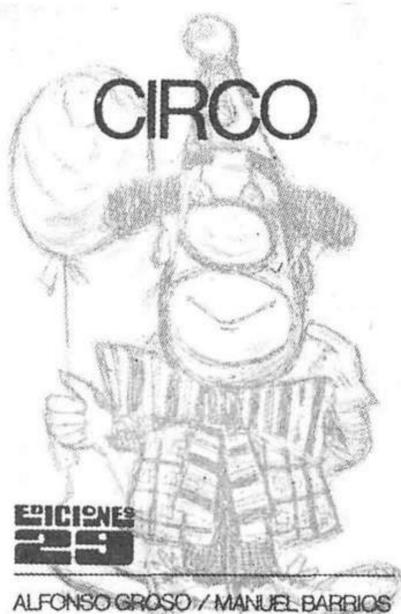
Barrios, novelista valiente pero con oficio, esto es, con las sabidurías suficientes para navegar por la vida, ha sabido encubrir en *Epitafio para un señorito* (Planeta, Barcelona, 1972), bajo la apariencia

ESE difícil mundo del FLAMENCO (semblanzas)



... ese día en que Silverio Franconetti, de vuelta de América, abre un café cantante para que el arte flamenco sea una identidad perfectamente concreta y un mensaje destinado a todos, es...

MANUEL BARRIOS

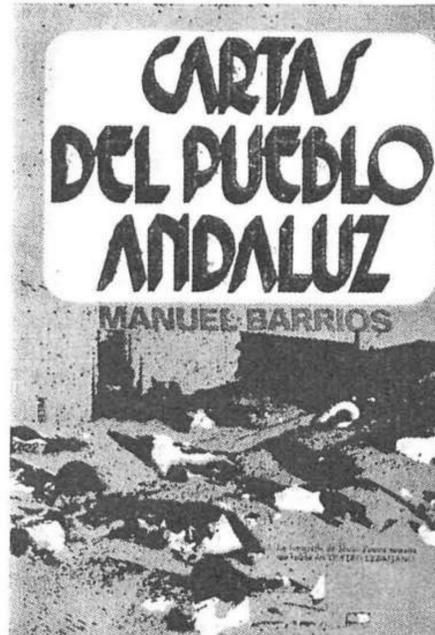


EDICIONES 29

ALFONSO GROSSO / MANUEL BARRIOS

Manuel Barrios

EL CRIMEN



de un relato de contenido sociológico, toda una condescendencia hacia una idea de indiscutible parentesco político. Porque en la novela se pretende destruir un mito, el del señorito andaluz, pero no sólo como elemento de una estructura social, sino también—y cuanto más—como sujeto de una filosofía política: la mimética derecha conservadora.

Dieciocho horas—las que van de las once de la noche a las siete de la tarde—son suficientes para pensar la anécdota—anécdota en su sentido más trágico—

el exterminio de esa clase ociosa—pese a sus dineros—no es una consecuencia de su propia inoperancia, de su inadaptación a un medio que de simple contorno tolerante se convierte, por razón del avance social, en hostil por exigente?

Mas Manuel Barrios no se conforma con entonar un canto funeral, con lanzar el trallazo duro e inculpador de su epitafio con una finalidad narrativa que hubiera estado, al fin y al cabo, dentro de la intencionalidad testificadora propia de un novelista que ha optado por los ás-

PERVIVENCIA DEL SOCIORREALISMO

Se ha dicho—y no ha faltado quien pretendía atribuirse el acta de defunción—que el realismo social había muerto. Quien esto dijo—y no fue uno sólo el que aspiró a suscribir el finiquito—erró la diana más evidente. Ciertamente que ya pasó su cota más alta y que hoy el realismo social como exclusiva consideración del aspecto sangrante de la vida sin el adrezo esencial de un cálido vigor poético y de estilo carece de valor literario incluso sociológico. Pero una cosa es el testimonio por el testimonio, para lo cual hay medios más idóneos y eficaces que el instrumento novelístico, y otra que la tendencia sociorrealista intente salvarse del trance de fenecer buscando el apoyo en una literatura bien escrita, con interés estructural. Y en esto hay que convenir que Manuel Barrios desafió las modas literarias echando por delante, incluso cuando escribir bien se tachaba en seguida de retórico, la barroca precisión de un buen uso idiomático. Usó que en el *Epitafio* demuestra el experto conocimiento del lenguaje más apto para la peculiaridad de la tierra del Sur.



1965, Premio «Ondas»

de un tipo de hombre que pasea—que paseó—su norma de vivir entre envite de naipe—cosechas a una sola carta—, copa y cante hasta las claras del día, mujeres en su escolzo más lúbrico compradas con el níquel que le llegó por la estirpe o que restó a los céntimos de unos jornales míseros. Once capítulos para entonar el réquiem por un estilo de vida, por una clase social, la que representó ese tipo ocioso que se vio por el privilegio del dinero y la clase instalado sobre una tierra—la tierra matriz de las dehesas, los trigales y las viñas del Sur—sin otro derecho que el que le confiere la estirpe y sin otra obligación que extraerle los jugos para las exigencias del capricho. Sentencia para un estilo de vida que ya la misma sociedad había condenado porque ¿acaso

peros repechos de la denuncia, sino que aspira a que la delación quede como documento de sociología abrogándose el papel de acusador y fedatario de una estructura insolidaria. No puede el novelista resistir la tentación, como ya hizo en *La espuela*, de recargar, recreándose en la suerte, la puya de las imputaciones, inventariando una serie de «sucesos» perpetrados por los señoritos andaluces, así en la paz como en la guerra, algunos—todo debe decirse—faltando a la verdad cronológica. Y así Pepín Jiménez, el señorito de este relato, además de juerquista, marchoso, explotador, inútil, chulo, vacuo, aprovechado, alborotador, fanfarrón y cínico, resulta un invertido y un cobarde. Un tipo, en definitiva, integralmente negativo.

LA CRONICA DE UN PICARO

En un momento—otoño del 72—en que algún crítico-editor, invadiendo ajenas jurisdicciones territoriales y obedeciendo quién sabe a qué indescifrables estímulos—uno particularmente los teme más próximos, muchos más próximos a la alharaca propagandística que a la rigurosa detectación literaria—, se abroga menester de pitoniso anunciando enfática y proféticamente al país una «nueva novela», Manuel Barrios irrumpe con un relato, *Retablo de picardías* (Ediciones 29, Barcelona, 1973), que es todo un retorno a los modos clásicos de realización.

Esto nos plantea, de principio, una cuestión ya abordada con anterioridad, pero sobre la que no es ocioso insistir: qué extensión, qué contenido y qué carácter hay que atribuir a esta «nueva novela» y si es nueva por el solo hecho de venir de los bisoños—jóvenes hay, también, no incluidos precisamente en el paquete—, si por comportar unas posibilidades desconocidas hasta el momento o si por el aspecto meramente cuantitativo de su nómina.

Sin pretender, aquí y ahora, soluciones más o menos estables, sin agotar siquiera por nuestra parte toda la sugestión de su planteamiento, una cosa nos parece definitivamente cierta: la necesidad de coexistencia de las distintas formas de novelar, pues si unas —las nuevas— aportan, pueden aportar, una vocación experimentalista, a las formas decantadas ya existentes corresponde una función de continuidad, aparte que también a éstas cabe, claro está, su propia evolución.

En un reciente estudio crítico sobre la obra novelística de Alfonso Grosso nos preguntábamos si el realismo social es una irrupción sólo contemporánea de la narrativa, para respondernos en seguida

UN EJERCICIO DE TRANSMUTACION

Pues con los mismos materiales apuntados y a idéntico propósito, sólo que con la importante transmutación en el tiempo, que le sitúa en nuestra época, concretamente en los instantes de sonar el primer petardazo de nuestra contienda civil, sirve este pícaro de Barrios, que si en la historia cuenta con la ilustre ascendencia de un *Lázaro de Tormes* y un *Guzmán de Alfarache* —más de éste que de aquél— también cuenta con parientes más próximos, casi colaterales en el tiempo, como el nuevo *Lazarillo* de Cela y el

pos sucios de sus gentes al socaire de las andanzas del pícaro, empujadas todas por la astucia, el ingenio y el hambre, y que van desde explotar el miedo de una mujeruca complicada en la contienda a negociar con la falsa reliquia —un pedazo de tela de un vestido viejo— de un santo protector frente a enemigos. De celestinesco mediador de los italianos que arribaban a la Alameda de Hércules, en sus momentos extrabélicos, para sus menesteres del amor, a colaborador de un manco, pregonero de romances, en el mismo atrio del *Omnium Sanctorum*.

De paso, una interpretación del conflicto y de sus consecuencias, que en boca de este cronista de la picardía no es difícil saber el partido que toma, y cuyo carácter irónico y liviano ni en un ápice le privan de toda su trascendencia intrínseca.

OTRA VEZ EL BARROQUISMO AL SERVICIO DE LA INTENCION

Conforme a los ingredientes típicos de la picaresca clásica —el desvalido social que por vago y para evitar el excesivo paro de sus quijadas se echa a servir a amo y al que siempre, por retruque de sus pillerías, le toca la peor parte, sobre todo en los negocios del estómago—, Barrios hace aquí, en cuanto al lenguaje, el ejercicio de fidelidad que el donaire del género requiere, encubriendo bajo su talante y a fuer que a toda galanura, una intención denunciadora que para sí la hubieran querido los más empecinados sociorrealistas de los años cincuenta, los que creyeron —ahí es nada el trancazo de su propia decepción— que la denuncia tenía validez por sí misma sin necesidad del apoyo poético o de estilo. Este donaire expresivo no impide tampoco las necesarias oscilaciones del lenguaje desde la jerga vulgar a la instrumentalización estética absoluta.

También hay que agregar en encomio de este Periquillo —avisado si los hay en el juego de las insinuaciones— que tanto o más deja entrever, en tocante a rebeldía, cuando calla que cuando manifiesta.

EXPECTACION ANTE EL FUTURO

Quien haya seguido la ejecutoria novelística de Manuel Barrios —uno puede permitirse la ostentación de esta inofensiva vanidad— puede preguntarse cómo un escritor tan llamado a realizarse en empeños narrativos totalmente plenos persiste en una predilección virulenta en exceso que, en definitiva, por su vinculación a unos sucesos determinados, prive a la obra, pueda privarla, con el tiempo, de la necesaria permanencia. A qué —se pregunta uno— esta obsesiva proclividad hacia tan quemantes realidades, y si no sería más conveniente al novelista cambiar el tercio, buscar una profundidad psicológica de la que sus personajes no andan excesivamente sobrados.

Nos apremia la curiosidad, y también la expectación, por ver a Manuel Barrios, novelista indudable, fuera de estas parcelas de linderos domésticos, escribir anchamente sin el dogal y el freno que el duro testimonio o el duro reportaje imponen al puño narrador. Y no es que queramos que ambas perspectivas desaparezcan de nuestro panorama novelístico. Qué va.



1972, «Premio Ateneo de Sevilla»

que si esto se afirmara sin la más elemental confrontación retrospectiva el propio peso de la historia se encargaría de impugnar, porque qué si no un realismo testimonial fue, por ejemplo, nuestra picaresca clásica. Efectivamente, pocos testimonios han resultado tan esclarecedores para el conocimiento de unas estructuras sociales y de vida como el género picaresco, por otra parte tan típico del carácter y la mentalidad ibéricos. A un lado las razones de su nacimiento, explicables dentro de la biología de la historia por la permanente necesidad del equilibrio —en lo que el devenir literario es una muestra constante—, equilibrio que exigía frente al género caballeresco el género picaresco; frente al héroe de nuestra épica medievalista, el antihéroe, y frente a la aventura idealista, las andanzas del vagabundaje; el género picaresco no aspira sólo a la narración de unas aventuras más o menos desenfadadas y curiosas, sino a descubrir a su través, en virtud de un instinto realista, de unos propósitos satíricos y una instrumentalización popular y castiza, las lacras más o menos profundas de una sociedad.

Germinal de Grosso. Y, como en todos, este Periquillo Sarmiento, hijo de un trujimán que murió, y no del susto, en las primeras refriegas del conflicto, y de su mujer, que a sólo unas fechas de la congoja de la viudez ya daba entrada en su casa —para su consuelo— a un vendedor de piñonates, puede presumir más de ayunos y abstinencias que de linaje, pues ahí mismo, en las propias personas de sus progenitores, se le quiebra por mor, en el padre, de sus malhadados avenates políticos y, en el caso de la madre, por sus poco honestas querencias, toda su dudosa (?) estirpe genealógica.

Más sedentario que sus otros hermanos en las letras, este Periquillo limita sus desventuras al perímetro de la ciudad de Sevilla y a sus barrios de zascandiles, en los que vive, observándola desde los primeros días del Alzamiento —la trifulca, le llama el pícaro— hasta, una vez concluida, sus primeros años triunfales, en cuyo transcurso la somete a su crónica más virulenta, si bien la virulencia, por aquello del desenfado, la gracia y el donaire en el contar, aparezca más leve y como encubierta. Pero no; a la intemperie quedan las vísceras de la ciudad, los tra-

EL CIRCULO DE ESCRITORES CINEMATOGRAFICOS

Por José López MARTINEZ

El Círculo de Escritores Cinematográficos fue creado en 1945. En septiembre de ese mismo año lanzaron un «Manifiesto fundacional», en el que se decía: «... La tarea de los escritores especializados en los complejos temas del cine es esencialmente orientadora, en el sentido más diáfano y ejemplar de la palabra; por eso, y fieles a tan inexcusable y enaltecedor designio, hemos constituido el CEC, con la alegre firmeza de cumplirlo plenamente...» Firmaban dicho manifiesto los componentes de la Junta de gobierno: Fernando Viola, presidente; Joaquín Romero Marchent, vicepresidente; Luis Gómez Mesa, secretario; Francisco Hernández-Blasco, vicesecretario; Carlos Fernández Cuenca y José G. de Ubieta, vocales; Fernando Merelo, tesorero. Pero el texto fue elaborado por los quince socios fundadores del Círculo, que fueron, con los anteriormente citados, éstos: Pío García Viñolas, Adriano del Valle, Pío Ballesteros, Domingo F. Barreira, Fernando Méndez-Leite, Luis Figuerola, Antonio Barbero y Antonio Crespo, que fue inmediatamente sustituido por Angel Falquina. Como antecedente del Círculo pueden citarse una Asociación de Periodistas Cinematográficos, que existía en Madrid hacia 1928, y un Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, que se creó en 1933.

—¿Cuáles son los fines esenciales del Círculo?—preguntamos a su presidente, Pascual Cebollada.

—Están expresados en el artículo primero de sus estatutos. Creado «para la defensa y divulgación del arte cinematográfico», tiene como fines: a) agrupar y representar a todos los escritores cinematográficos españoles; b) realizar cuanto se considere conveniente para elevar el nivel artístico de la cinematografía; crear o promover publi-



Aspecto parcial de una Junta general del CEC en el Sindicato del Espectáculo

caciones sobre el séptimo arte; fomentar la cultura cinematográfica de sus miembros y de la sociedad española en general por todos los medios, como cine-clubs, ciclos monográficos, conferencias, sesiones especiales, cursillos, patrocinio de películas, concesión de premios, etc., y c) coadyuvar a la labor de los organismos oficiales en el mejoramiento de la producción española.

—¿Realizan algún tipo de publicaciones?

Ahora no; cuando funcionaba el cine-club, anterior a mi presidencia, se editaban unos programas realmente estupendos; todo el cine-club fue espléndido.

LABOR DE LOS ULTIMOS AÑOS

Pascual Cebollada es uno de los críticos más inteligentes que actualmente hay en España. Pertenece a varias Asociaciones internacionales de cinematografía, como el Comité Ejecutivo de París y el Centro Internacional Didalc, de Roma. Al frente del Círculo de Escritores Cinemato-

gráficos lleva unos ocho años, y su gestión ha sido francamente positiva, aunque él siempre aspira a mucho más. Le pedimos nos hable de las realizaciones más importantes llevadas a cabo en el CEC durante su etapa presidencial.

—Creo que lo más importante ha sido la reforma de los estatutos, esencial en lo que se refiere a la clasificación de los miembros o socios: «fundadores», de «número», de «honor», de «mérito» y «adheridos», con su definición y la correspondiente atribución de derechos.

El señor Cebollada nos explica que la vida del CEC se apoya en los socios de número, algunos de los cuales forman la Agrupación de Críticos y Periodistas Cinematográficos, que deberá ser la columna vertebral del Círculo y la que debería haber redactado el Reglamento de Premios.

—En esto de los premios —puntualiza— se ha avanzado mucho con las modificaciones que introduje en la mecánica de su concesión, pero aún quedan tareas que habría que eliminar totalmente para que fueran más puros. Espero que mi sucesor lo

logre, así como la incorporación real de los socios de provincias a una participación más activa en la vida del Círculo. Por lo demás —prosigue—, me he atenido a las posibilidades y al normal proceso de actividades; pero recuerdo con especial satisfacción alguna sesión de entrega de los premios anuales (modifiqué también la fórmula, que antes era una cena de gala, seguida de baile), como las de los años 1966 al 1968.

El presidente del CEC recuerda también el ciclo de cine polaco celebrado con gran brillantez en 1966, al que asistió una delegación oficial de aquella cinematografía. Nos dice que han hecho sesiones conmemorativas del vigésimo aniversario del Círculo y del septuagésimo del cine; colaboraron en una semana de cine checo y otra de cine yugoslavo, que organizó el Ateneo de Madrid; han efectuado concursos periodísticos sobre ¿Quién teme a Virginia Wolf? y Romeo y Julieta, con el patrocinio de sus respectivas casas distribuidoras. También nos informa que el CEC obtuvo en su XX aniversario el Premio Nacional de Cinematografía y la Me-

dalla de la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid. En la celebración «familiar» del cumpleaños de la entidad (con un cocidito madrileño para todos) intervinieron con Pascual Cebollada sus dos antecesores en la presidencia, Fernando Viola y Joaquín Romero Marchent, recientemente fallecido. Este era, además, presidente de honor.

—¿Algún otro acto de especial satisfacción?

—*De personal satisfacción fue la celebración, en diciembre de 1971, del centenario de «mi paisano» Segundo Chomón, que el CEC organizó en Teruel y al que se sumaron la Dirección General de Espectáculos, el Sindicato Nacional y la Filmoteca; el Ayuntamiento colocó una lápida en la casa donde nació. Pero también nos satisfacen los varios homenajes que hemos ofrecido a figuras veteranas de la cinematografía nacional y otros actos que hemos querido organizar, como un intercambio de Semanas de Cine con nuestros colegas de Méjico, proyecto que, como el homenaje antológico al cine español, aún no hemos abandonado.*

PREMIOS QUE CONCEDE EL CIRCULO

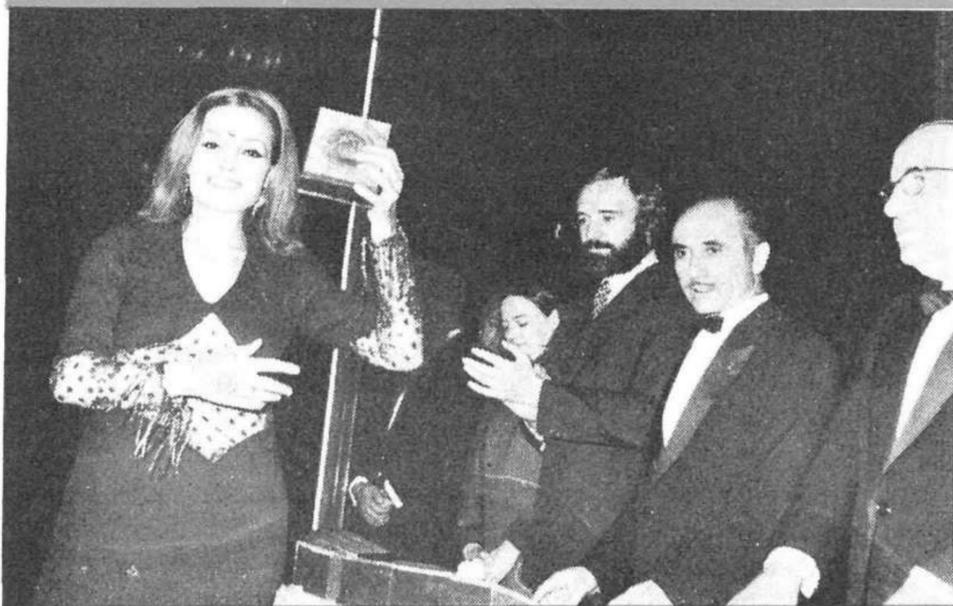
Los premios que concede esta entidad son los anuales, destinados a las actividades cinematográficas nacionales y los que otorga en los festivales internacionales «al mejor guión» de las películas presentadas en concurso. Dichos festivales son los de San Sebastián, Valladolid, Gijón y Sitges. Los premios del CEC consisten en una medalla clásica, de bronce, galardones muy valorados dentro del mundillo cinematográfico español y extranjero.

—¿Quiénes han sido los premiados este año?

—*Las medallas se han entregado en una reciente sesión, tras la proyección de «Fat City», de John Huston, a la que asistieron Marisa Mell y muchos actores y actrices del cine nacional. Debo aclarar que estos galardones corresponden a 1972. Esta es la relación: mejor película de arte y ensayo, «Muerte en Venecia», de Luchino Visconti; mejor producción extranjera, «Frenesí», de Alfred Hitchcock; mejor película para niños, «Snoopy vuelve a casa»; mejor película española, desierto; mejor director, Antonio Isasi, por «Un verano para matar»; mejor guión, desierto; mejor actriz principal, Analía Gadé, por el conjunto de su labor; mejor actor principal, Vicente Parra, por*



Giulietta Massina presidió la entrega de premios y la proyección de su película «Giulietta de los espíritus»



Carmen Sevilla muestra la medalla que la acredita como la «mejor actriz del año»



En octubre de 1971 la Junta del CEC se trasladó a Teruel para rendir un homenaje a Segundo Chomón en su primer centenario. El alcalde de la ciudad lee unas cuartillas alusivas

«La semana del asesino»; mejor actriz secundaria, Lola Gaos, por el conjunto de su labor; mejor actor secundario, Fernando Sancho, por «La guerrilla», de Rafael Gil; mejor música, Carmelo Bernaola, por «Corazón solitario»; mejor fotografía, José Arroyo, por el conjunto de su labor; mejor ambientación, desierto; premio revelación, a Francisco Betriú, por «Corazón solitario»; mejor labor periodística, Juan José Porto («Juan José Blasco»), de «El Alcázar»; mejor labor literaria, Luis Gómez Mesa, de «Arriba»; mejor libro de cine, «Introducción al cine moderno», de Alfonso Sánchez; mejor labor crítica, Orenco Ortega, de «El Noticiero», de Zaragoza; mejor cortometraje, «Abismo», de José María Carreño.

—¿Algún proyecto importante a la vista?

—*Tenemos todo el material literario y gráfico para un libro que será una historia del CEC desde su fundación y, a través de los premios y de las biografías y filmografías de los premiados, prácticamente una historia del cine español de todos estos años. (Yo diría que «casi» del mejor cine español, puesto que es el que el CEC ha considerado el mejor.) Espero que se puedan resolver a tiempo las dificultades financieras para su edición.*

—A propósito de finanzas, ¿cómo marcha la economía del Círculo?

—*Simplemente vivimos. Se cobra a los socios una cuota anual de trescientas pesetas (hasta ahora eran sólo ciento veinte) y tenemos una modesta subvención de la Dirección General de Espectáculos para los gastos de la fiesta anual de entrega de premios.*

Desde hace años el CEC tiene local social, un empleado permanente y un archivo y una biblioteca. Preguntamos al señor Cebollada qué requisitos se necesitan para ser miembros del Círculo. Nos dice hay que solicitarlo por escrito y demostrar profesionalidad o asiduidad de «escritor cinematográfico».

LOS ESCRITORES Y EL CINE

—¿Por qué el escritor español, por lo general, apenas está vinculado a las tareas cinematográficas?

—*El cine español tiene, entre tantos, dos problemas que ahora vienen al caso: la falta de «buenos» guionistas y la falta de «buenos» comentaristas. Es decir, la ausencia de buenos escritores, a lo que yo añadiría «cinematográficos». El aleja-*

miento de escritores e intelectuales no es tan absoluto como algunos dicen, pero es grave. Benavente —que incluso llegó a dirigir—, Azorín, Marías, García Escudero, Giménez Caballero, García Serrano... son «escritores» incorporados al cine de manera más o menos activa. Hay bastantes más, y entre los profesionales jóvenes no faltan los procedentes de una actividad literaria y cultural más amplia. Pero aún hay que hablar de «ausencia».

tos títulos están incluidos en una lista que podría ser de un par de docenas. Qué duda cabe que hay fuentes para más cántaros: fuentes inagotables.

UN GRAVE PROBLEMA

Para el final de la entrevista tenemos preparada una pregunta que consideramos de especial significación cinematográfica y social. Antes de formularla a nuestro interlocutor vamos a

pezado a ceder como avalancha sistematizada. Lo que no impide que haya obras escandalosas, incluso demasiadas, que llevan a extremos denigrantes la violencia y la pornografía o el erotismo mal entendido. Son películas que van contra la dignidad humana, que animalizan la condición del hombre y que, aunque provoquen ellas mismas una repulsa, dejan una secuela difícil de eliminar. Grave riesgo es, sobre todo, la acomodación que se va haciendo en el



El CEC organizó un ciclo de cine polaco, que fue el primer contacto masivo del espectador español con una cinematografía de países socialistas

—¿Sucede lo mismo en el extranjero?

—Virtualmente, sí, aunque depende del progreso cultural y de la categoría intelectual de cada país. No en todos los países tiene el cine la misma consideración.

—¿Está bien aprovechado, cinematográficamente, nuestro patrimonio literario?

—Habrá que entrecomillar: «bien» y «bastante», no. Pero los guionistas españoles ya acuden con frecuencia a fuentes literarias nacionales: novela, teatro, cuento. Ahora mismo se van a llevar al cine nada menos que unas leyendas de Bécquer.

Un repaso a los rodajes recientes —continúa diciéndonos el presidente del CEC— casi puede contestar su pregunta: «Un caudillo para un pueblo», de Isasi, está basada en «Cádiz», episodio nacional de Pérez Galdós; Rafael Gil acaba de realizar «El mejor Alcalde el Rey»; está a punto de empezar a rodarse «La Regenta», de Clarín; se ha estrenado hace unas semanas «El alcalde de Zalamea». Hay que tener en cuenta que es-

transcribir los nombres y cargos que componen la actual junta directiva del CEC. Son: Pascual Cebollada, presidente; Rafael J. Salvia, vicepresidente; Fernando Méndez-Leite (hijo), secretario; Juan Antonio Daza, vicesecretario; Antonio de Santiago, tesorero; Angel Falquina, contador; Fernando Méndez-Leite, bibliotecario; vocales, Luis Gómez Mesa, Rafael Capilla, Luis Lucas, Juan José Porto, Eduardo Torrico y José Luis García. Como puede apreciarse, todos ellos prestigiosos críticos, periodistas, escritores y hombres íntimamente ligados al cine. Y ahora la pregunta final:

—¿Qué opina de la ola de violencia y pornografía que invaden la cinematografía mundial? ¿Se está haciendo algo para evitarla?

—En efecto, es una ola y, como tal, de duración varia, pero pasajera. De hecho, no sólo gracias a las medidas restrictivas de los Gobiernos (más o menos rigurosas en uno u otro campo, de acuerdo con la idiosincrasia y las peculiaridades de cada país), sino por efecto de saturación del público y por los excesos de la producción, ha em-

público, habituándolo a ver determinadas cosas como naturales; más grave que el impacto en sí de determinadas escenas, repulsivas en sí mismas.

Esta clase de cine —prosi-gue— es provocado por fuerzas ideológicas reales, empeñadas en degradar espiritualmente al hombre y reducirlo a mera reacción fisiológica, material, y, a la vez, por comerciantes sin escrúpulos que, aunque en beneficio propio, son manejados por aquéllas. Hablo de casos de persistencia y de casos extremos. El cine admite una dosis normal, que va con la normal naturaleza humana, de erotismo y de violencia. Hablo de casos patológicos tanto en personas como en obras. Por supuesto, también para los autores, pero la existencia de ese cine y la lucha contra él no deben considerarse como problema de censura y de restricción de libertad; es un problema de propia estimación, de cultura, de humanismo, de dignidad individual y social, de respeto a los demás y a sí mismo, de «hombría», en cuanto el hombre es un ser racional compuesto de cuerpo y alma.

FUTURO PRESENTE

Julio-agosto 1973 - Año III
N.º 21-22

SUMARIO

INDICE SISTEMÁTICO: «Síntesis de los artículos».
FRANCISCO GRANDE: «El futuro de la alimentación».
J. TREMOLIERES: «¿Qué comeremos dentro de diez años? ¿Cómo viviremos dentro de diez años?».
MANUEL GONZALEZ VARELA: «Control tecnológico en alimentos».
FELIX SANZ SANCHEZ: «Los aditivos alimentarios como problema».
JOSE MARIA SERRATE SERRATE: «Producción agraria en entorno controlado».

TEMAS DEL AÑO:

GEORGES MATHIEU: «Cultura y felicidad».
CARLOS AREAN: «El futuro del arte en la cristiandad ortodoxa».

DIALOGOS

CON LOS FUTURIBLES:

MANUEL CALVO HERNAN-DO: «El desarrollo como componente del futuro».

LIBROS:

«El cristiano ante el futuro», Centro de Estudios Sociales del Valle de los Caídos; «Presencia española en los Estados Unidos», por Carlos M. Fernández; «Sociología accionista y movimientos sociales», por Victorino Jiménez, Confederación Española de Cajas de Ahorros; «El juego en la sociedad española del siglo XX», por Guillermo Solana; «La futurología en el Evangelio», por Pedro Sánchez Paredes.

CIENCIA-FICCION: «La cabina», por Antonio Mercero y José Luis García.

FUTURIBLES:

EL FUTURO Y EL PRESENTE CIENTIFICO EN F. P.: «Menús para el año 2001», por Julio García de Durango; «La publicidad está en crisis», por Ramos Perera Molina.

PALABRA VIVA:

KOSTAS PAPAIOANNOU: «¿Neocolonialismo o paleoimperialismo?».

Suscripción: 450 pesetas o 1.000 pesetas como suscriptor de honor (10 números)

Extranjero: 11 dólares.

Dirección y redacción:

Avda. del Generalísimo, 29

MADRID-16

Teléfs. 270 25 05 y 270 58 00
Ext. 294

CONRADO BLANCO,

VOCACION Y GENERO- SIDAD

Por Carlos MURCIANO



16 Conrado Blanco me había citado en su casa de la avenida de Pío XII—esa casa que rodea un grato jardinillo, con árboles varios y rosas y adelfas y un perrillo cazurro y grisáceo—la tarde del 18 de julio. Ibamos a hablar, despacio, de muchas cosas. Y lo hicimos, pero dentro de su coche, camino de Jadraque, en donde esa tarde daban a la tierra los restos del poeta José Antonio Ochaita. La noche del 17, en el atrio de la Colegiata de Pastrana, Ochaita, con Rafael Duyos—ahora padre Duyos—, José Antonio Suárez de Puga y quien esto escribe, tomábamos parte en un acto literario en celebración del cincuentenario fundacional de la Cofradía carmelitana. Cuando el poeta de Jadraque cerraba el

acto diciendo, con esa gracia y esa emoción que le eran características, su poema «Manos nuevas, para tierra vieja», cayó muerto al suelo. Terrible, inolvidable momento. Todavía sobrecogidos, asistimos al siguiente día a su entierro, al que se sumó el pueblo íntegro.

Unas fechas después, ya en su casa, enredados en esa conversación despaciosa que el coche no permite, Conrado me decía:

—Siento una inmensa envidia de José Antonio Ochaita, a quien se le salió el corazón gritando su mejor poema. A mí no me ha sorprendido. Yo sabía de antemano que los poetas también mueren en acto de servicio.

Y tras quedarse un momento pensativo, añadió:

—Vivir sin morir no merece la pena. La verdadera vida empieza después.

Quise quitarle a nuestra charla la melancolía que la sombra del poeta amigo seguía prestándole. Y le hablé de su pueblo:

—Conrado, tú naciste en Quintanar de la Sierra, un pueblo...

—Precioso (me interrumpes),

—... de la provincia de Burgos. ¿Qué año?

—Mil novecientos ocho.

—Olvidate de esa fecha. ¿Cuántos años tienes?

—Veinticinco. Ahora mismo, veinticinco.

—¿Poeta desde niño?

—Sí, desde los nueve años.

—¿Recuerdas tu primer libro?

—Sí. Se titulaba *Nostalgias*, y apareció en Burgos, hacia mil novecientos veinticuatro. Creo que, a esa edad, es importante el título. Ahora, a mis veinticinco años (y sonríe) no tengo nostalgias. Entonces, tenía milenios. Traía las cosas aprendidas. Aquellos eran poemas de ambiente local, pero con cierto vuelo meditativo. Se iniciaba en ellos el amor. Y un gran afán de desentrañarlo todo.

—¿Luego?

—Hacia mil novecientos veintinueve o mil novecientos treinta, Horas líricas. Poemas ya más decididamente amorosos.

—¿No conservas ejemplares?

—Ni uno. Ni de éste ni de los siguientes. A veces he descubierto alguno en la biblioteca de un amigo y se lo he quitado. Pero han vuelto a quitármelo a mí.

—Hay un tercer libro.

—Sí. El alma en silencio. Apareció también en Burgos, como los anteriores, hacia mil novecientos treinta y uno. Sus poemas tenían una especie de dolor de amor.

Conrado hace por recordar algunos versos: «Hoy resbalé hasta las sombras enfermizas de mi alma...»; o bien: «En la mitad del camino se me quebraron las alas...» Y éste, tan significativo de su ser y su hacer: «Que en el alma que anochece la fe siempre enciende el alba...»

—¿Tus poetas de entonces?

—Empecé leyendo a Gabriel y Galán, Espronceda, Núñez de Arce, Campoamor, Marquina, los Machado... Más tarde, pero en seguida, Juan Ramón. Y Paco Villaespesa y Manuel de Góngora. Y los clásicos: San Juan de la Cruz, Santa Teresa, cuanto caía en mis manos.

—Y...

—Y surge otro libro, el último: Recital. En mil novecientos treinta y seis, en plena guerra. Y se edita en Logroño. Cinco mil ejemplares, que se vendieron entre Navarra y Castilla; un año después se reeditó en Filipinas. Era poesía para recitar: una entrega de fidelidades a todos los poetas que en mí habían influido. Hay un poema puramente lorquiano, llamado «Romance de luna y alba», vivido y escrito en Dolores (Alicante), donde fui a hacer un pregón. Comenzaba así:

«Las ranas juegan al corro
bordando de verde el lago.
Cascabeleos de grillos
lleva la luna clavados.
El sapo rasca el pandero
y la noche huele a mayo.»

—¿Y cómo es posible que durante casi cuarenta años no hayas publicado nada más?

—Porque los he cubierto con las alforjas al hombro, de una manera itinerante. He publicado de viva voz.

Conrado se sirve el whisky que él gusta de beber y le añade mucho hielo y mucha agua. Y prosigue:

—Además de los libros de versos, tengo diez comedias y zarzuelas estrenadas. Desde La flor, que estrenaron en Burgos Mariano Asquerino y Antonia Herrero, hasta El alma del carrero, zarzuela en verso, con música del maestro Balaguer, que se estrenó en Madrid, en el Teatro Ideal, el año mil novecientos treinta y cuatro.

Está atardeciendo. Los pájaros alborotan en el jardín y el cielo se pone azulenco, casi violeta. Conrado me dice, serio y meditante:

—Lo más importante de mi vida y de lo que me siento ple-

—Sí, para mí lo más importante es haber colaborado—y espero seguir haciéndolo hasta mi final—, cada día con más entusiasmo, a que los poetas continúen sembrando desde mis alforjas la semilla testonera de sus poemas.

—¿Cuándo nacieron esas alforjas, esas alforjas—deben escribirse y decirse con mayúsculas— tuyas?

—En la soriana ermita de San Saturio, un domingo, después de misa de doce. El año mil novecientos treinta y tres. Con un pequeño auditorio de labriegos y estudiantes, bajo la sombra de los álamos machadianos. Actué al día siguiente en el Teatro Ideal de Soria y desde allí hice toda Castilla: Navaleno, San Lorenzo de Yagüe, Vinuesa, Burgo

—Cuando se toma Madrid y yo me hago cargo del «Lara», le doy casa a las Alforjas en la salita isabelina. Allí se fundan, con un pregón mío y la participación de Fernández Ardavin, Fernández Shaw, Pemán, Foxá, Cela, García Nieto, Albareda, Santiago Magariños... Era, creo, el año mil novecientos cuarenta y dos.

Quienes hemos compartido con los poetas de Alforjas mesón, amistad y poesía, sabemos muy de verdad y muy de cerca lo que esta empresa que capitanea Conrado representa, es. Sus poetas han ido pisando España con amorosa planta, conociéndola, cantándola, al par que han ido desgranando sus versos en los lugares más dispares y no por lejanos menos gozosamente alcanzados: un lujoso escenario o unas ta-



namemente satisfecho es mi vocación poética y teatral, que durante cincuenta años largos he procurado mantener con toda pureza, sin pensar en mí, sirviendo la poesía y el teatro de los demás. Entre la poesía y el teatro, que, en muchísimas ocasiones, es lo mismo, la poesía es lo supremo, tal y como corresponde a su estado de gracia. Y, si no satisfecho del todo, porque nadie podrá sentirse jamás en esta dimensión, si tengo mi conciencia tranquila por haber sido un hilo de platino para la mejor conducción de la poesía española en las cinco partes del mundo.

Bebe un sorbo de whisky y prosigue:

de Osma, Casarejos, Arroyo de Valdivieso, Villafruela... En esta misión me alcanza la guerra en Santander. Venía de Bilbao, de Limpias, de Laredo... Por supuesto, actuaba siempre gratis. Yo hacía una especie de charla sobre Castilla, con poemas míos y de otros muchos poetas: Gabriel y Galán, Machado, Marquina, Enrique de Mesa, Tomás Borrás—«Las tres paternerías», por cierto—, García Lorca, José Carlos de Luna...

—Era un tiempo de buenos recitadores...

—Sí, estaban ya en órbita González Marín, Berta Singerman, Clotilde Milano.

—Te he interrumpido. Sigue.

blas modestas, una catedral o una iglesita, un claustro noble o una plaza recoleta, un salón señorial o un libratorio de un humilde convento de clausura, todos fueron sitios propicios para que los poetas dieran, en cada caso, lo mejor de cada uno, lo más sincero también.

En 1969 Conrado inició sus ediciones con una Primera Antología de Alforjas para la Poesía Española; treinta y siete poetas desaparecidos reunían en ella sus versos, que permanecen. «¡Qué entrañable lista de compañeros muertos y de versos vivos: de voces calladas y de poesía ileta y superviviente!», escribía Pemán en su prólogo; y añadía: «Cada verso de un alforjero vivo se

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

convierte en un poco de pena, oración y recuerdo para cada uno de nuestros compañeros transéuntés, ya en reposo. Este libro es como una señal o cartel a la orilla de la gran carretera.» Luego vinieron los *Versos divinos*, de Gerardo Diego; *Victor de la Serna, compañero*, de Muro de Iscar, y *La montaña*, de Ginés de Albarreda.

—Ahora—me dice Conrado—preparo una edición del libro *Santo Domingo de Silos, de Rafael Alcocer, editado en Valladolid en mil novecientos veinticinco y completamente agotado. Y una antología de poetas del Ecuador.*

Nos cuenta que, con motivo del centenario de Guayaquil, ha patrocinado dos premios, de cien mil pesetas cada uno, para poetas de Ecuador. Le pregunto:

—¿Cuántos premios has dotado?



—Incalculables. Los primeros fueron doce de mil duros, en «Lara», hacia mil novecientos cuarenta y cinco. Cuando quise dignificar a la poesía, saliendo al paso de los premiecillos de mil pesetas, convoqué los siete premios de cien mil pesetas y treinta de cinco mil. Y he dotado otros muchos premios teatrales. Pero de esto prefiero no hablar.

La generosidad de Conrado, ilimitada, no le permite hablar de sí mismo. «Nunca he hecho nada para que me den nada», nos dijo en cierta ocasión. Calculamos en más de doscientos los premios por él patrocinados. Sólo este año, entre los concedidos y por conceder, están el «Maragall» —de los «Virgen del Car-

men»—, los cuatro de Santo Domingo de Silos, los tres de los llamados «Ejército», el de la Academia Fernán González, más otros en Briviesca y Salas de los Infantes. Sin mencionar sus «asistencias» a los mantenedores de juegos florales, fiestas del Corpus, etc.

Conrado sale a atender una llamada telefónica. Curioso sus paredes y vitrinas. Hace unos días le ha sido concedida la Medalla al Mérito Militar. Pero ésta no es sino una más en su larga serie de distinciones. Leo, veo y anoto: Socio de Honor del Instituto Fernán González, de Burgos (1969), Socio de Honor de la Sociedad General de Autores (1967), Socio de Honor del Círculo de Bellas Artes, Socio de Honor del Orfeón Buralés (1971), Huésped de Honor de la Casa de las Regiones de Irún (1964), Presidente de Honor de la Junta Municipal de Beneficencia del Distrito de Chamartín (1959), Presidente de Honor de

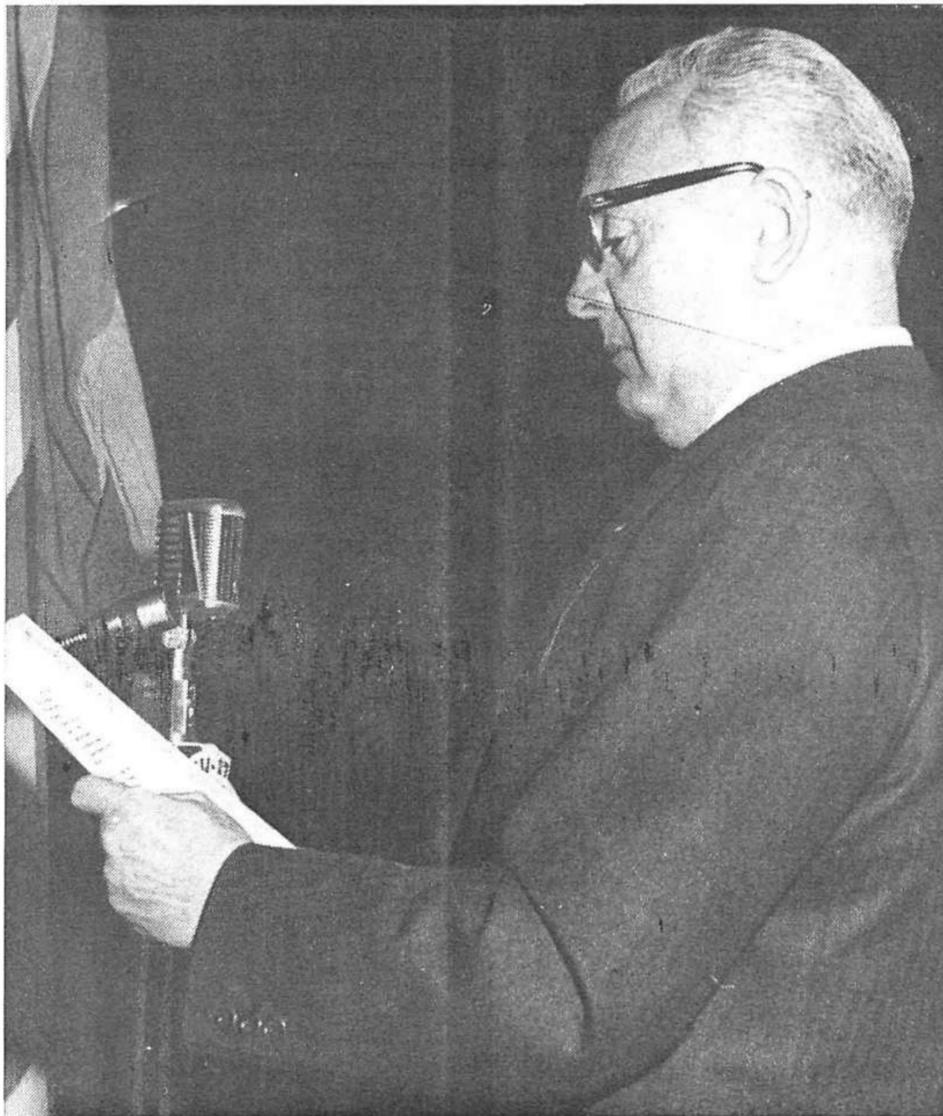
la Adoración Nocturna de Villacarrillo (1973), Académico Honorario de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo (1968), Miembro Titular del Instituto de Cultura Hispánica (1969), Medalla de Oro de la Asamblea Suprema de la Cruz Roja Española (1969), Medalla del IV Centenario de la Batalla de Lepanto (1971), Popular de «Pueblo» (1969), Buralés del año (1972), Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio (1967), Comendador de la Orden de Isabel la Católica, Orden Imperial del Yugo y las Flechas, Laurel Suareceño, Hijo Predilecto de la Provincia de Burgos (1972)... No sigo. Cuando regresa, ve lo que estoy haciendo y sonríe.

—¿Sabes que soy también académico de número de la Academia de Gastronomía? Debo pronunciar en octubre mi discurso de ingreso.

Conrado tiene una teoría: hay que desayunar muy bien para tener fuerzas para admitir un gran almuerzo, sin el cual no se puede hacer una buena merienda que nos permita la gran cena. Me quedo a cenar con él y a saborear un excepcional gazpacho que nos prepara Bene, su mujer. Conrado va por una reserva especial «904», embotellada con su nombre. Un vino delicioso. Luego charlamos de su viaje a Filipinas.

—«Conquisté» aquellas islas a los veintinueve años. Fue de alboroto.

Saca un par de álbumes cuajados de fotografías, de recortes de prensa, siempre entusiastas. Sus conferencias, sus recitales, se repetían con



éxito continuado. El presidente Quezón lo hizo huésped predilecto. Tuvo Conrado a Filipinas y a los filipinos en el bolsillo. Me enseña otro álbum de despedida, con millares de firmas. «Bienvenido sea, poeta español», aprendieron a decir los nativos de Guam. Hay un brillo feliz y nostálgico en las pupilas claras de este hombre impar, cuando repasa y recuerda aquel viaje.

Pero uno teme haberle cansado en exceso. El lo niega. Tiene cuerda —y tema y anécdotas y vivencias— para mucho tiempo, para muchas entrevistas, para muchas charlas. Nos acompaña un trecho, acera adelante. La noche está serena, alta y amarilla la luna. Conrado Blanco, poeta, autor teatral, empresario, orador, mecenas irrepentible, nos dice adiós sonriendo. Sus veinticinco años —sí, los tiene— prometen todavía una larga y fecunda andadura. Ojalá sea así, para su bien y el de nuestras letras.

FOTOS QUE DAN PIE



Un libro ayuda a triunfar; tres, a mirar. Tres libros han sido necesarios para que Nils, alemanito de tres años, pueda examinar cómodamente los grabados que ilustran esta edición, hecha por Boydell en Londres en 1803, y que reúne diversas comedias de un inglés llamado William, nacido hace mucho tiempo en Stratford-on Avon. ¿Y qué es para Nils el tiempo? Apenas una palabra, que no se ha preocupado de desentrañar. William, en cambio, está consciente de su significado: «... viendo al Tiempo devastador aliarse con la Decadencia para trocar el alba de vuestra juventud en noche sombría...» Pero a Nils no vale hablarle de decadencia ni de noche sombría. A él dale un sitio cómodo y un librote «con muñecos». Lo demás es silencio. The rest is silence. William insiste: «Aprende a leer lo que ha escrito un amor en silencio; que entender con los ojos es un atributo de la fina sutileza del amor.» Bien, Nils está tratando de entender con los ojos, lo que resulta bastante aceptable; pero eso del amor no le suena. William, que lo probó y lo sabe, no cede: «Así, si recibes mi amor por mi amor, no puedo reprocharte que uses de mi amor...» Nils, caso; digo, ni caso. No le vengáis al rubio contemplador atentísimo con gentiles trabalenguas. Bastante hace él con comportarse correcta y seriamente, con dar ejemplo, con abrir bien los ojos para ver lo que quiere. «Cuando más se cierran mis ojos es entonces cuando mejor veo», dice el William ése. Y dale. Nils no entiende nada. Cierra los ojos y el librón se va como un lebrón, velocísimo; los abre, y ahí está otra vez con sus damas de cuento envueltas en raso, tocadas de airosas pamelas. ¿Entonces? William empieza a enfadarse con eso de que el niño no sepa de qué va la cosa. Y con el dedo índice alzado, amenazante, pronuncia: «La infancia, una vez en la inmensidad de la luz, trepa hasta la madurez, donde, al recibir su corona, insidiosos eclipses luchan contra su esplendor, y el Tiempo, que la había auxiliado, destruye ahora sus dones.» ¿Pero qué dice este hombre? Nils se ha limitado a trepar —bueno, no ha hecho falta— hasta el tercer tomo y no hasta eso que el William dichoso llama «la madurez», que cualquiera sabe con qué se come. Y del eclipse y la corona, nada. Lo del Tiempo ya lo había oído antes, mas como si no. William prueba de nuevo: «Pero el Tiempo, que no se detiene jamás...», y Nils lo comprende por fin y susurra: «Peor para él.» Y William no sigue. Exclama: «¡Estos alemanes!» Y se calla.

CARLOS MURCIANO



por el jardinero A. Richard, destruyendo para ello parte del jardín botánico creado por su suegro Luis XV. Esta corriente naturalista no tardó en llegar a España, donde la familia real construye en Aranjuez la Casa del Labrador, palacete de estilo pompeyano bastante anterior al año 1803, fecha que consta en su fachada, puesto que varios techos se pintaron en 1792. Sigue una colección de estatuas procedentes en su mayor parte de las excavaciones de Tivoli, en Italia. Carlos IV, siendo aún Príncipe de Asturias, traza el jardín paisajista llamado del Pabellón, al que se llega por la magnífica avenida de la Reina, de tres kilómetros de largo, donde existe el lago artificial con su templo de Venus, primera obra de Villanueva, que tuvo estatuas entre sus columnas, de las que aún quedan las bases cuadradas, sin duda inspiradas en el célebre Templo del Amor, del jardín del Papeete de Versalles.

También existe la llamada Montaña Suiza, coronada por un pabellón, y en el lago, la Pagoda China, tan de moda en esta época en Inglaterra. En la actualidad se ha establecido una piscifactoría en este lago, aprovechando sus aguas. Estos jardines, cuyos dibujos han adquirido proporciones inmensas, son bastante sencillos, existiendo entre sus frondas varias fuentes como la de Nerseo, de la época del jardín, muy hermosa, y la de Apolo, algo complicada.

Tomando una avenida larga a la izquierda, antes de llegar al Jardín del Príncipe, encontramos al fondo restos de un castillo, actualmente convertido en restaurante, al borde del Tajo. Allí

atravesamos un encantador jardincillo conocido por La Florida, muy inspirado por el estilo inglés. Traslado, al parecer, por un arquitecto irlandés, en época de Carlos III, para el Príncipe, tiene un aspecto alegre y da la nota de color a este parque. Posee cuatro pabellones cubiertos de colodas que forman un cuadro y en el centro otro mucho mayor, que sirve de decoración y punto de partida. Arcos de rosas cubren por el borde exterior y rodean el jardincillo, con sus setos de bay y, enfrente, la bella glorietta de Neptuno que fue pintada por Rusiñol. En su centro se encuentra una estatua de Neptuno recostado y agruppado con un caballo marino, que según nos cuenta Macías, estuvo colocada formando un arco con un pequeño arroyo, en un lugar recóndito de los jardines del Príncipe y que es de las mejores esculturas que hay en día.

Es un vergel soleado y delicioso, si descendemos a la orilla oeste restaurada, donde se hallan las falitas y otros baños, que servían para pasearse por el río, de los que quedan algunos vestigios hermosos.

Actualmente, Aranjuez es un sitio muerto, un poco como Versalles, un lugar de una especie de nostalgia evocadora, característica de la Corte.

El detalle que más atrae la entrada de Aranjuez es, al llegar de Madrid después de haber atravesado varias majestuosas avenidas,

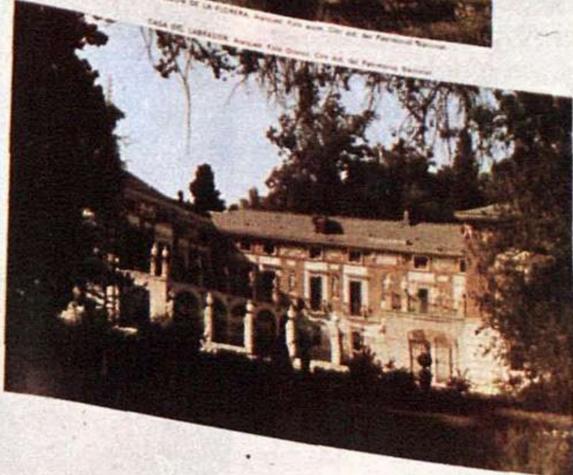


Detalle de la fachada de la Casa del Labrador, en Aranjuez.



Jardín del Príncipe, Pagoda Cipréses, Aranjuez.

Pagoda China, Aranjuez. Foto autor. Cort. del del Patrimonio Nacional.

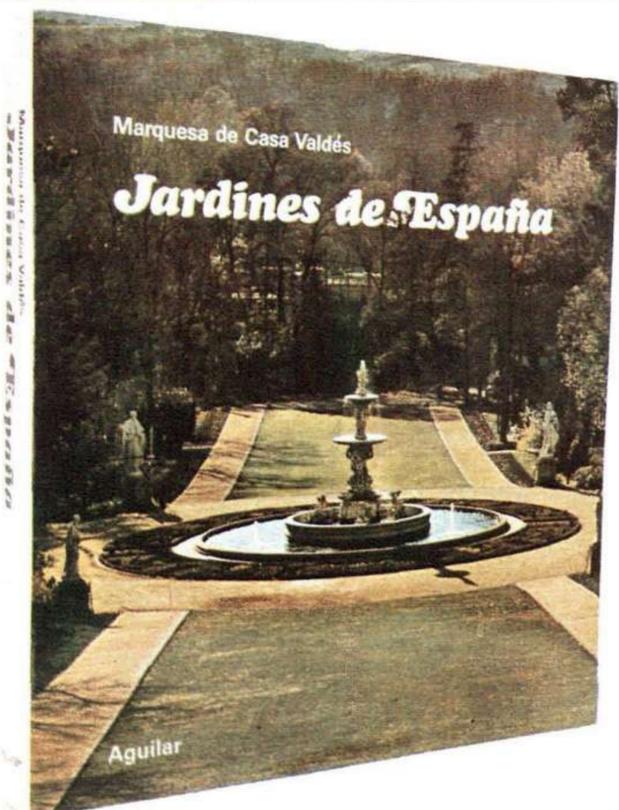


Casa del Labrador, Aranjuez. Foto autor. Cort. del del Patrimonio Nacional.

el jardín como forma artística

Por Leopoldo AZANCOT

MARQUESA DE CASA VALDES: *Jardines de España*. Prólogo del marqués de Lozoya. Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1973; 300 págs, 405 ilustraciones a todo color y 118 en negro. Ø30 x 28Ø.



Las grandes lagunas existentes en la bibliografía española sobre temas del arte nacional comienzan a ser cubiertas. Aunque es mucho lo que aún queda por hacer a este respecto —no sólo en cantidad, sino en calidad; buena parte de nuestros tratadistas del arte continúan ilustrando posturas estéticas totalmente desfasadas—, cabe contemplar el porvenir con optimismo, sobre todo si se tiene en cuenta el interés que manifiestan por el tema algunas grandes editoriales, como Polígrafa y Aguilar, la última de las cuales ha iniciado en fecha reciente una colección —«Imagen de España»— en la que tendrán cabida estudios sobre los más diversos aspectos de nuestro pasado cultural: arquitectura popular, trajes regionales, etc. El espléndido libro de la marquesa de Casa Valdés sobre los *Jardines de España* se integra en ella.

FORMACION Y CAMINOS

Por ser miembro de la nobleza, la marquesa de Casa Valdés disfrutó desde su infancia de un contacto estrecho con bellos jardines inalcanzables para la mayoría de los españoles; frecuentó en Galicia pazos de ensueño que marcarían para siempre su imaginación. Estas im-

presiones, vivísimas, se enriquecieron posteriormente gracias a sus viajes por España y el extranjero, moviéndola a realizar estudios de Botánica y Jardinería en la Royal Horticultural Society de Londres, por la que se diplomó. Medalla de oro de esta Sociedad en 1953 por su participación en la Exposición de Chelsea, en Londres, con un jardín español inspirado en el *ryad* del Generalife; fue nombrada vicepresidente de la Sociedad Internacional de Dendrología, para la que realizó numerosos viajes de estudio por la Península, las Baleares y las Canarias. De ella ha dicho el marqués de Lozoya: «Sabe cuanto de jardines se ha escrito por los viejos cronistas y por los modernos investigadores. Viajera infatigable, ha recorrido la Península de Norte a Sur, de Este a Oeste, deteniéndose donde tenía noticia de un pazo con jardín y estanque, de un vergel andaluz o canario con derroche de flores. Ha sabido captar la poesía de los jardines botánicos de Madrid, de Valencia o de La Orotava. Sabe de fuentes, de parterres y de estatuas, pero conoce también, con pasión de aficionado y experiencia de jardinero, todo lo que concierne al cultivo de cada especie floral.»

Esta coexistencia de aptitud para la ensoñación lírica, de sólidos conoci-

mientos científicos y prácticos y de voluntad de investigación histórica confieren al libro que nos ocupa profundidad y riqueza.

ENCRUCIJADA DE PUEBLOS

Rompeolas de las más diversas culturas, encrucijada de razas y continentes, España hace patente en sus jardines esa actitud ecumenista—coexistencia pacífica de corrientes espirituales antagónicas—que no puede traicionar sin traicionarse. En su libro, la marquesa de Casa Valdés ha adoptado, a fin de mejor poner de manifiesto la estratificación—cultural del país, un método cronológico que le permite aislar e interrelacionar a un tiempo las distintas capas espirituales de nuestro pasado: de los jardines romanos a los más vanguardistas del momento, ninguno escapa a su atención, a su observación apasionada.

Roma trajo a España su jardín-claustro, que conformaría durante siglos el modelo peculiarmente hispánico. De acuerdo con él, los jardines se configurarían como recintos secretos, apartados, fuera del alcance de la curiosidad de los extraños, donde la vida se remansa y trasciende. Son lugares rectangulares, rodeados por aiosos pórticos, en cuyo centro se abre un estanque de aguas calmas, en las que se refleja el cielo. Arriates y macetas con flores rivalizan con los mosaicos en el arte de conjuntar armoniosamente formas y colores.

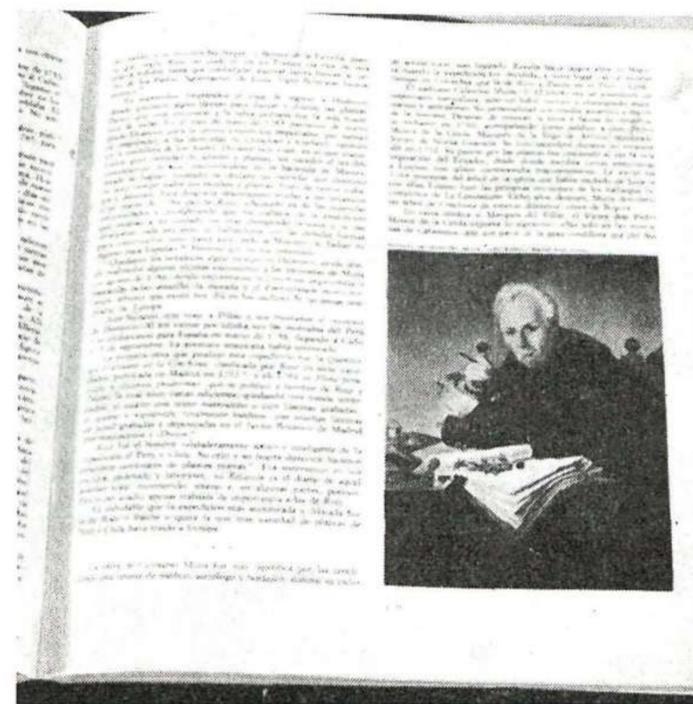
De los jardines visigodos y de las huertas que muy probablemente rodeaban las residencias de los primeros monarcas de Asturias y León en el alba de la Reconquista no se conserva noticia. Sí, en cambio, han llegado hasta nosotros muchos de los jardines con que los musulmanes convirtieron las zonas bajo su dominio en ámbitos de magia, abiertos a todas las corrientes de lo sobrenatural. Admirables herederos de las jardinerías persa y bizantina, los árabes españoles llevaron este arte a un grado de desarrollo y de refinamiento increíble, como testimonian—para sólo citar un ejemplo, pero de los más ilustres—

los jardines encantados del Generalife. Dos corrientes se abrieron camino en el seno de la jardinería musulmana en España: por una parte, la que, asumiendo el legado del jardín romano, se materializó en la maravilla del Patio de los Leones de la Alhambra granadina; por otra, la que, haciendo suyo el *ryad*, importado de la Persia sasánida, configuró jardines asombrosos, como el jardín principal del Generalife—un recinto rectangular, por cuyo eje corre una acequia alargada, con pabellones decorados en los extremos—. El paraíso islámico, se lee en el *Corán*, es un «jardín frondoso de verdor sombrío, por donde corre un río, plantado de frutales, granados y palmeras. En él los bienaventurados descansan reclinados sobre cojines verdes, vestidos de seda y brocado, sobre magníficos tapices, en pabellones, entre huríes y mancebos celestiales». Sobre este modelo se configuraron los jardines árabes de Granada, reductos de la ensoñación y la fantasía.

LA OTRA ESPAÑA

Pasados los terrores del año 1000, la España cristiana se vio inmersa en una primavera artística, cuyos frutos de elección serían el románico primero y el gótico después: iglesias y monasterios admirables fueron surgiendo por doquier: en los páramos de Castilla, en las zonas norteñas, provistos de jardines, en los que lo viejo y lo nuevo se armonizaban con insuperable acierto. Estos jardines se ajustaban al típico esquema mediterráneo—jardines claustrales, en el corazón secreto de los inmuebles—, variando tan sólo la fisonomía estilística de los muros, de los arcos y columnas que rodeaban la fuente central, festoneada de flores: capiteles toscamente tallados del románico, con plantas y rostros, a veces fantásticos, de piedra; aiosas columnas góticas, signos y rastros de lo invisible...

Con el Renacimiento una revolución se produce de trascendentales consecuencias. Todos los marcos se rompen, el espacio se abre a lo ilimitado; grandiosas perspectivas sorprenden al es-



pectador, y surgen escalinatas exornadas con estatuas y monumentales fuentes, en las que el mármol, la piedra y el bronce materializan figuras míticas, y estanques, pórticos, balaustradas de inquietante trazado. Es—como dice el marqués de Lozoya—el triunfo del arquitecto sobre el jardinero, de lo perenne frente a lo cambiante y perecedero.

El jardín barroco puede ser definido como un jardín teatral, y el ámbito por él acotado, como un espacio eminentemente escénico, donde dioses y semidioses perpetúan sus juegos fabulosos entre altos surtidores y cascadas insólitas. Como los de anteriores estilos, *Jardines de España* describe éstos morosamente, sacando a luz sus características diferenciales, narrando su historia y avatares. Y tras ellos, los jardines botánicos, los románticos, los modernistas..., y junto a ellos, los sonos mallorquines, los cigarrales toledanos y los pazos gallegos, en cuya evocación la marquesa de Casa Valdés pone en juego—se adivina—recuerdos muy íntimos y personales: «Los jardines de Galicia, aunque parezca extraño—escribe—, son jardines de invierno, que hay que visitar entre niebla y bruma. Entonces es cuando tiene lugar su extraordinaria floración, verdadera explosión de color. En febrero empiezan a florecer las mimosas y las camelias, y en esta costa templada del Noroeste de España, estos árboles, que sólo son arbustos en otros países menos favorecidos por el clima, adquieren proporciones elevadas. Durante el invierno iluminan estos jardines con camelias del blanco más puro y nítido que darse puede; camelias rojas de una viveza reluciente, camelias estriadas y grandes camelias dobles: *reticulata flore plena*. Vale la pena hacer el viaje sólo por verlas en los jardines umbríos que adornan los pazos de piedra gris, convertida ya en especie vegetal cubierta de líquen de terciopelo verde que tapiza mesas y bancos.»

Cierran el libro un capítulo donde la marquesa de Casa Valdés da instrucciones para la creación de nuevos jardines—emplazamiento, armonización con el paisaje, especies florales, etc.—y una bibliografía selecta.

Admirablemente encuadernado y diagramado, *Jardines de España* comprende 405 espléndidas ilustraciones a todo color y 118 en negro.



LA VOZ ENTRE LOS DIENTES

Aprendí a reír, y río.
Aprendí a llorar, y lloro.

Mas nunca he sabido
qué cosas deberían provocar mi hilaridad
o mi llanto.

* * *

Apenas queda nada que escuchar:
¡nos han mentido tanto las palabras...!
Alcémonos al fin
y poniéndonos
desnudos sobre la vida
amemos la verdad con que nacimos.
Ya hemos perdido demasiado tiempo asimilando inventos.

* * *

El ayer lo borré.
No pienso en el mañana.
Surjo de la nada.
Me acomodo en la nada.
Voy hacia mí misma.

* * *

Floto sobre mis pasos.
Duermo sobre mi cuerpo.
Ya veis:
aún no me he muerto
y ya sólo soy sombra en los espejos.

* * *

Paredes, rejas, paredes, muros, paredes, paredes...;
¡ay, nos pasamos la vida soñando puertas!

* * *

No queríamos ir, pero arrastraron
nuestro cuerpo a la tumba
y lo seguimos.
Ahora tierra lloramos y hasta tierra escupimos
cuando hablamos.

* * *

He creído en el valor de un sueño;
pero mi fe no resistió lo que mi vida.
A otros les falta tiempo en que gozarse;
a mí, como a los muertos, todo me sobra.

* * *

Me acerco, como todos,
a la sombra de un dios uniformado;
brindo por él con todos
y me alineo
entre el que viene atrás y el de delante.
Sin romper el silencio, como todos.

* * *

Aquí no hay nadie; ni un soplo
rompe esta paz sublime.

Tan sólo el aleteo de mi espíritu
se va extendiendo sobre todas las cosas.

* * *

Me aturde este clamor de mansedumbre.
Me aburre este monótono desfile de ir viviendo.
Y cierro las ventanas
y me quedo a solas en mi alcoba solitaria.
Sí, también tiene puertas la alcoba;
pero están tapiadas.

* * *

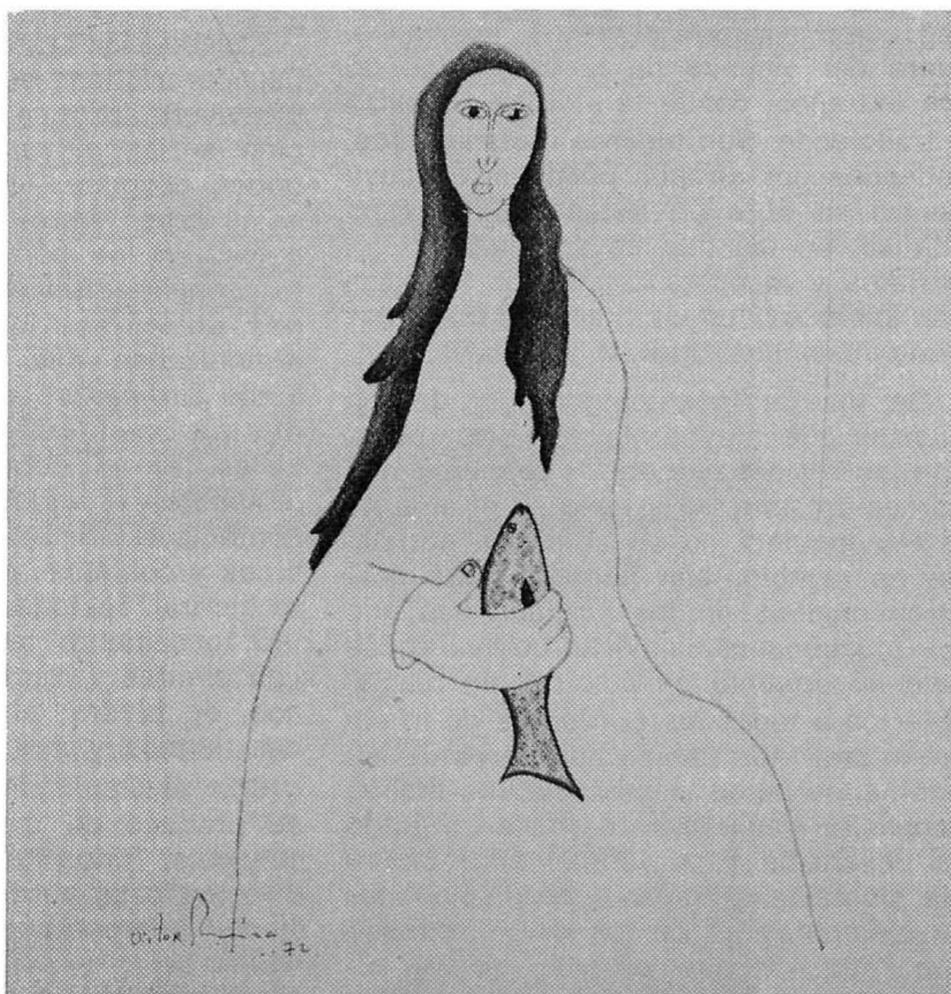
Siempre le digo a la fuente: ¡ay, fuente,
quién como tú
sin ataduras ni cauces pudiera así derramarse!

* * *

Yo sé que todo fuego consume y se consume,
que toda llama prende,
que toda luz calienta.

Mas ignoro
por qué mi soledad me abraza.

* * *



Rebelde, oscura,
me sube hasta la voz toda la sangre:
en la voz toma cuerpo, toma nombre;
y luego entre los dientes se desangra.

* * *

Yo quería gritarles:
«¡Venid, traed vuestro dolor, echadlo al aire;
haced que suene
contra el silencio de Dios!»
Pero mi propio dolor ahogaba mis palabras.

* * *

El cielo se ha puesto rojo
lo mismo que las gargantas;
no hay más que regueros rojos
desde el polvo a la esperanza.
¿Es que todo
se desangra?

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

ARDUA tarea la de ir recogiendo ahora, con sumo tiento, poco a poco, con decisión y escrúpulo a un tiempo, la obra ingente de Juan Ramón Jiménez. Variaciones, borradores, arrepentimientos y un enorme caudal inédito esperando clasificación y orden, situación en el tiempo y eslabón justo en la cadena áurea, laberíntica.

Otra avanzada más la de este libro de prosas juanramonianas «Con el carbón del sol». Y de nuevo el cuidado y la fidelidad de Francisco Garfias, sirviendo a un intento meritísimo. Ya nos dice Garfias que, fuera de «Platero y yo» y de «Españoles de tres mundos», las prosas del gran poeta «se quedaron en muestras aparecidas en cuadernos particulares, en revistas, en diarios y en libros ocasionales y antológicos». Y ahora, en esta edición se nos ofrecen, aparte de «Platero y yo», «Primeras prosas, «La colina de los chopos», «Viajes y sueños», «Historias y cuentos» y «Por el cristal amarillo». Son libros escritos entre 1895 y 1913. También se nos dice que la intención de Juan Ramón Jiménez era publicar dos copiosas selecciones de su obra no poética: una, de prosa lírica, y otra, de prosa crítica, que llevarían por títulos respectivos «Con el carbón del sol» y «El andarín en su órbita».

Bellísimo libro éste, que nos lleva una vez más a pensar en ese género difícil, extraño para nosotros, que es el poema en prosa. Importante fue la tarea que se impuso Guillermo Díaz-Plaja de hacer una antología del poema en prosa en nuestra literatura; pero los resultados estimo que nos dieron una lección casi negativa. Pocos escritores son los que han conseguido, como Juan Ramón, dar entidad y categoría—también personalidad inconfundible—a esta literatura, que se escurre por cualquier parte, que prende por no se sabe dónde, que fluctúa tantas veces entre lo pueril y lo seudolírico.

En Juan Ramón Jiménez la prosa es siempre índice de una potente calidad verbal, que discurre de manera muy distinta en estos poemas que en aquellos otros que se han plasmado gráficamente «en verso», por más que algunas veces el propio poeta se plantee la duda, se salte las fronteras sutilísimas de los géneros, y una misma obra, concebida primeramente en verso, se resuelve en prosa con el mismo texto, pero escrita de manera sucesiva y no cortada. Así ocurrió con el extraordinario poema «Espacio».



Juan Ramón, por Juan Guillermo

Si siempre Juan Ramón Jiménez escribe como quien recibe un mensaje continuo, como el que se impone la tarea indeclinable de retratarse en un diario íntimo ininterrumpido, en estas prosas se acusa más la inspiración sin descanso, la tarea sin tregua. Y este tirón que el poeta le da a cada momento de su vida, a cada circunstancia, a cada recuerdo o a cada alrededor le hace elegir una materia verbal de contrastes riquísimos, donde realidad e imaginación se ayuntan en significaciones verdaderamente geniales y personalísimas. El hombre Juan Ramón se nos queda como más desnudo y directo, como más seguro también de que aquello que está diciendo es palabra viva y necesaria. Recordemos sus fijaciones sobre lo «sencillo» y lo «espontáneo».

* * *

HAY mucho que aprender en este libro para quedarnos con luces—otras veces adivinadas—que delimitan un Juan Ramón velado por otras excelencias de su poesía. Es una buena llamada la que Garfias hace a los que niegan humanidad al poeta, a «los que le han visto siempre encerrado en su alta y rigurosa torre aislante». Y les remite a esa página que cierra este libro, titulada «Mucho remordimiento m a y o r», donde el poeta se duele ante aquellos que soportaron «mi mala juventud, mi conducta

absurda, mi vergüenza muchacha de ser lo que en mi fondo yo era y sería». Lúcida confesión que plantea un problema verdaderamente universal por su contenido humano, por su descarnado análisis. El poeta ha caminado entre los demás, con riesgo de aparecer indiferente o enojoso, pero por mantenerse fiel a lo que era y sería. Y confiesa ahora—y no es tarde—«cuánto pude aprender de vosotros y cuánto aprendí en realidad de vosotros, que creía entonces tan poca cosa».

Lo que el poeta despreciaba a su alrededor era todo lo que no coincidía con su entera vocación de descifrador de la existencia; pero reconoce en el tiempo que ese mismo desdén era necesario, por inhumano que pareciera a la corta distancia de lo vulgar y cotidiano. El enriquecimiento que todo eso produce en la cantera genésica del alma del poeta es algo que el propio cantor ve más tarde, porque todo ello era la vida misma, sustancia y razón de toda poesía.

* * *

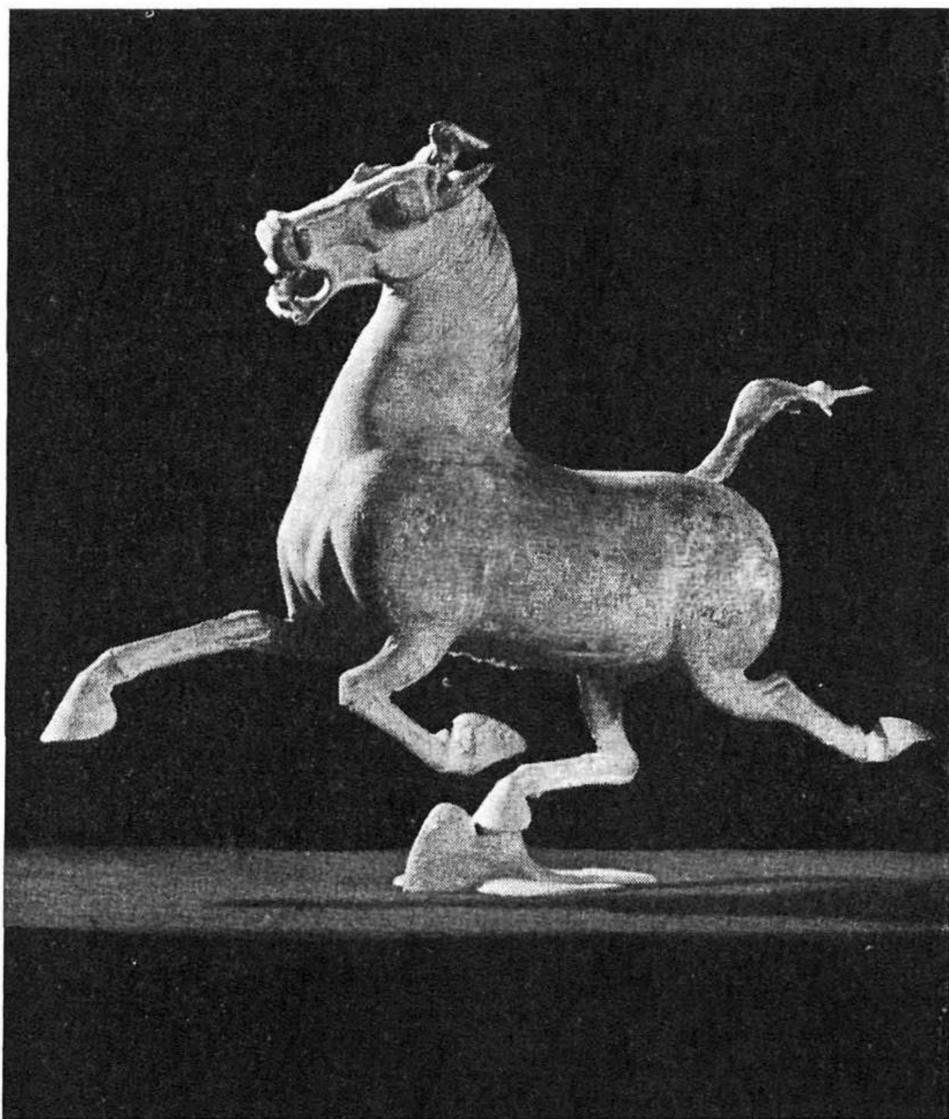
NO podemos dejar este libro sin pensar en todos esos poemas—prosas—que Juan Ramón ha dedicado a Madrid. Hay que dejar bien sentado que la literatura sobre Madrid es poca y de calidades muy encontradas. Una antología sobre textos madrileños daría una pauta para ir limpiando de broza inútil páginas realmente estimables y muchas veces de andadura magistral. Pero Madrid, al ser cantado, se ha quedado reducido a unos tipos, a unos climas, a unas costumbres que acotan de manera confundidora un modo de ser más literario que real y, sobre todo, que limitan el sentido de unas gentes de peculiaridades muy interesantes a formas que solamente tuvieron vigencia en una época determinada y acaso no la mejor para convertirla en estilo y esencia de «do madrileño».

Juan Ramón Jiménez ha visto de manera muy fina, y a la luz profundísima de su mejor pupila lírica, ese Retiro, ese Parque del Oeste, esos Altos del Hipódromo. Una página suya puede valer por muchas escritas sobre tópicos madrileños. Y algunas de ellas servirían para justificar el primer entramado de esa antología de Madrid, que ya tendría que estar recogida o, cuando menos, pensada.

de París:

EL CABALLO CHINO QUE VUELA

Por Antonio SERRANO DE HARO



El símbolo de la exposición de arte chino inaugurada estos días en el «Petit Palais» es un caballo volador. Sólo una de sus patas—la derecha trasera—se fija en un punto de apoyo. En una flexión de avance, natural y segura, apoya el casco sobre una golondrina, que lleva las alas desplegadas y que ha sido alcanzada por el corcel. Todo el resto de la figura, excepto ese leve casco—patas, cola, cabeza, llena de relieve, penacho...—, se desplaza, arrogante y exenta, en el aire. Los músculos verdosos del bronce milenarío destacan en las reproducciones fotográficas de carteles, programas e invitaciones, sobre un fondo azul alumbrado con fognazos de profundidad. Es un caballo que llega con prisa, desde el siglo II después de Cristo hasta nuestros días, enviado por la República Popular de China

a Europa. Tal podría ser el mensaje.

Porque, por primera vez en la historia, China envía formalmente a Occidente una embajada cultural que habla nuestro propio idioma. El sencillo idioma de la humanidad, que se expresa mediante enseñanzas domésticos, armas, adornos, objetos funerarios, obras de arte.

Hasta ahora, China no enviaba, sino que recibía a los emisarios de Occidente. Y todos los signos del idioma que utilizaba con ellos—desde la sonrisa de laca hasta la Gran Muralla—eran enigmáticos. Europa joven, a partir del Renacimiento, empezó a desarrollar una especie de complejo chino, hecho de asombro y aprensión, en que se mezclaron los viajes de Marco Polo, la prioridad en posibles inventos fabulosos, y hasta los jesuitas del siglo XVIII, que lle-

gaban a mandarines en la Corte Imperial de Pekín, pero seguían sin iniciar el sueño misionero de San Francisco Javier.

Por otro lado, los productos chinos que se filtraban comercialmente hacia Europa tenían una extraña calidad metafórica. Su atractivo individual insinuaba una totalidad complejísima. Con el aroma del té, la suavidad de la seda, la frágil porcelana y el humo del opio, Occidente rozaba un mundo enorme y delicado.

Y esta China es la que ahora dispone en unas vitrinas sus hallazgos arqueológicos, para que se le tome medida humana. Y la primera dimensión que se impone es la temporal.

Las reproducciones del cráneo del hombre del Lan-Tien y del de Pekín ponen la línea del horizonte de esta exposición entre 600.000 y 500.000 años antes de J. C. La imaginación se desploma sin aliento sobre estas magnitudes geológicas, en las que afloran azarosos vestigios humanos. Luego, la cerámica, expresiva y locuaz, inunda los yacimientos arqueológicos. Cuesta, de todas maneras, regresar un paso más e instalarse en la Historia, con la dinastía de los Chang, hacia los siglos XV o XVI antes de J. C. De una parte, va a comenzar la cultura china—con la escritura—a producir su exquisita obra de autorreflexión que ha desconcertado a Occidente. Así, esta primera fase histórica aparece como la de la «sociedad de los esclavos», y habrá más adelante períodos que se conocerán como el «de las primaveras y los otoños» y como el de «los reinos combatientes». Por otro lado, se tiene la impresión de que la cultura de las formas es un repertorio limitado de imágenes, que se propagan de espejo en espejo, desde el fondo oscuro de los tiempos. Así, creemos reconocer una vasija hispano-árabe, de panza breve y cuello alabeado, en una china decorada con motivos geométricos, su antípoda en

el tiempo, es decir, del siglo XII o XIV antes de J. C. Y desde otra arqueta de bronce de la misma época, parece que nos mira un rostro impenetrable azteca, rodeado de extraños signos, que podrían igualmente pertenecer a esta cultura precolombina.

Si consideramos de esta forma la exposición, otra vez nos sentimos rondados por la elocuencia china. La dimensión temporal tan extremada y los juegos y artificios del tiempo histórico suprimen la decadencia china: el régimen consular en favor de Europa, guerras y ocupaciones, la vertiginosa carrera de progreso técnico occidental. Todo está olvidado y todo puede comenzar.

Pero hay otro dato temporal de carácter muy occidental en esta exposición, y es la voluntad del presente. La exposición se abre bajo las palabras de Mao-Tse-Tung, que dicen: «Que la antigüedad sirva al presente.» Y lo que se exhibe está allí, no sólo en nombre propio, sino como testimonio de los descubrimientos arqueológicos de la República Popular de China, en particular, durante la «Gran Revolución Cultural Proletaria». Un propósito tan claro sitúa la exposición junto a la lluvia de millones de ejemplares del libro Rojo que caen sobre el mundo, en la empresa dialéctica empeñada por China contra el capitalismo y contra el comunismo soviético.

Por todo eso, y no sólo por su belleza, la elección del caballo volador como símbolo de la exposición me parece un acierto fortuito. El caballo chino transporta consigo y expresa mucho más de lo que puede realmente expresar. Los caballos occidentales nunca volaron, aunque los artistas les colocaran alas. Los caballos sin alas tampoco pueden volar, aunque su punto de apoyo sea una golondrina de Won-Wei. Pero unos y otros, cuando son de bronce, se reconocen humanos.

VII CURSO DE ARTE EN LA MAGDALENA

Por José Gerardo MANRIQUE DE LARA

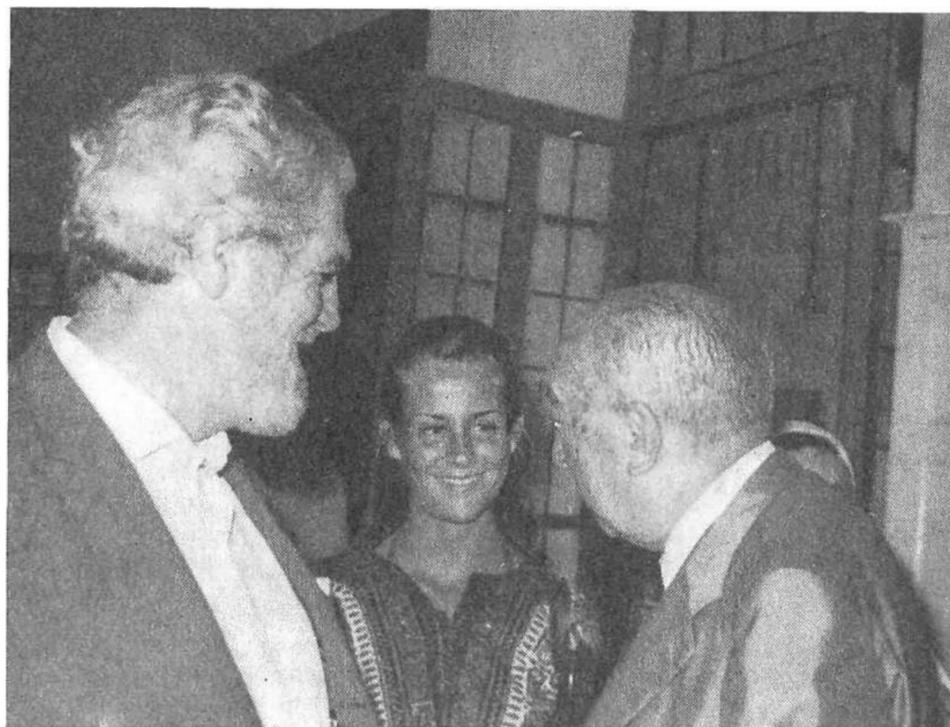
1. EL ESPACIO DE BERGSON

La ecología, las ciencias de la información, la conservación de monumentos..., esas y otras disciplinas igualmente constructivas y denunciadoras de la inquietud del hombre de hoy ante los problemas contemporáneos del mundo justifican ampliamente el prestigio de los cursos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, que este año ha roto el *fuego cultural* con la problemática del arte. «El espacio en el arte de hoy» ha sido el tema propuesto para el desarrollo de este VII Curso, organizado por el Tercer Programa de Radio Nacional de España bajo la dirección del profesor José Camón Aznar, que dictó la lección inicial—«Concepto del espacio en Bergson»—, refiriéndose principalmente a la conciencia del espacio en el arte y a su correlato con el arte contemporáneo. Subrayó Camón Aznar la indiferencia de Bergson hacia los temas estéticos, poniendo de relieve la importancia del arte, que, en función del espacio, se define en el barroco con determinaciones concretas, mientras que en el arte moderno el espacio es, desde el fondo de sus estructuras, una intimación del hombre que las crea. Capta su atención de un modo particular la visión dinámica del espacio, que en la idea de Bergson es infinito, siempre divisible y susceptible de crecimiento. Bergson entiende la idea del espacio como una misión consciente, en la que puede resaltarse el mundo de la representación hasta trascenderlo e intelectualizarlo. Camón Aznar terminó diciendo que en la actualidad el espacio no está unido a la perspectiva, sino a la más pura intimidad del hombre para la representación de su arte.

2. ESPACIO Y TIEMPO EN EL CINE

Lorenzo López Sancho afirmó que el cine estaba implícito en la pintura, no sólo por partir de una representación en una superficie plana, sino por la propia expresión de superación dinámica del tema, que ya se advierte en las series de Sandro Botticelli en la historia de Nastagio. En opinión del conferenciante, Giotto otorga a la obra pictórica la tercera dimensión, que siempre es convencional e ilusoria, aun cuando la pintura sea ante todo un arte espacial,

con el que no resulta posible determinar la temporalidad. El cine se produce en una línea de objetividad pictórica en la que el tiempo actúa, al desdoblarse la imagen, en una captación dinámica. López Sancho afirma que la pintura es un arte del



Vela Zanetti, su hija y Camón Aznar

espacio, en tanto que el cine es un arte del tiempo, para el que existe un espacio previamente seleccionado, un ámbito donde actuará el creador con una concepción dinámica, en la que siempre se desarrolla un tema concreto con esa pertinaz vocación que tiene el cine de referir historias, complicando en ellas al espectador psicológicamente. Estima López Sancho que las reglas estéticas del cine son esencialmente las del teatro, careciendo, en principio, de la palabra como fórmula inmediata de captación. El cine mudo tiene que valerse del mimo, y esta desviación de la estructura realista del cine es a este arte lo que la impostación de la voz o el énfasis de la acción pueda ser al teatro.

3. CONCEPTO ESPACIAL DEL INGENUISMO Y DEL HIPERREALISMO

Para Enrique Azcoaga la sociedad no brinda temas, y es además la culpable de la falta de sinceridad

de quienes detentan teóricamente la condición de artistas. Es curioso observar que, a lo largo de la mayor parte de las intervenciones, los conferenciantes ordenan únicamente sus especulaciones en torno al arte pictórico. Azcoaga es un gran buceador

de las distintas corrientes en que discurre el arte de hoy, y quizá sea precisamente la pintura la faceta del arte que, de una forma más poderosa, llama su atención, incitándole a analizar su fenomenología. Azcoaga no se deja sugestionar por los cantos de sirena de esas innovaciones a fondo perdido, perseverantes en el tanteo, que parecen haber hecho profesión de búsqueda, en lugar de convertirse en bandera del hallazgo. Lamenta que la condenación de las formas tradicionales no haya sido sacrificio bastante para una nueva forma de expresar el arte, convirtiéndolo en objeto histórico definitivo de la propia voluntad del hombre y de su propia redención espiritual.

4. EL ESPACIO EN EL ARTE RELIGIOSO ESPAÑOL

El catedrático de la Universidad de Valladolid Juan José Martín González dijo que la arquitectura inserta

al hombre de una manera inmediata en un ambiente. Cuando se penetra en el interior de una catedral uno se siente inmerso en el poder armónico del espacio, conjugado por formas y volúmenes que son el nervio de todo planteamiento arquitectónico. Es cierto que una fachada anuncia en su contextura el interior de una edificación. Martín González acota la especial circunstancia de la arquitectura barroca, cuyo estilo se perfeña con una total autonomía sobre la función del edificio, dando preferencia a su externidad. El espacio, afirma Martín González, queda aprehendido visualmente y cualquiera de los recursos que se empleen para subrayarlo se perciben de manera inmediata. Palladio aboga por los interiores blancos, que provocan estructuras espaciales de gran patencia; pero cualquier espacio abstracto o simbólico llega a nuestros ojos de una manera libre y casi imperceptible. Cita Martín González a este respecto el libro de Rosenthal sobre la catedral de Granada y a Fernando Chueca en su sagaz apreciación sobre el conjunto arquitectónico de El Escorial, donde el espacio aparece racionalmente dividido en una tribuna para la comunidad templaria, un palacio para el rey, un panteón para la monarquía y una iglesia para el pueblo.

5. EL ESPACIO EN EL MANIERISMO

Este fue el tema que correspondió a la disertación del subdirector del Museo del Prado y catedrático de la Universidad de Madrid, Alfonso Pérez Sánchez, quien estimó la existencia en el manierismo de una tensión que puede parangonarse con las circunstancias que afligen al hombre de hoy. Se refirió al espacio natural como paisaje, estableciendo dos direcciones: la cronológica, que la sitúa en el siglo XVI con Rafael, y la conceptual, como un arte de un período de crisis, en el que se entiende el mundo como un laberinto donde el hombre se pierde hasta desgajarse de la realidad, buscando refugio en su íntima decepción. Tres actitudes determina Pérez Sánchez en el manierismo: la aceptación del mundo con el naturalismo burgués del XVII al XIX; la aceptación con reservas, valorando los aspectos positivos y negativos de la realidad, y el rechazo total de la vida como algo absurdo que nos hace replegarnos a la intimidad, despreciando el entorno y buscando en el mundo de los sueños las fantasías oníricas y la geometría cabalística.

6. INFORME SOBRE URBANISMO

José de Castro Arines rindió un informe sobre urbanismo, en el que quedaron contrastadas las diferentes alegaciones que sobre el tema han formulado los hombres más calificados actualmente en dicha especialidad. La ciudad nueva y la vieja ciudad se complementan, se estorban, se fagocitan o destruyen, estableciendo unas tensiones que hemos de admitir como seres predestinados a vivir en un entorno que se va prolongando y que crece en violenta y casi súbita transformación. Somos herederos de nuestras viejas ciudades y contribuimos con nuestra existencia en ellas a fisonomizarlas y a ambientarlas. Las ciudades son la resultante de una cultura y hasta podría decirse que se expresan silenciosamente, a la manera de un libro, en el que puede leerse el pasado, la historia y la cultura. Acierta de lleno Castro Arines cuando afirma que la estética del urbanismo ha de ser proyectada en el orden de nuestro momento histórico. Leonardo da Vinci defendía el censo cívico de los cincuenta mil habitantes. También Unamuno se mostraba partidario de las ciudades microdemográficas. Una ciudad importa, antes que nada, en orden a las exigencias de su habitabilidad. Ha de ser —y así lo entiende el conferenciante—, como el vestido, la comida, la casa o la calle, útil y accesible a la vida ciudadana. Lo bello no estorba, sino que facilita la función cotidiana del hombre. El informe de Castro Arines desmenuza el concepto de ciudad y explica la función ciudad-naturaleza, su expresión dinámica, su aspecto de entidad abierta o cerrada, según se proyecte en el paisaje o se desgaje de su conjunto natural.

7. LA DIALECTICA DEL ESPACIO EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

El crítico de arte Raúl Chávarri dedicó un recuerdo al poeta y también crítico de arte, fallecido recientemente, Juan Eduardo Cirlot. Se refirió únicamente al realismo de la construcción y del espacio y empezó por definir lo que, a su juicio, constituía la dialéctica, a la que llamó «sistema de las formas del pensamiento», entendiendo por espacio el ámbito contenedor de las formas plásticas. El espacio en el arte representa una categoría dimensional, un concepto abstracto, una intuición y, en definitiva, un símbolo. Podría decirse que, en su conjunto, es el destino de la obra de arte, al mismo tiempo que el contenido de sus límites.

8. LAS ARTES ESPACIALES

El arquitecto de Elche Tomás Martínez Blasco observó que una de las características más denotadoras de la realidad del arte actual es el fracaso de la belleza en orden a las exigencias históricas de nuestro tiempo. Según el ponente, el canon clásico ha dejado de servir como patrón para nuestras creaciones artísticas. Los postulados estéticos griegos no sirven para nuestras inquietudes de hoy. Son otros

los caminos para analizar el arte que están más cerca del estructuralismo espacial, donde las formas y los volúmenes conectan un lenguaje. Martínez Blasco ofreció a los reunidos una teórica del arte-espacio, desarrollada gráficamente en cuatro ámbitos elementales: decoración definida en el trazo, pintura definida en la mancha, escultura definida en el volumen y arquitectura interpretada como re-

cha su conferencia con la nueva versión del mito de la caverna de Heidegger (el hombre que corre a la luz y se ciega en ella) y con la afirmación kafkiana del asombro del ser humano ante el gran espectáculo diario de la luz, donde el hombre reconoce su mirada en el crepúsculo, después de adoptar una distanciamiento instintiva para poder aceptar el milagro en toda su grandeza.

12. CONCEPTO ESPACIAL DE LA CIUDAD ANTIGUA

El catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Madrid José María Azcárate citó la frase de Cicerón: «no hay tarea en la que el



Aspecto del Salón de la Reina durante una de las conferencias

cinto que el conferenciante entiende como algo que necesariamente ha de ser cerrado y penetrable.

9. EL ARTE DE HOY Y EL ESPACIO COMO FORMA DE CONOCIMIENTO

La conferencia de Santiago Amón fue prodigiosa, memorizada totalmente sin el menor apoyo. Partió de la referencia de Pablo Picasso a modo de homenaje y en su sentido de temporalidad antes que historicidad. Citó a Antonin Artaud: «el futuro no está en el complemento del mañana, sino en la anáfora o memoria de la víspera de un nacimiento». Picasso produce su ruptura con *Las señoritas de Avignon* y origina inmediatamente el antecedente de Cézanne. Este pintor no hubiera sido motivo de nada sin Picasso. Dos citas utiliza Amón para positivar el esquema de su apreciación histórica. Una es la lección dictada por el filósofo Patricio Bulnes Echeverría, en la que afirma que «no es lo mismo acercarse a la Revolución francesa en 1789 que contemplarla en 1825». Se impone la revisión del pasado y del futuro, reparando en los correspondientes riesgos de óptica y perspectiva. También cita a Kafka. El topo nació ciego, y dándose cuenta de que el peligro estaba en la luz, optó por excavar galerías cada vez más perfectas y complicadas; pero antes de morir, el animal se hizo una patética reflexión: si el peligro estaba de cara a la luz, ¿por qué no haberlo afrontado? Atribuye a Picasso la invención del arte moderno, la creación del cubismo como hallazgo espacio-dimensional, y abro-

10. LA ARQUITECTURA DESDE EL ESPACIO

Antonio Fernández Alba, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura, manifestó que el hombre establece una disociación de la naturaleza y del paisaje, y señaló el valor de ocupación de espacio y diseño que el hombre primitivo concibe al descubrir una cueva, o de la calidad de recuerdo que entraña la erección de un *menhir* en memoria de los navegantes que no llegan. «El espacio arquitectónico —afirma— se configura entre la necesidad y el recuerdo.» Estudia el concepto antropocéntrico de los griegos; cita el arte gótico como consecuencia de una inquietud mística y la arquitectura hodierna como consecuencia de una función.

11. RELACIONES ENTRE EL PAISAJE ARTISTICO Y EL POETICO

José Hierro afirmó que en el arte español se observa un mayor alcance ético que estético y que el paisaje aparece rara vez tanto en los textos poéticos como en las representaciones pictóricas, y cuando lo hace, es con una apariencia esquemática de paisaje no vivido. Cita al Mío Cid y a Berceo y compara a este último con Fra Angélico. La sensación de tiempo prepondera en las artes españolas. El paisaje se incorpora a los textos anecdóticamente. Su descubrimiento es tardío, y cuando surge la naturaleza lo hace elaborada por el hombre a su capricho como medida del ser humano, mediatizado por los dioses.

hombre esté más cerca de Dios que en la de hacer ciudades y conservar las creadas». Informó detenidamente sobre los planteamientos de las ciudades de antiguas civilizaciones, de su carácter teocrático y de los elementos de la vivienda, del edificio público y religioso. Grecia, Roma, Egipto, Mesopotamia van siendo objeto de la atención del conferenciante, que nos sitúa históricamente, siguiendo una línea de evolución rigurosa.

13. LA EVOLUCION DEL CONCEPTO ESPACIAL EN EL CINE

Alfonso Sánchez, para entrar en el tema, estudió el séptimo arte en su relación analógica con las demás artes. Afirmó que estas analogías están superadas hoy cuando el cine se ha hecho independiente y goza de un lenguaje propio que le identifica. Citó como cineastas, sin propósito previo, a Rabelais, Shakespeare, Dante, Miguel Ángel, Giotto y fray Filippo Lippi.

14. EL ESPACIO DE LA OPERA

Federico Sopena estimó propicia la oportunidad de trascender la polémica suscitada en torno al teatro de la Opera. Cree que existe una afición al

bel canto en las nuevas generaciones que intenta escapar de lo espectacular, destruyendo los fastos del acontecimiento social. La grandeza de la ópera, desde Monteverdi a Berg, es perfectamente separable de ornamentos, arañas, porcelanas y tapices y del movimiento escénico brillante con el que se transfiere el teatro de la corte, en una especie de ingenua puesta en escena de tipo colegial. Afirma monseñor Sopena que en la misma estructura del teatro lírico hay una lucha entre «lo espacial en movimiento», que tiende a la espectacularidad, y lo temporal y misterioso, que ayuda a la participación.

15. LA ESPACIALIDAD PAISAJISTICA Y EL MUNDO MEDIEVAL

El historiador del arte Juan Ainaud de Lasarte hizo constar que el paisaje no es un fenómeno aislado, sino la circunstancia del hombre, con la que éste establece una ineludible correlación. Los vestigios en los textos y en el arte plástico de plantas, pájaros, animales y cuantos elementos pueden considerarse naturales fueron analizados por el conferenciante, que glosó textos ilustrativos de Gonzalo de Berceo y de Mío Cid.

16. DEFINICION DEL ESPACIO ABSTRACTO

«Fantasma de la realidad» llama Joaquín Vaquero Turcios al espacio tridimensional en la imagen plana, que es la resultante del cuadro que se obtiene en una medida de visión y contemplación. La realización del pensamiento se produce de un modo paralelo a la impresión óptica de los fotones. Luz y estímulos nerviosos son los impactos que excitan al individuo, comprometiéndole en una anhelación estética. El hombre en la oscuridad rescatará totalmente la concepción espacial física al tectar el objeto y atenerse a una realidad no espectral, como ocurre en la superficie pictórica. Vaquero Turcios se produce en sus apreciaciones de igual modo que lo hace en su pintura: a través de una reflexión intelectual, en la que siempre queda valorado sugestivamente el concepto espacial.

17. EL ESPACIO EN LAS ARTES DECORATIVAS

Angel Marsá entiende el cometido artístico como algo sujeto a permanente revisión, que se caracteriza por su inestabilidad y por su capacidad de mutación. Marsá afirmó que el espacio y el tiempo no existen como cosas independientes, como entidades autónomas, sino que únicamente hemos de considerar la entidad espacio-temporal. Divide los procesos de esta dicotomía en dos vertientes: la clásica y la crítica (en el sentido de crisis). En cuanto a esta última, no representa más que una tentativa o ensayo

hacia nuevas fórmulas estables, que terminan cerrando un ciclo, el cual promoverá sucesivamente una nueva crisis.

18. EL ESPACIO EN LA NOVELA

Afirma Antonio Valencia que no es posible la creación novelística sin espacio y que la crisis que se produce en el género cabe atribuirlo a la anulación o distorsión de los espacios inherentes a la narración. Valencia repasó panorámicamente la novela del XIX y la generación del noventa y ocho, deteniéndose en Unamuno y Azorín, figuras antitéticas respecto a la consideración del espacio y el paisaje. No olvidó Valencia las últimas producciones de la novelística española e internacional en su relación con el concepto del espacio, y al establecer sus previsiones para el próximo siglo, puntualizó: «suponiendo que que haya siglo XXI y que haya novela».

19. LOS SIMBOLOS ESPACIALES

Julián Gállego, crítico e historiador del arte, estimó que todo espacio es simbólico, cosa cierta en cuanto que se debe a una intuición antes que a una comprobación. El espacio de la pintura se debe a un convencionalis-

mo que sintetiza la realidad en un plano. Entiende que cada ser tiene su concepto del espacio y que en la curva espacio-temporal se contiene y resuelve la vida del hombre. Desde una visión aséptica, el espacio es la relación entre las posiciones de los cuerpos; pero las concepciones del espacio responden a infinidad de ambientes y concomitancias circunstanciales que parcelan el propio concepto. Gállego revisa el *modus faciendi* de las escuelas clásicas, y después de valorar las técnicas de las escuelas modernas, concluye con una dubitación que sirve de apoyo a su tesis dialéctica: «no sabemos lo que es el espacio; quizá el caldo de cultivo necesario para crear, quizá un símbolo para entendernos mejor o un signo que hemos de buscar para la designación de algo que realmente desconocemos».

20. EL ESPACIO EN LA MUSICA

Ramón Barce entiende la música como una entidad temporal antes que espacial. Se pregunta si realmente existe el espacio sonoro, pero acepta las correlaciones que en este sentido se atribuyen a la música. Así, por ejemplo, las notas altas corresponden a los agudos y las bajas a los graves. La idea del vuelo, la imaginatividad, las aves, los aviones, corresponden a tonos agudos contrariamente a lo que sucede con el simbolismo romántico o con los cantos gregorianos del XVI y XVII. También las di-

mensiones son aplicables al espacio musical si se entiende por «ancha» la duración y por «profunda» la dinámica o potencia del sonido. Una melodía es una sensación musical plana por su carácter monódico. Una música polifónica produce una configuración caótica dimensional.

21. EL «BALLET» Y LA DANZA CULTA

Se duele Mariemma de una España que no necesita escarbar demasiado en las fuentes de nuestro folklore para dejar asombrado al mundo por su riqueza y variedad. Le bailan las palabras y las ideas y terminan bailándole los pies para demostrarlo mejor. Glosa conceptos de André Clemenceau o cita a Lola de Valencia cantada por Baudelaire, para llegar a Antonia Mercé, la *Argentina*, considerada como la mejor bailarina de la época en un momento en que triunfaban en el mundo la Pavlova y la Valsavina. Después de sus palabras vino la rúbrica solemne de su arte. Su intervención como bailarina, acompañada por el maestro Luzuriaga, hizo que el público puesto en pie le exigiera continuar de forma ininterrumpida, hasta que al final se produjo la necesaria solución de continuidad espacio-temporal que impone la realidad.

22. EL ESPACIO ESCENICO

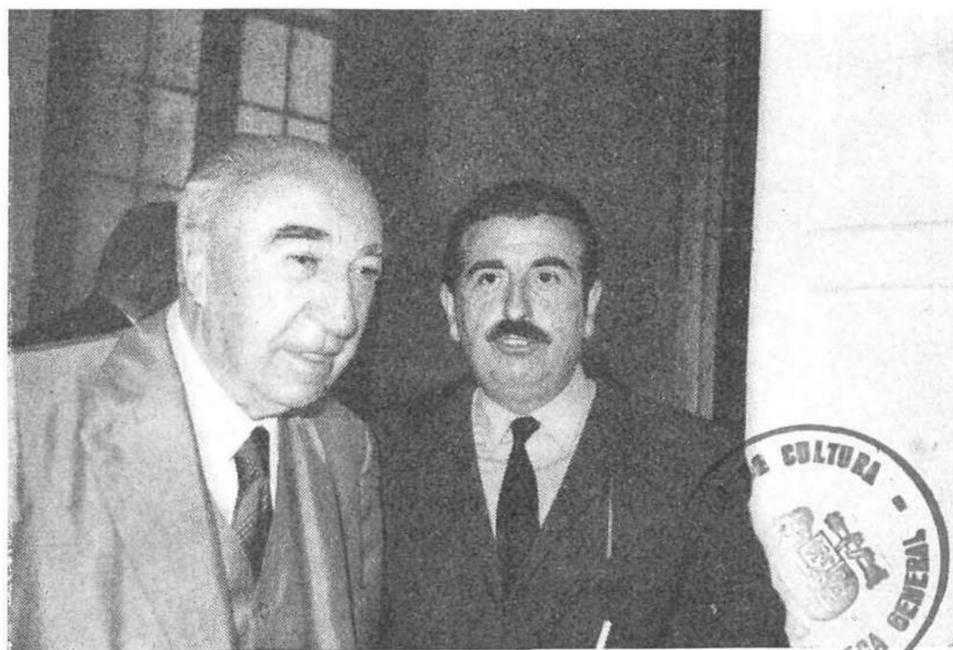
Alfredo Marquerie partió de las premisas orteguianas expuestas en su *Meditación del marco* y de las dos conferencias de teatro recogidas bajo el título *Idea del teatro*. Ortega afirmaba que el teatro era un género *visionario* en lugar de *literario*. Analizó después esa línea de evolución que nos permite identificar las esencias del drama como fenómenos dimanantes de la actividad social de los pueblos, lo que equivale a situar el fenómeno teatral en una sucesión constante de espacios que al principio se indeterminan hasta confundirse el predio de la acción con el predio de la expectación.

23. EL PAISAJE EN LA OBRA DE AZORIN

Manuel Díez Crespo nos dice que la poética del gran estilista monovero se resume en una frase suya: «Vivir es ver volver.» Observa que la definición podría parecer un tanto retrógrada para un progresista superficial como era Azorín. Lo cierto es que pocos escritores han recreado el paisaje como él lo ha hecho. Habría que decir que Castilla es fotogénica desde que la retrató Azorín. Díez Crespo ve en las descripciones del paisaje de Azorín un estado de ánimo. Llama al prosista de Monóvar «místico pagano» porque ha contemplado a España con todo el tiempo por delante, con una voluntad gozadora de su propio poder receptivo y ha decidido quedarse con el color,



Un grupo de asistentes al curso

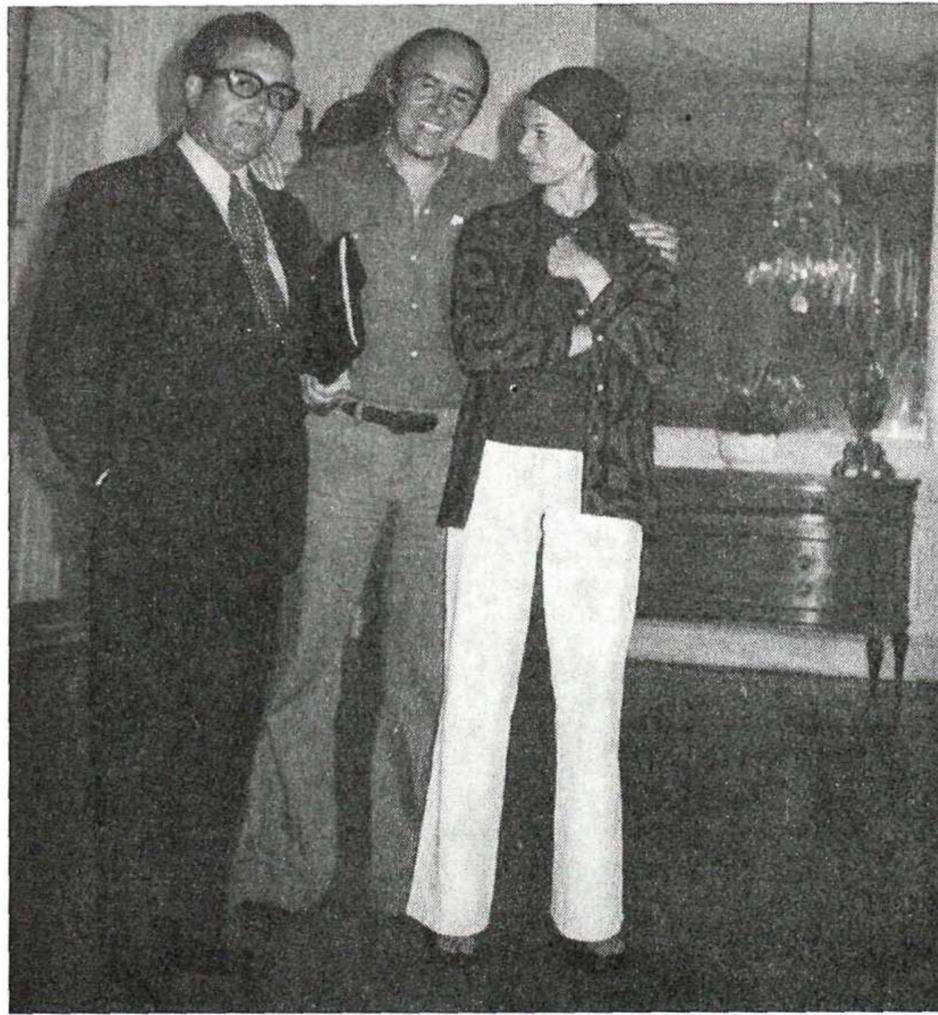


José Camón Aznar y A. M. Campoy, director y secretario del curso

con los contrastes nítidos, con un levante donde la cal, los verdes decisivos y los añiles implacables excitan la sensibilidad.

24. AZORIN Y SU TEATRO

Miguel Pérez Ferrero, azoriniano sin ambages, manifestó en el escenario del paraninfo de La Magdalena, que el teatro cultivado por Azorín no añade mucho a su gloria. Pero Azorín se interesó vivamente por el teatro. *Old Spain, Brandy, mucho brandy* y *La guerrilla* son quizá las más caracterizadas de sus piezas dramáticas. Fue también traductor de obras teatrales y hasta colaborador de Pedro Muñoz Seca. *La guerrilla* se está rodando ahora en España bajo la dirección de Rafael Gil. En sus tiempos fue protagonizada en el estreno por Milagros Leal y Salvador Soler Marí. Pérez Ferrero explicó la significación y el planteamiento de la trilogía *Lo invisible*, cuyo tema central es la muerte y comprende las piezas breves *La arañita del espejo*, *El segador* y *El doctor Death de tres a cinco*, que fueron puestas en escena bajo la experta dirección de Modesto Higuera por la compañía de Radio Nacional de España.



José Gerardo Manrique de Lara, autor de esta crónica, con el matrimonio Vaquero Turcios

25. CLAUSURA DEL CURSO: «EL ESPACIO EN EL ARTE DE HOY»

Camón Aznar resumió el tema genérico del curso subrayando los aspectos más inquietadores y menos solubles en una concepción como es la del espacio, subordinada a los ímpetus más tiránicos del subjetivismo creador. El espacio con sus secuelas perspectivas, a veces infundido en un estatismo perseverante que estruja al contemplador sobre el espectro del plano o los espacios dinámicos donde se debaten con valentía y con riesgo de interinidad las distintas corrientes del arte moderno horadando volúmenes o movilizándolo en un alarde de inventiva, de búsqueda y de expresividad.

Es difícil—utilizo una frase familiar en los labios del director del curso—resumir en el escaso *espacio*—que esta vez no es más que un eufemismo monodimensional—que estas páginas me ofrecen, una abigarrada serie de lecciones que han trascendido el concepto espacial del arte en todas sus posibles matizaciones. Mi trabajo ha de limitarse únicamente a dejar puntual constancia de un hecho cultural que, como dice Camón, empieza a ser importante más allá de nuestro ámbito.

Colección

“SELECCIONES DE POESIA UNIVERSAL”

Pesetas

RECIENTEMENTE APARECIDO:

Antología poética, de Antonia Pozzi. Versión de Mariano Roldán 175

EN LA MISMA COLECCION:

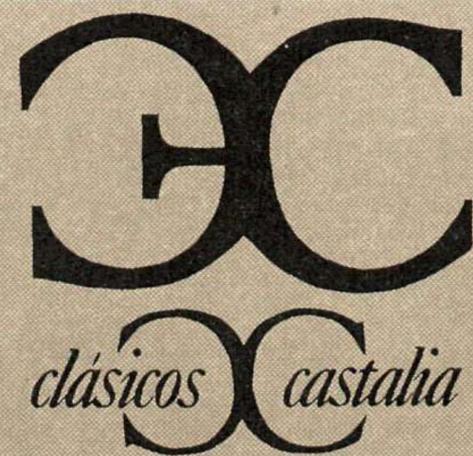
- Antología**, de Carl Sandburg. Versión de Agustí Bartra. 150
Antología, de W. B. Yeats. Versión de Jaime Ferrán. 125
La epopeya de Gilgamesh. Versión de Agustí Bartra. 100
Poemas escogidos, de Fernando Pessoa. Versión de Rafael Santos Torroella 175
Salmos, de Patrice de la Tour du Pin. Versión de Manuel Alvarez Ortega 125
La nueva poesía sueca. Versión de Justo Jorge Padrón 250
Poemas, de Paul Eluard. Versión de Jorge Urrutia ... 165
Poemas escogidos, de Leonard Cohen. Versión de Jorge Ferrer-Vidal 150
Antología poética, de Ted Hughes. Versión de Jesús Pardo 175
Antología poética, de Cesare Pavese. Versión de José Agustín Goltisol 125
Antología, de J. C. Bloem. Versión de Henriette Colin. 125
Poemas, de William Blake. Versión de Agustí Bartra. 175
Stanyan street y Escuchad la ternura, de Rod McKuen. Versión de Jorge Ferrer-Vidal 175
Antología de la «beat generation». Versión de Marcos Ricardo Barnatán. Segunda edición 125

EN PREPARACION:

Antologías de Hart Crane, por Agustí Bartra; de Victor Segalen, por Leopoldo Azancot; de Jules Supervielle, por Jacinto Luis Guereña; de Giuseppe Ungaretti, por Giovanni Cantieri; de Artur Lundkvist, por Francisco Uriz, y de Sylvia Plath, por Jesús Pardo, entre otros.

PLAZA & JANES, S. A. EDITORES

Virgen de Guadalupe, 21. Esplugas de Llobregat (Barcelona)



Colección fundada por D. Antonio Rodríguez Moñino. Dirigida por D. Fernando Lázaro Carreter

NOVEDADES

** 48 Rafael Alberti
MARINERO EN TIERRA.
LA AMANTE. EL ALBA DEL ALHELÍ.
 Edición de Robert Marrast.

** 47 Diego de Torres Villarroel
VIDA, ASCENDENCIA, NACIMIENTO, CRIANZA Y AVENTURAS.
 Edición de Guy Mercadier.

** 45 y 46 Vicente Espinel
VIDA DEL ESCUDERO.
MARCOS DE OBREGON, 2 Vols.
 Edición de Soledad Carrasco Urgoiti

Sencillo * intermedio ** doble *** especial
 70 ptas. 85 ptas. 100 ptas. 135 ptas.

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39

Tels. 419 89 40-419 58 57 MADRID-10



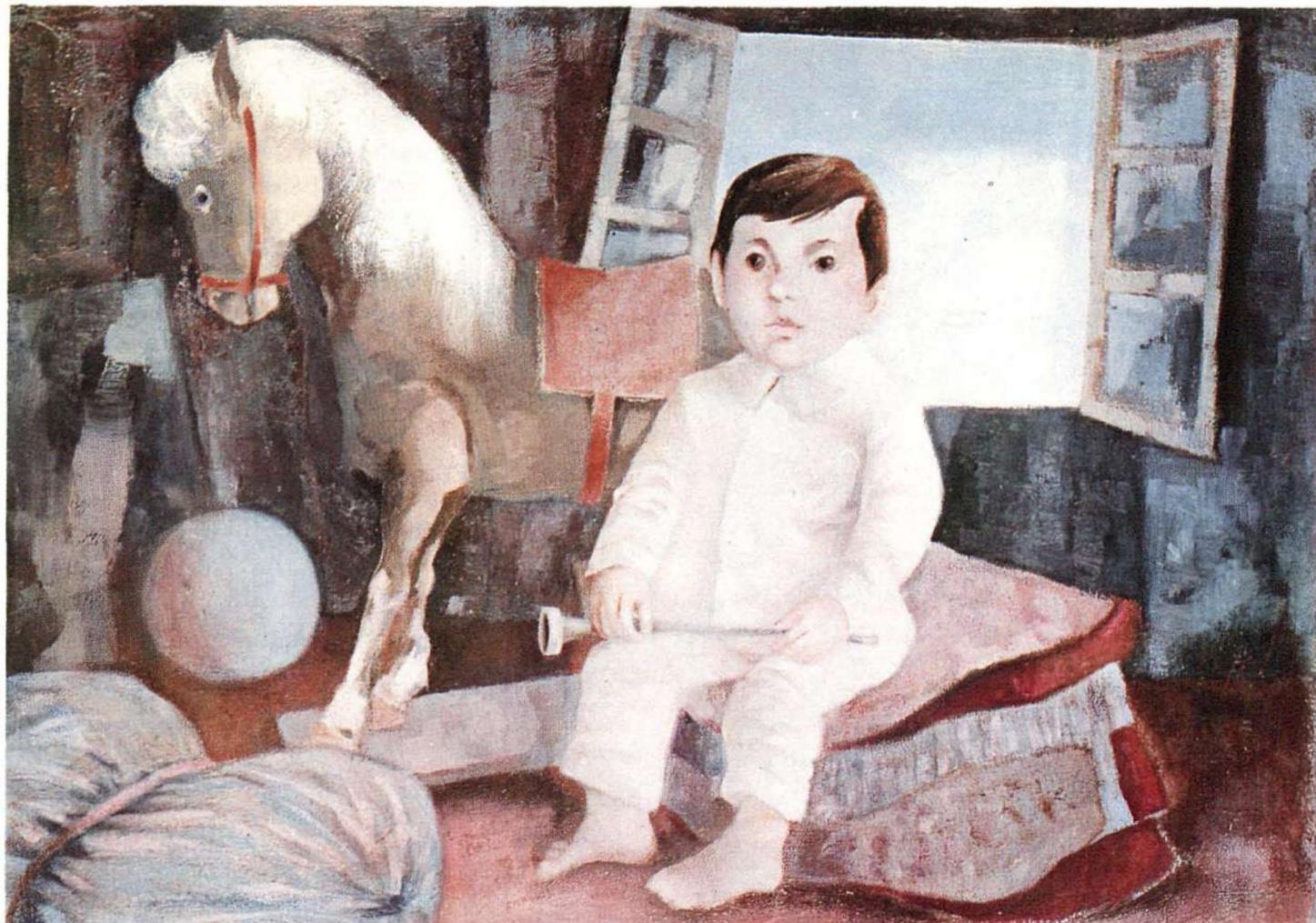
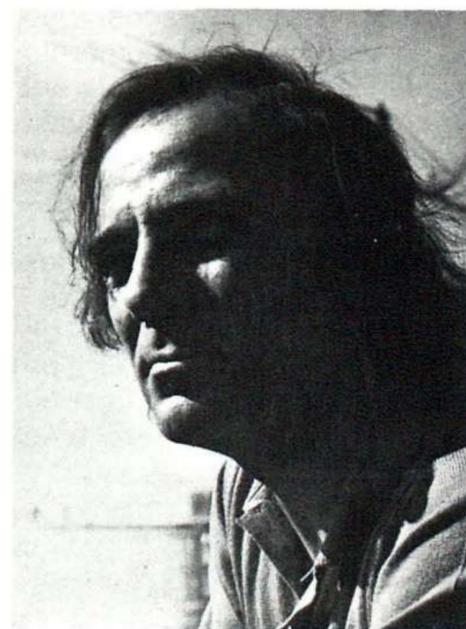
desvelos y cautela de **LUIS CAJAL**

Por Luis LOPEZ ANGLADA

Luis Cajal vive en esa parte que Madrid le ha ganado recientemente al campo, que ha llenado de edificios limpios y donde la ciudad parece entregada al sosiego y al descanso. Como por aquí no hay casticismos ni exceso de locales comerciales, podéis dirigirlos con tranquilidad a las gentes para preguntarles por dónde cae la calle de

Carlos Caamaño, sin miedo de que prorrumpen en aspavientos y os miren con gestos de consideraros pardiños. Las gentes de este barrio madrileño, aunque ignoran la calle en que vive el pintor, os atienden con seriedad y finura; incluso hasta sacan la guía de la capital y os ayudan a localizar la residencia del artista.

Uno de los detalles que os pueden guiar a ella es que en el portal de su casa un espléndido paisaje con la firma de L. Cajal advierte al que llega que allí se hila fino en esto de la decoración doméstica. El piso del pintor—el más alto de la casa—responde totalmente a esta modernidad del barrio y al gusto artístico del dueño. Una ha-



bitación pequeña, pulcra y ordenada, es lo que nos enseña el pintor calificándolo de estudio, y cuando hacemos el elogio de su orden y cuidado, no muy frecuentes entre los artistas, Carmen, la esposa, se echa las manos a la cabeza recordando que ayer estaba todo patas arriba, lleno el suelo de cuadros y bastidores, y la mesa, de tarros y barnices.

Porque este pintor es uno de esos que aprendieron de sus mayores que el arte no sólo consiste en tener la inspiración suficiente como para concebir una obra bella, sino que es preciso disponer de materiales aptos para su realización y con la conveniente garantía de su persis-



tencia sobre el lienzo. Porque ¿quién asegura a nuestros artistas que los productos manufacturados que se expenden en el comercio pueden asegurar la gracia del color eternamente? ¿Quién es capaz de garantizar que los empastes soñados por el pintor no van a diluirse, a masificarse y a romper los matices de cada pincelada? Y, sobre todo, ¿quién puede dormirse sobre los laureles del color hallado en un instante de lucidez si luego el tiempo inexorable va a ir oscureciendo, borrando, desintegrando la obra y con ella toda la ilusión y la comunicación que un día soñara el hombre con ofrecer a los demás?

Todo esto y mucho más lo ha previsto la cautela de Luis Cajal. Por lo menos él intenta conocer los materiales con que trabaja. Él ha estudiado la artesanía de nuestros clásicos, y allí, en su taller, combina colores y aceites, claras y grasas como pudiera hacerlo un maestro pintor del Siglo de Oro. Y en ello Luis Cajal se abisma y prepara como en un espiritual ejercicio, antes de poner su mano sobre la tela. Horas enteras de trabajo y esperanza que ya nos sirven de indicación para poder encaminarnos por los territorios de este hombre cuyo retrato queremos diseñar.

A Luis Cajal se le ha com-

parado con los maestros de la escuela madrileña. Con ellos tiene de común su empeño por una obra «bien hecha», que hubiera colmado la satisfacción d'Orsiana. Su actitud ante el arte tiene siempre una preocupación humana de comunicación. Por eso, si algún día se internó por las selvas de las abstraccio-

nes, lo hizo más como aventura obligada para no dejar faceta del arte sin conocer que como decisión definitiva para su obra. Ahora, ya remansada su inquietud y colmadas sus curiosidades coloristas, Luis Cajal, nos confiesa que él no quiere ser explorador de veredas inéditas ni quedarse mirando ha-

cia los tiempos pasados con riesgo de convertirse en estatua de sal; él quiere ser un pintor de hoy, pero sin que la moda efímera convierta su expresividad constructiva en expresionismos desgarrados ni en mensajes sin esperanzas.

Por eso, la obra de Luis Cajal, parece iluminada por el alma y la vitalidad de su autor. Los hombres que nos miran desde esos lienzos, vestidos por su capricho artístico, de arlequines y colombianas modernistas, pudieran ser despojados de sus artificiosas galas y serían gentes de hoy, acaso llenas de cierta tristeza que acaban convirtiéndose en serena contemplación de la vida. Nos miran desde su mundo. Están presentes como esfinges ante la vida, con lo que Cajal se identifica con el sentido ibérico de la figuración estática, tan característica de la pintura española de todos los tiempos.

Cirilo Popovicci, ante estos protagonistas de la obra de Cajal, ha sabido entender el misterio de su inmovilidad y ha dicho: «Lo que más se impone a su atención... son aquellas obras donde el personaje parece emerger del fondo con el que se "teje" en un espacio real-irreal.» Y José Vicente Puente nos avisó de «esas mujeres que se van hasta los frisos griegos, sin perder el color y la re-

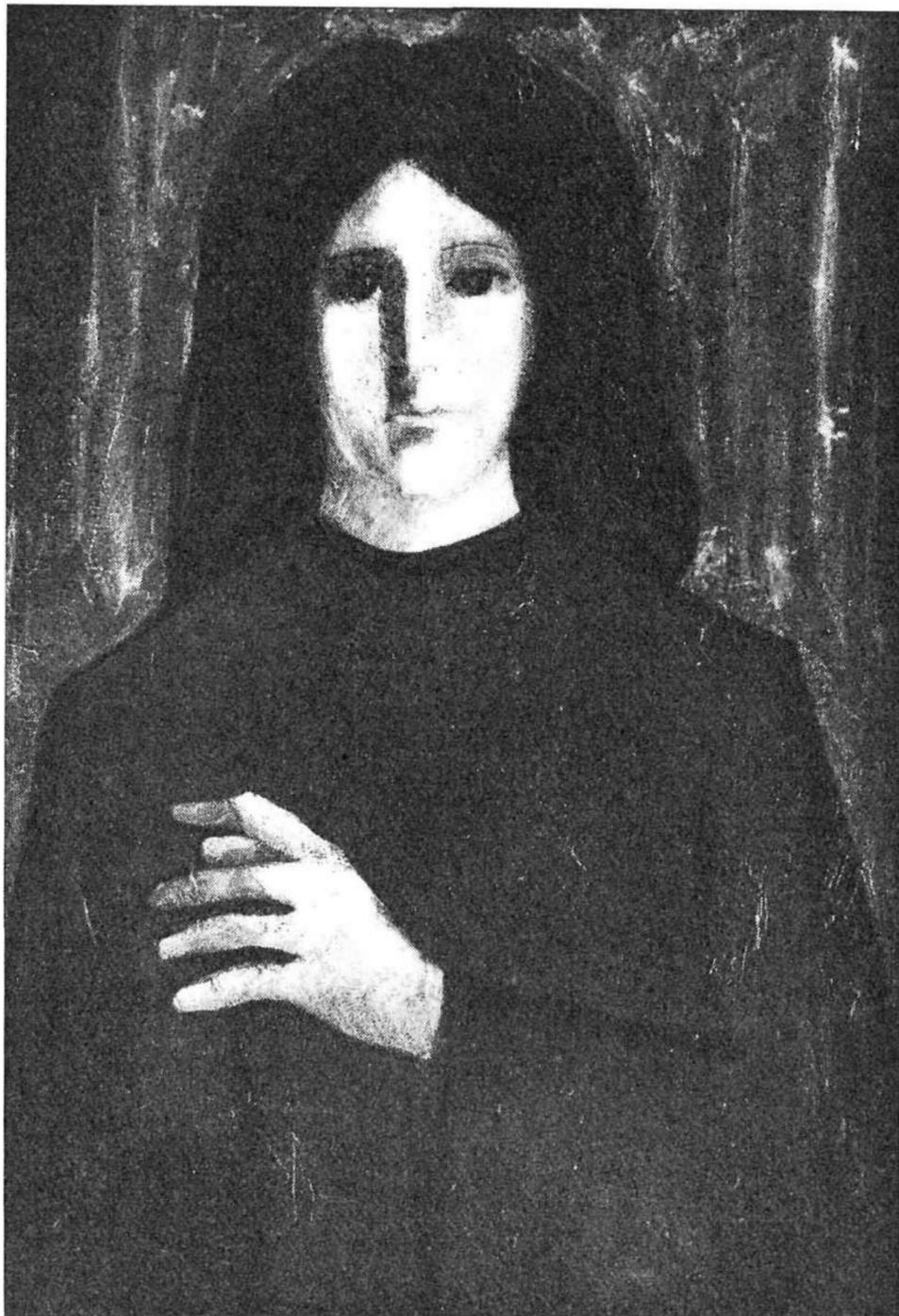


donde mediterránea de sus formas y la penetración iluminada de sus ojos negros».

Luis Cajal nació en Zaragoza. Sin duda aquella tierra tiene el privilegio de haber estado, en todos los tiempos de la pintura española, en primer plano de actividad. La bendición del nacimiento de Goya se está repitiendo en este siglo, hasta el punto de que nos faltan dedos de la mano para señalar a los pintores aragoneses que actualmente militan en nuestro Parnaso pictórico entre los nombres más ilustres. Buena prueba de ello es esta sección, por la que vienen desfilando insignes artistas, unos afincados lejos de la patria chica y otros consiguiendo eso tan difícil de ser profetas en su tierra, y haciendo de la capital del Ebro uno de los centros más interesantes para los aficionados a la pintura.

Pero Luis Cajal no se conforma con su propia actividad creadora. El quisiera que su desvelo por conseguir un oficio honrado y unos conocimientos profundos de la materia con que el pintor trabaja se hicieran generales para todos los que se inician en el arte. Y como para este hombre las veinticuatro horas del día parecen alargarse hasta lo infinito, Luis Cajal que pinta sin descanso, se dedica también, sin descanso, a la enseñanza de la pintura. Y su procedimiento didáctico es el mismo que empleaban en sus talleres los viejos maestros, aquellos que conseguían que los expertos futuros se encontrasen desconcertados cuando se les presentara la ocasión de dictaminar si un cuadro había sido pintado por él o por sus discípulos. Luis Cajal, durante horas y horas, les inicia en el difícil procedimiento de preparar telas y colores, de usar la pintura adecuada, de convertirse no sólo en artistas, sino en artesanos, como aquellos de los que don Eugenio d'Ors afirmaba que habían escogido la más honrosa profesión del mundo.

Pero ¿bastaría esta actividad para este aragonés entusiasta y vital, para el que el tiempo no cuenta y al que el trabajo parece surgirle de entre los dedos sin darle ocasión a cesar nunca? Luis Cajal, sereno, ordenado, juicioso, sabe también que de su arte se pueden también deducir posibilidades de trabajo que sólo bajo una dirección adecuada y con la



claridad de pensamiento que tienen los auténticos artistas pueden dar razones de éxito y utilidad. Y así vemos a Cajal atareado a todas las horas del día; pintor creador de sus ensoñaciones, profesor de pintura, director de trabajos publicitarios. ¿Qué más? Seguramente, si ahondamos en su actividad, le encontraríamos nuevas facetas surgidas del desvelo de este hombre que sabe que sólo con una enorme capacidad de trabajo y con una fe en su propia obra, capaz de mover montañas, pueden lograrse el hallazgo feliz, la obra que parece surgida del milagro, la serenidad y el sosiego de la vida.

Serenidad y sosiego, que son también distintivo de la casa del artista. Casa ordenada, en la que las manos de Carmen saben mantener a tono con el espíritu claro y vital de Luis. En este nuestro caminar por estudios y talleres, tenemos que afirmar nuestra admiración por el orden, la gracia y la tranquilidad del de Luis Cajal, al que su situación en este Madrid recién nacido nos ha servido para respirar el cielo claro de un verano limpio y luminoso.

Medallística actual

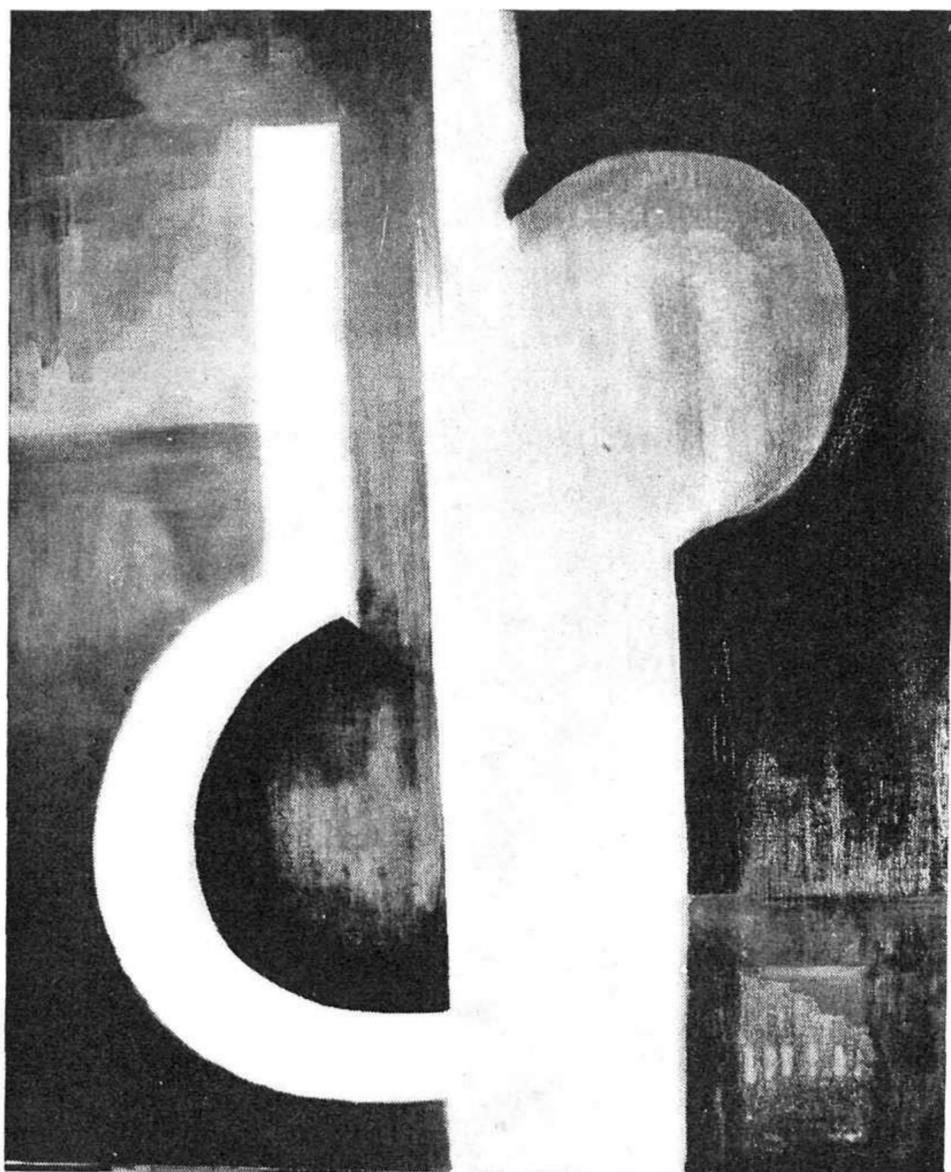
por Luis María Lorente

LOS HERMANOS LE NAIN

Caso único, dentro de la historia de la pintura, es la fama alcanzada por los tres hermanos Le Nain: Antonio (1588-1648), Luis (1593-1648) y Matías (1607-1677). El prestigio de los tres hizo que todos fueran miembros de la Real Academia de Pintura y Escultura, y la superior fama del segundo significó le fuera concedida la condición de noble y el collar de la Orden de San Miguel.

Maurice Charon ha moldeado una medalla, la cual ha sido acuñada por la Administración de Monedas y Medallas, de París, con módulo de 72 milímetros, tanto en bronce como en plata, y la misma está preciosamente concebida, diríamos, con realismo, ya que estos tres hermanos artistas fueron precisamente los más significativos representantes del realismo en la pintura francesa del siglo XVII.





“LAS HORAS Y LOS SUEÑOS” Y “LA AMBIVA- LENCIA DEL SIGNO” EN LA PINTURA DE CARMEN CULLEN

Por Carlos AREAN

No hace muchos días que Carmen Cullén me mostró en su estudio sus dos últimas series de cuadros. Eran ambas muy diferentes, pero habían sido realizadas al mismo tiempo y alternando en su ejecución los lienzos de la una con los de la otra. Ello constituía una casi irrefutable prueba de que dos estados de ánimo recurrentes y no necesariamente opuestos se habían ido turnando hasta originar cada uno de ellos un tipo muy definido de obras. Hablamos largamente sobre aquella bipolaridad, y la autora me pidió que intentase «bautizar» ambas series. Así lo hice, a pesar de mi miedo a la invención de denominaciones y a mi duda sobre la posibilidad de acertar.

A los cuadros de tipo social realista, cuyo protagonista me pareció ser el paso del tiempo, los denominé Las horas y los sueños. A los no imitativos y en los que la preocupación por la organización del espacio, predominaba sobre el deseo de hacer intuitiva la fluencia temporal, los denominé La ambivalencia del signo. La primera denominación se relaciona con la subjetividad de la autora. La segunda, con la búsqueda ambigüedad de la signografía. Carmen Cullén se halló de acuerdo en ambos casos con las denominaciones recién inventadas. Una vez puestos los nombres, me limitaré ahora a recordar lo que más me llamó la atención en ambas series.

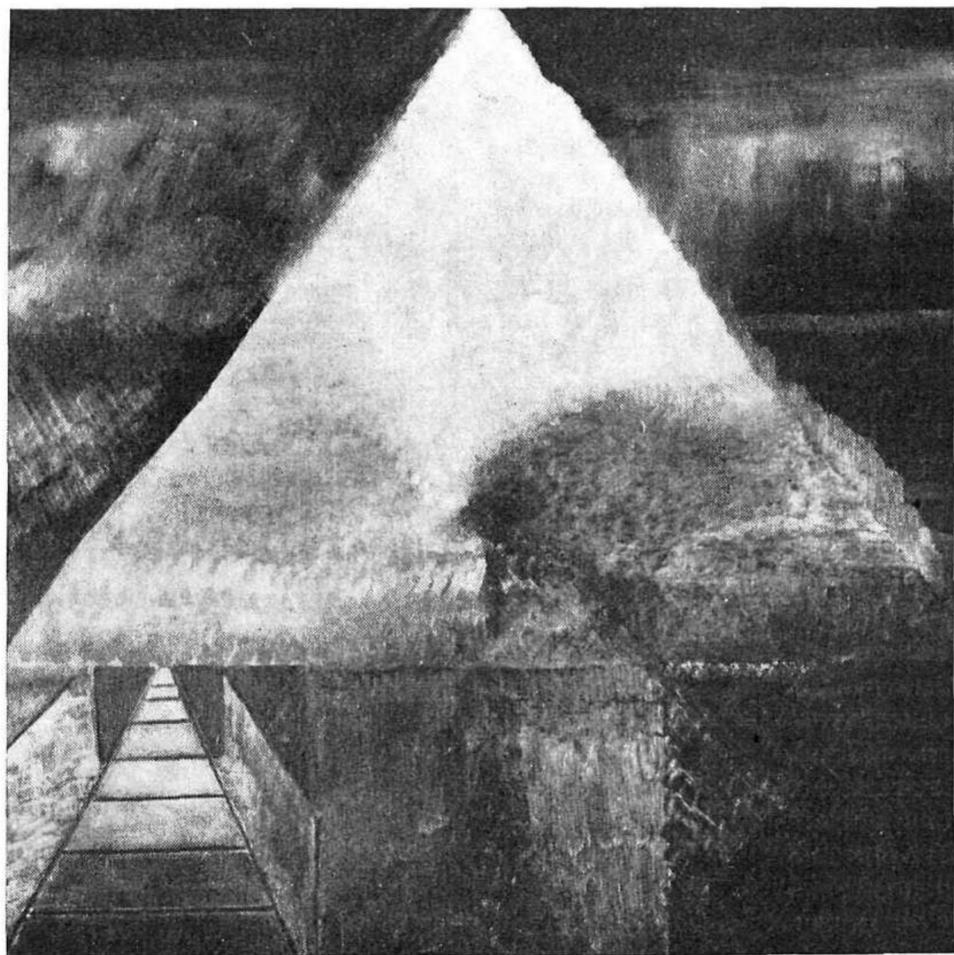
A lo largo de diez años de actuación muy coherente, había sido hasta ahora Carmen Cullén una pintora única y exclusivamente «figurativa». En su obra predominaban los paisajes y las figuras humanas y también esas casucas tambaleantes, escaladoras de laderas reseca, que tanto abundan en nuestros entrañables pueblecitos castellanos y que tan gratas le han resultado siempre a los maestros de la tercera escuela de Madrid. En su nueva etapa figurativa—la de Las horas y los sueños— Carmen Cullén pinta multitudes en marcha, que esperan algo y que caminan apretadamente hacia una meta entrevista o que abandonan parajes inhóspitos. Hay una gran tensión en el dinamismo controlado de estas composiciones, pero también una capacidad de superación del hastío y del enajenamiento. Vestimentas moradas sugieren un clima trágico bajo unos andamiajes que pueden ser un símbolo de la nueva era industrial. El movimiento es correlato ineludible de la temporalidad, pero la condensación de la imagen lo es del anhelo de salir de la cárcel de las horas iguales y de abrirle un camino a la esperanza y al hallazgo de la propia identidad.

La segunda serie de obras es íntegramente no imitativa, pero en el centro de todas ellas aparece un signo en gran formato y trazo rápido y ancho que sirve de punto de referencia para la ordenación contrapesada de las restantes imágenes. Dicho signo puede ser una interrogación inmensa o un número que se convierte en letra o en nota musical. La buscada ambigüedad de estos signos se corresponde con la del color y con la de los ritmos, unas veces casi orgánicos y otras—en un mismo cuadro—angulosos y rígidamente geométricos. Hay en estas formas opuestas un deseo muy marcado de reducir a unidad la contradicción, que responde, en última instancia, al mismo afán de amortización que obliga

a avanzar en orden compacto, aunque no dirigido desde fuera de ellas mismas, a las multitudes de la serie anterior. En estas obras, especialmente en las sinfonías en amarillo y naranja, o en algunos verdes cinabrio, que se convierten en otros cuadros en nuevos amarillos al contacto con otros verdes, alcanza Cullén sus máximos aciertos en cuanto colorista.

Igualmente acertado consideramos el tratamiento de la luz en estos lienzos, ya que varía de uno a otros y se adapta siempre a la necesidad expresiva de cada caso concreto. Así en algunos conjuntos signográficos especialmente calmos, se tiñe de unos reflejos dorados que le prestan una atmósfera de mosaico, en tanto en otros en dominante caoba, en los que los signos se pierden entre unos andamios gigantes que podrían resultar muy del agrado de algunos neorrealistas valencianos, la luz es neutra y se halla en íntima consonancia con la neutralidad de la anécdota.

Carmen Cullén nos ofrece en estas series dos vertientes complementarias de una realidad única. Como trasfondo de ambas corre un hilo de poesía que nos parece ambivalente asimismo. Algunos de los poemas que complementan a estos cuadros han llegado a ser incluso escritos, aunque las más de las veces el lirismo se limite a las sugerencias de la imagen, sin necesidad de que la autora lo traduzca en palabras. Cuando el poema ha sido escrito, la imagen es muy a menudo ambigua y aparece engastada en un hilo de pensamiento conceptual, relacionado con la alienación y correlato posible del ambiente de la primera de ambas series: la de «Las horas y los sueños». El intento final es la fusión de poesía y pintura, ambición bellísima que Carmen Cullén se halla en camino de convertir en fructífera realidad.



MAURO

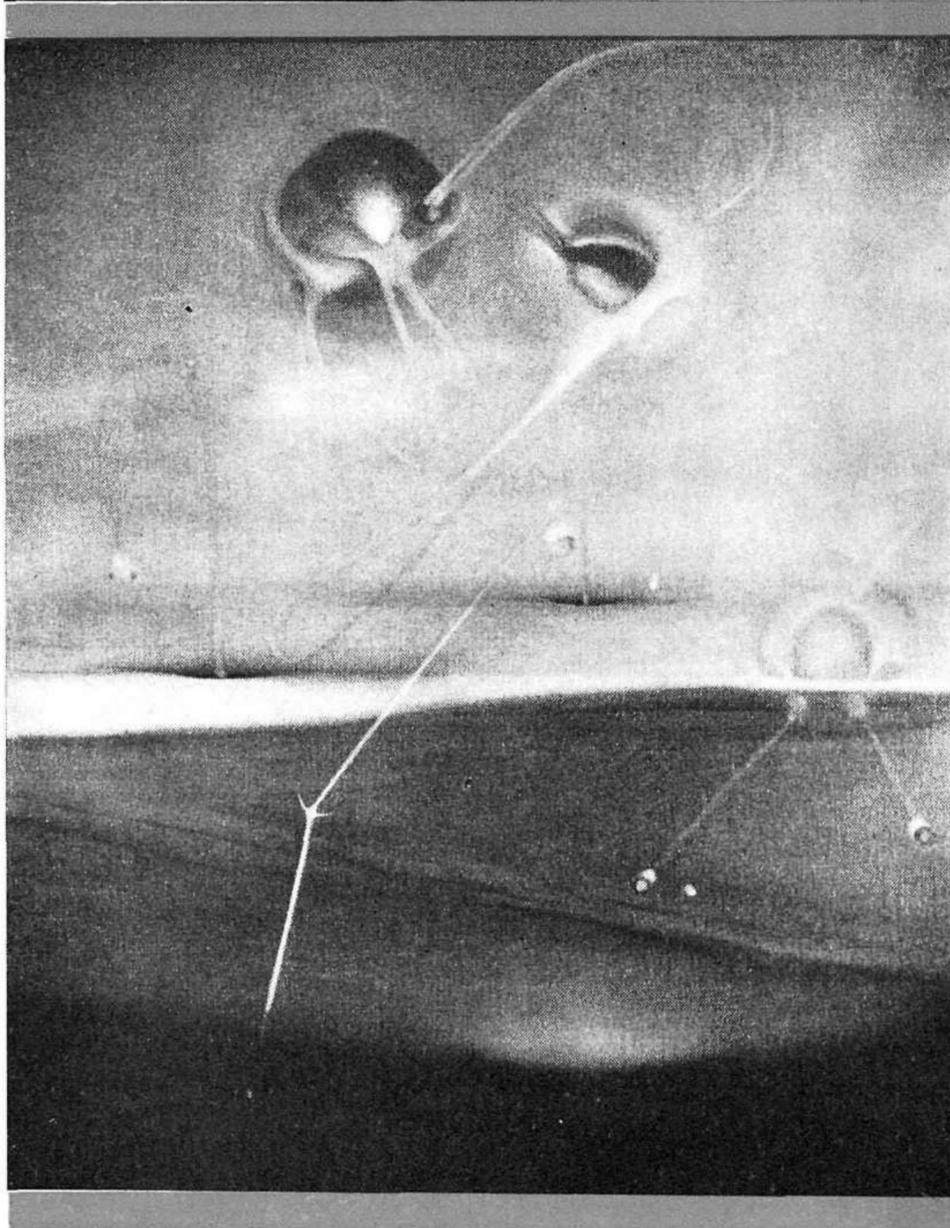
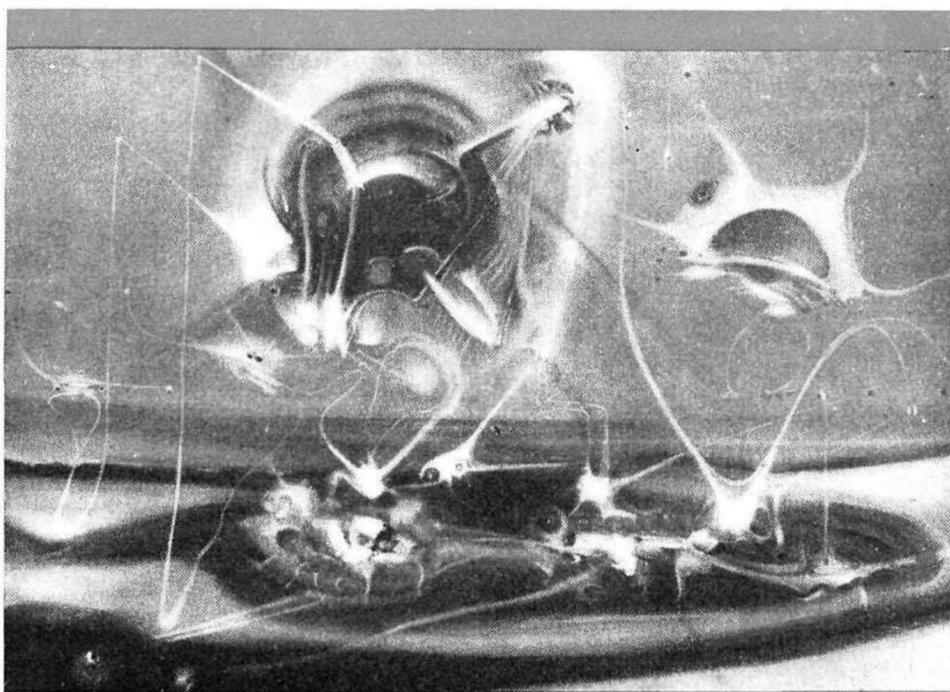
MEJIAZ

VISITA ESPAÑA

PRESENTACION DE SU OBRA EN LA SALA GAUDI, DE BARCELONA

El pintor venezolano Mauro Mejiaz es joven. Lo es al menos en relación al prestigio del que ya disfruta en toda Hispanoamérica. Hace aproximadamente un mes ha decidido radicarse, en parte, en España. Esta elección, que no le hace abandonar sus relaciones con el grupo de artistas hispanoamericanos de París, la realiza en el momento en que acaba de cumplir los cuarenta y dos años de edad. De sobra sabido es que resulta raro que un pintor empiece a realizar su verdadera obra antes de los treinta y cinco. En el caso de Mejiaz este hallazgo del propio camino fue algo más prematuro, ya que su nueva concepción del sobrerrealismo se inició poco después de que el artista había cumplido los treinta de su edad.

Las formas sobrerrealistas que inventa Mauro Mejiaz siguen siendo preferentemente oníricas, de acuerdo con la mejor ortodoxia de la tendencia, pero abundan más en ellas los elementos mágicos y líricos que los sexuales o los directamente contestatarios. Lo que hace en realidad es recrear una naturaleza de formas flotantes, difusamente delimitadas y servidas por unos colores delicuescentes, desvaídos, armoniosamente ensamblados, entre los que predominan los azules pálidos, los rosas pálidos y los amarillos igualmente pálidos. Podemos tener la impresión de que Mejiaz busca un contraste muy emotivo entre esta delicadeza evanescente del color y las degradaciones de nieve triturada que recorren sus formas y la tensión de la composición, cuyos ritmos parecen expeler hacia lo alto unas manchas nubosas con ecos de hongos atómicos o de



insectos inventados y agigantados. Una pintura así tiene más de ventana que de muro, ya que en vez de encerrarnos con su sola presencia nos permite evadirnos a través de ella en busca de una nueva armonía y de un principio de paz.

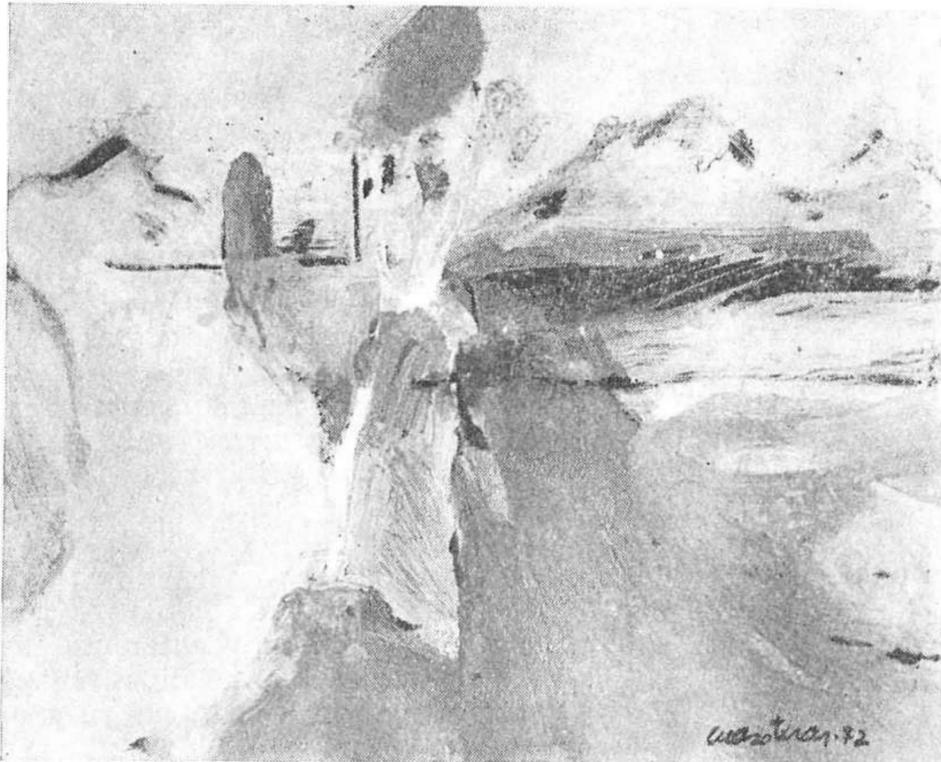
¿De qué manera se inscribe esta pintura de Mauro Mejiaz dentro de la corriente mayor de la evolución plástica de su patria venezolana? Para quien vea el acontecer artístico de Venezuela desde muchos kilómetros de distancia, parece ser el *constructivismo* convertido en *op*, la tendencia predominante entre las de vanguardia. Indudable es que Mejiaz no hace *op* ni *constructivismo*. Sus formas son fluctuantes y no contenidas, y su color, a causa de su propia matización resbaladiza, resulta también muy *anti-op*. A pesar de ello, hay un orden compositivo, unos contrapesos muy medidos entre las diversas formas flotantes y una sensación de balanceo en las mismas que puede alcanzar los mismos resultados que el *op* pero por un camino muy diferente. Incluso en esto se muestra fiel Mejiaz al espíritu de su época, pero lo hace sin renunciar un solo instante a su propia personalidad y abriendo así nuevos caminos, tal como acaba de demostrar en su reciente exposición en la Sala Gaudí de Barcelona, tan espléndidamente comentada por Angel Marsá, quien acuñó para esta pintura la sugestiva denominación de *postsurrealismo*. Como broche de oro para esta breve nota, deseo reproducir el final del estudio que el ilustre crítico catalán dedicó a tan sugerente pintor:

«La plástica surrealista de Mauro Mejiaz —escribió Marsá en la revista *Jano*— ha recuperado una pureza que la anterior versión apenas lograba rastrear por las peligrosas veredas del virtuosismo técnico y la anécdota condimentada. Acaba de ser estrenado "otro" surrealismo. Por fortuna, carece todavía de muletas dialécticas y de arcanos ocultistas. Los diablos se han vuelto al averno y los ángeles han regresado a las nubes, su morada predilecta.»

Compartimos el juicio de Angel Marsá. Angeles y diablos continúan en el lugar que les corresponde, pero Mauro Mejiaz inventa por sí mismo su mundo, que puede ser unas veces angélico y otras un tanto demoníaco, pero siempre lírico, aurirrojado, evasivo y confortador.

LA SOBRIEDAD AZUL Y MALVA DE CAÑADAS MAZOTERAS

por Rosa M. DE LAHIDALGA



La Mancha nos tiene acostumbrados a la paleta casi siempre sobria de sus artistas, como la tierra misma sobre la que crecen el viñedo, el olivo y la encina. Entre las excepciones, podemos citar al pintor José Cañadas Mazoterías, natural de Argamasilla de Calatrava, por su paleta tan rica en luminosidades azules y malvas, que más que en la tierra parece haber sido inspirada en las tonalidades de su cielo.

Cañadas Mazoterías, que sorprendió al público con su Exposición Premio Ateneo «Pintura Joven», de Madrid, el año 1971, ha continuado en la línea evolutiva que apuntaba por entonces, hoy definida por el armónico juego de trazos desdibujados que se aproximan a una abstracción lírica en la que hay huella de un ingenuismo natural y directo. Poco importa este sustrato evocador de lo infantil en la pintura de este artista, en parte explicable por su contacto docente con los pequeños, cuando su pintura posee una madurez expresiva que se acredita a sí misma.

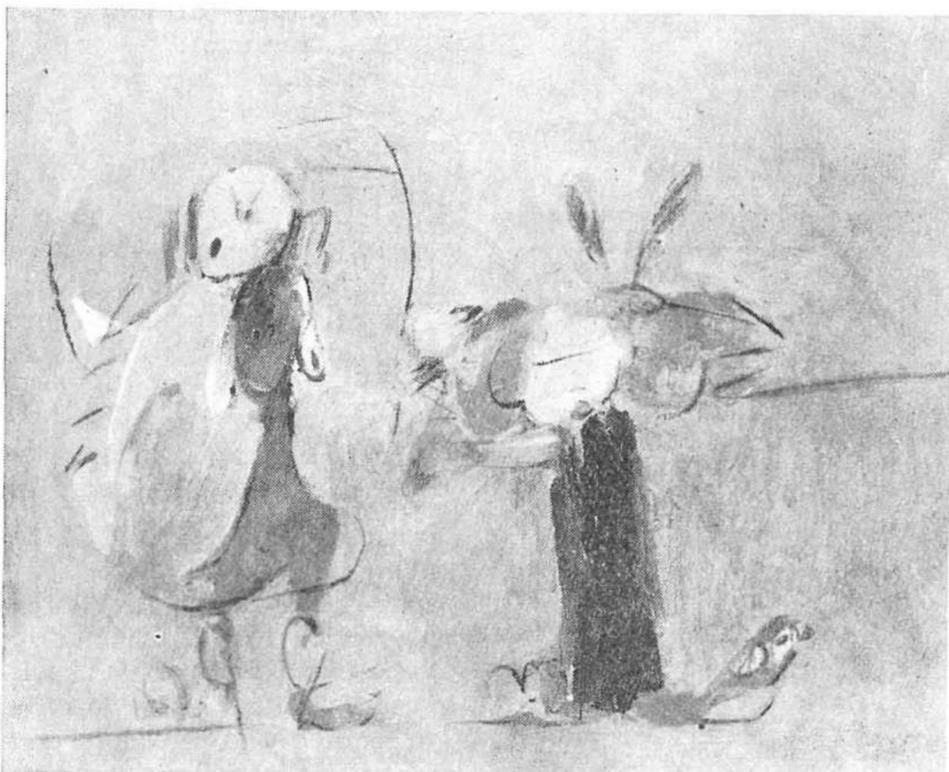
La textura, jugosa y ascética, rara vez permite seguir el rastro de una pincelada larga, que sigue en general ritmos esféricos y envolventes. El colorido, en delicadísimas gamas de azul, verde claro, rosa y blanco, se anima por el trazo negro de contornos desdibujados, o salpicaduras de manchas en gris o en rojo amortiguado. Es en una atmósfera fluida y, sin embar-

go, aplomada en la que se halla inmerso el mundo de las formas, casi diluidas, aunque reconocibles sobre la superficie plana.

Unas veces son sencillos «monigotes», imágenes distorsionadas de payasos, idílicos paisajes rurales o carrmatos nómadas, de los que se sirve Cañadas Mazoterías para dejar a un lado su acreditado dominio del dibujo y hacerlo aparecer convertido en sutil sugerencia de formas. También ha dejado en el camino ciertos «clasicismos», superados con maestría, para enfrentarse en solitario con la exigencia más personal.

Un mundo pleno de lirismo y de herida ternura impregna los lienzos de este pintor, que es consciente de su nueva andadura en solitario. He visto bodegones y retratos de hace apenas unos años, modelo de armónico equilibrio y de buen hacer pictórico, con predominio en la gama de los ocres. Su pintura actual está llena de vida, de sueños, de exigencias y también de riesgos. Hijo de la Mancha, sueña para su tierra oasis de colores, y el azul intenso de su cielo está presente en estos lienzos con pincelada de buena ley y trazo seguro de quien permanece en la búsqueda.

Creo que Cañadas Mazoterías puede superar cuanto de adverso encuentre en su camino hasta encontrar la identificación plena, por cuanto ha demostrado hasta el momento poseer sensibilidad, preparación y facultades.



itinerario de EXPOSICIONES

BRAZAM, EN LA GALERIA RAYUELA, DE MADRID

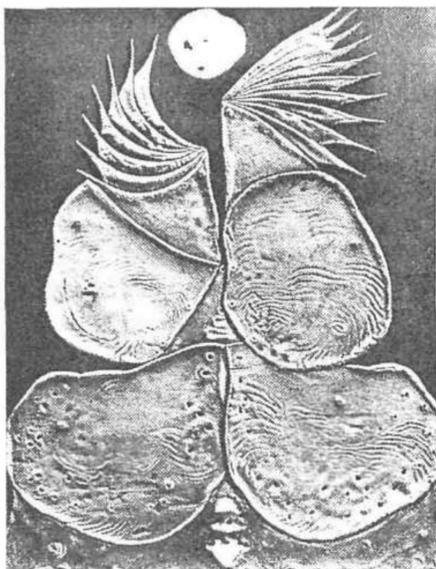
El pintor granadino Juan Manuel Brazam ha clausurado el curso de exposiciones en la Galería Rayuela. Más que de pintura estricta-

mente, hay que hablar en su obra de materia, pues la materia busca en sus arcarnos una expresividad a partir de la cual la forma se

configura. El surrealismo está presente en estos ojos petrificados de «la noche milenaria», o en ese bellissimo homenaje a Lorca que

titula «la noche y el silencio», donde hay símbolos palpables como la luna, y unas alas plegadas que inician el ascenso. Brazam recorta la materia y la somete a incisiones y punteados. Con materia establece estas composiciones formales expresivas, que empalman a través de un casi invisible pasadizo con el simbolismo. Símbolos de sueños, símbolos de ideas, de esperanzas. Senos como ruedas, ojos esféricos; el punto y la recta; y sobre el verde el azul, sobre el azul otro verde, y un rosa palo y un ocre superpuesto, conservando cada uno su emergente relieve.

A Brazam le acompaña una larga lista de exposiciones individuales y colectivas, numerosos premios, y su autodidactismo. Ha



estudiado el Renacimiento y el Futurismo italiano, y en su obra es posible hallar puntos más o menos remotos de uno y de otro.

R. M. L.

EL GRUPO

«MEDINACELI»,

en el

Colegio Mayor

Nuestra Señora

de Guadalupe,

de Madrid

Con el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica, se ha celebrado en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, de Madrid, una exposición en la que han tomado parte los cinco artistas que integran el grupo Medinaceli: Monirul Islam, de Bangla-Desh; el madrileño radicado en Barcelona Rafael Ortiz Alonso, los pintores americanos John R. Sanders, Clarence Shivers, Frank Carmelitano, y el escultor inglés Jill Cowie Sanders.

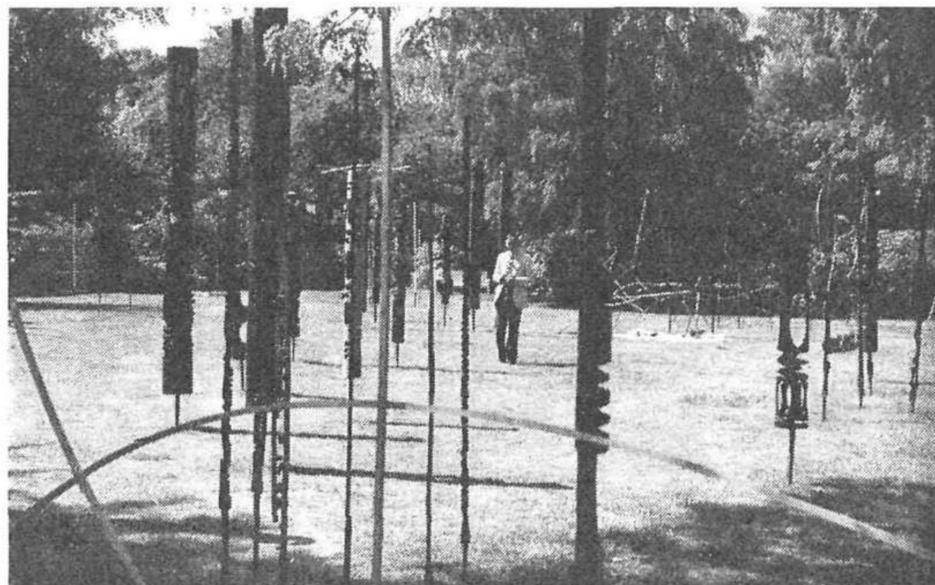
En el presente año pudimos contemplar una muestra individual de Monirul Islam, en Madrid, donde, becado por el Gobierno español, vino a completar sus estudios en 1969. En sus grabados se adecúa el dominio técnico a una personal forma de concebir el espacio. La superficie queda transformada merced a un sutilísimo dibujo que recrea con sentido simbólico, casi místico, historia, tradiciones, leyendas y tragedia, con la delicadeza de una sensibilidad oriental.

Rafael Ortiz Alonso parte de la figuración para aproximarse a planteamientos que nos recuerdan más, una composición para tapiz, que un cuadro al óleo.

La obra de los tres artistas norteamericanos puede incluirse dentro de los límites de la abstracción lírica, y las esculturas del londinense Jill Cowie, en un realismo que nos seduce por su grata y sencilla emotividad.

R. M. L.

ESCULTURA MULTIPLE DE ORENSANZ EN EL HOLLAND PARK, DE LONDRES



Un total de doscientas quince piezas forman la escultura de interminables perspectivas que el artista español Angel Orensanz ha instalado en el Holland Park, de Londres. «Toda mi escultura está estrechamente relacionada con el contorno donde se desarrolla la vida: edificios, parques, urbanismo...; intento sublimar el contexto social dotándolo de calidad estética», ha declarado el propio artista.

Las formas, en diversos colores y de materias varias (cibafibra y fibra de vidrio más aluminio), tratan de establecer una nueva relación con el entorno circundante, pudiendo contemplarse por unidades independientes o como grupos. Son barras o tubos verticales trabajados, cuya altura oscila entre uno y tres metros, dotados de un primitivismo que penetra en las raíces más profundas del hombre y al mismo tiempo

po en sus más elevadas aspiraciones.

Estas esculturas producen una fuerte impresión al espectador sensible por su expresión hiriente y armónica al mismo tiempo. La espectacular exposición, que ha sido organizada bajo el patrocinio del Greater London Council, fue visitada durante el pasado mes por más de quince mil personas de todas las nacionalidades.

R. M. L.

LA ALIANZA FRANCESA, EN AVILA

Se ha creado en Avila la Alianza Francesa. Asistieron al acto inaugural el gobernador de la provin-

cia, embajador de Francia y otras autoridades de la Embajada francesa en la capital de España.

Como presidenta de la misma ha sido designada la conocida pintora madrileña Dina Cosson, miembro destacado de la Asociación Francesa de Mujeres Diplomadas de Universidad, que acaba de ser galardonada por su Excelencia el Jefe del Estado Español con el «Lazo de Dama de la Orden del Mérito Civil».

En el transcurso del acto, Dina Cosson expuso los objetivos de la Alianza, que son, en primer lugar, la difusión del idioma y de la cultura francesa a través de «cursos de lengua», «salas de lectura, biblioteca y proyecciones», «conferencias, recita'es», «intercambio de estudiantes, de especialistas y de técnicos», así como «concesión de becas de viaje, de estudios culturales o técnicos en Francia».

El embajador francés manifestó su satisfacción por la creación de la Alianza Francesa en Avila, que viene a sumarse a las ya constituidas en otras localidades y provincias españolas.

R. M. L.



La presidenta de la Alianza Francesa en Avila, Dina Cosson, y los embajadores de Francia en Madrid, en el acto de inauguración

ANGEL CAÑADA, II Premio Nacional «Valladolid» de Acuarela

La obra de Angel Cañada titulada *Niebla en la ría* ha merecido el Premio Nacional «Valladolid» de Acuarela, que anualmente organiza la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid en sus salas del Museo de Pintura. La obra sugiere, más que plasma, ese mundo laborioso y fabril que se mueve junto a la ría bilbaína. Tierras de hierro y verdes prados quedan atrás, veladas por una sutil cortina que respeta contornos desdibujados y funde con las aguas herrumbrosas y oscuras.

Es de destacar la fluidez con la que se encadenan los colores: del ocre, violeta y rosa, al verde, rojo y azul, y el contraste que ofrecen las pequeñas zonas de superficie que la pintura al agua ha respetado, junto a la envolvente nebulosa coloreada. La obra ha resultado elegida entre ciento treinta acuarelas, pertenecientes a sesenta y cuatro artistas.

R. M. L.

Cada año que pasa se observa un mayor movimiento en la cartelera cinematográfica de Madrid durante julio y agosto, meses considerados hace pocos años como aptos sólo para cerrar los cines y dar vacaciones a sus empleados. La rotación de las vacaciones del gran público, la población flotante de la capital y el mejor acondicionamiento de las salas, con la instalación generalizada de aire refrigerado, han aconsejado a los exhibidores una cierta actividad, con renovación de títulos, unos de riguroso estreno y otros de reposición.

En los últimos días de julio y primeros de agosto continuaban en las salas que los estrenaron *Cabaret*, *La aventura del Poseidón*, *La casa de cristal*, *El atentado*, *No es bueno que el hombre esté solo*, *La leyenda del alcalde de Zalamea* y *El discreto encanto de la burguesía*.

Con honores de estreno se han presentado en reposición *Hatari*, de Howard Hawks; *La última vez que vi París*, de Richard Brooks, y *Veracruz*, un «western» de Anthony Mann.

Dos salas especiales mantienen un estilo de programación interesantísimo para los aficionados al cine de calidad. El cine *Bellas Artes* ofrece un programa doble, distinto cada día, con películas en versión original, subtituladas. El *Cine-estudio California* desarrolla un «ciclo Luis Buñuel», con programación triple diaria.

Y pasemos a informar sobre los estrenos:

CORAZON SOLITARIO, de Francisco Betriú (España). Es la primera obra larga de su realizador, que obtuvo con su anterior medimetro «Bolero de amor» un merecido éxito. Betriú ha querido hacer una parodia de la «españolada», expuesta a través del cine y de la fotonovela, como reflejo de una cierta realidad del país. Pero yo creo que, acaso por cariño a su personaje principal (encarnado por Jacques Dufilho), cae a veces en la trampa y lleva al film por un sendero ternurista ajeno a sus intenciones. La película empieza al estilo de sainete costumbrista, salpicado de secuencias paródicas (baile flamenco ante el Museo del Prado). Hacia la mitad y hasta el final, hay una ruptura de estilo narrativo al parodiar a la fotonovela, haciéndose más lento y envarado el juego de los actores, apareciendo diálogos inspirados en los «fumetti» e incluso copiando la técnica fotográfica de aquélla. En este sentido nos pa-

ESTRENOS Y REPOSICIONES

CRONICA VERANIEGA DE MADRID

rece más logrado «Bolero de amor», cuya unidad en estilo y en la historia está más conseguida. Betriú ha querido me-

ter demasiadas cosas en «Corazón solitario»: el retrato de un pobre diablo que busca compañía y amor a través de los



«Corazón solitario»

«Buzones de correspondencia» de las revistas, la crítica social de una España representada muy parcialmente en pinceladas sueltas, el mundo de las «folklóricas»... Abundan los chistes fáciles, pero eficaces: la pierna ortopédica del difunto padre, la madura y fea camarera de cabaret vestida de «cojito», la voz del vecino a través de la pared... Betriú demuestra ser un hombre de cine, con garra, soltura y gracia para contar cualquier historia e ingenio para crearla. El espectador pasará dos horas muy entretenido, pero nada más. La parodia no cala hondo.

ESPANTAPAJAROS, de Jerry Schatzberg (Estados Unidos) obtuvo el Gran Premio del pasado Festival Internacional de Cannes y una crítica bastante adversa. Realmente, no comprendemos las razones del Jurado para otorgar un alto galardón a un film correcto, aburrido y vacío de contenido. Schatzberg pertenece a la nueva generación de realizadores norteamericanos procedentes de la televisión y de la producción independiente neoyorquina. Su film «Pánico en Needle Park» fue una obra interesante. «Espantapájaros» parece indicar que Schatzberg ha entrado en el redil hollywoodense, haciendo un film sobre la base de dos actores, **Gene Hackman** y **Al Pacino**, aprovechando su valor taquillero. El film es un canto a la amistad. Su arranque es prometedor, con el deambular de Max y Lion por los grandes espacios abiertos en ruta hacia su puerto de salvación: la ciudad donde piensan instalarse como lavadores de automóviles. Es la imagen de la vida americana, de la inquietud de un pueblo tendido hacia el futuro. Aquí el film es bello, con abundancia de planos generales que evocan la inmensidad del país. Pasada la primera media hora, los dos tristes héroes del relato abandonan el vagabundeo para visitar: primero, a la amiga de Max, y luego, al hijo de Lion. Esto da origen a un estancamiento de la acción, que comienza a oscilar entre la comedia chabacana y el drama forzado, para acabar en la tragedia y el ternurismo fáciles, con la aparición de la enfermedad mental de Lion. Si la historia es vulgar (el tema de la amistad se ha tratado con más vigor en muchas otras películas), la puesta en imágenes es correcta, clásica (campo-contracampo), en línea continua de acción, aunque Schatzberg abuse en ocasiones de la épilipsis. Hackman y Pacino son

dos actores de amplio registro, que encarnan ajustadamente el papel de ex presidiario y ex marinero, primitivos, soñadores, gozadores de una pobre vida, viviendo al día, como escapados de un relato de Jack Kerouac. Su labor es lo más relevante del film.

CUANDO MUEREN LAS LEYENDAS, de Stuart Millar (Estados Unidos), es un intento de demitificar el mundo del rodeo y a la vez considerar la situación del indio dentro de la actual vida americana. El protagonista es un joven piel roja, educado en una reserva, de la que sale para actuar en el «rodeo». Después de una serie de peripecias, vuelve a la vida auténtica de donde salió, asqueado de la rapacidad y crueldad del hombre blanco. La historia tiene autenticidad y garra. La narración cinematográ-



«Espantapájaros»

fica es endeble, sobre todo en los momentos de acción, en las escenas espectaculares. Por el contrario, hay una gran belleza plástica y poética en la descripción de los pueblos y caminos que atraviesan el indio y su amigo y entrenador, Red (Richard Widmark).

DETRAS DEL SILENCIO, de Umberto Lenzi (Italia-España), pertenece al género de horror, tan en boga en las actuales coproducciones hispano-italianas. Película sin ambiciones de ningún género, salvo la de acumular atrocidades, parte de un guión plagado de situaciones inverosímiles expuestas con una técnica mediocre.

SU MAJESTAD EL HAMPA, de Ivan Dixon (Estados Unidos), insiste en dos temas muy actuales en la producción archicomercial americana: la violencia y la reivindicación de la raza negra. Esta última se hace aquí convirtiendo al hombre de color en un ser superdotado, mental y físicamente, que derrota a todos sus enemigos, es decir, a los maleantes que pretenden envolverle en sus criminales manejos. Como en toda producción comercial norteamericana, la ambientación, la interpretación, el ritmo rápido..., están admirablemente conseguidos para que el espectador lo pase admirablemente en su cómodo sillón.

LA REBELION DE LOS SIMIOS, de J. Lee Thompson (Estados Unidos), es la cuarta parte de la serie «The planet of the Apes». Al igual que en las tres películas anteriores, es de

admirar la caracterización de los gigantescos monos, personajes principales de la acción. El film se sitúa en 1990. Un grupo de simios llegados a la Tierra desde su planeta, reducidos a la esclavitud por los hombres, se rebelan contra éstos. Prescindiendo de la verosimilitud, es una perfecta obra de ciencia-ficción, entretenida, apasionante, muy bien dirigida por un veterano director.

LAS ESTRELLAS ESTAN VERDES, de Pedro Lazaga (España), no merece un comentario. Enésima comedia chabacana, con el famoso Alfredo Landa como único atractivo, a más de las «bellas» de turno, es un triste remedo del séptimo arte.

Rodaje

★ Zouzou, que fue revelación en el filme «L'amor à l'après-midi», encarnará a una mujer «fatal» en el primer filme como realizador de Marc Porel y que se titulará «La belle et le boxeur». Como Porel no quiere estar a ambos lados de la cámara, busca a un buen actor capaz de utilizar los puños, reservándose él mismo como púgil para un cortometraje que realizará junto a Jean-Marie Perier.



Jean Paul Belmondo

★ Philippe de Broca, el realizador francés de «Las tribulaciones de un chino en China», está rodando actualmente en su país «Comment détruire la reputation du plus célèbre agent secret du monde», largo título que lleva a los siguientes actores: Jean Paul Belmondo, Jacqueline Bisset, Vittorio Caprioli.

★ Henry Chapier está realizando su tercer largometraje —el primero: «Sex power», se presentó en San Sebastián hace tres años—, que se titula «Le promoteur», con Sonia Petrova, Julian Negulesco, Jacques Spiesser y Daniel Quenaud.

★ Un buen especialista en cine de terror, Freddie Francis, está dando fin al rodaje de la película «Craze», interpretada por Jack Palance, Diana Dors, Hugh Griffith, Edith Evans y Michael Jayston.

★ Rouben Mamoulian, veterano realizador norteamericano de origen caucásico, será el presidente del Jurado en el próximo Festival Internacional de Cine de San

Sebastián. Parece segura la proyección de La feria de las vanidades (primer filme americano en color), Aplauso, Las calles de la ciudad, La reina Cristina de Suecia, El doctor Jeckill y Mr. Hyde, El signo del Zorro y Sangre y arena. Mamoulian fue educado en París y doctorado en Leyes en la Universidad de Moscú, llegando a Londres en 1920, donde creó una compañía de rusos emigrados, que obtuvo grandes éxitos y de donde saltó al cine contratado por la Paramount.

★ Cara ya a la nueva temporada, se habla de los proyectos que en materia cinematográfica tiene Televisión Española para sus ciclos. Está a punto de comenzar un ciclo de cine negro norteamericano con filmes como «El enemigo público número 1», «Fuerza bruta», «Dilinger», «El beso de la muerte», etc. También parece seguro que a partir de septiembre veremos en las tardes de los sábados dos ciclos que sin duda harán las delicias de los niños actuales... y los de ayer. Cine «camp» cien por cien: Diana Durbin y Shirley Temple.

★ Después del éxito de «La bonne année», de Claude Lelouch, Françoise Fabian ha comenzado su intervención



Françoise Fabian

en el filme que actualmente está dirigiendo François Leterrier, titulado «Projection Privée». A Françoise Fabian la recordamos sobre todo por «Ma nuit chez Maud».

Por Carlos-José COSTAS

MUSICA DE CAMARA EN SEGOVIA

Ya hemos comentado el excelente programa que se anunciaba para la IV Semana de Música de Cámara en Segovia; excelente por los intérpretes y por la programación. Por una u otra razón cada uno de los siete programas ha tenido algo destacado, y en dos de ellos la máxima atención se centraba en el estreno de dos obras de Manuel Castillo y Ramón Barce.

El grupo «Fistulatores et tubicinatores Varsovienses», que dirige Kazimierz Piwowski, abrió la semana con un programa que incluía obras de Juan del Encina y de Alfonso X el Sabio. Importa en este conjunto, que no tuvimos la oportunidad de escuchar, la fidelidad y la dedicación a las músicas antiguas que cultivan como intérpretes y como investigadores, complemento imprescindible para una más completa recreación de unas obras muchas veces imprecisas en su grafía.

El claustro de la catedral fue el escenario de la presentación del Cuarteto Sonor, que contaba con la colaboración de la soprano María del Carmen Bustamante y del guitarrista José Luis Lopategui. El cuarteto *Vistas al mar*, de Eduardo Toldrá, abrió el programa. Es obra que el Cuarteto Sonor interpreta con frecuencia y tiene muy dominada. Después, el estreno de Manuel Castillo, *Suite del regreso*, obra encargada de la Semana que se presentaba en estreno mundial. Manuel Castillo utiliza los poemas del mismo título de Federico García Lorca en la voz de María del Carmen Bustamante, y el conjunto de cuarteto, aunque la música no esté concebida conforme a la forma clásica del cuarteto. El autor nos dice de la obra: «No es esta obra una colección de canciones agrupadas en forma de suite. Sus distintas partes constituyen un todo indivisible y construido de la forma siguiente: un prelude instrumental y nueve poemas agrupados de tres en tres y separados por dos intermedios del cuarteto.» Y respecto de la construcción interior nos dice: «La voz canta silábicamente siguiendo el ritmo y las inflexiones del texto, a veces queda sola, recita o dialoga con un instrumento. Toda la obra está realizada a partir de una 'serie', pero el tratamiento de ésta no es estrictamente dodecafónico. Se ha buscado una relativa simplicidad en los medios técnicos empleados: claridad armónica, sencillez de líneas, lenguaje conciso que sirve a la declamación del texto, dentro de una atmósfera expresiva.» Por nuestra parte, no podemos decir que no sea cierto o evidente lo que el compositor declara. Su incursión en la música «seriada», ya sea sin un «tratamiento estrictamente dodecafónico», nos parece tímido y poco espontáneo. Manuel Castillo se ha salido de su mundo y la tonalidad le persigue, le acosa para que su serie se mueva leve, como prendida con alfileres. Creemos con sinceridad que esto perjudica vivamente el resultado, indeciso a veces y poco convincente la mayor parte del tiempo. Pensamos en algún momento



Ramón Barce, autor de la «Sonata núm. 2», cuyo estreno mundial ha tenido lugar en Segovia, con Juan Hidalgo



El Grupo Nueva Música. De izquierda a derecha, de pie: Ramón Barce y Manuel Moreno Buendía; sentados: Fernando Ember, Enrique Franco, Manuel Carra, Antón García Abril, Luis de Pablo, Alberto Blancafort y Cristóbal Halffter. 1958

que no había adecuación entre música y texto, pero no se trata realmente de eso, sino de su planteamiento experimental, de lo que tiene de incursión indecisa en un campo que no se domina o que no se siente. Con ello no pretendemos decir que Manuel Castillo no pueda llegar a dominarlo si lo siente y lo cultiva.

El Quinteto en mi menor «Galante», de Boccherini, con la colaboración de José Luis Lopategui, fue lo más frío del programa en cuanto a interpretación, que terminó con el Cuarteto indiano, de Xavier Montsalvatge, parte también del repertorio del Cuarteto Sonor.

Marcial Cervera, viola da gamba, y María Luisa Cortada, al clave, ofrecieron la audición integral de las Sonatas para viola da gamba y clave, de Bach, y en la catedral, Jiri Ropek ofreció un recital de órgano.

De nuevo el claustro de la catedral fue el escenario para el segundo estreno. El Duo León Ara-Tordesillas (violín y piano) se presentó con la Sonata en re mayor, Op. 12, 1, de Beethoven, obra que conocen bien, en la que están plenamente compenetrados y que alcanzó con excelente nivel de interpretación.

Después, el estreno mundial de la Sonata número 2 «Kupelwieser», de Ramón Barce. El autor nos dice: «Consta de un solo movimiento de casi diez minutos de duración, que se toca sin interrupción, pero que tiene secciones bien definidas: Aria 1-Exposición 1-Aria 2-Exposición 2-Coral-Gauss-Exposición 3. Las arias presentan el material bajo su forma más melódica, en tanto que las exposiciones despliegan complejas variantes.» Y dos detalles de su descripción nos sitúan en cuanto a la orientación del con-

tenido. «Armónicamente se utiliza el sistema de niveles; los aquí empleados son sol como nivel principal y mi bemol (dominante dentro del sistema) como secundario. La obra entera se desarrolla a partir de ritmos constantes y recurrencias (variadas), pues he renunciado al mito de una música sólo instantánea y sin referencias a su propio discurso.»

Digamos que estamos ante una obra sólida, bien construida y que puede llegar a un sector más amplio de público, porque lo que Barce llama «recurrencias» son los puntos de apoyo del oído habituales en toda la historia de la música occidental, aunque sean limitadas en esta Sonata. Pero las palabras de Barce tienen un significado especial cuando Manuel Castillo, un compositor «tonal», se aventura en el mundo «seriado» y él «renuncia al mito de la música instantánea». ¿Se trata de una regresión en el caso de Ramón Barce? Eso parece a primera vista, pero no creemos que sea así. Decíamos que Castillo debe ir menos tímidamente a la dodecafonía si la siente. Decimos Barce debe ir a las «recurrencias» si las siente, porque ambas posturas nos dan la grata impresión de sinceridad, que la música de hoy necesita angustiosamente como hace algunos años pasó con la pintura abstracta.

La Sonata en la mayor, de Enrique Granados, cerró la primera parte, mientras que la segunda estuvo integrada por la extraordinaria Sonata en la mayor, de César Franck, «bravamente» interpretada por el Dúo León-Ara-Tordesillas, que para atender a los insistentes aplausos ofrecieron dos títulos fuera de programa: el «allegro moderato» de la Sonatina en sol menor, de Schubert, y Pieza en forma de habanera, de Ravel.

Para cerrar la Semana, dos conciertos de I Solisti Veneti, grupo de doce instrumentistas, dirigidos por Claudio Scimone. El primer programa estuvo dedicado a Vivaldi con una versión «suí generis» de Las cuatro estaciones. Scimone es un investigador y tiene su propio concepto de la música barroca, que lleva a las interpretaciones con gran impresión de pureza, pero bien lejanas de la habituales. La segunda parte estuvo llena de incidencias respecto del programa. El Concerto en re menor fue interpretado sin clave, y el Concerto en re mayor, para dos violines, dos cellos y orquesta, fue sustituido por otro para cuatro violines. Claudio Scimone lo justificó a su manera, y su calidad nos hizo olvidar los motivos. Ante los aplausos del público, que no estaba dispuesto a marcharse, ofrecieron el primer tiempo de la Sinfonía en sol mayor, de Vivaldi, puesto que a él estaba dedicado el programa, lo que no impidió que como segunda obra seleccionara el primer tiempo de la Sonata para arco en sol mayor, de Rossini. Un segundo concierto de I Solisti Veneti cerró la IV Semana de Música de Cámara, que, como decíamos al comenzar, ha sido de extraordinario interés.

ANIVERSARIO DEL GRUPO NUEVA MUSICA

«Se cumple ahora el decimoquinto aniversario del primero de los movimientos explícita y polémicamente vanguardistas surgidos en la música española de trasguerra: el Grupo Nueva Música.» Con estas palabras inicia Miguel Angel Coria su comentario en el último número de la revista Sonda. Y aunque ya habíamos comentado

el citado número, hemos dejado el aniversario para una referencia independiente. Miguel Angel Coria no estuvo allí, en aquel nacimiento, porque era demasiado joven para ello, pero es especialmente adecuado para el recuerdo, para destacar la importancia de aquella explosión. Y no lo hace amablemente: «Actualmente la crítica, perdidos todos los trenes, ha optado por encaramarse en la tartana del halago indiscriminado; como su inopia le impide reconocer la novedad, confunde la vanguardia con la moda, siendo así que ésta trivializa aquélla, y acoge con el pasmo reservado a lo unigénito las vulgarizaciones que de Stockhausen-Reich-Riley se la ofrecen.»

Lo malo es que Miguel Angel Coria tiene razón. Sería hermoso decirle y demostrarle que no, pero no es posible. Y desgraciadamente el recordar que, hablando en términos generales, la crítica siempre se ha confundido, no sirve de consuelo. Menos ahora que nunca, porque los compositores ya saben otras cosas además de música, mientras que muchos críticos ni aun de música saben. Como compensación, y ya que la crítica orientativa escasea o es nula para los creadores, al compositor le queda la ventaja de la escasa o nula influencia de la crítica orientada o no, en el público, que también es una pobre ventaja.

Con o sin crítica, el Grupo Nueva Música era una necesidad que tenía que llegar y llegó, con sus frutos propios y con los de su continuidad. Y eso es lo que más importa, ahora que cuenta con la belleza de los quince años.

CURSO "ATAULFO ARGENTA", EN SANTANDER

Desde el día 6 hasta el próximo 21 se desarrolla en Castro Urdiales el II Curso de Pedagogía Musical «Ataulfo Argenta», que tiene como tema «la educación musical en la educación general básica y en el bachillerato unificado y polivalente». Ha sido organizado por la Comisaría de la Música de la Dirección General de Bellas Artes, y está dirigido por Antonio Iglesias, con la colaboración como profesores de Oriol Martorell, Luciano González Sarmiento, Carlos Herans, Enrique Sánchez Pedrote y Manuel Anguio.

Como complemento a las lecciones figurarán una serie de conciertos, en los que ya han intervenido el Quinteto de Viento Koan y el Cuarteto Renacimiento, e intervendrán el Dúo Luis Antón y Aurelio Castrillo y la Orquesta Nacional de España, dirigida por Rafael Frühbeck, que actuará en la sesión de clausura, tras una conferencia de Antonio Fernández-Cid, Ataulfo Argenta, quince años después.

Los dos motivos de la continuidad de estos cursos se señalan en su presentación: «La respuesta del alumnado en los cursos anteriores testifica con su asistencia la inquietud y deseo de actualizar la formación de los educadores, lográndose así la mejor simbiosis, la actitud positiva de los que quieren formarse y la resolución del Estado de poner todos los medios para que esa formación pueda realizarse con todas las garantías.» Ya con motivo del primer curso aludíamos a la importancia de que la enseñanza de la música forme parte de todos los niveles de la educación, porque sólo la continuidad puede asegurar un panorama musical en el futuro.

LIGERA

EL MUNDO LIRICO DE CAROLE KING

Music is playing inside my head (1). El trato otorgado a la palabra dentro del ámbito de la música popular de nuestro tiempo merecería un estudio detallado tanto lingüística como sociológicamente. De la insustancialidad a la pretensión trascendente, de la aceptación total del orden establecido a la protesta más o menos comercializada, de los ripios dulzones al revulsivo de un lenguaje intencionalmente roto y fragmentado, una ancha zona de investigación se abre en el campo del fenómeno sociocultural de la canción de nuestros días.

Que dentro de este universo existen corrientes de índice obstinadamente poético llegando a alcanzar en ocasiones elevada altura literaria de expresión, es algo que nadie puede ignorar. El simple recordatorio de que en la lista de los modernos juglares del disco figuran nombres tales como Leonard Cohen o Rod McKuen, lo demuestra sin lugar a dudas.

Dentro de la canción de los años sesenta, Carole King fue una autora de innegable importancia. Las composiciones por ella creadas en aquella época en unión de su esposo, Gerry Goffin, cruzaron el mundo en la voz y el estilo de Las Shirelles, Little Eva o Aretha Franklin. Tras el citado período advino un compás de espera, un tiempo de silencio, hasta que ya en esta época la voz de la autora americana llega hasta nosotros gracias a sus álbumes Writer, Tapestry, Music, Rhymes & Reasons, expresando todo un personal universo íntimo.

Ilusiones, dudas, gozos, desengaños, pérdidas, desconfianzas, reencuentros, sueños, el entero discurrir cotidiano de una vida recogido por una sensibilidad tierna y emotiva, pero no carente de energía, firmemente femenina, se expresa en sus canciones a través de las palabras envueltas por la música. Una visión personal de la existencia cálida, amorosa, triste, melancólica a veces pero esperanzada, que capta en el diario entorno la belleza y el dolor, la perfección y el defecto de un instante y acepta las contradicciones como integrantes de un todo: And I know that / You've got to take the bitter with the sweet (2). Lentamente su verso extiende ante el oyente una suave, sincera confesión vital, sin estridencias, de hondo y veraz latido humano: My life has been a tapestry of rich and royal hue / And everlasting vision of the ever-changing view (3).

Carole King desgrana en sus cantares el don de un verbo sencillo, sin excesivas complicaciones, pero de indudable belleza, revelándonos sensaciones de lucha y nostalgia, deber, amor, sufrimiento, convicción, esperanza al paso de los días, las cosas y los hechos. Es una forma de ser que se delata en fusión de música y letra a lo largo de su obra. Una lástima que en discos de este tipo, a más del acompañamiento de los textos en versión original que suelen ordinariamente incluirse en contraportadas u hojas sueltas no se ofrezca también una cuidada traducción a nuestro idioma, aunque ello quizá encareciera los álbumes. En resumen, ahí está la producción de esta cantante norteamericana; merece que le prestemos un mínimo de atención cuando, en un momento cualquiera, nos encontramos con ella: Meet me on the highway (4).

JOSE ANGEL GARCIA GARCIA

(1) «La música está sonando dentro de mi cabeza» (Music, Carole King, Hispavox, HDAS 371-68).

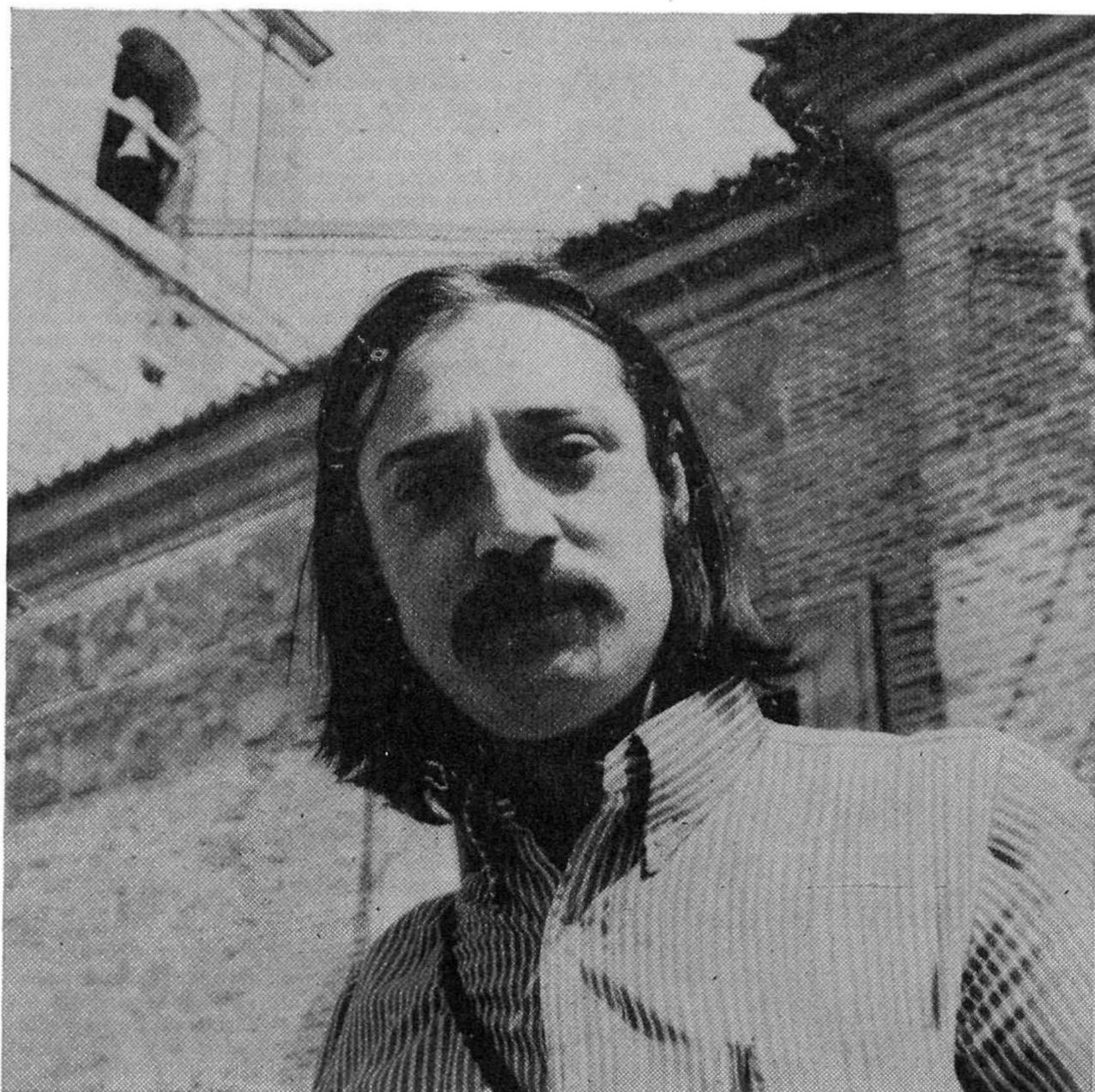
(2) «Y yo sé / que hay que aceptar lo dulce y lo amargo» (Bitter with the sweet, Carole King, Hispavox, HDAS 371-80).

(3) «Mi vida ha constituido un tapiz de rico y noble colorido / una continua visión de siempre cambiante escena» (Tapestry, Carole King, Hispavox, HDAS 371-60).

(4) «Encuéstrate conmigo en la carretera» (Carry your load, Carole King, Hispavox, HDAS 371-80).

EL CIRCULO EXPRESIVO DE JOSE LUIS TELLEZ

Por Mary Carmen DE CELIS



La palabra baja con perezosa dolencia, dudando de su resultado, y pone luz divisoria al encuentro en el taburete provisional pero definitivo de la cafetería, sin poder avanzar, hacer crecer el tiempo, arrimar armonía a la conversación cansada, vacilante, reflejando los hechos que cruzan duraderos; vueltas que da el silencio para ser comienzo de repeticiones, triunfos, derrotas; enfrentamientos que José Luis, al lado de una mañana de verano, inicia desde su abandono de la música, desde él mismo y su ocio creador, en dedicación a sí y a su relación con los demás, a nivel interior, de fuentes de energía, en contacto con algo no para creer en ello, sino para verlo, para vivirlo; pero hoy está de espaldas a la palabra, incluso de espaldas a la vida, a priori excéptico de los demás, venciendo al recuerdo que está por venir, aunque su debilidad se rompa dolorosamente, interrumpido el clamor, ausentes todos los puntos de arranque posibles, porque la imagen está definida de antemano y descartada la experiencia que no se puede comunicar; los sistemas de

comunicación son sistemas de amortajar a la experiencia; las palabras están muertas, y nosotros dos, un poco avergonzados de este tiempo, compartido en lejanía, buscando, quizá inútilmente, pero buscando una pregunta, una respuesta, una sombra, una luz, el mundo que vendrá; los filósofos han pasado a la Historia interpretando el mundo; ha llegado el momento de cambiarlo; el poso que nos han dejado las circunstancias, esos, aquellos ideales revolucionarios que tuvo un día José Luis; fui educado para joven genio; un día, ¿dónde está?; ¿contra cuál perpendicular luchó?; te calma la conciencia el creer que estás haciendo algo; sí, me he utilizado a mí mismo para cubrir cosas, como la persiana que interrumpe el tacto del sol, o esta misma corriente del aire acondicionado que nos despeina el pensamiento; la soledad de sabernos sin pasado que llorar frente al vaso ajeno; el roce de la luz que huye cuando ve que la necesitamos y la palabra, mínima, dibujada en la servilleta de papel; un teléfono detrás, un poco de esperanza destruida, la dirección

obligatoria, el sentimiento sonoro arrinconado. José Luis, no me preocupa ser feliz o no; pero ¿qué es ser feliz?; mientras el taburete se mueve de excesivos minutos y el sol corre un trozo más de ventana, la sombra se descoloca; el color del libro, el Quijote, Rojo y negro, la fotonovela para las guardias de la mili, el sabor de la mañana medida, todo el círculo expresivo de José Luis, que abre su interrogante, que levanta humos a su paso, enfrentado a sí mismo; nos llevamos muy mal con nosotros mismos, nos hacemos daño, cruzando destinos detenidos, como la barca que ha perdido los remos y la compañía y camina a ritmo de viento, pesándole la madera no ocupada, el vuelo cercano que no posa descanso; tanto desnivel acumulado, la recta silenciosa, los giros del agua y su procesión de nubes, hasta caer el pensamiento, los recorridos en orden, la mañana improvisada, los libros descoloridos, la música abandonada, el sol y su nueva conquista, los papeles en blanco, el olor a café, silencios, una palabra perdida, dudas, enfrentamientos, repeticiones, derrotas, triunfos; hasta caer, posesión del desorden, en el suelo gastado, en el anónimo baldosín de Martínez Campos, entre envolturas y olvidos; hasta caer en círculo, rodeándonos a José Luis y a mí para estar más cerca, juntos, en expresión.

BIOBIBLIOGRAFIA DE JOSE LUIS TELLEZ

JOSE LUIS TELLEZ nació en Madrid en 1944. Estudios musicales privados simultáneos con la carrera de Arquitectura. De 1968 a 1971 formó parte de Juventudes Musicales.

Composiciones

- 1966 *Primera lección de tinieblas*, doble coro mixto a cappella.
- 1968 *Superposición*, para quinteto de viento.
- 1969 *Espacios*, para 11 instrumentos.
Noticias y comentarios, para lector y cuarteto de cuerda.
Promenade, para violín.
Album de la juventud, para piano.
- 1970 *Cuatro piezas para cuarteto de cuerda*.
Os contaré una historia, teatro musical.
Concierto de mayo, piano y cuatro instrumentos.
- 1971 *XVI*, para instrumentos de juguete y voz.
Paar, para dos violoncellos.
Crum, para órgano y cuarteto de cuerda (en colaboración con Julián Llinás).
Cuarteto 3.
Música en general (en colaboración con Angel Luis Ramírez).
La muerte de Narciso, ópera en un acto.

Por Manuel GOMEZ ORTIZ

CON LAS RAICES AL AIRE, RECUERDO DE FALLA Y LOS POETAS GRANADINOS

Como los hijos van creciendo, aprovecha uno las vacaciones para que, antes de que se hagan hombres y poco dúctiles, se asomen a las raíces geográficas y culturales de su padre, quizá llevado de la nostalgia; quizá temeroso de que en la gran ciudad donde viven no exista un terreno demasiado propicio para enraizarse; quizá deseoso de que beban savia andaluza, aunque sólo sea a cortos y espaciados tragos, y no porque minusvalore las demás fuentes regionales del país —que ni soñado—, sino sencillamente porque éstas del sur son las que me dieron su agua desde niño y, en buena medida, han conformado mi sensibilidad.

ALEMAN

Una de las cosas más hermosas que uno busca por aquí, por este Mediterráneo, es la sintaxis tan rica y jugosa y el idioma, en general, con sabrosos localismos. Se piensa que esto es algo que le va a asaltar a uno en cuanto llegue a estas tierras, sin más ni más. Pero cuidado, la cuestión no resulta tan fácil como pudiera imaginarse, aunque tampoco se ha convertido, de momento, en tarea de estudiosos; sin embargo, todo se andará.

Respetando el orden cronológico, les cuento que uno pide posada, contrata apartamento y le recibe un señor hablando alemán, que luego se pasa al español con acento alemán y que ha de traducirnos de un folleto en alemán las condiciones e inventario de la vivienda, porque no lo han impreso en castellano. Añadiremos que todavía no nos hemos tropezado con unos vecinos españoles y que en la playa se escucha escasamente «andaluz puro», porque a los turistas se suman los emigrantes en vacaciones, con mezcla de acentos regionales e internacionales.

Uno concluye —renuncio a citar más ejemplos, en otros cam-

pos culturales y no, estrictamente, de lenguaje— que la vuelta a las raíces es labor trabajosa, por lo embarradas que las han puesto.

FALLA

De Manuel de Falla, andaluz quintaesenciado, ha escrito estos días Lorenzo López Sancho en ABC, remontándose a 1913, sesenta años atrás: «Ya saben en París que Falla es un músico de verdad. Se resisten a creerlo en España.» Y más adelante: «¿Por qué —me pregunto— seremos tan desdenosos con lo nuestro?»

Seguramente, en más de una parcela, el desdén —más que desamor hacia lo nuestro— lo que encubra sea una ignorancia descomunal, que no cuente con escala de valores, ni puntos de referencia para juzgar y calibrar la obra de este o aquel paisano o compatriota. Nuestro pueblo sabe poner en su sitio las piernas de un futbolista de calidad, pero ¿qué hace con un divo del «bel canto» o con un científico hispano? Nada, desconocerlos, y si le llega el eco foráneo de sus triunfos, entonces comentará: «Pues será verdad». Mas el hombre medio español está incapacitado —por falta de cultura— para erigirse en juez de bastantes manifestaciones de las artes, las letras y las ciencias. Y no se me diga que hasta la misma ópera se pone a veranear y se acerca a las playas de moda, porque responderé que asisten los mismos que en Madrid, pero más morenos.

Posiblemente, una manera de interesar al gran público será a base de un trabajo callado y continuo, a largo plazo, como el que realizan algunos centros y aulas culturales en diversas provincias. En esta línea destaca la Primera Reunión de Teatro que se ha celebrado en Málaga, patrocinada por el Instituto de Cultura de la Diputación Pro-

vincial, donde se ha insistido en que faltan autores españoles y demás, porque no se trata de descubrir la pólvora, sino de que se difundan los problemas, para ver cómo se les encuentra solución.

POETAS GRANADINOS

Una de las más grotescas tragedias que puede acaecerle a un crítico literario es que le falte un libro. Me explico: nos llegan volúmenes a montones y la selección es complicada, pero, de pronto, te hablan de un título, lo esperas interesado, tarda y así se te olvida, hasta que lees algún comentario.

Eso me ha pasado con Seis poetas granadinos posteriores a García Lorca, de Carlos Muñiz-Romero. Primero fue Alfonso Grosso quien me elogió al autor y a la obra. Ahora, leo, en Sur, de Málaga, a Manuel Gallego Morell: «El autor nos presenta y retrata líricamente a Luis Rosales, Elena Martín Vivaldi, Juan Gutiérrez Padial, José Carlos Gallardo, Pedro G. Ladrón de Guevara y Rafael Guillén, poetas granadinos posteriores a Federico y nacidos antes de su muerte. Muñiz-Romero escoge esos seis poetas porque son representativos de esta etapa, porque los entiende bien y porque lo que le interesa es lo granadino que hay en ellos: el cierto estilo granadino de Rosales; la Granada de la pena gris de Elena; la Granada lorquiana y periodística de Pepe Guevara; la Granada trágica de Padial; la Granada lejana de Gallardo, o la Granada elevada de Guillén.»

Página 7 —«Opinión-Colaboraciones - Puntos de vista»— del diario Sur, de Málaga, llena en sus tres cuartas partes por el citado artículo sobre poetas y una carta de poeta a poeta —«Carta a Gloria Fuertes», por José Infante—. Hermoso hueco en la prensa diaria. Como debe ser.

EDITORIAL PATRIMONIO NACIONAL

EDICIONES SELECTAS

EL ESCORIAL - IV CENTENARIO (dos volúmenes).
EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO.
PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL.
MUSEOS DE MADRID.
MUSEOS DE BARCELONA.
COLECCIONES REALES DE ESPAÑA. EL MUEBLE.
LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA.
LIBRO DE LA MONTERIA DE ALFONSO XI, REY DE CASTILLA.
FIESTAS REALES EN EL REINADO DE FERNANDO VI.

NOVEDAD

LAS PAREJAS O FESTEJO HIPICO DEL SIGLO XVIII.

GUIAS TURISTICAS

Una colección en la que se presentan con texto conciso y sugestivo y numerosas ilustraciones a todo color los diversos Sitios Reales. En varios idiomas. Hasta el momento se han editado las siguientes:

«Palacio Real de Madrid»; «Real Armería de Madrid»; «Museo de Carruajes» (Madrid); «Museos-Monasterio de las Descalzas Reales y de la Encarnación» (Madrid); «Palacio de la Moncloa» (Madrid); «Palacio de El Pardo, Casita del Príncipe y Palacio de la Zarzuela»; «Monumento Nacional de la Santa Cruz del Valle de los Caídos»; «Palacio Monasterio de El Escorial, con las Casitas del Príncipe y de Arriba»; «Aranjuez: Historia, Palacios-Museos y Jardines»; «Reales Alcázares de Sevilla»; «Palacios Reales de La Granja y Riofrío y Museo de Caza»; «Monasterio de Las Huelgas y Palacio de la Isla, de Burgos, y Monasterio de Santa Clara, de Tordesillas», y «Palacio de Pedralbes, de Barcelona».

OTRAS PUBLICACIONES

Revista de Arte «REALES SITIOS». Publicación trimestral. Y una extensa producción de postales, diapositivas y christmas, entre otras numerosas publicaciones, donde se recogen multitud de obras de arte.

EXPOSICION Y VENTA

Servicio de Publicaciones del Patrimonio Nacional.—Bailén, número 10 (Palacio de Oriente). Teléfono 248 74 04. Madrid-13. Librería-Editorial del Patrimonio Nacional.—Plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V). Teléfono 241 80 37. Madrid-13.

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

BIMESTRAL

Consejo de Redacción

Presidente:

José María Cordero Torres

Camilo Barcia Trelles, Emilio Beladíez, Eduardo Blanco Rodríguez, Gregorio Burgueño 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 y Grau, Leandro Rubio García, Tomás Mestre Vives, Fernando de Salas, José Antonio Varela Dafonte y Juan de Zavala Castella.

Secretario:

Julio Cola Alberich

SUMARIO DEL NUMERO 127

(mayo-junio 1973)

ESTUDIOS

«La urgente revisión de los principios internacionales de 1945», por José María Cordero Torres.

«El complejo mundo americano», por Camilo Barcia Trelles.

«Hacia un armamento no nuclear de destrucción masiva», por Camille Rougeron.

«El plan de desarrollo del río Mekong», por Luis Mariñas Otero.

«El comunismo en los países del mundo libre», por Francesco Leoni.

«El Pacto de la Mar Océana (PAMO)», por Erik-Ignacio Martel.

NOTAS

«El Irán, encrucijada política mundial», por Rodolfo Gil Benumeya.

«La Oficina Española de la Sociedad de Naciones», por G. B. Bledsoe.

«Notas sobre la evolución política de Madagascar (III)», por Julio Cola Alberich.

«Ortodoxos y católicos de rito oriental en América (I)», por Angel Santos Hernández, S. J.

MISCELANEA

CRONOLOGIA

SECCION BIBLIOGRAFICA

RECENSIONES

NOTICIAS DE LIBROS

REVISTA DE REVISTAS

ACTIVIDADES

DOCUMENTACION INTERNACIONAL

Precios de suscripción anual

Número suelto, 150 pesetas.
Número suelto extranjero, 3 dólares.

España, 650 pesetas.

Iberoamérica, Portugal y Filipinas, 12 dólares.

Otros países, 13 dólares.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

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

Barcelona, actualidad

DEL SEÑOR DÜRRENMATT AL SEÑOR MARSE

Por Julio MANEGAT

Repartamos hoy esta crónica barcelonesa del verano entre don Federico Dürrenmatt y don Juan Marsé. Ambos, de una forma u otra, han centrado la atención de la quincena. Vayamos primero por los caminos del teatro y luego seguiremos por los de la novela.

En este ciclo estival que se desarrolla en el teatro Griego se ha estrenado en España la última obra del suizo Friedrich Dürrenmatt, la titulada *Hércules y el estercolero*. La obra ha sido traducida, y muy bien traducida, por María Luisa Oliveda e interpretada por una compañía dirigida por la misma traductora; esta mujer que significa una total vocación hacia el teatro y que, al frente de su grupo «Pequeño Teatro», tantas veladas interesantes nos ha deparado.

Hércules y el estercolero es, como la mayoría de piezas de Dürrenmatt, una farsa divertida y amarga, aparentemente alegre y profundamente decepcionada. Es la salida por la puerta de la sátira ante la contemplación del mundo, de la sociedad, que nos rodean. El autor —breve concesión a los desmemoriados— de obras como *La visita de la vieja dama*, *El matrimonio del señor Mississippi*, *Rómulo el grande*, *Proceso a la sombra de un burro*, *Los físicos*, *Franck V*, etc., insiste en su visión sarcástica de la sociedad humana. Su teatro, que un día fue «de vanguardia», no puede ya sorprendernos. Lo que un día entendimos por «vanguardia» escénica, dentro también de los cánones del teatro del absurdo, empieza a quedar atrás, desplazada por otras tendencias dramáticas. Pero si no nos sorprende, si nos interesa en esa paradoja, en esa distorsión de la realidad para llegar más hondamente, o acaso más piadosamente, al fondo de esa realidad. El poder, la muerte, la inutilidad de los esfuerzos humanos por conseguir una sociedad «aceptable», son temas preferentes en la sensibilidad e inteligencia del escritor suizo. Siempre, y aquí también, claro, encontraremos esa llamarada irónica de tristeza, de patético salto en el vacío de la burla que sirve para escapar del escándalo que ofrece el mundo, el hombre en él, con toda su carga de miserias, con toda su carga de vivir y de morir sin entender nada.

Acaso sepan ustedes que el escritor suizo ha sido llamado el «Aristófanes en traje de frac», el «Fabulista cruel» y el «Claudel protestante». Ahora, en esta obra, nos lleva al encuentro de Hércules en uno de sus famosos trabajos. La obra se basa en el problema de los establos de augías que llevan más de treinta años sin limpiarse. La ciudad se ha convertido, como símbolo del mundo, en un inmenso estercolero. Hércules, el héroe, es llamado para limpiar, para «desestercolizar». Pero... también es inútil recurrir a los héroes: Hércules, bajo la inteligencia crítica e irónica del escritor, se nos presenta casi como un payaso, víctima además de las necesidades cotidianas y urgentes. Tendrá, incluso, que trabajar, exhibiéndose en un circo, para ganarse unas perras. Polibio, el historiador, es el que en escena, y muy divertidamente, narra el desarrollo de esta farsa que divierte y ataca, araña y sonríe. El mundo, sí, es un caos, un estercolero en el que todos los valores son víctimas de una total subversión en el imperio del poder, del dinero, de la ignorancia, de la estupidez. Pero queda, lejana, acaso imposible también, una esperanza: Augías ha conseguido que, bajo el estiércol creado por la organización de la sociedad llena de comisiones y ponencias retóricas, haya un poco de tierra tibia, esperanzadoramente tibia y viva. Es la herencia que le dejará a su hijo cuando Hércules abandone la empresa: si se ha logrado un puñado de tierra fértil, se podrá poco a poco conseguir más.

Divertida fábula, caricaturesca, paradójica, inteligente, aunque se nos ofrezca dentro de un sistema teatral que, como decía, ya no puede sorprendernos. No diré, ni soñarlo, que sea una de las mejores obras del autor de *La visita de la vieja dama* o de *Rómulo el grande*, pero sí que es una muestra, una continuación, muy estimable de su teatro.

La obra estuvo muy bien dirigida por María Luisa Oliveda, aunque la compañía fue desigual, como casi siempre ocurre. La mayoría de los actores, y ya es bien curioso, no saben vocalizar y hablar sin desgañitarse. Citaré a Carlos Ballesteros, Carlos Lucena, Carmen Sansá, Fernando Millet, José Torrents, Francisco Grijalbo...

Y JUAN MARSE, PREMIO «MEXICO» DE NOVELA

En el diario, cuando leí la noticia, decía que el premio «México» de novela, dotado con la bonita suma de 10.000 dólares, había correspondido a «Juan Marcet». Este «Marcet» me despistó. Luego se aclaró todo: se trataba del escritor catalán Juan Marsé, el de *Encerrados con un solo juguete*, *Ultimas tardes con Teresa* y su más reciente obra, *Oscura historia de la prima Montse*. Juan Marsé, el autodidacta, el trabajador desde los trece años, el aprendiz de joyero, el hombre que muy joven todavía obtuvo el premio «Biblioteca Breve». Es un escritor, ustedes le conocerán seguramente, interesante, personal, con la riqueza de un mundo propio, de hondas facetas autobiográficas, que es proyectado literariamente.

Ahora, al conseguir el premio «México», su nombre se alza a un primer término de las noticias literarias. Su novela, que no es una novela de guerra, se titula *Si dices que caí*, abarca dos periodos: de 1940 a 1949 y, posteriormente, el pasado año de 1972. Los personajes centrales son unos niños. Juan Marsé ha dicho que sentía deseos de escribir una novela que evocara los barrios barceloneses en que transcurrió su infancia. El escritor, que afirma que su obra no se mueve por ideas sino por imágenes, dice que su novela se centra en dos imágenes: la de un tipo del barrio que era confidente de la Policía y que se suicidó y el crimen del que fue víctima una «vedette» llamada Carmen Broto, que apareció asesinada en un descampado en el que Marsé jugaba con otros niños de su edad. El vio el cadáver ensangrentado de la mujer. El novelista asegura que esta novela ahora galardonada es un libro complejo en su estructura llena de imágenes: «Los personajes no los defino yo, sino ellos mismos, por lo que hacen, por el modo en que actúan.»

La novela, flamante premio «México», fue escrita en tres años. Marsé es un escritor cuidadoso que corrige mucho y que casi nunca está satisfecho con lo que escribe.

Y esto es todo por hoy, amigos.

MARIA MANUELA DOLON, PREMIO DE CUENTOS «VILLA DE PATERNA»

Un jurado formado por Miguel Dolc, Carola Reig, Miguel Adlert, Xavier Casp y Juan Alfonso Gil Albors, actuando como secretario Dionisio Sanchís Botella, adjudicó el Premio de Cuentos «Villa de Paterna» a María Manuela Dolón, por su relato titulado Héctor Max. Al certamen se presentaron 132 trabajos, procedentes de España, Europa y América.

JOSE LUIS TEJADA Y CARLOS VERGARA PREMIADOS EN EL CONCURSO LITERARIO SOBRE EL CABALLO

El premio de poesía convocado con motivo de la Feria del Caballo, de Jerez, dotado con 10.000 pesetas, ha sido concedido al poeta José Luis Tejada, y el premio para trabajos periodísticos a Carlos Vergara. Igualmente se premió con 10.000 pesetas a Juan del Castillo por su trabajo científico y se le concedió un accésit a Francisco Rodríguez Romero por una colección de artículos.

Comienza el curso de «Los Españoles Universales» en la Universidad de Salamanca

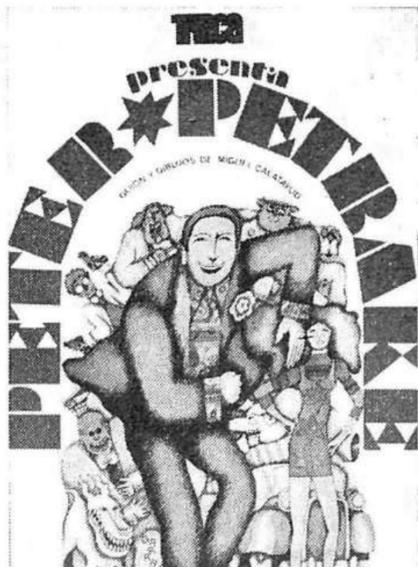
Bajo la presidencia del rector de la Universidad de Salamanca ha tenido lugar en el Paraninfo la inauguración del segundo período de los Cursos Internacionales de la Universidad de Salamanca.

En los cursos programados para el presente mes de agosto destaca: La España profunda, que está dedicado con carácter monográfico al tema de «Los españoles universales». Las figuras de Picasso, Miró, Dalí, Andrés Segovia, Pablo Casals, Buñuel, Zubiri, Alberti, Madariaga, Alexandre y Sender serán estudiadas por prestigiosos especialistas en estas materias.

JUAN IGNACIO MORALES BONILLA, PREMIADO EN EL CERTAMEN DEL SONETO DE LA RODA

El Jurado calificador del I Certamen Nacional del Soneto, convocado por el Ayuntamiento de La Roda, ha emitido su fallo. El primer premio, de 25.000 pesetas, ha correspondido a Juan Ignacio Morales Bonilla. También se concedieron dos accésit, a Raimundo Escribano y a José María Fernández Nieto.

Madrid-España, 15 de agosto de 1973



PREMIO INTERNACIONAL PARA LA EDITORIAL DONCEL

La editorial Doncel, de la Delegación Nacional de la Juventud, recientemente galardonada con el premio nacional de publicaciones infantiles y juveniles del Ministerio de Información y Turismo, acaba de recibir un nuevo galardón internacional por sus álbumes «Trinca». Se trata del premio Haga 73 otorgado por el I Salón de la Banda Desinée, de Toulouse (Francia). Los álbumes «Trinca» han recibido el premio a la mejor publicación extranjera para niños y jóvenes.

HA MUERTO ANTONIO MARICHALAR

Ha fallecido en Madrid Antonio Marichalar, marqués de Montesa, destacado prosista y crítico literario perteneciente a la generación del 27. Antonio Marichalar es autor de valiosos ensayos sobre Santayana, Joyce, Valéry, Claudel, Virginia Woolf y Chesterton, escritores que tradujo al castellano. Introdujo también en nuestro país la obra de William Faulkner, en el prólogo de *Santuario*, obra traducida en 1934 por Lino Novás Calvo. Asimismo, realizó estudios sobre Pascal, Descartes, Corneille, Garcilaso, Góngora, Boscán y Espronceda, estudios éstos que contribuyeron al mejor conocimiento y comprensión de la obra de estos autores fundamentales en la nómina de la literatura universal. Marichalar escribió también numerosas biografías, en las que mostró su estilo inigualable y limpio prosista. Cabe mencionar entre estas biografías *Riesgo y ventura del Duque de Osuna* y *Julián Romero*. En su faceta de ensayista publicó *Mentira desnuda*, y en la de historiador realizó serias y felices investigaciones sobre personajes como Savonarola y Felipe de Borgoña.

Antonio Marichalar colaboró en los *Lunes del Imparcial*, *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya*, *Los Cuatro Vientos* y otras publicaciones anteriores a la guerra. A partir del año 1939 escribió en *Escorial* y *Finisterre*.

Era natural de Logroño, donde había nacido en 1893, y pertenecía a la Academia de la Historia y al Patronato de los Museos del Prado y de Arte Moderno.

BIEL MESQUIDA, PREMIO DE NOVELA CATALANA

En Gerona ha sido fallado el VI premio de novela catalana «Prudenci Bertrana», dotado con pesetas 150.000, y al que habían concurrido este año 15 obras inéditas. Tras sucesivas votaciones eliminatorias del Jurado, quedó proclamada ganadora la novela *L'adolescent de sal*, del escritor de Palma de Mallorca Biel Mesquida Amengual, y como finalista, la obra original de Teresa Pamiés Bertrán, titulada *Va ploure tot el dia*.

BUENOS AIRES: CESAR TIEMPO, NUEVO DIRECTOR DEL TEATRO CERVANTES

Ha sido designado para dirigir el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires el escritor y periodista César Tiempo, quien en el campo escénico, aparte de sus éxitos como autor, posee amplios conocimientos del mismo.

MUERTE DE OCHAITA



Esta foto fue obtenida en 1966. Aparecen en ella (de izquierda a derecha) Luis Jiménez Martos, Antonio Iglesias Laguna, J. A. Suárez de Puga, José Antonio Ochaíta, Gil Montero y Francisco Gortias, cuando fueron a Pastrana para decir sus poemas ante el convento de carmelitas, donde estuvo San Juan de la Cruz, que hoy ocupan los franciscanos.

Justamente ahí, siete años más tarde, ha muerto como del rayo José Antonio Ochaíta, el poeta de Jadraque (Guadalajara), mientras recitaba unos versos a su madre y a la Alcarria. Otro poeta, el sacerdote Rafael Duyos, le hizo la respiración artificial. Poco antes de caer fulminado, Ochaíta anunció que iba a ingresar pronto en la Trapa. Era verdad: antes de lo que suponía entraba en la Orden del Silencio Definitivo.

El autor de incontables y popularísimos cuplés y espectáculos folklóricos—boom de los años cuarenta y pico—, el que con la letra de El Porompompero había logrado una cota difícilmente igualable de difusión; el que compuso algunos deliciosos romances en la línea mejor del poslorquismo, ha tenido la muerte ideal del poeta: caer con el verso en la boca nombrando a sus grandes amores. Todas las abundantes impurezas literarias de Ochaíta quedan al fondo de este final puro bajo la alta noche alcarreña, quebrándosele la voz emocionada y la vida. La voz y la vida de un poeta popular con público para su último aliento.—L. J. M.

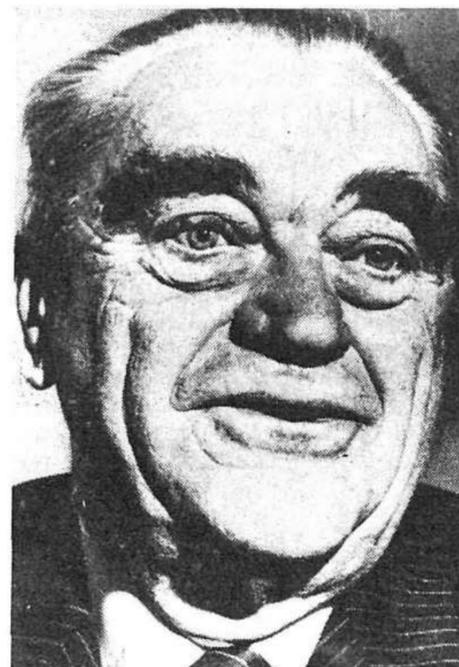


HOMENAJE EN BARCELONA AL ESCULTOR LEANDRO MBOMIO

El escultor africano Leandro Mbomio recibió días pasados en Barcelona un homenaje por parte de un grupo de amigos y admiradores, entre los que figuraban destacados artistas y hombres de letras, con motivo de sus últimos éxitos personales y por los alcanzados al frente de la sala Gaudí, de la Ciudad Condal.

ATENAS: CONFERENCIA DE JORGE USCATESCU SOBRE PLATON

En el Congreso Internacional de Estudios dedicados a Platón, que se está celebrando en Atenas y en la isla de Skiatho, ha tomado parte con diversas ponencia y comunicaciones nuestro colaborador Jorge Uscatescu, catedrático de la Universidad Complutense y presidente de la Asociación de Estudios Humanísticos de Roma.



HA MUERTO EL ESCRITOR SUECO WILHELM MOBERG

El pasado día 8 falleció en su país natal el escritor sueco Wilhelm Moberg. Su novela más conocida universalmente es la titulada *El emigrante*, cuyo argumento trata de los problemas de los suecos en los Estados Unidos a finales del siglo pasado.

LEON: RECITAL DEL GRUPO «YELDO»

En el club «Catharsi's», de León, se celebró un recital del grupo «Yeldo», en el que intervinieron los componentes del mismo Vicente Presa, Manuel Ballesteros, Miguel Angel Benavente, David Fernández Villarroel, Enrique Alvarez Fernández, Ernesto Escapa, José María Ampudia y Eduardo Martínez y Hernández. Al final de las respectivas lecturas se celebró un animado vologio.

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTISTAS EN MEDINACELI

Han dado comienzo en Medinaceli las IX Jornadas de Atracción Turística, patrocinadas por el Ministerio de Información y Turismo, con la colaboración de la Diputación Provincial, Caja de Ahorros de Soria y Dirección General de Bellas Artes. Las Jornadas incluyen actos de relieve cultural a nivel nacional. De ellos cabe destacar el V Encuentro Internacional de Artistas Extranjeros.

El ciclo de conferencias fue inaugurado por el profesor don Fernando Gimeno Clua, antiguo director del Museo Numismático, el cual disertó sobre la importancia numismática de la Medinaceli antigua y medieval.

La culminación se centra este año en el estreno del «Poema del Mío Cid», bajo el patrocinio de la Dirección General de Cultura Popular, cuya representación se anuncia para el día 15, en la plaza porticada de la villa. La adaptación ha sido hecha por Manuel de la Rosa, recordando el IX centenario de la jura de Santa Gadea, circunstancia histórica, a la que se une el C. I. T. de Medinaceli por esta representación, señalando que a este acto la entidad de referencia dará continuidad con otras vivencias históricas, artísticas y culturales.

RAFAEL ALFARO, PREMIO ALCARAVAN DE POESIA 1973



Ha sido fallado en Arcos de la Frontera el ya tradicional Premio de Poesía «Alcaraván», dotado con 5.000 pesetas. Resultó ganador el poeta Rafael Alfaro, con su poema titulado *Tríptico sobre el tiempo*.



**RECITAL
de
«POESIA
de
PARTICIPACION»**

Por
Manuel de la Rosa

**Primera parte:
POESIA PATRIOTICA
POESIA RELIGIOSA
POESIA PROFANA**

**Segunda parte:
Homenaje al Cid Campeador
con el estreno de
«EL CANTAR DE MIO CID»
en poesía de participación**

DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR - MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

MAQUETA PEDRO RODRIGUEZ

PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

5.ª Juntamente con las obras, y bajo sobre cerrado en el que figurará el lema, se consignará el nombre y dirección del concursante.

6.ª Las fotografías deberán ser enviadas directamente a la Dirección General del Instituto Nacional de la Vivienda, Sección de Divulgación, o bien entregadas en las Delegaciones Provinciales del Ministerio de la Vivienda, cualquier día laborable hasta el 1 de diciembre de 1972, en que terminará el plazo de admisión.

7.ª Las fotografías serán sometidas a la consideración de un Jurado de Admisión, el cual rechazará aquellas que no reúnan las condiciones exigidas, muy especialmente la base 4.ª, y que estará constituido por el jefe de los Servicios Informativos del Ministerio de la Vivienda, el jefe de la Sección de Divulgación del Instituto Nacional de la Vivienda, el jefe de la Sección de Construcciones, actuando como secretario un funcionario del Instituto Nacional de la Vivienda.

Tendrán preferencias para el Jurado de Admisión aquellas fotografías que se refieran a viviendas u obras terminadas durante el año 1972.

8.ª Las fotografías rechazadas por el Jurado de Admisión serán devueltas a los interesados de forma inmediata si se tratase de todas las obras de un autor, o a la resolución del concurso caso de una admisión parcial.

9.ª Los trabajos aceptados por el Jurado de Admisión pasarán a ser propiedad del Instituto Nacional de la Vivienda, reconociéndose a los autores, por cada fotografía en blanco-negro, con su negativo, la cantidad de 300 pesetas, y por cada fotografía en color, igualmente con sus negativos o diapositivas, la cantidad de 700 pesetas, cantidades que serán abonadas una vez resuelto el Concurso.

10. Una vez cerrado el período de admisión, se reunirá el Jurado Calificador, que estará constituido por el director general del Instituto Nacional de la Vivienda, como presidente; el secretario general del Instituto Nacional de la Vivienda como vicepresidente, y como vocales el presidente de la Real Sociedad de Fotografía de Madrid, el jefe de los Servicios Informativos del Ministerio, el jefe de la Sección de Divulgación de la Secretaría General, el jefe de la Sección de Construcciones y el jefe del Laboratorio Fotográfico del Ministerio, actuando de secretario el mismo del Jurado de Admisión.

11. El Jurado Calificador tendrá toda clase de facultades para resolver los casos no previstos, siendo sus fallos inapelables.

12. Los premios, que podrán ser declarados desiertos, se concederán a las mejores fotografías de acuerdo con el libre criterio del Jurado Calificador, y serán los siguientes:

Fotografía en color:

Un primer premio de 20.000 pesetas.

Un segundo premio de 10.000 pesetas.

Fotografía en blanco-negro:

Un primer premio de 20.000 pesetas.

Un segundo premio de 10.000 pesetas.

13. Todas las fotografías admitidas quedarán en propiedad del Instituto Nacional de la Vivienda, el cual podrá utilizarlas en la forma que estime conveniente.

14. En la fecha de la festividad de Nuestra Señora de Belén, Patrona del Ministerio de la Vivienda, se dará a conocer el fallo del Jurado, que será inapelable y del que se levantará la correspondiente acta.

15. La participación en el Concurso presupone la absoluta aceptación de todas sus bases.

CERTAMEN LITERARIO DE LA PONTIFICIA Y REAL ACADEMIA BIBLIOGRAFICO-MARIANA DE LERIDA

En honor de la Virgen de Salas, de Huesca

PREMIOS

POESÍA

Primer premio: Del excelentísimo y reverendísimo señor doctor don Ramón Malla Call, obispo de Lérida. Flor natural y 25.000 pesetas. Tema mariano libre en castellano o catalán.

Segundo premio: Del excelentísimo y reverendísimo señor doctor don Javier Osés Flamarique, obispo de Huesca. 25.000 pesetas. Poema que vierta en conceptos modernos las loas a Santa María de Salas, de Huesca, contenidas en las cantigas de Alfonso X el Sabio. En castellano.

Tercer premio: Del excelentísimo señor don Antonio Lacleta Pablo, alcalde del excelentísimo Ayuntamiento de Huesca, 25.000 pesetas. Poema en honor de Santa María de Salas. En castellano.

Cuarto premio: Del ilustrísimo señor don Juan Casimiro Sanganís y Corriá, alcalde del excelentísimo Ayuntamiento de Lérida. 25.000 pesetas. Huesca y su devoción a María. En castellano o catalán.

Quinto premio: Del ilustrísimo señor don Saturnino Arguis Mur, presidente de la excelentísima Diputación Provincial de Huesca. 25.000 pesetas. Poema que cante la traslación en el año 1200 de Nuestra Señora de Salas, según tradición por ministerio de los ángeles, al santuario, lo que motivó gran afluencia de peregrinos al divulgarse el hecho y que la reina Doña Isabel, esposa de Alfonso II, lo mandase reedificar. En castellano.

Sexto premio: De un socio de la Academia. 2.000 pesetas. Poesía de tema mariano libre en castellano o catalán.

PROSA

Primer premio: De Su Excelencia el Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos Nacionales Don Francisco Franco Bahamonde. Objeto de arte con el guión del Caudillo. Tema mariano libre.

Segundo premio: Del excelentísimo señor don José M.ª Razquin Jené, presidente de la excelentísima Diputación Provincial de Lérida. 25.000 pesetas. Estudio sobre la Virgen en el románico del Pirineo de las provincias de Lérida y Huesca.

BASES

1.ª Además de los premios anunciados se concederán los accésit y menciones que los jurados estimen merecidos. Solamente los premios tendrán dotación.

2.ª Cuando la Academia edite los trabajos premiados o parte de ellos si fueren demasiado extensos, se enviarán cinco ejemplares a cada uno de los autores que hubiesen tenido premio o accésit.

3.ª Los autores que en cinco años, continuos o discontinuos, obtuvieren premio en cualquier sección, serán declarados socios laureados, con los mismos derechos que tienen los socios de número.

4.ª Los trabajos que concurren a este certamen deberán ser originales e inéditos, estar escritos en el idioma o idiomas que se autoricen en el enunciado del premio y ser enviados todos al señor secretario de la Academia Bibliográfico-Mariana, Academia, 17, Lérida, antes de finalizar el día 31 de agosto próximo, en que se cerrará definitivamente el plazo de admisión.

5.ª Cada composición llevará la indicación del premio a que opta, y un lema breve, que se repetirá en otro pliego cerrado, que contenga el nombre del autor y señas de su residencia.

6.ª La Academia se reserva la propiedad de todos los originales presentados, «que no se devolverán». Quedan exceptuados de esta disposición los trabajos que opten a los premios de la sección de prosa, de los cuales solamente quedarán propiedad de la Academia los primeros premios.

7.ª El director de la Academia, presidente nato de los jurados, de acuerdo con la Junta Directiva de la Academia, nombrará a su debido tiempo los miembros del jurado.

8.ª El fallo del certamen se publicará en la prensa local, si bien con anterioridad y mediante telegrama, se notificará a los que hubieren obtenido algún galardón al objeto de que puedan asistir al solemne reparto de premios. Díguese la soberana reina de la belleza inspirar y dirigir a los artistas y jurados que tomen parte en este certamen en honor de Nuestra Señora de Salas, de Huesca, organizado por la Pontificia y Real Academia Bibliográfico-Mariana de Lérida.

IX CERTAMEN POETICO DE REINOSA

BASES

1.ª Podrán concurrir los escritores de cualquier nacionalidad, siempre que envíen sus trabajos en español, con un tema de poesía de libre elec-

PREMIO «CORDOBA» DE PERIODISMO

BASES DEL CONCURSO

1.ª La Casa de Córdoba en Madrid, velando por cuanto se refiere a la provincia que se honra en representar, crea el Premio «Córdoba» de Periodismo.

2.ª Podrán optar a él los autores de artículos publicados en prensa diaria, revistas, radio y televisión de España e Hispanoamérica sobre cualquier tema relacionado con Córdoba y su provincia, a partir de 1 de enero de 1973.

3.ª La dotación de este premio será de 20.000 pesetas y un trofeo.

4.ª El plazo de admisión de trabajos se inicia al ser hecha pública la presente convocatoria y concluye el 1 de octubre inclusive. Han de remitirse, adjuntando tres copias de los mismos a la Casa de Córdoba en Madrid, Martínez Campos, 32, Madrid-10.

5.ª No se admiten seudónimos, salvo que se trate del habitual del autor.

6.ª El Jurado, cuya composición será anunciada oportunamente, podrá conceder los accésit y menciones que juzgue necesarios.

7.ª El fallo será emitido dentro de los tres meses posteriores a la fecha límite de recepción de los originales.

PREMIO PERIODISTICO DE LA FERIA DEL CALZADO

A 125.000 pesetas asciende la cuantía total de los tres premios que concederá la FERIA Internacional del Calzado e Industrias Afines en el concurso que ha convocado con motivo de su FERIA de septiembre y en el XX aniversario del Certamen.

Pueden tomar parte todos los trabajos publicados en prensa y revistas que versen sobre el tema de la industria española del calzado, su producción, exportación, mercados interior y exterior, comercialización, grado de industrialización y técnica, industrias abastecedoras y, en general, su desarrollo.

Se establece un primer premio de 75.000 pesetas y dos accésit de 25.000 pesetas cada uno. Estos premios no podrán ser declarados desiertos y se podrán presentar cuantos trabajos se desee, con una extensión equivalente a cinco folios mecanografiados a dos espacios. Es condición indispensable que los artículos hayan sido publicados hasta el día 29 de septiembre.

ción, con libertad de metro y rima, cuya extensión no será en ningún caso superior a ciento cincuenta versos.

2.ª Los trabajos se presentarán en sobre cerrado, sin remite ni datos personales del concursante, bajo un lema. Dentro de este primer sobre, figurando en su anverso el mismo lema, se incluirá otro de menor tamaño con el nombre, apellidos y dirección del concursante.

3.ª La entrega de trabajos finaliza el día 1 de septiembre, a las veinticuatro horas,

y deberán dirigirse al señor secretario de la Casa de Cultura «Sánchez Díaz», apartado 18, Reinosa.

4.ª Los trabajos no premiados no serán devueltos a los interesados y serán destruidos.

5.ª Se establece un único premio de 20.000 pesetas, que será otorgado por un jurado, cuyo fallo será inapelable. No se dará a conocer el nombre de los componentes de este jurado hasta el momento de ser publicado el fallo.

6.ª El poeta premiado queda obligado a asistir a las

PREMIO DEL DIA MUNDIAL DE LAS TELECOMUNICACIONES

Con motivo del Día Mundial de las Telecomunicaciones, que se celebró el 17 de mayo de 1973, el Colegio Oficial y la Asociación de Ingenieros de Telecomunicación de España convocan un premio para trabajos periodísticos publicados en la Prensa española. El lema de esta jornada es «Cooperación internacional en el ámbito de las telecomunicaciones», y los artículos deberán ser publicados hasta el próximo día 15 de octubre. El premio está dotado con 50.000 pesetas. Los trabajos habrán de ser enviados antes del 20 de octubre al Colegio Oficial de Ingenieros de Telecomunicación, General Goded, 38, Madrid-4.

Justas Literarias que se celebrarán con motivo de este certamen en el Teatro Principal de Reinosa, a las once de la noche del día 15 de septiembre de 1973, recibiendo la Flor natural de manos de la reina de las fiestas de San Mateo.

I CONCURSO NACIONAL DE CUENTOS «JOSE CALDERON ESCALADA»

El excelentísimo Ayuntamiento de Reinosa, y con el fin de rendir homenaje a la memoria del escritor campurriano José Calderón Escalada, instituye, con carácter anual, un concurso de cuentos, que llevará el nombre de «José Calderón Escalada», con arreglo a las siguientes bases:

1.ª El premio está dotado con 10.000 pesetas, y se otorgará al mejor cuento que se presente, con una extensión mínima de cuatro folios y máxima de ocho, siendo el tema libre.

2.ª Los cuentos, que deberán estar escritos en lengua española y ser originales e inéditos, se presentarán por duplicado, mecanografiados a

doble espacio y por una sola cara, en sobre cerrado, sin remite ni datos personales del concursante, bajo un título y lema. Dentro de este primer sobre, figurando en su anverso el mismo lema y título, se incluirá otro de menor tamaño con el nombre, apellidos y dirección del concursante.

3.ª Los trabajos, cuyo plazo de admisión finalizará el día 1 de septiembre, a las veinticuatro horas, deberán dirigirse al señor secretario de la Casa de Cultura «Sánchez Díaz», apartado 18, Reinosa, consignando de forma bien visible «Para el premio de cuentos "José Calderón Escalada"».

4.ª No se devolverán los originales; los trabajos presentados serán destruidos.

5.ª La entrega de premios se efectuará el día 15 de septiembre de 1973, a las once de la noche, en el Teatro Principal de Reinosa en el transcurso de las Justas Literarias.

AYUDAS DE INVESTIGACION LITERARIA

La Sección de Filología y Literatura del Instituto de Estudios Alicantinos, de la excelentísima Diputación Provin-

cial, convoca tres ayudas para la investigación literaria con arreglo a las siguientes bases:

I

1.ª Podrán aspirar a esta ayuda todos los escritores en lengua castellana.

2.ª El trabajo de investigación versará sobre un tema alicantino, de libre elección.

3.ª La ayuda estará dotada con 50.000 pesetas.

4.ª La extensión mínima del original será la de cien folios, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

5.ª Hasta el día 31 del mes de agosto del presente año los concursantes presentarán en la Secretaría del Instituto de Estudios Alicantinos, Palacio de la excelentísima Diputación Provincial, los documentos siguientes:

a) Solicitud dirigida al señor presidente de la Sección de Filología y Literatura del IDEA.

b) Dos ejemplares de la Memoria.

c) Currículum vitae.

6.ª La Sección de Filología y Literatura del IDEA dará a conocer su fallo, inapelable, durante el mes de septiembre del presente año.

7.ª El autor percibirá, al ser seleccionado, la cantidad de 15.000 pesetas. El resto le será entregado a la recepción de la obra, cuyo plazo terminará el 31 de mayo de 1974.

8.ª La propiedad de la obra premiada es de su autor. El Instituto de Estudios Alicantinos tiene la facultad de hacer la primera edición de esta obra durante el transcurso de los años 1974 y 1975, sin que el autor devengue derechos por la misma.

9.ª Los concursantes, por el hecho de serlo, aceptan íntegramente estas bases, así como cuantas decisiones adopte dicha Sección de Filología y Literatura para su interpretación o aplicación.

II

1.ª Podrán aspirar a esta ayuda todos los escritores en lengua castellana.

2.ª El tema del trabajo será «Vida, obra y antología de Eduardo Irujo Garrigós».

3.ª La ayuda estará dotada con 30.000 pesetas.

4.ª La extensión mínima del original será la de treinta folios, más la parte antológica, que no rebasará los cincuenta folios, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

5.ª Hasta el día 31 del mes de agosto del presente año, los aspirantes presentarán en la Secretaría del Instituto de Estudios Alicantinos, Palacio de la excelentísima Diputación Provincial, los documentos siguientes:

a) Solicitud dirigida al señor presidente de la Sección de Filología y Literatura del IDEA.

b) Dos ejemplares de la Memoria.

c) Currículum vitae.

6.ª La Sección de Filología y Literatura del IDEA dará a conocer su fallo, inapelable, durante el mes de septiembre del presente año.

7.ª El autor percibirá, al ser seleccionado, la cantidad de 10.000 pesetas. El resto le será entregado a la recepción de la obra, cuyo plazo terminará el 31 de marzo de 1974.

8.ª La propiedad de la obra premiada es de su autor. El Instituto de Estudios Alicantinos tiene la facultad de hacer la primera edición de esta obra durante el transcurso de los años 1974 y 1975, sin que

IV CERTAMEN POETICO V REUNION DE POESIA DE VELEZ-MALAGA

El Departamento de Actividades Culturales de la C. de Estudiantes de Vélez-Málaga convoca el IV Certamen Poético con motivo de la V Reunión de Poesía, ajustándose a las siguientes

BASES

1.ª Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores que lo deseen, siempre que sus trabajos sean rigurosamente inéditos y presentados en lengua castellana.

2.ª Se establecerán tres premios:

Un primero: «Premio IV Certamen Poético», que consistirá en la edición al mejor libro presentado y placa recordatoria.

Un segundo: «Premio Salvador Rueda» al mejor poema. Placa recordatoria y 1.500 pesetas.

Un tercero: «Premio Juan Ramón Jiménez» al segundo mejor poema. Placa recordatoria y 1.000 pesetas.

3.ª Los trabajos serán presentados mecanografiados a doble espacio, en papel tamaño folio y por triplicado. Lema y plica, figurando nombre, apellidos y dirección del autor.

a) El libro tendrá una extensión máxima de 600 versos y un mínimo de 400.

b) La extensión mínima será para los poemas de 60 versos.

4.ª Tema y técnica libre.

5.ª El IV Certamen Poético podrá ser declarado desierto si a juicio del Jurado los trabajos presentados no tienen los méritos necesarios.

6.ª No se mantendrá correspondencia con los autores que presenten sus trabajos.

7.ª Sólo se devolverán los libros que no hayan sido premiados.

8.ª Los trabajos serán enviados por correo antes del día 1 de septiembre de 1973 a la siguiente dirección: V Reunión de Poesía, avenida de Viver Téllez, número 53, 1.º B. Vélez-Málaga.

9.ª El Jurado y fecha se darán a conocer por prensa y radio oportunamente, que coincidirá en la clausura de la V Reunión de Poesía de Vélez-Málaga.

el autor devengue derechos por la misma.

9.ª Los aspirantes, por el hecho de serlo, aceptan íntegramente estas bases, así como cuantas decisiones adopte dicha Sección de Filología y Literatura para su interpretación o aplicación.

III

1.ª Podrán aspirar a esta ayuda todos los escritores en lengua castellana.

2.ª El tema del trabajo será «Vida y obra del escritor Luis Fullana».

3.ª La ayuda estará dotada con 50.000 pesetas.

4.ª La extensión mínima del original será la de cien folios, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

5.ª Hasta el día 31 del mes de agosto del presente año, los concursantes presentarán en la Secretaría del Instituto de Estudios Alicantinos, Palacio de la excelentísima Diputación Provincial, los documentos siguientes:

a) Solicitud dirigida al señor presidente de la Sección de Filología y Literatura del IDEA.

b) Dos ejemplares de la Memoria.

c) Currículum vitae.

6.ª La Sección de Filología y Literatura del IDEA dará a conocer su fallo, inapelable, durante el mes de septiembre del presente año.

7.ª El autor percibirá, al ser seleccionado, la cantidad de 15.000 pesetas. El resto le será entregado a la recepción de la obra, cuyo plazo terminará el 31 de mayo de 1974.

8.ª La propiedad de la obra premiada es de su autor. El Instituto de Estudios Alicantinos tiene la facultad de hacer la primera edición de esta obra durante el transcurso de los años 1974 y 1975, sin que

el autor devengue derechos por la misma.

9.ª Los concursantes, por el hecho de serlo, aceptan íntegramente estas bases, así como cuantas decisiones adopte dicha Sección de Filología y Literatura para su interpretación o aplicación.

CONCURSO DE IDEAS PARA EL MONUMENTO A ALFONSO X EL SABIO

El excelentísimo Ayuntamiento de Toledo, deseando rendir homenaje a la egregia figura de Alfonso X el Sabio, cuya vinculación a Toledo es manifiesta, no sólo por haber nacido en esta ciudad, sino por la resonancia histórica de cuantas manifestaciones culturales derivaron de las actuaciones del monarca, convoca un concurso de ideas para un monumento escultórico que será emplazado en el paseo del Miradero, en lugar próximo al solar del antiguo Alcázar Real.

BASES

Concursantes

Podrán concurrir todos los arquitectos, escultores y artistas de nacionalidad o residencia española.

Documentación

El Ayuntamiento de Toledo facilitará a cuantos concursantes lo soliciten:

Plano de situación del monumento.

Plano del paseo del Miradero.

CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS DE TEATRO «VALLADOLID 1972-73»

La Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo de Valladolid convoca para el actual año teatral 1972-73 sus premios de Teatro, con el fin de estimular a los autores españoles y a todas aquellas compañías de carácter profesional y no profesional que realizan los géneros dramático y lírico, coreográfico y de danza, así como también a los directores, actrices y actores que más se distingan por sus actuaciones personales en los teatros de la ciudad.

Se otorgarán los siguientes premios:

Premio «Leopoldo Cano», a la mejor obra teatral de autor español estrenada en Valladolid.

Para compañías profesionales:

Premio «José Zorrilla», para compañías de género de verso.

Premio «Félix Antonio González» («Lira de Oro»), para compañías de género lírico.

Premio «Vicente Escudero», de danza y coreografía.

Premio «Medalla de Oro», a la mejor dirección.

Premio «Medalla de Oro», a la mejor actriz.

Premio «Medalla de Oro», al mejor actor.

Premio «Medalla de Oro», a la mejor interpretación femenina en papel secundario.

Premio «Medalla de Oro», a la mejor interpretación masculina en papel secundario.

Para agrupaciones no profesionales:

Premio «Santiago Pérez Oviedo», para compañías de géneros dramático y lírico.

Premio «Medalla de Plata», a la mejor actriz.

Premio «Medalla de Plata», al mejor actor.

Teniendo en cuenta la tradicional celebración en Valladolid de los Festivales de España se otorgará un premio especial, que será adjudicado a la compañía actuante, sin especificación de género, que a juicio del Jurado, atendidas las opiniones del público y crítica, haya obtenido el éxito mayor.

A los premios para compañías profesionales y agrupaciones no profesionales podrán concurrir tanto españoles como extranjeros y no será obstáculo, para el discernimiento de los mismos, que la obra sobre la que ha de enjuiciarse el Jurado sea de autor español o de otra nacionalidad.

Todos los premios están patrocinados por la Dirección General de Espectáculos.

Plano aproximado de la edificación sobre la que se situará el monumento.

Los concursantes habrán de presentar obligatoriamente:

Maqueta boceto del monumento a escala 1:10, y realizada preferentemente en escayola, terracota, madera o combinación de ambos materiales, montado de forma que permita su transporte y exposición.

Una perspectiva del conjunto, tomando como punto de vista algún lugar del paseo del Miradero.

Memoria explicativa del conjunto, así como criterios del concursante sobre la materia definitiva a emplear, avance de presupuesto, etc. Asimismo vaciado de un detalle escultórico del monumento, escogido por el autor, en tamaño definitivo, cuya dimensión mayor no exceda de 75 centímetros y cuantos croquis se estimen convenientes para una mejor apreciación de la idea.

Plazo

El plazo de presentación finalizará a las catorce horas del día 1 de octubre de 1973. Las obras serán entregadas en el Negociado de Arte y Cultura del Ayuntamiento de Toledo.

Los trabajos se presentarán con lema o signo reconocible en todos y cada uno de los elementos de que conste la idea. El mismo lema o signo deberá constar en el exterior de un sobre cerrado que contenga el nombre, domicilio y referencias personales que permitan la identificación del concursante. En el interior del mismo sobre podrá figurar currículum del concursante, si así lo desea.

Los trabajos tanto gráficos como de relieve, se presentarán en forma que permita su exposición.

Será entregado un recibo acreditativo de la recepción.

Jurado

El Jurado calificador estará compuesto por los siguientes miembros:

Presidente: Ilustrísimo señor Alcalde de Toledo.

Vocales: Presidente de la Comisión de Defensa del Patrimonio Artístico de Toledo; Concejal Delegado de Arte y Cultura; Concejal Delegado de Urbanismo; Arquitecto Conservador Consejero Provincial de

CONCURSO LITERARIO NACIONAL

La Comisión Organizadora de la VII Fiesta del Verdeo, bajo el patrocinio del excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad, convoca un Concurso Literario Nacional, dedicado este año a la doble modalidad de Periodismo y Poesía, que se regirá por las siguientes

BASES

A) Periodismo.

1.º Se crea un premio de periodismo que trate el tema «La aceituna sevillana», dotado con 10.000 pesetas y diploma de honor, para premiar el mejor artículo publicado en la Prensa nacional o leído en una emisora de radio.

2.º El artículo habrá de ser original y deberá tener necesariamente una extensión no inferior a dos folios y medio mecanografiados a doble espacio.

3.º Los autores de los artículos presentados al Concurso que hayan sido publicados por algún periódico o revista, o leídos en emisora de radio, remitirán en sobre lacrado tres ejemplares del periódico o revista en que figuren insertados, o en su caso, el texto íntegro del artículo por triplicado ejemplar, debiendo ser selladas las hojas por la emisora de radio en la que fue leído, indicando en la última hoja el día y la hora de emisión y corroborando todo ello el visto bueno del jefe de programa de la emisión de que se trate.

B) Poesía.

1.º Se crea un premio de 15.000 pesetas y diploma de honor al mejor poema inédito, de metro y rima libres, y extensión no menor de 70 versos, que cante «La aceituna sevillana».

2.º Los poemas se remitirán por triplicado y los autores conservarán su incógnito, absteniéndose de firmar los originales, que designarán con un lema de libre elección. En sobre cerrado que ostente el mismo lema de cada trabajo deberán ser incluidos el nombre y apellidos del autor, residencia y domicilio.

NORMAS COMUNES

a) Los ejemplares, tanto periodísticos como poéticos, se remitirán a la Secretaría del excelentísimo Ayuntamiento de Arahál, con la indicación para el Concurso Literario de la VII Fiesta del Verdeo, especificando en el sobre la modalidad a que corresponda: Periodismo o Poesía.

b) El plazo de admisión de los artículos periodísticos y de las composiciones poéticas se cerrará a las doce horas del día 25 de agosto próximo.

c) Es requisito indispensable para recibir los premios la asistencia de los autores galardonados al acto literario que se celebrará en la noche del 3 de septiembre, en el cual deberán dar lectura a sus respectivos trabajos.

d) El fallo, inapelable, se hará público a través de los adecuados medios informativos, dándose entonces a conocer la composición del Jurado.

Los trabajos literarios premiados quedarán en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento.

No se mantendrá correspondencia sobre el concurso, ni se procederá a la devolución de los originales recibidos.

e) El hecho de participar en este Concurso lleva consigo la conformidad y aceptación de estas bases.

Bellas Artes; un académico, escultor, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; un académico de la Real Academia de la Historia; un catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid; Arquitecto municipal; un académico de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Secretario: El Secretario general del Ayuntamiento de Toledo, con voz y sin voto.

Una vez hecho público el fallo, se expondrán los trabajos en el lugar que se designe.

Premios

Se establece un único premio de doscientas mil pesetas.

Cláusulas finales

El trabajo premiado quedará en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento, que se reserva todos los derechos sobre elevación definitiva del monumento, previa consulta con el autor galardonado, aunque excepcionalmente la realización total o parcial fuera encomendada a otra persona o entidad.

Los trabajos no premiados podrán ser retirados en el plazo de treinta días hábiles, a partir de la clausura de la exposición, entendiéndose que los autores renuncian a su propiedad en el caso de no ser retirados en el tiempo fijado.

El hecho de presentarse al concurso supone la aceptación de las bases.

PREMIO «EUGENIO NADAL» 1973

BASES

1.ª Podrán optar al premio «Eugenio Nadal» las novelas inéditas escritas en lengua castellana.

2.ª La extensión de las obras no puede ser inferior a la de 200 folios (tamaño 32 x 22), mecanografiados a doble espacio y a una sola cara.

3.ª La cuantía del premio será de 200.000 pesetas (doscientas mil), las cuales, al propio tiempo, son conceptuadas como adjudicativas de la propiedad de la primera edición de la obra premiada, sobre la base de un diez por ciento, que llevará a cabo «Ediciones Destino, S. L.», en el curso del año de la concesión del premio. Para las sucesivas ediciones de la obra, el autor percibirá asimismo un diez por ciento sobre el precio de venta de los ejemplares vendidos.

4.ª El premio será otorgado por votación por un Jurado de

cinco miembros nombrados por «Ediciones Destino, S. L.»

5.ª Para la concesión del premio «Eugenio Nadal» será utilizado el procedimiento de eliminación a base de cinco votaciones secretas. Cada uno de los miembros del Jurado deberá elegir, en la primera de ellas, cinco obras. En la segunda votación cada uno de los miembros elegirá cuatro entre las cinco vencedoras en la eliminación efectuada después de la primera votación. Y así sucesivamente, por la eliminación a cada votación de una de las obras, se llegará, en la quinta vuelta, a la adjudicación del premio. Serán efectuadas las votaciones secundarias pertinentes al desempate de las obras que obtuviesen en las votaciones igual número de votos. En el acta de concesión serán detalladas las incidencias de la votación.

6.ª En ningún caso el premio podrá ser distribuido entre dos o más novelas, debiendo ser concedido íntegro a una sola obra.

7.ª «Ediciones Destino, Sociedad Limitada», tendrá una opción preferente para la adquisición de los derechos de alguna de las obras presentadas, no premiadas, que considere de su interés.

8.ª Los originales deben ser presentados mecanografiados por duplicado, perfectamente

legibles sin fatiga y en los que conste el nombre del autor y su domicilio. No se admitirá el empleo de seudónimo, salvo que dicho seudónimo constituya un habitual y reconocido nombre literario.

9.ª El plazo de admisión de originales termina el 30 de septiembre de cada año, otorgándose el premio el 6 de enero siguiente a la convocatoria. Los originales deben ser enviados a nombre de «Ediciones Destino, S. L.», Balmes, número 4, bajos, Barcelona, con la indicación: «Para el premio Eugenio Nadal». Será extendido recibo de recepción si el autor lo solicita.

10. Adjudicado el premio, los autores no premiados podrán retirar sus originales en «Ediciones Destino, S. L.», previa presentación del recibo, a partir del 15 de febrero siguiente y durante el plazo de un año, no respondiéndose en ningún caso del extravío o pérdida de algún original.

De acuerdo con las bases anteriores, el premio «Eugenio Nadal» 1973 será adjudicado el 6 de enero de 1974.

El Jurado para la adjudicación del premio «Eugenio Nadal» 1973 estará integrado por don Néstor Luján, don Juan Ramón Masoliver, don José Vergés, don Francisco García Pavón y don Antonio Vilanova, que actuará de secretario.

I CERTAMEN DE CINE AFICIONADO

El Cine-Club «Chaplin», de la Casa de Cultura de Cuenca, convoca el I Certamen de Cine Aficionado, bajo el patrocinio de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Cuenca.

Se establecen dos primeros premios, cada uno de ellos dotado con 25.000 pesetas.

El premio «Diputación Provincial de Cuenca» será otorgado al mejor documental sobre la provincia de Cuenca, en cualquiera de sus aspectos histórico, paisajístico, artístico, etc.

El premio «Ayuntamiento de Cuenca» será concedido a la mejor película que recoja algún aspecto relacionado con la ciudad.

Existen además un premio de 15.000 pesetas, patrocinado por la Caja Provincial de Ahorros, para galardonar la mejor película de argumento, y otro de 10.000 pesetas, patrocinado por la Caja Rural Provincial, para el mejor filme sobre temas agrícolas o ganaderos o la vida rural.

Las películas, en 8, súper 8, 16 ó 35 mm., en color o blanco y negro, mudas o sonorizadas, deberán tener una duración comprendida entre 10 y 25 minutos y deberán ser presentadas antes del día 10 de septiembre del año actual. Las bases completas, hojas de inscripción y cualquier información complementaria, pueden conseguirse en la sede del Cine-Club «Chaplin», Casa de Cultura, Cuenca.

CERTAMEN POETICO EN VASCUENCE

Dotado con 25.000 pesetas por la Caja de Ahorros Vizcaína, la Academia de la Lengua Vasca ha convocado un certamen de poesía en vascuence, coincidiendo con el centenario del poeta Eusebio María de Azcue.

Los originales, con un máximo de doscientos versos y escritos a doble espacio, sobre una cara, deberán ser enviados a la Academia de la Lengua Vasca, en la calle Ribera, 6, de Bilbao, antes del 26 de agosto.

MEXICO

**LE ESPERA CON
SU MAGICO ESPLENDOR**
UN PAIS DE MIL FACETAS MARAVILLOSAS

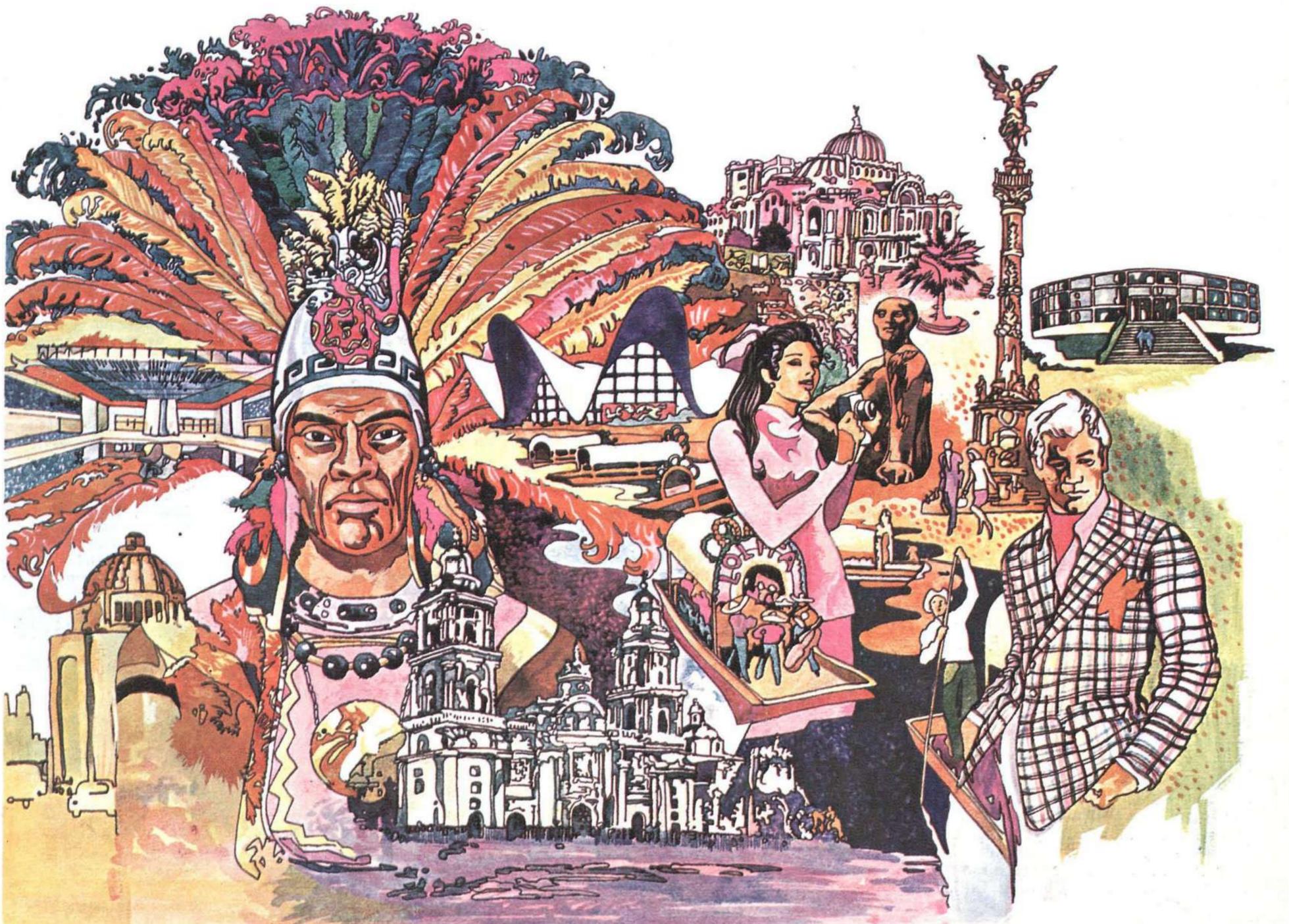


CONSULTE A SU AGENCIA DE VIAJES O

AEROMEXICO

AERONAVES DE MEXICO

Avda. José Antonio, 88 (Edificio España) - Telf. 248 58 02 - MADRID - Dto. de Reservas 247 58 00



estafeta libros

15-agosto-1973

MONTESINOS Y GALDOS

En 1968 apareció el primer tomo de los estudios críticos sobre Galdós de don José F. Montesinos, y poco después agradecíamos con nostalgia desde estas mismas páginas el regalo de su renovada lección magistral. El segundo tomo salió un año más tarde, y en tanto esperábamos los dos volúmenes que debían cubrir el resto de la producción galdosiana, se quebrantó la salud del maestro y ya no le quedaron fuerzas sino para redactar uno, el postrero precisamente, dedicado a las tres últimas series de los *Episodios Nacionales*, mientras restaban en forma de notas y apuntes los materiales acopiados para el tomo tercero, en el que trataría de *Angel Guerra*, *Nazarín*, los *Torquemada*, etc. Quedó, pues, malogrado ese *Galdós III*, y el que debía seguirle avanza un puesto en la numeración del conjunto por imperativo matemático.

Buena falta nos hacía el análisis de esos últimos *Episodios*; por la enorme complejidad de la materia, por el mayor abandono en que los tenía la crítica (y aun los lectores), y porque contra la opinión más extendida, casi tradicional, de que la primera serie de los *Episodios* era la mejor, Montesinos sostenía que «es mejor la segunda, y mejor aún la tercera; si hay algún desfallecimiento, ello ocurre muy hacia el final». Se imponía la revaloración de aquellas novelas y una demostración convincente de su calidad superior. Lo ha conseguido, pues la misma idea se desprende implícitamente del estudio que hoy nos llega.

Al examinar los motivos que tuvo Galdós para reanudar una empresa que llevaba interrumpida muchos años, y los absurdos reproches que se le hicieron (y se le han seguido haciendo) porque siendo escritor tratase de sacar dinero de la venta de sus novelas, el crítico advierte que no sólo hubo agobio económico, que el primer tomo de la tercera serie va fechado «en el ominoso 98», que ha desaparecido la intención moralizante y un poco ingenua de la primera época, y que en el Galdós de esas fechas coinciden, pero no se excluyen, la preocupación por el dinero que necesita y la «meditación amarga, desesperada» sobre las torpezas de la España coetánea. «Hubiera sido extraordinario que el hombre que llevaba treinta años inclinado sobre el corazón de España, en una interminable auscultación, perdiera todo interés de pronto por amor de unas minutas de abogados... a los que de todos modos pagó como pudo».

El nuevo espíritu que anima en la tercera y cuarta serie se manifiesta menos en la perípeca histórica que sirve de falsilla para escribir las novelas, que en la circunstancia y condición de los personajes inven-

tados. Justamente por esta causa estima Montesinos que si la serie final quedó terminada con un tomo sexto, *Cánovas*, y no décimo, según costumbre, es porque además del cansancio natural, los posibles episodios restantes de aquel período estaban ya escritos «y de molde en las *Novelas Españolas Contemporáneas*». De ahí también la observación de que ahora «lo histórico y lo particularmente humano aparecen mucho más sabiamente combinados», y la necesidad que tiene el crítico de analizar los entes de ficción como criaturas novelescas y como síntoma indicativo del momento en que viven, elegido conscientemente por el autor. Si aumentan las referencias sociológicas y las notaciones políticas en este volumen es porque ha cambiado la materia que se estudia y no de manera caprichosa el enfoque del comentarista.

No cayó Montesinos en la trampa fácil y cómoda de un patrón fijo para estudiar las tres últimas series de los *Episodios*; de igual modo que no existe un mismo patrón para los relatos que comprenden; que sin necesidad de oponer fórmulas tan dispa-

como las aplicadas en el casi folletinesco *Mendizábal* y en *La primera República*, cargada de alegorías, es evidente para el lector que ni los personajes, ni el marco histórico, ni el tono, ni los procedimientos, son iguales cuando se narran los hechos de las guerras carlistas que al exhibir los efectos de la «locura crematística», de la «nueva moral» o de la histeria colectiva que precede a la Restauración.

Por razones semejantes, los personajes simbólicos de este nuevo estilo, José Fago, Mita y Ley, etc., adquieren esa condición de manera casi espontánea, como natural consecuencia de su propia vida, y no por acumulación de rasgos superficiales ni como conceptos personificados. Otros críticos, Hans Hinterhäuser, R. Cardona y Boussagol, por ejemplo, han puntualizado trabajosamente las fuentes literarias en que bebió Galdós, «pero es constante—como señala Montesinos—que a la historia de los libros prefirió la historia viva»; y que si la documentación era una tarea previa indispensable para componer la trama del *Episodio*, «eso no era la novela». Y por ello analiza con generosidad de pormenores la reconstrucción del medio histórico, la condición humana de los personajes reales o ficticios, y la novelación sobre todo, puesto que de novelas se trata.

Hemos advertido así por primera vez que la vaga semejanza entre los accidentados amores de Araceli con los de Fernando Calpena y Aura, observada ya en la más remota lectura de los *Episodios*, es una coincidencia secundaria y no la simple reiteración de un fácil recurso. Lo que tiene de novela bizantina la primera serie, se debe a la necesidad de que Araceli esté en el escenario de los hechos históricos; se trata de una estrategia novelística (perceptible también, aunque más justificada, en el segundo enamoramiento de Calpena); pero los sucesos particulares, genuinamente novelescos, que ocupan los primeros volúmenes de la tercera serie siguen las líneas generales de una novela romántica. Lo que fue cuestión de procedimiento se ha hecho cuestión de principios. Si el romanticismo es algo más que un movimiento literario, introducido en España casi de sopetón, es absolutamente lógico que anime la conducta de las gentes antes de hacer su entrada oficial, que la nota romántica suene de manera constante a lo largo de estos *Episodios*, que el anciano don Beltrán de Urdaneta llegue a sentir en el Maestrazgo la llamada romántica, que Montes de Oca resulte «pintiparado para héroe romántico», y hasta que los timoratos tachen de romanticismo cuanto les parece insana demencia.

JOSE F. MONTESINOS

GALDÓS

* * *

EDITORIAL CASTALIA

JOSE F. MONTESINOS: *Galdós*.*** Madrid, Editorial Castalia, 1973; 354 (2) páginas. Ø 13,4 x 20,6 Ø. «Estudios sobre la novela española del siglo XIX», IX.

En fin, puesto que «Galdós tuvo exquisito cuidado en adaptar a los personajes a su circunstancia histórica; la narración de los sucesos de sus vidas debía responder a la estética de aquel tiempo. Un personaje romántico requería una novela romántica, y la de Fernando Calpena lo es en todo. Lo es hasta que el personaje descubra que «la felicidad es clásica» y se prepare a ser un opulento *gentleman farmer*». Es decir, hasta que cambie de nuevo la estética del momento y Galdós también varíe sus procedimientos de acuerdo con las corrientes posteriores. Total adecuación de forma, contenido y época.

Más complicado es el estudio de la cuarta serie. Porque lo son el tiempo y las gentes que se agitan en el reinado de Isabel II, pero también por otros motivos que radican en la persona del autor exclusivamente. Todavía el marqués de Beramendi puede ser «la encarnación misma de cuanto bueno y malo produjo» la sociedad isabelina, y mantener la fuerza novelesca del relato, juntamente con las andanzas de *Confusio* y con la varia historia de los Ansúrez, proporcionando a esta serie «muchas páginas de gran novela». De todas maneras, si la técnica del *Episodio* «se refina de modo sorprendente y es muy variada» en esta serie, si acusa el parecido con la gran no-

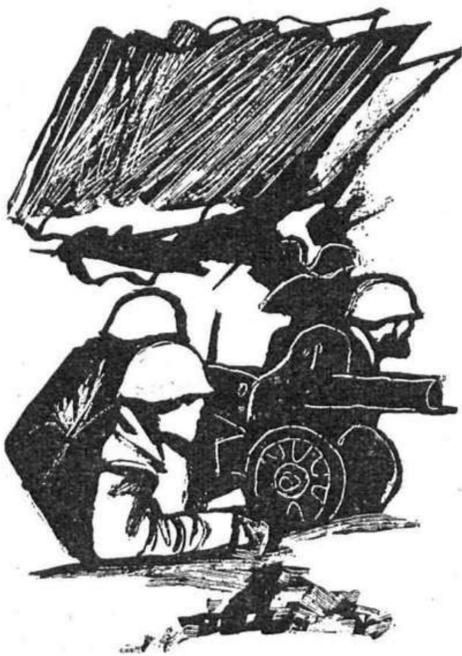
vela contemporánea, también es «sensible que a medida que adelantan los *Episodios* y Galdós se va acercando al tiempo en que vive..., su pesimismo es mayor, más áspera la palabra», y se «adivina que va sintiendo un cansancio mortal». En suma, y como cabría esperar, ya en estos diez volúmenes apuntan varios síntomas de lo que sucederá cuando Galdós afronte la quinta serie. Recojamos, a mayor abundancia, la siguiente observación: «Es indudable que en estos episodios don Benito forcejea con su natural simbolista, aunque el realismo todavía se le impone. Harán falta algunos años más, y creo que la ceguera, para que el autor se ponga a recoger la historia más próxima sin miedo a parecer *Confusio* algunas veces». Y es que Tito Liviano, la Madre Mariana y *El caballero encantado* están a la vuelta de la esquina.

Las ciento cuarenta y dos páginas que ocupa el análisis de la serie isabelina tienen las mismas virtudes críticas y esclarecedoras que las precedentes, pero añaden atisbos y sensaciones premonitorias. Creo que se puede usar el adjetivo. Ya dijimos en la primera ocasión que la tarea de Montesinos se apoya en una multitud de notas y apuntes claramente perceptibles en la exposición, sobre todo en este volumen; de manera que las observaciones fueron he-

chas durante la lectura y antes de utilizarlas para sacar una consecuencia. De ahí que los párrafos y frases anteriores hubieran de conducirnos indefectiblemente a esta consideración de la quinta serie: «Los últimos episodios ya no se parecen en nada a los anteriores. Ni en lo ideológico ni en lo literario. Se nota en ellos, sobre todo en el último, una acritud, una violencia desusadas»; son «un ardoroso, áspero alegato, diatriba contra los que no han sabido cumplir su deber histórico». Y es que ya no se trata de una realidad pretérita que se ausculta o explora, sino del momento presente o del inmediato anterior, vividos intensa y apasionadamente por el novelista; por ese «hombre que ya entraba en la vejez», en una «vejez no muy florida» por cierto, en que la memoria «flaqueaba tanto como su vista», y había de recurrir a colaboradores para escribir esas páginas. La crisis moral y literaria que se anunciaba en la cuarta serie se manifiesta sin ambigüedades. Y Montesinos, fiel a su papel de crítico, los juzga con apariencia implacable. No tiene por qué mostrarse indulgente con lo que es agua pasada; le basta con haber ido señalando las circunstancias que se dieron cita en los tomos finales de la gran empresa que fue los *Episodios*.

FELIPE C. R. MALDONADO

NARRATIVA



ARIS FAKINOS: *Los últimos bárbaros*. Colección Austral. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1973; 205 págs. Ø11x17,5Ø.

Docencia, periodismo político y la experiencia del exilio son hitos en la vida de Aris Fakinós, y, sin lugar a dudas, los tres aspectos juegan un papel importante en *Los últimos bárbaros*.

Esta obra viene a sumarse al amplio campo de las novelas de guerra; méritos tiene y son bastantes para que ocupe lugar de privilegio. Narrativa vigorosa que comporta aciertos en cada página y que logra pasajes realmente notables en una línea de acción y tensión continuadas que se matizan por la constante presencia de valores humanos que agigantan las figuras de los protagonistas.

Como telón de fondo, la lucha fratricida de «negros» —ejército regular— y «rojos» —guerrilleros—, una vez que las fuerzas alemanas han sido desalojadas de Grecia, pero con una subyacente línea cuyas proyecciones

de un aquí y ahora se universalizan. Canto continuado a la libertad de un pueblo que entre lo mítico y su propia historia busca, aunque siempre a la sombra de Caronte, la salida a una situación agobiante, pues «¡La libertad empieza por la educación, por la instrucción!... Luego, ¡bienvenido el fusil! ¡Pero hay que saber por qué y para qué se dispara!» (pág. 123).

La defensa de Doliani, restos de un pueblo floreciente, y los pocos ancianos y niños que aún deambulan en sus ruinas, ocupa lugar preferente en la novela. Un puñado de «rojos» más la presencia del pope de Doliani enfrentan al ejército regular para que sus pocos habitantes emprendan su odisea hasta arribar a la frontera de Serbia. Indudablemente, son éstas las mejores páginas de la novela; no sólo es la huida de ancianos, mujeres y niños hacia una tierra donde puede encontrarse una mano amiga, sino que, simbólicamente, es el anhelo de seres oprimidos por liberarse de los horrores que acompañan el paso fulgurante de «los últimos bárbaros». Lo suyo es la frenética carrera hacia los espacios sin fronteras, aquellos que se abren por entero al espíritu humano.

Obra de claro compromiso, que sin llegar a convencionales concesiones, van adentrando al lector en un panorama que no puede serle indiferente. Es notable la honestidad creativa de quien conociendo a fondo una situación la lleva al mundo de la literatura en todo su descarnado verismo. La Grecia Eterna, la de los pensadores que aportaron a la humanidad los conceptos básicos de la convivencia, la de aquellos hombres que no han podido vivir sin luchar, la Grecia de hace treinta años y la Grecia de nuestros días pesa emotivamente en cada una de las páginas de *Los últimos bárbaros*.

La obra gusta en su totalidad, pero su final no deja de ser sorprendente: El Pireo..., y «Quien no ha visto ante sí El Pireo al amanecer no conoce el sentido de la palabra *partir*» (pág. 199). Partir al exilio es el triste destino de todos aquellos que han enfrentado a los últimos bárbaros. Allí se reúnen las últimas conciencias, enfrente el pueblo exasperado y, por sobre ellos, la presencia de los soldados intimidando con sus armas.

Cuentan que en ese puerto, algún día, un emigrante grabó en el cemento aún fresco una frase que, al paso del tiempo, fue borrada por las rústicas suelas del calzado que se arrastraba por última vez sobre el suelo natal. Sus palabras se perdieron, mas todo aquel que se sitúa en El Pireo al amanecer las repite una y mil veces: «Desdichada patria» (pág. 199).

OSVALDO MAYA CORTES

NURIA FREY: *La carroña*. Ediciones Aura. Barcelona, 1973; 281 págs. Ø14x19Ø.

El desarrollo de esta obra, *La carroña*, en cuyo título se propone ya el carácter de su contenido, parte de un capítulo, el primero, en el cual Nuria Frey acude al viejo recurso del hallazgo casual de un manuscrito. El capítulo primero es, en consecuencia, marco y sustento de una narración a la que pretende proporcionar una verosimilitud de la cual el asunto se excluye por sí muchas veces.

La historia narrada se mueve efectivamente en un juego de verosimilitud e inverosimilitud. Los episodios tratados como funestos incidentes, por su frecuencia y caracterización, en lo inverosímil, aunque en realidad lo que se procura a lo largo de la obra es mostrar la evolución de un caso patológico.

La obra se conforma como un libro de memorias que la protagonista relata por escrito a su médico siquiátrico, y en el que el pasado surge, más allá de una memoria incierta, de una imaginación obsesiva. Los sucesos evocados, en tanto proposiciones literarias, parecen escogidos por su grado de impacto en una emotividad media —por no decir vulgar— o por su intensidad dramática. No se tiene en cuenta, en ese sentido, que en narrativa importa más la elaboración de un «clímax» que la acumulación de episodios de ese carácter; la tensión se desgasta y ninguna nueva transformación del personaje, y ninguna de sus ya previstas nuevas desgracias puede sorprender.

En relación a lo que se entiende por «transformaciones» del personaje, la protagonista, como el Orlando de Virginia Woolf, aunque muy lejos de sus magníficas proyecciones, padece diversos «estados» y condiciones, desde ser en su adolescencia tratada por su familia como un varón, hasta llegar a ser activista política en la universidad, convertirse en religiosa, hasta verse encerrada por sus propios hermanos en un manicomio, además de ser testigo de crímenes y de participar del mundo de la droga. No hay situación, por más desdichada que sea, que la protagonista no haya debido vivir, aunque el punto de vista de esos «males» es muy relativo y se ajusta más a lo novelesco que a lo estrictamente psicoanalítico.

Lo que sucede aquí, y como podemos observar a diario en narrativa, en cinematografía, es que el psicoanálisis ha resultado una «solución» fácil para las actitudes o las circunstancias más inverosímiles; se ha tornado una explicación «objetiva» y realista de lo novelesco.

La protagonista vive así su propio «via crucis» y sólo termina encontrando alguna paz en el LSD —otra solución demasiado siglo XX para problemas de honor, de familia, de matrimonio, planteados con mentalidad tradicionalista.

el Libro de la Quincena



EDUARDO DE GUZMÁN: *La muerte de la esperanza*. G. del Toro, editor. Madrid, 1973. Ø14x20,5Ø.

Nos encontramos ante un libro de excepción, ante uno de los testimonios claves sobre la guerra civil: *La muerte de la esperanza*, de Eduardo de Guzmán, obra límpida, radicalmente ética, en la que unos días cruciales para España—los que corren entre el viernes 17 y el lunes 20 de julio de 1936, en Madrid, y entre el martes 28 y el sábado 1 de abril de 1939, en Madrid primero y en Alicante después—

reviven mágicamente ante nuestros ojos, con toda su plenitud carnal, con ese peculiar temblor del tiempo que se desliza hacia su consumación. Se trata de un reportaje sensacional—pero no sensacionalista; virilmente púdico, por el contrario—sobre los días que abrieron y cerraron la trágica contienda, escrito por Guzmán, testigo de los hechos, con una frescura, con un dominio de las técnicas narrativas, con una visión histórica y política insólitas, sorprendentes. Con una finura psicológica excepcional, también: Eduardo de Guzmán, movido por el respeto a los hombres y por el amor a la verdad, sólo se aventura por aquellas capas de la personalidad humana que son susceptibles de racionalización, deteniéndose con prudencia en el umbral del recinto donde se fraguan las decisiones últimas, donde cada ser humano guarda su secreto, limitándose a observar y luego a transmitir por vía literaria el modo como cada personaje tiende puentes entre su yo irreductible, en sombras, y el mundo y los otros. De esta forma elude todo esquematismo, toda simplificación; saca a la luz la complejidad y la ambigüedad intrínsecas al ser humano, y al mismo tiempo, como quiera que racionaliza

lo racionalizable, sortea el escollo reaccionario del irracionalismo, considerado como única vía para acceder a lo real.

¡Asombrosas páginas éstas, en las que la historia se desvela, en las que los actos instintivos del pueblo adquieren la dimensión épica de una epopeya! Asombrosas, ante todo, por el antidivismo del autor, y después, por la sumisión de éste ante los datos objetivos que le brinda el recuerdo, reveladora de una fe, que ya se creía perdida, en las virtualidades revolucionarias de la verdad. No encontramos aquí ningún subjetivismo vicioso, ninguna dramatización ilícita, ningún sentimentalismo espúreo; sí, en cambio, una noble pasión civil soterrada, y, sobre todo, un amor hacia el pueblo, una fe en el pueblo—visceral, espontánea, alegremente vital, no fruto de teoría alguna—, que confieren a la obra las más graves y solemnes resonancias.

La muerte de la esperanza es, además, una lección de historia y de política: gracias a una jerarquización extremadamente certera de los hechos, a la negativa a someter éstos a la horma deformadora de unos esquemas mentales apriorísticos y secamente intelectuales, no vivificados por la experiencia, Eduardo de Guzmán acierta a hacernos sentir, por ejemplo, el miedo de la burguesía republicana a la revolución, su pavor ante el pueblo que exige ser armado; nos permite entrever el sentido real del divorcio entre el partido comunista y el proletariado al que dice encarnar; nos hace palpar, por así decir, ese instinto ciego, pero infalible, que fuerza al pueblo a permanecer siempre en la verdad histórica, objetiva, moral, por equivocadas que sean las explicaciones que se dé a sí mismo acerca de la postura adoptada en cada momento, iluminando así los dolorosos años de la guerra con una intensidad, con una fuerza desmitificadora, que sería vano buscar en los panfletos partidistas, en las historias académicas, en los ensayos ideológicos al uso.

LEOPOLDO AZANCOT

En el LSD se define toda una actitud confusa ante la vida que quizá responda a un conflicto real en una sociedad como en la que se ambienta la novela. Por lo pronto, y a pesar de los planteamientos de orden siquico, el desenvolvimiento de la vida interior del personaje alcanza escasa profundidad; como tal, no trasciende de una dimensión arquetípica.

OFELIA NOEMI SALGADO

muy colorida, y, a veces, bulliosa.

La edición presente es una muestra muy correcta en cuanto a los representantes que en ella figuran, y es notable porque la mayor parte de los relatos son aceptables, hay tres o cuatro cuentos espléndidos y alguno llega a rasar lo extraordinario.

Claro que es difícil, hasta enojoso, señalar la mejor de las narraciones, mas hay que afirmar paladinamente que Pedro Rivera, con su «Peccata Minuta», ha logrado escribir algo fuera de lo común. Es un cuento que, partiendo de un tema manido, llega a estremecernos por la profunda ternura con que el autor describe el personaje, y nos pasma con un final insospechado y monstruoso.

Griselda López es otra narradora de interés. Quizás no posea la fuerza del anterior, pero cabe esperar de ella muchísimo, pues tiene para contar largo rato, y su manera de novelar es propia, persuasiva, muy femenina.

Otra mujer que escribe con maestría es Berta Alicia Peralta. Sin embargo, en ella se advierten más influencias. Con todo, su cuento «El enemigo» resulta muy convincente, y el tema está logrado) el terror que siente una mujer en su soledad, escuchando a Wagner... y frente a un pequeño roedor).

Moravia Ochoa López, otra narradora, cautiva por su sencillez,

que no quiere decir falta de recursos, y más bien una manera particular y gratísima; posee, además, una fina ironía en su pequeño cuento «Tercer piso, al fondo», con aquella recepcionista soñadora, que se entretiene surcando un mar de vacaciones.

Enrique Chuez todavía no logra plena madurez, mas ya se apunta en él un buen relatista. Manifiesta claras influencias de la literatura del absurdo, sobre todo en su cuento «La obra de teatro». Su estilo, asimismo, no es eficaz, no alcanza la definición personal, va un poco a tientas.

Enrique Jaramillo Levi, autor del prólogo, preciso y bien trazado, en su primer cuento «Brujalinda» adolece de cierta debilidad, sobre todo al final; mucho mejor es su narración «Engendro en noche triste», cuyo argumento es la ansiedad de una mujer por lograr la maternidad, y que al final consigue realizar su sueño (aquel niño que de pronto aparece en la cuna); pero se puede exigir más de este autor, nacido en 1944.

En resumen: una publicación de sumo interés, que revela una forma de narrativa muy poderosa, con una selección hábil y unos comentarios de Jaramillo Levi que demuestran un don crítico acertado, objetivo casi siempre, magníficamente escritos.

FRANCISCO TOBAR GARCIA

MARÍA DOLORES DE LA FE: *Happening's para Jacob*. Novelas y Cuentos. Madrid, 1972; 280 págs. Ø11x18Ø.

Happening's o cajón de sastre donde esta vez los retales han sido cambiados por artículos alegres para provocar la sonrisa al hilo conductor de textos bíblicos sobre Jacob. María Dolores de la Fe, que dedica su obra «a la olla a presión, sin cuya ayuda este libro no se hubiera escrito», se aproxima a las realidades cotidianas, a la gran o la intrascendente noticia y la comenta desde una óptica de humor. A veces la apoyatura humorística es tan débil que sólo se muestra el amable intento.

María Dolores de la Fe se une con la publicación de Happening's para Jacob a lo que Evaristo Acevedo denomina «abnegada y reducida élite femenina que escribe humor en España, "Baronesa Alberta", Remedios Orad y Nuria Pompeia», aunque con claras fronteras entre estas cultivadoras de literatura humorística, si es que a la literatura se la puede ir reduciendo en mínimas células temáticas.

El estilo de María Dolores de la Fe es sencillo, se mantiene en el intrascendente tono medio apto para pequeños, mayores y de cualquier estamento social. Sin la ulterior transcendencia hacia intuiciones de una implícita interpelación al lector, el po-



Antología crítica de joven narrativa panameña. Federación Editorial Mexicana, S. A., 1972; 285 págs. Ø13x21Ø.

La narrativa panameña cobra en nuestros días la importancia que se le debía. En efecto, pese a todas las posibles influencias, surge como un todocon signos de autenticidad. Es narrativa de adjetivos, de temas trepidantes,

sible diálogo obra-lector queda truncado al concluir la lectura de los happening's, pero su autora ni ha perseguido escribir una obra estrictamente literaria ni

tampoco busca aportar algo inédito en la bibliografía contemporánea. El libro tiene una clara orientación de «divertimento» sin «molestar», sin que nadie se

sienta aludido, como si fuera un reencuentro con un humor blanco, análogo a la vieja serie de filmes de «teléfonos blancos», pasados a la historia del cine para

feliz recuerdo y nostalgia de personas para las cuales los vehículos culturales deben estar descomprometidos.

El libro de María Dolores de

CELINE EN LOS INFIERNOS

Que ahora recuerde, mi primer contacto con Céline tuvo lugar en un pueblo de la serranía de Huelva y en expectativas biográficas muy poco exultantes. El Voyage au bout de la nuit, único libro de que disponía en aquella deprimente circunstancia, no contribuyó en nada a levantarme el ánimo. Aunque, a falta de más vital que hacer, la lectura del mismo, lenta por exclusiva y por difícil, me sirvió mucho para iniciarme en los secretos de la escatología y del argot franceses. Sólo al cabo de más de veinte años de aquel suceso he llegado a congraciarme en parte con Louis Ferdinand Céline y a olvidar los oscuros rencores que despertaba en mí. Por eso me atrevo hoy (como me atreví hace unos meses, al aparecer en castellano De un castillo a otro) a hablar sin acrimonia y con un mínimo de objetividad de esta edición española del Viaje al fin de la noche (*), en la que, por otra parte, han quedado notoriamente limadas muchas de las aristas de la edición original que entonces cayera en mis manos. Este «viaje» de Céline —como él mismo afirma en el sucinto prólogo que le inicia— «va de la vida a la muerte. Hombres, animales, ciudades y cosas, todo es imaginación... Y además todos pueden hacer lo mismo. Basta con cerrar los ojos. Ocurre al otro lado de la vida». Sí, tal vez ocurra más allá del acontecer real e inmediato. Y, no obstante, ¡cuánto de autobiografía, de dolor y de asco personales se adivina, se siente, a través de la fabulación de estas tremendas páginas! Es, como se ha dicho, un nuevo «descenso a los infiernos», pero mucho más próximo al de Rimbaud que al de Alighieri. Es como un «resplandor negro», como un «grito de extraña ferocidad» que cayó, en un alud de escoria y de miseria, sobre la maltrecha esperanza del hombre contemporáneo. Tanto la temática del libro —civilización corrompida, imposibilidad de huida, soledad, muerte y podredumbre— como su fórmula expresiva —descaro coloquial, cólera a ultranza, violentas distorsiones sintácticas— constituyen un precedente del más exacerbado existencialismo o, mejor acaso, una prefiguración de la aún viva literatura del absurdo.

Dejando a un lado otros múltiples aspectos de la obra celiniana (antimarxismo, antinacionalismo, etc.), debemos retener lo que constituye el núcleo central del «mensaje» de la misma: la situación absurda del hombre en el seno de una sociedad que le tritura y de la cual no comprende nada. Con su corrosividad desesperada, con su nihilismo sarcástico, Céline es uno de los primeros escritores que nutrió su obra

con el «descubrimiento del absurdo» existencial y elevó éste a categoría filosófico-estética antes de que lo hicieran Sartre, Miller, Beckett y tantos otros. Dragando en los bajos fondos de la conciencia con un pesimismo romántico que no excluye un desenfado de estirpe rabelesiana, escribe la crónica ignominiosa del mundo que le rodea. Sus libros son rudos, malhablados, insultantes, obscenos. Pero en todos ellos resulta ostensible el esfuerzo que realiza Céline por amordazar una de las partes acaso más vivas de su naturaleza: la ternura, una ternura que queda ahogada en invectivas y sarcasmos. En cierto modo puede entroncarse con el naturalismo, aunque las premisas de éste hayan sido llevadas en él hasta la máxima dislocación, hasta la caricatura sombría, hasta lo que Schlumberger definió como «miserabilismo».

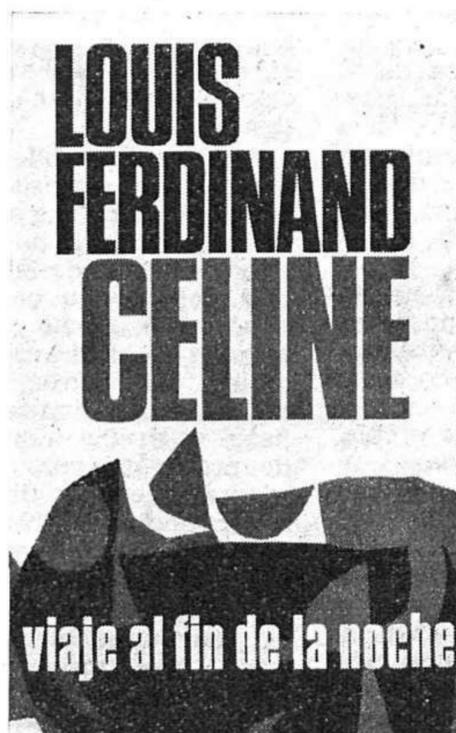
Para este escritor, acaso el más singular de la Francia contemporánea después de Proust, el mundo —la sociedad— es un lugar donde los seres vivos sufren, se envilecen y mueren. Como escribió Gaëtan Picon, Viaje al fondo de la noche, «es uno de los libros más feroces, más insostenibles que el hombre haya gritado nunca; anuncia y domina la desesperación contemporánea». Pero en esta desesperación, en este tremendo relato de las evasiones delirantes de Ferdinand Bardamu, acaso puede haber locura, pero nunca odio. Porque en ninguno de sus libros hay odio verdadero. Son a modo de una confesión épico-lírica, de una evasión desgarradora y permanente. No obstante, ni siquiera en sus más envenenados textos se encuentra el odio. Y es que este hombre, que descarga toneladas de basura sobre sus seme-

jantes, no les odió jamás. Su antisemitismo, sin judíos, porque Céline nunca fué «racista» Lo cierto es que toda obra de arte implica una fuerza, una droga, una energía, que es lo que le permite brotar. En los románticos esa fuerza es la melancolía o el sentimiento exacerbado de la naturaleza; en Rimbaud, el desorden de todos los sentidos; en Sade, la crueldad sexual; en Malcolm Lowry, el alcoholismo; en Burroughs, la toxicomanía, etc. La droga de Céline fue el antisemitismo. Y su delirio superó todo lo imaginable en la invectiva, en el insulto, en la ignominia. Todo lo que Céline tocó se convirtió en monstruoso. Su desesperación, su rebeldía, su cinismo brotaron a oleadas que cubrieron de fango todo lo que rozaron. Pero —repi-támoslo— sin odio, del mismo modo que la naturaleza no lo siente cuando arrasa, asfixia o pulveriza.

El lenguaje y el estilo de Céline son el más notable fenómeno de la literatura francesa posterior a Proust. Un lenguaje y un estilo que se corresponden estrechamente con la rabiosa hurañía de su sensibilidad exasperada. En primer lugar, por su sintaxis: tras quitarle a la prosa su académico cuello duro, tras desgajarla del canon tradicional, le confiere un ritmo febrilmente dinámico y le presta una inflexión más veloz y más abrupta. Céline destruyó la frase articulada y la reemplazó por una serie de cortos enunciados, separados por tres puntos suspensivos o por un signo de admiración, convirtiéndola así en una especie de frase-ametralladora. Por otro lado, el lenguaje, ampliamente abierto a la jerga, a la expresión directa. El fue el primero que dio cabida en su obra a un vocabulario proscrito, el primero que dio un valor literario a las palabras obscenas. Pero que nadie se llame a engaño. Todo lo que en él parece improvisación coloquial, espontánea erupción de vocablos suburbiales, es resultado de una consciente elaboración. Por eso su lenguaje sigue siendo literario y hasta afectado a veces, en su búsqueda de imágenes, en sus comparaciones, en sus inesperadas asociaciones de ideas. Podría decirse que cultivaba un preciosismo singular y argótico. Como dijera Marcel Aymé, no es otra cosa que «un Giraudoux de la limpieza de pozos negros».

Interesa, pues, esta nueva y más que discreta traducción de Céline, que es acaso el escritor más revolucionario de nuestra época. Nada en él ha perdido vigencia. Al contrario. Acaso ha cobrado un nuevo valor, visible con la nueva perspectiva que nos proporciona el mundo que él vio en crisis (y que hoy sigue estándolo).

ENRIQUE SORDO



(*) L. F. CELINE: Viaje al fin de la noche. Editorial Planeta. Barcelona, 1973. 458 págs. Ø13x21Ø.

la Fe responde exactamente a su título: Acontecimientos para Jacob. Acontecimientos de la vida cotidiana que portan una carga de humanidad, y que habrán pasado inadvertidos para miles de lectores de cualquier diario, pero con gran sensibilidad la autora de Happening's para Jacob se acerca a ellos e intuye su latido poético y humano.

EMILIO REY

LUIS ORTEGA ABRAHAM: *Migajas*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1973; 148 págs. Ø14x19,5Ø.

Dice Eugenio de Nora en *La novela española contemporánea* algo que reproduzco porque viene muy a cuento con el libro que comento: «La tentativa ilustre y constelada de preciosas islas de cualidad, de aciertos fragmentarios brillantísimos, de una técnica pictórica aplicada a la literatura: procedimiento óptimo para la descripción, para la estampa; fatal para la novela».

Luis Ortega Abraham ha dibujado un excelente retablo de personajes; una galería de retratos impecables, basados en una técnica moderna de rasgos contundentes y gruesas líneas que dan vigor y relieve a las descripciones; pero el hilo de la trama es tan débil que puede ser sustituido sin que la novela se resienta en nada. Más que una novela, pues, *Migajas* es un brillante ejercicio descriptivo, un reportaje sobre un pueblo y sus habitantes con una somera pero eficaz ambientación del paisaje y un toque en la personalidad de los hombres que viven dentro de él.

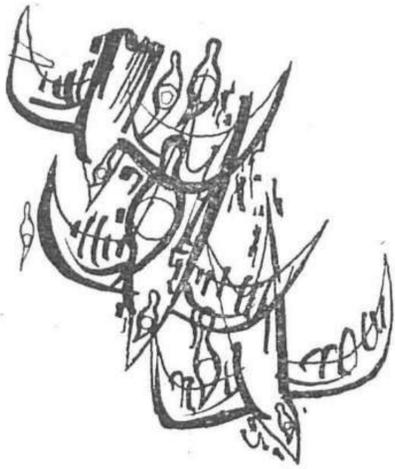
Todos los protagonistas son seres maltrechos que viven como bajo el signo de una maldición en la inmensa soledad de Bediesta, pueblecito perdido, «lugar maldito condenado por Dios y por los hombres. La Naturaleza se había conjurado para cerrarlo entre montañas y barrancos, entre el mal país», donde sus hombres y mujeres arrastran la ignorancia y la indigencia mental de años de abandono. Desde el violador de la niña Lucía o el asesino de la pequeña prostituta hasta el buen médico rural que tiene su pecado oculto, o la Garrafiana que airea los suyos sin importársele nada la opinión de los demás, los personajes de la obra están gritando por una justicia en la que ya no creen.

Crítica acerba de una sociedad que abandona en el desamparo a unas islas que si son «afortunadas» para quienes las visitan, no lo son para muchos de los que en ellas viven. Pero Luis Ortega Abraham lo hace sin estridencias, con una simple exposición de los citados retratos, que, sin embargo, nos hacen pensar en algo más que el autor, callando, nos cuenta.

El novelista es aún muy joven. A los doce años ya empezó su oficio literario en la prensa local, según se nos dice. La novela obtuvo el premio «Benito Pérez Armas» de 1972. Y quiero aprovechar esta ocasión para destacar la proliferación de publicaciones y autores canarios, entre los que no cabe duda que Ortega Abraham tendrá su lugar. Sólo que tendrá que unir sus fragmentarias aunque brillantes descripciones de ambientes con una línea argumental más vigorosa.

TERESA BARBERO

POESIA



MERCEDES SAORÍ: *Las llaves*. Alamo, 29. Salamanca, 1971; 62 págs. Ø14x20,5Ø.

La poesía de Mercedes Saorí, dolorida, honda, trascendente, está dicha con acento reposado, con meditada serenidad; no cae la poetisa madrileña en el grito, en la expresión desgarrada, aun cuando su verso se advierta lastimado, roto; firmes las bridas en su mano firme, el potro del poema nunca se encabrita, se escapa: su nervio y su fuego vibran, empero, intactos. Tal dualidad —pasión, equilibrio— caracteriza, a nuestro juicio, el hacer de esta mujer de obra corta y cálida, que, tras siete años de silencio, estrena —tercera vez— libro. Siete años mediaron también entre la aparición de sus dos primeras entregas; *La naranja* (1958) y *Así en la tierra como en el sueño* (1965). Ello prueba cuán lejos se halla de la precipitación, de la improvisación, quien un día escribiera:

«Por lo que nunca hiciste, castigada estás.»

Castigada a vida, a muerte, Mercedes Saorí trata de ver, de abrir, lo que apenas intuye. *Las llaves en la mano, tantea, vacila, siente miedo; a veces es ella la que se encierra y aísla para que nadie entre; a veces logra hallar en «el trágico llavero» la clave de la puerta crucial, pero no la traspasa, por si al otro lado no hubiera sino la nada; a veces duda de que la llave sea sólo un engaño, «el brillo... de un metal a la luz»; o comprende, de repente, «que para abrir no hay llaves». En esta lucha se debate y de ella surge, palpitante, su poesía, que el punzón del tiempo traspasa. «Soy sólo una mujer que no ha aprendido / a dar vuelta a la llave de la vida», escribe; y en el poema titulado «En este mundo traidor», apunta ingeniosamente:*

«En este campoamor mundo de nada es del todo falso o verdadero sino según el ojo de la llave que a la mirada pone cerco.»

Cabe registrar, como dato curioso que, al tiempo que «Alamo» editaba el libro que comentamos, «La isla de los ratones» incorporaba a su veterana serie otro de igual título, firmado por Guillermo Díaz-Plaja; pero las llaves del poeta catalán referíanse concretamente a puertas y cerraduras de su diario vivir —la del armario, la del coche, la de la male-

ta...—, mientras que las de Mercedes Saorí adquieren en su calidad de símbolos valores más últimos. No estamos tratando de comparar, sino de señalar —aprovechando la coincidencia— cómo con idéntico elemento desencadenante cada poeta llega, por caminos muy diferentes, a logros igualmente entrañables.

La materia versal es dúctil a las manos de Mercedes Saorí, quien pasa del soneto —«La cerradura»— al verso libre —«El can»—, de la consonancia —«Tras esta puerta»— a la asonancia —«La huida»—, del poema largo —«Adiós»— a la breve canción —«Tarde»—, sin forzar la fluidez, el tono. *Las llaves es, pues, al par que un libro interesante y calador, un libro ameno, grato, que se lee de un tirón. Y esto, que acaso pudiera tener mayor relieve referido a una novela, es para nosotros motivo de elogio, pues que muchos de nuestros poetas están cayendo en una suerte de tratadcs provocadores de la somnolencia que comienza a alarmarnos.*

CARLOS MURCIANO



MANUEL MOLINA: *La belleza y el fuego*. Edición Angel Caffarena. Cuadernos del Sur. Málaga, 1972; 46 págs. Ø14x21,5Ø.

El alicantino Manuel Molina, poeta, antólogo, autor de dos libros sobre Orihuela y Miguel Hernández, ha publicado un nuevo libro de versos propios. *La belleza y el fuego* se titula este breve volumen. Y es a la mujer —la llamada belleza del fuego o «Bellea del Foc» por los alicantinos— a quien estos versos van destinados. Los poemas se agrupan en torno a tres puntos, girando —diría yo— en circular acometida. La mujer, sólo la mujer —así, en abstracto, aunque a veces aparezca en su contorno alicantino, frente al mar de Levante—, protagoniza, sublimándolo y desbordándolo, todo el punto —el centro de ese círculo— primero. El poeta Manuel Molina, en un hermoso canto a la mujer —«ese algo indefinible que da la gracia, la belleza y el amor», como en el prologo-dedicatoria al editor Caffarena escribe el propio poeta—, nos ofrece ocho sonetos muy hernandianos —es difícil que alguna vez el oriolano Molina pueda sustraerse al influjo de quien fue su paisano y amigo—, no diré de impecable factura, pero sí de

sublimes exaltaciones. Con estos sonetos, y un poema a las «Muchachas primaveras», se cierra el primer círculo.

Se abre el segundo con otro prologo, ahora dedicado al fuego. La exaltación del fuego, del que la mujer era su alicantina belleza en el prologo anterior, justifica y da pie a los poemas que siguen, acaso los más logrados y redondos —no todos, sólo algunos— de esta segunda parte. Las seis liras del poema que comienza «En el silencio oscuro de la grana...» pueden situarse entre esos logros y redondeces. El poeta Manuel Molina, muy dado a resolver sus versos y expresiones poéticas por el camino de lo fácil, levanta el vuelo en esas liras y en otras que se inician «Eres el carnaval de las parejas...», con las que concluye este círculo del fuego. Son —insisto— unas liras muy bellas, de altura en la expresión y calidad en el verso impecable, que nos dan la medida del poeta que Molina podría ser a poco que se lo propusiera, aunque, desgraciadamente, muy pocas veces se lo ha propuesto en su ya larga andadura de escritor veterano.

Independientemente de la unidad temática del libro, de esa belleza y ese fuego de tan entrañable alicantinidad —nací en aquella tierra y no puedo ocultarlo—, surge al final un tercer punto o grupo de poemas: siete sonetos sin previo prologo, reunidos bajo el denominador común de «Cuadros para colgar en casa». Todos ellos, como el mar y el aire de Levante, muy luminosos y gratos. Pero yo sigo prefiriendo la parte central del libro —los poemas del fuego— y, de ella, esas liras...

La edición, como de Caffarena y sus malagueñísimas publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, muy noble y bella y de corta tirada, con sólo doscientos ejemplares no venales y con destino al bibliófilo. Angel Caffarena reside ahora en Alicante, aunque sus ediciones siguen —¿cómo no?— residenciadas en Málaga.

JACINTO LOPEZ GORGE

MANUEL RUANO: *Según las reglas*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1972; 83 págs. Ø18,5x19Ø.

Con este libro consiguió Manuel Ruano el Premio Honorífico de Poesía Latinoamericana de Inciba (Caracas). Lo ha dividido en tres partes distintas relacionadas sólo por el estilo. Como ha dicho Octavio Paz, Ruano «es su propia técnica inventada y concluida en el poema»; escribe un verso absolutamente libre, tan cercano a la prosa que para marcar bien la diferencia abusa de los recursos estilísticos: repeticiones, comparaciones, anáforas, etc. son constantes. En especial le distinguen las construcciones anafóricas, e incluso en un solo poema emplea dos o tres.

La originalidad retórica no libra a Ruano de una cierta vaguedad superrealista, emparentada algo con Aleixandre; su construcción admite términos antitéticos en una frase y unión de

opuestos. Afirma, por ejemplo: «Aquí estará mi mano dándote un ojo vivo. / Igual que un relámpago o el canto ceremonial / del huracán despierto.» Otras veces, sin embargo, se apoya en imágenes muy simples que concatenan para conseguir un efecto inverso, esto es, la descripción de algo físico o psíquico por medio del detallismo de sus partes.

El título del libro, Según las reglas, alude a las reglas del vivir (la ilustración de la cubierta, a este respecto, es engañosa: se ve al ejército corriendo tras la multitud, cosa que no está relacionada con las reglas señaladas en el poemario). A lo largo de su texto, el poeta pasa revista a las maneras de vivir, desde los objetos y las situaciones, lo que constituye su «bosque metafísico».

Toda esta exposición puede hacernos pensar en un defecto que bien medido no lo es, aunque en exceso inutilice el valor del poema: la retórica; el defecto, por otra parte, se desprende difícilmente del barroquismo, y siempre que se acude al encadenamiento de las descripciones se corre el riesgo de excederse en la muestra. No siempre puede librarse Manuel Ruano de este peligro que, si por un lado favorece la belleza léxica, por otro desvaloriza la expresión conceptual. Una suerte de letanías anafóricas, sin duda bellas, se queda a medio camino comunicante por eso: «Para los días húmedos en mi recuerdo; / para los estanques y el crepúsculo; / para las pequeñas tumbas a lo largo de las carreteras; / para la ocu-

pación de un poblado con manchas amarillas», por ejemplo.

Se aprecia más cuando el poeta se dirige a un «ustedes» múltiple, ya que entonces resulta declamatorio. Quede claro que no ponemos en duda la calidad estética de los poemas en general, sino sus posibilidades de captación afectiva. Es posible que una mayor economía verbal resaltara las calidades del buen poeta que es Manuel Ruano. Claro está, que él se define diciendo «Soy el que quiere desorientar a los que esperan», y, en ese caso, nada hay que añadir.

ARTURO DEL VILLAR

ANDRÉS MIRÓN: *Crónicas de una andadura*. Edición del autor. Guadalcanal (Sevilla), 1971; 59 págs. Ø12x16,5Ø.

También Guadalcanal. Habrá que decidirse a sentar cátedra diciendo que no queda ningún rincón del Sur sin su poeta. Cada día voces nuevas, voces de allí, comienzan a cantar. Y esta de ahora entre las sierras del Agua y la del Viento, entre olivares y castaños por toda compañía, sin el asilo de otra voz. ¿Qué sucede en esta geografía, feraz y milagrera? ¿Pensamos que este fluir constante es el desiderátum de unos adolescentes sin futuro, entregados al divertimento de ese «poco» del refrán? ¿Pensamos en la predisposición de algo que mueve y condiciona, que acepta un compromiso y hace jugar la carta de una vida (a veces pintan bastos y se frus-



tra, o se malogra, o se nos pierde) a la poesía?

Pues bien, de estos que llegan, Andrés Mirón es el postrero de los últimos. Lo cual quiere decir que ya, mañana mismo, alguien vendrá detrás. Y el joven sevillano me parece un interesantísimo poeta, con las salvedades que pueden hacerse a un «empezar». Su libro (este folleto, editado por él mismo en la imprenta de su pueblo) merece de un estímulo que estoy dispuesto a darle, en la seguridad de que no yerro. No sé quién es, qué hace. Sé muy poco, y este poco a través de las noticias de un prólogo juglar. No sé si acierto imaginándome sus años en las proximidades del par de la docena (su retrato no puede llevarme más allá). Entre otros datos conozco que publicó *La selva en esta orilla* (1965) y ahora, reincidente, el libro en recensión.

Pero me basta, para entender y cerciorarme en lo que digo, con haber encontrado estos poemas (dieciséis, y más bien cortos), reveladores de un nombre que, necesariamente, hay que anotar. El nombre de un andaluz profundo (incluso en las liviandades de los temas), introspectivo, con don de la palabra, que sabe andar el ritmo, apasionado, que siente y dice bien.

No es poco para alegrar a quien no encuentra tantas cosas importantes de continuo. Mas, por supuesto, tampoco voy a dejar que la sorpresa me obligue a aceptar sin un reparo. Sería injusto no avisarle acerca de las necesidades de pulir aquello que, por su misma edad, no ha de resultar muy difícil. Así, lo fácil de sus sonetos (que se nos avisan como «soberbios sillares» por el prologuista), peligroso espejismo para un andaluz dotado. Mi predilección se marcha hacia «Esta tarde», «Pasado y presente» y «Hasta llegar aquí».

De igual manera ha de atender a esa «envoltura» última del verso que termina, ya que algún poema aparece como decapitado en su final, como forzado a un fin que no es el suyo. También se hace notable la presencia de algunos versos largos (más de lo prudente), y otros cortos, en la serie de los endecasílabos blancos (metro que utiliza con exclusividad). Y frases no felices («abotona heridas»), otros giros, la palabra «luna» (con un rastro muy fácil de influencia) como medida del tiempo, ciertas asonancias, etc.

ANGEL GARCIA LOPEZ

EL ROMANCE, OTRA VEZ A LA VISTA

Una de las conferencias incluidas en *El trabajo gustoso* (1), de Juan Ramón Jiménez, está dedicada a estudiar la corriente del romance en la poesía española, corriente de Guadiana—ocultamientos y sorpresas—, de río mayor. Concluye ese texto, tan abundante en palabras conocedoras e incisivas, con éstas: *Se escondió para los cultos de España, como pasó el mismo pueblo, y llegó a nosotros como lo que era: la marea más alta de la lengua española, mediodía sin márgenes fijas, pero que él mismo las limita sin muros ni playas.*

Juan Ramón sólo llega en su análisis a las cotas de Antonio Machado, Miguel de Unamuno, García Lorca y Gerardo Diego, principalísimos romanceadores. A la suya, naturalmente, no se refiere; pero debemos recordar cómo al principio y al fin de su obra usó del verso octosílabo, que en los años últimos le haría reencontrarse con nada menos que su razón española de ser poeta.

Es notorio que durante nuestra guerra civil fue resucitado el romance para homenaje de muertos, sepultados y otros asuntos bélico-políticos. Llegó a editarse un *Romancero* con traza de proseguir el *General*, del que ofrece interesantes ejemplos J. Lechner en *El compromiso*

en la poesía española del siglo XX (2). Después vino la escasez, al tiempo que aumentaba y aumentaba la costumbre del verso libre, blanco, o ni blanco ni libre, que alcanza hasta hoy.

Pero en esa sequía caben dentro del mejor recuadro de la memoria romances de Leopoldo Panero, Luis Rosales, Francisco Pino, Juan Alcaide, Ruiz Peña, etc. Y algunos de José Antonio Ochaíta, un poeta que, tras no pocas «impurezas» literarias, ha muerto con el verso en la boca. Ninguno de ellos, a pesar de las intenciones narrativas de la poesía y de sus amagos épicos, han empleado mucho esta forma, siendo, por otra parte, líricos, muy líricos quienes han hecho este gasto. Otro a quien puede citarse es Juan José Domenchina, que en *El extrañado y otros poemas* (3) refrescaba unos espléndidos romances de tema castellano, a los que puso magnífica glosa Gerardo Diego. Castilla, tierra cuajadora del octosílabo tradicional, madre y maestra de él, aunque precisamente fuera el andaluz Juan Ramón Jiménez adelantado del neopopularismo y de su son antonantado y castizo.

De repente, entre la abundancia de libros poéticos que siguen lo común de ahora, dos de nombres jóvenes que coinciden en servirse del romance: *Los*

comuneros (4), de Luis López Álvarez, afortunada tentativa de darle encarnadura realmente popular, con motivación histórica, y *Las agonías* (5), de Meliano Peraile, cuya segunda parte la ocupan los *Romances de mala hierba*.

López Álvarez se ciñe a una línea de suma sencillez épica y le importa el trasluz social y político a través de un episodio interpretado de diversas maneras. Contar, como lo haría un poeta notario de la misma época en que ocurrieron los hechos o de antes de producirse, es el determinante de este libro, que sorprende por su originalidad y frescor.

Lo de Meliano Peraile es otra cosa. Meliano Peraile, manchego, de Villanueva de la Jara, se ha significado por su preocupación estilística en el relato breve y por su despreocupación para sumar títulos. Nacido en 1922, no ha asomado sus versos al libro hasta ahora y aun sus cuentos. Puede llamársele, siguiendo la rutina habitual, tardío. A mí me llaman particularmente la atención estos tardíos—en escribir o en editar—, y siempre tomo en cuenta que Cervantes se dispuso a escribir el *Quijote* a los sesenta años. Claro que ¡cuidado con las generalizaciones!

Es otra cosa lo de Peraile, decía, res-

FRANCISCO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Al final de la senda*. Imprenta Viuda de Chaves. Sevilla, 1972; 73 págs. Ø13,5x20Ø.

Casi siempre es arriesgada la valoración de un poeta por su primer libro, sobre todo si no se trata de un genio y es muy joven. No han sido pocos los casos de libros primerizos, con un estimable autor al fondo, apenas comentados por la crítica. Tampoco es nueva la anécdota del poeta que persigue con saña su primer poemario dado a la imprenta, incluso elogiado por cualquier crítico de ocasión. Quiere esto decir que hay que andarse con sumo cuidado cuando se den estas circunstancias al objeto de que tanto el poeta como los lectores reciban la debida orientación. No obstante, el caso que ahora nos ocupa ofrece pocas dudas.

Francisco Sánchez Rodríguez, sevillano de veintiún años, poeta vocacional según confesión propia, aparece en el ruedo de la lírica con la ilusión propia de su edad. Sentimos, sin embargo, tener que decirle que ha debido madurar mucho más su decisión de publicar un libro, pues teniendo en cuenta el nivel medio de la poesía que actualmente se edita en España, su obrita queda muy por debajo del mínimo de calidad precisa, huérfana de valores imprescindibles. Le falta garra en el lenguaje, luminosidad en las ideas, auténtica rebeldía en los poemas de protesta social. Queda de manifiesto, eso sí, y no vamos a omitirlo, una estimable secuela de senti-

mientos nobles, de entrañable afecto hacia las cosas que canta, mas todo ello resulta insuficiente para modificar el criterio ya expuesto.

Al final de la senda, en definitiva, es un poemario que no resiste un análisis hecho con un mínimo de exigencia crítica. Los temas tratados son manidos y minimizados por el propio autor. No hay panacea posible. Francisco Sánchez Rodríguez, si quiere seguir escribiendo versos, tendrá que plantearse de otra manera el modo de entender la poesía. Habrá de sufrir y meditar más, trabajar y exigirse en proporción mucho mayor y, por supuesto, olvidarse de lo publicado hasta ahora. Ha pasado ya el tiempo de los «versitos». Hoy ser poeta, publicar libros de poesía es algo que hay que meditar profundamente si no se quieren correr riesgos como éste.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

ADELA RODAO: *Contigo, campo*. Madrid, 1973; 81 págs. Ø12x17,5Ø.

Precedido de un poema autobiográfico, Adela Rodao hace entrega de su cuarto libro de poesías al que ha titulado *Contigo, campo*. Sus anteriores títulos son: *Sed*, publicado en 1970; *Vivir sintiendo*, de 1968, y *Honda intimidad*, perteneciente a 1965.

Al final del presente libro figuran dos poemas encabezados por el epígrafe que da origen a todo el poemario. Frente a la



serenidad del campo, Adela Rodao se dirige y nombra a cada uno de los seres que lo pueblan y encuentra en él el lugar ameno de la comunicación: «Me voy a quedar contigo / campo. / Tú y yo somos la verdad / no podemos engañarnos.» Más adelante sugiere: «—Tú y yo solos campo—» Evoca luego: «Este aire me recuerda / las caricias del amado...»

Retrocediendo en el tiempo y el recuerdo, cuando Adela Rodao escribe poesía amorosa, sobresale en ella el tacto y la delicadeza. La nostalgia y la melancolía se apoderan entonces de sus versos. Dice ella: «Pero cuando tú te marchas, / entonces quedas conmigo.»

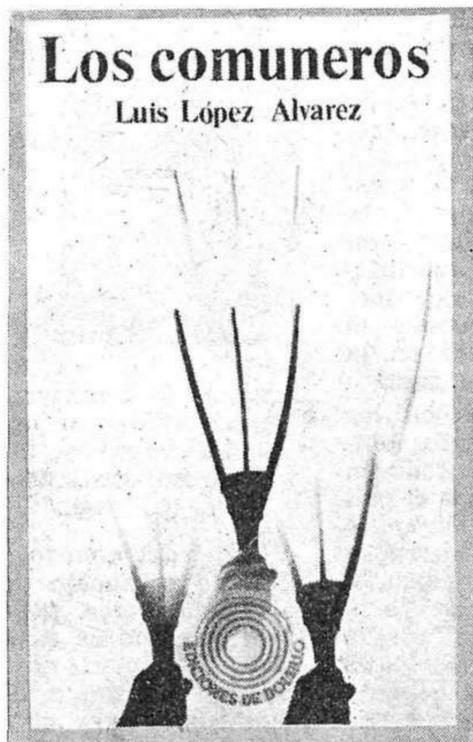
En la parte del libro que la autora dedica a la «Naturaleza», las palmeras, el mar, los almendros, los árboles todos desfilan ante su mirada con el lenguaje de su propia y oculta grandeza: «¿Por qué no comprendo / dí, grandioso mar, / lo que tú me dices? / Me quieres hablar, / y yo no comprendo / mi grandioso mar.» Muda ante la vegetación exuberante y múltiple, exclama: «Arboles blancos, verdes, / dorados y grisáceos, / yo os admiro / como si fuérais amigos, / hablo con vosotros, / canto.»

Libro de variada temática, *Contigo, campo* define a Adela Rodao como poeta amante de la sencillez, la naturalidad gozosa del mundo que ella admira y acepta con gesto de intimidad y confianza.

FRANCISCO TOLEDANO

JOSÉ MARÍA MERINO: *Cumpleaños lejos de casa*. Col. Provincia. Institución Fray Bernardino de Sahagún. León, 1973; 137 págs. Ø14x20Ø.

Merino, gallego criado en León y residente en Madrid ahora, nos da en su segundo libro una autobiografía lírica. Desde su peripécia vital, semejante a la de cualquier español nacido cuando se revitalizaba la idea imperial y el mundo hacía lo posible por destruirse, cuenta algunas circunstancias conocidas por todos, que tienen el interés único de la dicción poética. Dividido el



pecto a la aportación de López Álvarez y en general. Escribe el romance artístico. La mala hierba crece aquí en el espacio y entre las gentes de Castilla, y el poeta nos la hace ver apoyándose en leve hilo de narración y sobre todo en atmósfera y figuras de un contorno pueblerino y agrícola: *El amanecer, que es socio / fundador por las mañanas, / al casino se dirige / apenas si se levanta. / Mochuelo y jornal se cruzan / en la mitad de la escarcha. El mochuelo, hacia un olivo; / el jornal, hacia la arada, etc.* (Véase que

el juego con la frase hecha es uno de sus recursos preferidos.)

Este ejemplo ya documenta sobre la inclinación expresiva de Meliano Peraile, poeta culto, donde resulta lógico advertir algunos relumbres lorquianos, aunque sin volcarse sobre ningún modelo, inclinación entreverada con una voluntad social, a veces tan irónica como cuando asegura: *sólo los asnos de noria / murmuran reforma agraria*. Entre lo verdaderamente popular y el refinamiento de lenguaje a que llega Lorca, heredero de Góngora,

quedan zonas a cubrir. Meliano Peraile se sitúa entre esos dos límites, sin olvidarse de que es un lírico —*A la pana de los campos / y al amor de los domingos / se le dobla la cintura / como rama de donguindo*—, pero tampoco de la realidad objetiva de ese mundo de la España interior. Sus romances son duros y exactos, exigentes y de sombría plasticidad: *Villanueva de la Jara / es una villa y dos pueblos: / Villanueva la del valle, / Villanueva la del cerro. / Abajo habitan los vivos, / arriba pacen los muertos.*

¿Es éste el arranque de un posible *Romancero de la Mancha*? No sé. Queda el lector con ganas de más versos, eso sí, y con la certidumbre, nuevamente comprobada, de que el río del romance está en disposición de seguir corriendo a la vista de todos y a impulso de poetas actuales, una vez superado el prejuicio o lo que sea sobre la forma rimada. Los casos de López Álvarez y Meliano Peraile, por recientes y acertados, prueban, si falta hacía, que el ritmo octosílabo admite revitalizar su tradición. Porque es el espíritu de las formas quien decide.

LUIS JIMENEZ MARTOS

- (1) JUAN RAMON JIMENEZ: *El trabajo gustoso* (Aguilar, México, 1961). 238 págs. Ø12x20Ø.
- (2) J. LECHNER: *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (Universitaire Pers Leiden, 1968). 292 págs. Ø16x23,5Ø.
- (3) JUAN JOSE DOMENCHINA: *El extrañado y otros poemas* (Adonais, Rialp, Madrid, 1971). 90 págs. Ø14x20Ø.
- (4) LUIS LOPEZ ALVAREZ: *Los comuneros* (Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972). 134 págs. Ø11,5x19Ø.
- (5) MELIANO PERAILE: *Las agonías—libro uno—* (El Toro de Barro, Carboneras de Guadazón, 1972). 60 págs. Ø14x20Ø.

libro en cinco partes, con la inclusión de un poema en gallego, un prólogo y un epílogo en verso también, abarca desde su concepción misma hasta el momento actual un periodo de treinta y dos años.

Cumpleaños lejos de casa es, pues, un libro testimonial de la generación del autor. Es muy frecuente que los jóvenes poetas aborden la descripción de los años en que se formaron, quizá por saber que se trata de una época especial. Merino sigue esa línea de confesión lírica desde la perspectiva de un pueblo gallego en la posguerra; pero como los poemas están escritos hoy, el recuerdo puede hallarse mixtificado, riesgo que el poeta asume.

Renuncia Merino a la puntuación, excepto unos dos puntos que se le debieron de escapar; las mayúsculas no siguen siempre las normas correctas: ya en un poema de la cuarta parte se refiere a su poco aprecio de las reglas académicas. Lo mismo sucede con el verso: no debe de ser muy sensible el oído de Merino al ritmo, porque lo corta con frecuencia; sucede a un periodo rítmico unitario un quiebro inoportuno, carente de significación porque con todos esos saltos no es posible reforzar nada.

El mayor interés del libro lo encuentro en el lenguaje; aquí es donde surgen las sorpresas que justifican la edición de un libro de poemas sobre un tema tan en boga. Por ejemplo, Merino sacude la lectura lineal con un hipérbaton violento: «Frotaban la bayeta en la sagrada / que las moscas cagaran cena». Es destacable la adjetivación, porque suele añadirse al sustantivo una cualidad llamativa: decir, por ejemplo, «la pena peluda» o «el gordo nimbo de su voz» contribuye a anudar la cadena sintagmática con resaltes estéticos muy legítimos y originales; o bien idea metáforas basadas en una interpretación demasiado actual de la realidad, como cuando escribe de unos acantilados «contra los que rompía nescafé tenebroso».

Finalmente, y aunque empieza a ser lugar común, anotaremos las alusiones a cuentos y tebeos muy conocidos que vienen a eso, a cuento, porque el poeta está hablando de su infancia; especial valor connotativo tiene su autonimación de Simbad Merino, aplicada al poeta que sale en busca de aventuras de la lengua para conocerla mejor; Como es también frecuente entre los jóvenes, Merino incluye expresiones ajenas, como esas «gaviotas de vuelo popular» que aluden a la paloma de Nicolás Guillén, por no dar más que un ejemplo.

ARTURO DEL VILLAR



ALEJANDRO FERNÁNDEZ POMBO: *Maestro Azorín*. Editorial Doncel. Madrid, 1973; 155 págs. Ø11x18Ø.

En pleno año del centenario de Azorín se publica esta biografía del gran maestro de la prosa castellana. Biografía pensada y escrita principalmente para el lector joven («para mis hijos, para los muchachos de España —dice el autor— he escrito apresuradamente y con dolor estas páginas»). El libro ganó, en 1967, el premio que la Editorial Doncel concede a trabajos de este género; género, por cierto, no siempre valorado como merece.

Alejandro Fernández Pombo es autor ampliamente conocido dentro del panorama actual de nuestra literatura. Periodista, escritor y crítico literario, tiene publicada una docena de libros de notable mérito. La biografía y la crónica viajera son parcelas que domina en especial. Digamos que esta biografía de Azorín viene a ser una especie de brisa refrescante en la conmemoración del mencionado centenario. Sabido es que cierto sector de la crítica española ha puesto en cuarentena la vigencia azoriniana, aunque nadie deja de reconocer el gran impacto que el estilo de Azorín produjo en la prosa castellana de este siglo.

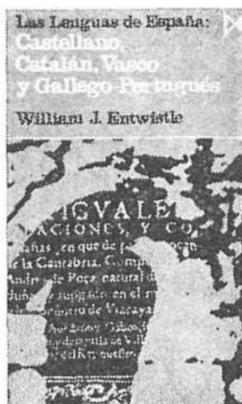
Hay muchos aspectos en los que biografiado y biógrafo coinciden plenamente. Sobre todo en su arraigada devoción por el paisaje español. Azorín, como se sabe, fue un primoroso narrador de paisajes. Alejandro Fernández Pombo, también lo es. Ya lo hemos dicho más arriba. Todavía está reciente —se publicó el año pasado— la magnífica acogida crítica de su libro *Pueblos de Guadalajara y Soria*, considerado como uno de los mejores que dentro de su género se han escrito últimamente. Para nuestro gusto, los capítulos más redondos de *Maestro Azorín* son aquellos en que su autor glosa las inquietudes viajeras de don José Martínez Ruiz; sus inolvidables crónicas de Andalucía y de la Mancha, especialmente. La versión trágica, aséptica, incomparable, de una Mancha soñolienta, arrinconada, sumida en sus tradiciones y en su desesperante abandono. Páginas maravillosas del gran maestro.

Cuando Alejandro Fernández Pombo se plantea la cuestión de la significación literaria de Azorín, nos recuerda que el gran escritor levantino practicó casi to-

dos los géneros. Fue periodista, novelista, crítico, autor teatral... «Lo que ha supuesto su obra —comenta— no es cosa que pueda resumirse en unas pocas palabras. Lo que sí puedo decir es que Azorín vino para hacernos ver una España que estaba ahí y no habíamos visto; para sentir aprecio por las cosas pequeñas que, por pequeñas, despreciábamos; para dar la mano al artesano y al hidalgo pueblerino; para enseñarnos a usar los olvidados nombres castellanos...» Azorín —insiste su biógrafo—, vino a descubrirnos cómo con un mínimo de palabras podía describirse mejor la entraña del alma española, su configuración mística y labradora, su miseria y su grandeza.

Hay otro aspecto importante en la personalidad literaria e intelectual de Fernández Pombo: el referente a la literatura infantil y juvenil. En este libro se pone de manifiesto, dando al texto una sencillez y una amenidad estupendas. Es decir, que *Maestro Azorín*, por su calidad, por las muchas cosas que en él se cuentan, servirá principalmente para que la juventud española se interese aún más por la vida y la obra del gran escritor, puesto que Fernández Pombo ha sabido narrarnos todo ello con el lenguaje más apropiado. Un lenguaje admirativo, afectuoso, pero desmitificador.

JOSE LOPEZ MARTINEZ



WILLIAM J. ENTWISTLE: *Las lenguas de España: castellano, catalán, vasco y gallego-portugués*. Ediciones Istmo. Madrid, 1973; 443 págs. Ø11x18Ø.

A pesar del retraso con que nos llega la traducción de esta obra, publicada hace treinta y siete años en Londres, su contenido se mantiene vigente desde una perspectiva diacrónica, tanto para el lego como para el novicio. Por aquel entonces, 1936, en la laguna de nuestros estudios de lingüística histórica trabajaba, prácticamente solo, construyendo puentes y diques, el desaparecido ingeniero M. Pidal. Entwistle pudo consultar sus investigaciones sobre el dialecto leonés, así como las de A. Griera en lo concerniente a Cataluña, según advierte en el prólogo el profesor W. D. Elcock, que en 1960 revisó la obra, muerto ya su autor. La década de los sesenta ya contaba con estudios fundamentales de dialectología hispánica, como los de J. Corominas, V. García de Diego, Tomás Navarro, M. Alvar, Z. Vicente, y otros, monográficos, sobre aspectos y usos lingüísticos posteriores, más cercanos a la norma literaria.

«El objeto de este libro es proporcionar una panorámica de conjunto de las grandes lenguas de la Península Ibérica.» El centro de relación radica en el desarrollo y auge del castellano frente a los demás dialectos y lenguas hispanas. Entwistle sigue un método histórico-comparativo y prefiere hablar de «español», encerrando sincréticamente en este término elementos comunes a las tres lenguas más importantes de la Península desde un punto de vista genético y selectivo. Semejanzas y diferencias van perfilando contornos entitativos. Castilla conforma política y lingüísticamente, mediante expansiones y colonizaciones, lo que ha dado en llamarse claridad de destino. La diferencia local respecto de la madre lengua se hizo mancomunidad nacional, sobreponiéndose a la ruptura y astillamiento que la invasión musulmana supuso para el romance incipiente.

El autor analiza en primer lugar el periodo prerromano y establece sus condiciones lingüísticas. El vasco, a pesar de ser una supervivencia de aquella época, está considerado en relación con las lenguas romances, atendiendo a la perspectiva focal del estudio conjunto. Sigue a este substrato el análisis de la latinidad hispánica y de las causas de la fragmentación, siempre objeto de nuevas teorías. Entwistle las considera sólo en cuanto contribuciones parciales del efecto total. Señala los factores espacio y tiempo, nunca matemáticamente constantes, el generacional, la teoría del substrato y las condiciones del desarrollo de la reconquista. Los musulmanes provocan, en el Sur, el estancamiento del romance, al quedar allí encerradas las comunidades cristianas (mozárabes), y, en el Norte, una fragmentación política.

Como primera bifurcación del ibero-romance, el catalán. Posteriormente, el español y portugués, precediendo al estudio del castellano los del leonés y aragonés. A continuación, el desarrollo del español en América y la separación gallego-portuguesa del centro, así como su interna división en «galego» y portugués. Entwistle estudia también las derivaciones de esta última lengua en África, Asia y Brasil.

El aspecto diacrónico culmina en el estado sincrónico de las lenguas y dialectos estudiados. De esta manera, la obra de Entwistle, considerada en conjunto, es, como dice Francisco Villar, el traductor, indispensable para iniciarse en el estudio de nuestra realidad idiomática.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

CLAUDE MAURIAC: *La aliteratura contemporánea*. Punto Omega. Guadarrama, Madrid, 1972; 425 págs. Ø11x18Ø.

«A la literatura le está sucediendo la aliteratura.»

Las palabras, desde que Saussure, imitando a Wilson, las sometió a un electroscopio para observar y detectar sus reacciones y comportamiento en la cadena hablada, se han convertido en unidades de contraposición. Ato-

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS: *Leyendo a Ramón Solís (Estudio crítico de un novelista)*. Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973; 94 págs.

Este tipo de publicaciones deberían prodigarse más, ya que constituyen una interesante manera de contribuir al conocimiento conjunto de la obra de un escritor y despiertan, sin lugar a dudas, el deseo de acercarse a todas sus páginas. Como forma de divulgación, sería y llena de contenido, pero expuesta con amenidad, rigor y brevedad, reúne las condiciones necesarias para hacer asequible al gran público el estudio crítico sobre un creador. Con más extensión y uso de un léxico apto para iniciados, lo deja reducido a un análisis al que sólo se asoman los estudiosos de las letras, pero no el hombre de la calle, que debe ser, en definitiva, el destinatario directo de la pieza literaria y a quien, al mismo tiempo, conviene servirle —y es justo que así se haga— una visión global de los autores, de cada autor, de la mano de los expertos en la materia.

Leyendo a Ramón Solís posee todos los ingredientes que acabamos de elogiar y exigir para esta clase de volúmenes, cortos en páginas y anchos y hondos en su texto, bien trabado y esclarecedor:

Primero: un autor.—Ramón Solís, «un novelista con quien en el futuro habrán de contar tanto los historiadores de nuestras letras como los aficionados a conocer por dentro la realidad de España», en palabras de Lain Entralgo, es un narrador de cuerpo entero, que ha fraguado un puñado de títulos, una novelística, sin la me-



nor concesión a la galería «snobista», y que ha colocado en lo alto de su quehacer la estrella, tan olvidada por tantos, de que en el novelista importa el contar, y ha conseguido algo tan difícil como es el arte de contar bien. No se ha dejado tentar por facilones experimentalismos y ha huido de «pegar» fórmulas de estructura extrañas, ajenas a las exigencias de la historia a relatar. Muy al contrario, una vez decidido el tema a novelar, lo ha desarrollado con la forma que pedía a voces, sin forzarlo. El resultado es una creación madura, bien construida y que prende la atención del lector, que se ve atraído por lo que Solís cuenta y cómo lo cuenta. Es, en resumen, un dechado de la difícil sencillez, trabajada con tesón, que lleva a una lectura apasionada.

Segundo: un crítico.—El profesor En-

trambasaguas, nombre de prestigio en la crítica literaria, se ha volcado con pasión—que no quita conocimiento, sino que, como señala el poeta Manuel Alcántara, lo añade—en la producción de Ramón Solís y ha realizado un análisis en profundidad, pero con galanura de estilo, distante de toda farragosidad oscurecedora.

Ya en el preliminar señala que «la figura novelística de Ramón Solís (es), quizá hoy la más lograda, muy superior en trascendencia a la de casi todos los novelistas actuales y no inferior a ninguno de ellos, sino superándolos en algunos aspectos». Pasa luego, en los siete apartados en que divide su trabajo, a comentar la vocación novelística del autor, su vertiente de historiador de Cádiz, sus novelas históricas, su novelística social y de testimonio, su novela documental, el mundo poético y humorístico y la concentración en su novelística.

Al hilo de los títulos de las obras de Solís, el profesor Entrambasaguas ha sacado a luz las líneas maestras que las sustentan, valorando, por ejemplo, la documentación que maneja el autor, al tiempo que el mundo que crea sobre este andamiaje, o cómo el fondo histórico, «fundido en su observación e imaginación, con su novelística social», da testimonio de lo que le rodea, reflejando un mundo de vida española que será historia algún día, vino a constituir un tipo de novela peculiar del escritor gaditano, la que pudiéramos llamar «novela documental».

Completan estas páginas las bibliografías de Ramón Solís y sobre su obra.

MANUEL GOMEZ ORTIZ



mos lingüísticos que el creador, primero, y el crítico, después, someten a la minimización de la experiencia literaria. Actualmente más vital que literaria. Sausure no dijo todo. Abrió caminos. Los seguidores descubrieron valencias de más voltaje, algunas ya definitivamente mesuradas. Entre el creador y el crítico hay una diferencia lingüística marcada por el camino onomasiológico y semasiológico, aunque los dos constituyen el acto de lenguaje. La verdad es que uno no puede existir sin el otro, pero, lógicamente por aquello del *prius natura*, antes ha de ser el emisor, siempre presente, y luego el receptor, facultativo. Sin embargo, el esquema no es tan simple. Hoy existe una literatura del lector u oyente, y una literatura de la literatura. También hay la que evita la literatura. ¿Juego de palabras? No. Sencillamente, posibilidades ocultas que el análisis va actualizando. La unidad mínima se estructura en otras de nivel superior y los planos se cruzan. El camino onomasiológico empieza a complicarse sobremanera. Con él, inevitablemente, el semasiológico.

Decíamos literatura que evita la literatura. Esta es, propiamente, la *aliteratura*: «la literatura liberada de las facilidades que han dado a esta palabra un sentido peyorativo». El valor negativo no radica en el prefijo *a*, sino en la base nuclear, con lo que resulta, mediante composición parasintética, una nueva palabra cualitativamente positiva.

¿Representantes? No vamos a transcribir los veintiún nombres que Claude Mauriac—con él suman veintidós—incluye en este ensayo. Basta con citar a Artaud, Leiris, Beckett, G. Bataille, Ionesco, R. Barthes, Robbe-Grillet, N. Sarraute y Sollers, animador del grupo «Tel Quel». Con Barthes, Sarraute y, sobre todo, Sollers, adquieren los aliteratos esa actitud generacional de ir contra algo precedente. C. Mauriac pone los puntos sobre las *ies* en el momento justo. Citaremos, a modo de ejemplo, los peros que contraponen a ciertas universalizaciones de R. Barthes. Reconociendo lo positivo del grupo—tres generaciones en esta segunda edición—, señala también aquellos aspectos que internamente funcionan con valencia negativa. «Muchos de los autores que hemos estudiado llegan a esperar de la incoherencia el rigor que les niega la coherencia.» En la base está la desintegración del lenguaje para alcanzar mediante un método aliterario una literatura desnuda, esencial, correlacionada, en la medida de lo posible, con la vida misma. Rimbaud y Mallarmé son maestros. Artaud, lo mismo. Hay una exigencia vital. La letra más que significar vivifica. Y cuando no, mata. Es, entonces, mera literatura.

Uno de los autores más criticados por la nueva era aliteraria es P. Valéry, que presentía ya en el *Discurso del método* la estructura de la nueva novela. C. Mauriac sigue puntualizando. «Al no conseguir ser nunca pura, la aliteratura se confunde en sus momentos de acierto con la casi pura literatura.» El pez se muerde la cola. De esta manera, concluye el hijo de François Mauriac, cabe el estudio de la *literatura contemporánea* sin despreciar a ningún autor de valía, «admirando al mismo tiempo a Roger Martin du Gard y a Nathalie Sarraute, a Nathalie Sarraute y a Paul Valéry».

La novedad estriba en la radicalización. Las obras de estos grupos son de estructura abierta. El tema importa poco, porque

cualquier cosa puede serlo, hasta el mismo vacío temático. La «intertextualidad» no es, en rigor, algo nuevo, pero sí formalmente novedoso. Lo objetivo en cuanto anécdota y apoyo expresivo de la auténtica interioridad ya lo han presentado autores precedentes. C. Mauriac cita a un literato por excelencia. Gustave Flaubert deseaba hacer «un libro sobre nada, un libro sin atadura alguna con el exterior».

El corto espacio nos impide hablar de las ondas *aliterarias* que besuquean la arena, importada, de ciertas playas novelísticas y poéticas de nuestra literatura. Por poco que escarbemos, pronto aflora la falsedad germinal de la traducción seudocreadora. Los estilos nacen por necesidad vital.

ANTONIO DOMINGUEZ REY



RAZON Y FE

REVISTA HISPANOAMERICANA DE CULTURA

RAZON Y FE aparece 10 veces al año

Redacción y Administración: Pablo Aranda, 3.

Teléfonos: 262 49 30 - 262 26 76

Precios de suscripción: España, 375 pesetas; extranjero, 8,50 dólares.

Número suelto: 40 pesetas.

CLASICOS

MARIANO JOSÉ DE LARRA: *Artículos de costumbres*. Edición y antología del profesor Jerry L. Johnson. Editorial Bruguera. Barcelona, 1972; 895 págs.

Siempre es interesante el intento de hacer llegar los clásicos al gran público. En esta ocasión se trata de Mariano José de Larra, el más auténtico de los románticos junto con Espronceda. Y tal vez la faceta más actual para un lector de hoy sean aquellos, entre jocosos y críticos artículos de costumbres, que aparecen por vez primera en una edición plenamente popular.

Jerry L. Johnson, catedrático de la universidad de Virginia, realiza en el estudio preliminar a la antología un análisis de la figura y obra del escritor. Es éste un trabajo eminentemente



pedagógico —necesario dadas las características de la edición— en el que señala, entre otras notas, la importancia que tuvo Madrid como fuente de inspiración para Larra. Da noticia de la vida del escritor, de sus primeros años de formación y más tarde de su lucha, de cómo todo ello influyó en su trayectoria artística, para terminar con un breve análisis de su obra completa: poesía, novela, teatro y ensayo, deteniéndose más en este último —como es lógico— y en especial en los de índole social.

Después de esta introducción, en la que quedan bien patentes la fuerte personalidad de Larra, su clara condición de romántico y su postura de agitador de la conciencia social de la España de su época, el profesor Jerry L. Johnson añade una lista biblio-

gráfica de gran interés para el lector que quiere profundizar más en el estudio de la época romántica y de Mariano José de Larra en particular.

La antología que a continuación se ofrece al lector constituye una acertada selección de la prosa periodística de Larra; son artículos verdaderamente representativos del hacer literario del autor. Están ordenados por orden cronológico, facilitando así la comprensión de los cambios de orientación y de espíritu que desde el 28 al 37 se realizaron en Figaro.

VICTORIA SALAZAR

JUAN RUFO: *Las seiscientas apoteogmas y otras obras en verso*. Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», Madrid, 1972; 401 páginas.

Las apoteogmas de Juan Rufo —Toledo, 1596— están muy cerca de la línea de literatura paremiológica que tanta boga tiene en nuestro arsenal literario des-

SURREALISMO FRENTE A REALISMO SOCIALISTA

LOUIS ARAGON ET ANDRE BRETON: *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona, Tusquets Editor (*Cuadernos Marginales*), 1973; 75 págs. Ø18x11Ø.

Postulado fundamental del surrealismo fue —desde sus primeros momentos— la lucha por conseguir la libertad del espíritu humano. Pero, ¿exige la emancipación del espíritu la previa emancipación social del hombre? Esta pregunta comenzaría a formularse André Bretón a raíz de la lectura —para él iluminadora— del Lenin, de Trotsky, en 1925. «Hasta 1925 —diría— resulta sorprendente constatar que la palabra revolución, en lo que ésta tenía de exaltante para nosotros (los surrealistas), no evocaba más que la Convención y la Comuna... Hasta aquel momento, aún habíamos prestado muy poca atención a los medios con que puede operarse semejante transformación (la revolución).»

Ya en la convicción de que la emancipación social del hombre es condición necesariamente previa a cualquier aventura de tipo espiritual, Bretón, en 1927, decide afiliarse al partido comunista. Pero, pronto, la aventura interior y la creación personal parecen entrar en conflicto con la disciplina del partido. Bretón se apartará cada vez más de éste, no adjurando, sin embargo, de las tesis del materialismo dialéctico, lo que le llevará a aproximarse aún más a la figura de Trotsky. Así, el manifiesto «Por un arte revolucionario independiente» apareció en 1938, redactado conjuntamente por Trotsky y Bretón. De él entresacamos un párrafo significativo:

«En cuestiones de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda clase de imposiciones, que bajo ningún pretexto se deje imponer moldes. A quienes pretendan presionarnos, tanto hoy como mañana, para que consintamos que el arte se vea sometido a una disciplina que consideramos radicalmente incompatible con sus medios, oponemos un rechazo inapelable y nuestra voluntad deliberada de atenernos a la fórmula: «toda clase de licencias para el arte.»

Aragón, sin embargo, adoptó una postura totalmente diferente. Durante un viaje

a Rusia, que hizo acompañado por Georges Sadoul, se relacionó con los círculos literarios de Moscú y Leningrado, siendo invitado a participar, a título consultivo, en la Segunda Conferencia Internacional de Escritores Revolucionarios, celebrada en 1930 en Jarkov. A la vuelta de este viaje, Sadoul comunicó a Bretón que ambos —Aragón y Sadoul— habían firmado durante su estancia una declaración que implicaba el abandono, por no decir la negación, de casi todas las posiciones mantenidas hasta entonces por los surrealistas: desolidarización con el Second Ma-



nifeste en la medida en que es contrario al materialismo dialéctico; denuncia del freudismo como «ideología idealista»; del trotskismo como «ideología socialdemócrata y contrarrevolucionaria». Para finalizar, tenían también que comprometerse a someter su actividad literaria a la disci-

plina y al control del partido comunista. Esto marcó, naturalmente, el comienzo de la ruptura entre Aragón y Bretón, y, más importante, la escisión del surrealismo ortodoxo con el partido comunista.

Bastantes años más tarde, las diferentes posturas defendidas por Aragón y Bretón dan lugar a una famosa polémica. Aragón, en «Les Lettres Françaises», se alza en defensor del realismo socialista, llegando a incluir en un artículo una definición de éste —definición inspirada al parecer por Stalin—, tal como aparece en los estatutos de la Unión de Escritores Soviéticos:

«El realismo socialista, por ser el método de base a la literatura y a la crítica soviética, exige del artista una representación verídica, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, el carácter verdadero e históricamente concreto de dicha representación artística de la realidad debe combinarse con el deber de transformación ideológica y de educación de las masas dentro del espíritu del socialismo.»

Y más adelante añade: «Basta con que falte uno solo de los elementos exigidos al escritor por el realismo socialista para que la obra pierda el carácter realista socialista, para que quede reducida al naturalismo, al populismo, a la vulgarización sociológica, para arruinar, en definitiva, su carácter de obra de arte.» ¿Caben palabras más diferentes sobre un mismo tema que éstas y las redactadas por Trotsky y Bretón?

De tal polémica —¿dirigismo o libertad en el arte?—, que parece pertenecer a todos los tiempos, da cuenta el libro publicado por Tusquets Editor. En él se recopilan y traducen textos hasta ahora dispersos de Louis Aragon (*Parenthèse sur les prix Stalin y A Moscou il y a des sculpteurs*) y André Bretón (*Límites non-frontières du surréalisme, Visite á Léon Trotsky, Por un art révolutionnaire indépendant...*). ¿Hay siquiera que señalar la importancia de la publicación de estos documentos en nuestra lengua?

FERNANDO ORTIZ

de el medieval Sem Tob y que configura el idiolecto de personajes tan *caracterizadores* como Celestina o Sancho. Editada en 1923 por González de Amezúa, la obra de Rufo vuelve ahora en edición moderna al cuidado de un joven estudioso del Siglo de Oro, Alberto Bleca (recorremos las soluciones a innumerables puntos de los textos garcilasistas que supone su definitivo libro *En el texto de Garcilaso*, Insula, 1970), quien también ha mostrado su pericia en la edición de textos más próximos, como *El trovador* (en la col. «Textos Hispánicos Modernos»).

El cordobés Juan Rufo —según los estudios biográficos de Ramírez de Arellano y de Amezúa, y del autobiografismo más o menos enmascarado que las propias *Apotegmas* contienen y que el editor entresaca con pericia—, debió de nacer por el año de 1547 en la capital andaluza, en el seno de una familia de tintoreros. De su formación, los críticos citados coinciden en negarle la asistencia a la Universidad salmantina, «por lo que su formación cultural sería en su totalidad romance», aunque se tiene comprobado que dominaba el latín. El que estuvo a punto de asistir como soldado a la guerra de las Alpujarras (aunque sí cantor) marcha a Madrid «en compañía de una joven más hermosa que honesta» para enrolarse poco después —1571 y aun en posesión de una juradería cordobesa— en la *Galera Real*, acompañando al Austria hacia el golfo de Lepanto. Tras un breve regreso a Córdoba, Nápoles —y ya es 1573— es su nueva etapa, de donde vuelve cinco años después al lado del mecenas de Lope, el pintoresco D. de Sesa. En 1582 nace su hijo Luis, de su casamiento con doña María Carrillo, a quien dedicará una de las más hermosas composiciones de la poesía cotidiana y familiar. En 1584 aparece su poema épico *La austriada*, en octavas reales, que narra la intervención de don Juan de Austria en la guerra de Granada y la batalla de Lepanto, el cual alcanzó una gran celebridad y difusión (cfr. los estudios sobre nuestra *épica culta* de F. Pierce), y que compuso a partir de los datos históricos facilitados por Soto, secretario de Juan de Austria, y de los extraídos directamente de la obra de Hurtado de Mendoza. Doce años más tarde verán la luz, como se indicó arriba, las *Apotegmas* y poemas que ahora nos ocupan.

Siete puntos desarrolla en este interesante estudio introductorio el profesor Bleca: *El título*, donde se pone de manifiesto el carácter un tanto «extraño» que el término desempeña entre los lexicógrafos de la época. Aunque no es Juan Rufo el primero que castellaniza el término —en su ortografía y en su semántica—, sí es el que le otorga una difusión definitiva y su correspondiente «carta de naturaleza» *El género*: Bleca, esbozando la línea de la literatura apotegmática hasta la compilación de Rufo, señala cómo *Los apotegmas*, de Plutarco, son la base de un género que «encontró terreno abonado para su difusión», máxime con la ampliación que de ella hizo Erasmo, y a pesar de la expurgación de la Inquisición (incluso prohibiéndolo en 1583), según declaraba en 1561 Suárez de Sosa (testimonio que aduce en nota A. Bleca). En la página XXIII de esta *Introducción* se re-

sume que «La raíz de este tipo de compilaciones se encuentra en la visión que de la existencia tiene el hombre del Renacimiento: la vida como una obra de arte». Y de *ingenio*, que la dificultad *conceptista* gustaba de utilizar entre los grupos cerrados de sus «iniciados» (donde había su agosto la literatura emblemática y jeroglífica). «Plutarco, Erasmo y la agudeza cortesana» son las bases que Bleca señala como génesis de la obra de Rufo (no se olvide el título de un trabajo sobre este autor: *J. R. o la agudeza*, de J. A. Moreno), junto con la «conciencia» de *flexibilidad* de la lengua castellana en la época barroca. *La colección de Rufo*: Bleca hace un somero panorama de la estructura del libro, de las variantes y ampliaciones que sobre la marcha hizo el autor y de la doble finalidad que se desprende del mismo, de acuerdo con una ideología muy de época: deleitar y enseñar a un tiempo; y que anuncia el lema tirsista en la ya avanzada centuria siguiente: *Deleitar aprovechando* (1635), aunque tal vez en otro eje de connotaciones religioso-teológicas. *Contenido de la obra*: Ya Bleca hace resaltar la casi imposibilidad de conseguir una estructuración temática de los *apotegmas* de Rufo, deduciendo de todas ellas —eso sí— la gravedad moral, «que le acerca mucho más a Plutarco y a la colección erasmiana que al resto de las colecciones de Santa Cruz», con la que también tiene tantas concomitancias (como modelo más inmediato).

Estos *apotegmas*, aunque extraídos de ese contexto social a veces tan vivo y unido a ellas (el mismo Rufo ya se dio cuenta de esta *sujeción* sociológica de su literatura), son, para un lector de hoy, «un precioso retablo de lo que era la vida española de la segunda mitad del siglo XVI y el mejor documento para conocer la variopinta personalidad de Rufo» (p. XXXIII).

GREGORIO TORRES NEBRERA

RICHARD W. TYLER: *A Critical edition of Lope de Vega. La corona de Hungría*. Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1972.

Creo que no es necesario insistir en el rigor, seriedad y altura crítica de casi todas las publicaciones de Estudios de Hispanófila; si a esto añadimos el prestigio, como *loquista*, del profesor Tyler, de la Universidad de Nebraska, creo que no es difícil estar de acuerdo en aceptar que su edición de *La corona de Hungría* es una edición *modélica* y *ejemplar*. Conste que no soy partidario del elogio por el elogio, *costumbre más que habitual en las reseñas que se hacen en España*.

Tyler pertenece a la escuela de otro gran *loquista*, el profesor Fichter, y bien se nota la influencia del maestro en la habilidad con que se maneja el dato preciso y la reseña bibliográfica indispensable, sin carecer nunca en esa deformación *efectista* de la erudición por la erudición. *La bibliografía manejada por Tyler no deslumbra en número, pero*



**EDITORA
NACIONAL**

LE OFRECE

COLECCION «ESCALADA»

LITERATURA DE ESPAÑA DIA A DIA (1970-1971), por Antonio Iglesias Laguna. 526 páginas. 500 pesetas.

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.

LIRICA ESPAÑOLA, por Luis Rosales. 435 páginas. 300 pesetas.

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.

BIOGRAFÍAS DE GENIOS, TRAIADORES, SABIOS Y SUICIDAS, SEGUN ANTIGUOS DOCUMENTOS, por Paloma Díaz Mas. 215 páginas. 150 pesetas.

Joven autora que refiere biografías de hombres que dedicaron su vida a una sola obra o a una sola actividad; algunas de las que aquí se narran no han existido todavía, pero existirán en el futuro.

VOLVER LA ESPALDA, por Guillermo Ariel Ramón Carrizo. 143 páginas. 100 pesetas.

Obra de un joven novelista argentino, cuyo mayor atractivo es el retrato de una adolescencia, ni dorada ni rosada, retrato que, probablemente, sea el que mejor exprese la vida de infinito número de muchachos.

LOS CAINES, por Gregorio Gallego. 314 páginas. 185 pesetas.

Novela de una familia educada para la delincuencia. Uno de sus miembros, tras larga condena, lucha contra todo para volver al camino de la ley. No regresa más a la cárcel, pero la peripecia conflictiva le ha dejado como un gato destrozado por los perros.

COLECCION «LIBROS DIRECTOS»

HENRY KISSINGER (Una visión de la política exterior americana), por Carlos de Luxán. 178 páginas. 80 pesetas.

Este libro 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.

Pedidos en las principales librerías y en:

EDITORA 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

DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

OSCAR WILDE: *El joven rey*. Moby Dick. Biblioteca de Bolsillo. Editorial Lumen. Barcelona. 127 págs. Ø11x18Ø.

El cuento fue género en que Oscar Wilde dio la medida de su talento literario de manera singular en relación con el resto de su obra. Descontando ingenio—el ingenio, tan estimado en la época y del que se preci6 en hacer alarde—, descontando intención, espíritu satírico, poesía del lenguaje, en el cuento se distingue por un sentido social, un criterio de justicia que hay que estimar en relación con un momento dado y unas circunstancias personales. Sobre todo porque se trata de una forma de ver la vida, que, expresada a través de una transformación simbólica, tiene un alcance acusador. No es de creer que la denuncia implícita en estos cuentos o en algunos de ellos—por ejemplo, en *El joven rey*, que da título al volumen—estuviera destinada a alcanzar ningún objetivo ni tuviera fuerza para alcanzarlo. El testimonio se apoya en la sensibilidad del escritor, se transmuta en su fantasía. Estamos en un terreno artístico, que es en el que se ha mantenido esta literatura. No cabrá extraer ninguna teoría; ¿podría tomarse como testimonio válido de una posición ideológica el triste sacrificio del príncipe feliz? Sólo como testimonio de la desgracia, de la injusticia y de las penas que afligen a la humanidad y que el príncipe nunca conoció en vida, pero que contempla su estatua. En la estatua sensible recae el sufrimiento y la segunda, definitiva muerte.

Convertido en estatua es como descubre el príncipe la miseria de su ciudad Buda salió al mundo a conocer lo que

pasa en el mundo: el sufrimiento, la enfermedad, la muerte. El príncipe feliz se murió sin tener ocasión de dejar de ser feliz. Ignorándolo todo. Es su estatua la que cumple la función de ver, de entender y de sufrir. En su alto pedestal resplandece por su riqueza. Cuando hace al desamparado entrega de su riqueza y queda



despojada y desnuda, deja de ser ornato y honra de la ciudad; es destruida. El príncipe ha muerto definitivamente. La interpretación de la historia puede ser varia.

Los cuentos de Oscar Wilde tienen algo de los antiguos «ejemplos» o moralidades. Bastará recorrer la muestra que contiene este libro, los cinco que se reúnen

en él. Además de *El joven rey*—el título que le da nombre—, se incluyen el ya citado, comentado, uno de los más populares y hermosos, *El príncipe feliz*, con *El gigante egoísta*, *El niño-estrella* y *El famoso cohete*, cercano éste a algún cuento de Andersen; creo recordar que *La historia de una aguja*. En todos hay un fondo de autor, una constante poética, de fantasía poética. También de ingenio, aunque no expresen al escritor ingenioso, brillante, paradójico, escéptico, que fue por excelencia en parte de su obra Oscar Wilde. En estos cuentos hay una obsesión de bondad, una teoría de la bondad que busca a veces el camino de la sátira, a veces de la exaltación de la justicia: la reparación y el castigo o también la poetización del sentimiento.

Son cuentos mágicos y simbólicos, que, en su manera de ligar con las cosas cotidianas, nos transmiten en ocasiones una fresca impresión de realidad. No lo impide lo extraordinario de los escenarios y de los hechos. Son cuentos también distantes por muchas razones, pero próximos, sin embargo, a los que se vuelve con un gusto renovado. Las constantes de la imaginación y de la fantasía tienen esta permanencia. Estos breves y deliciosos relatos no fueron escritos pensando en los niños, pero en ellos están los mejores elementos de la literatura que se escribe para niños. Es de esperar que hoy les sigan interesando, y no dejaría de ser una sorpresa digna de tenerse en cuenta, que daría motivo de reflexión, pensando en el criterio que rige para medir—desde el punto de vista del adulto— las aficiones lectoras del niño de hoy.

CONCHA CASTROVIEJO

si en calidad, y sobre todo en buena utilización; el dato preciso en el momento preciso.

La edición de Tyler se basa en el manuscrito original de Lope. En la primera parte da el texto crítico con transcripción rigurosa, notando a pie de página todos los problemas textuales y, en particular, las enmiendas del propio Lope, que podrían ser base inicial para un sugestivo estudio sobre la corrección por Lope de sus propios escritos, es decir, de su voluntad de creador. El texto que ofrece Tyler es un cotejo minucioso con el original manuscrito y, sobre todo, desentraña las diferencias entre lo que Lope escribió en un primer impulso creador y su corrección posterior.

A mi juicio, uno de los valores más destacables de la edición de Tyler es la calidad y, en este

caso, cantidad de notas que comentan el texto. Comentarios que van desde descifrar en sentido de pasajes o versos oscuros (siempre apoyando y comparando razonadamente) a comentarios culturales, estructurales, de técnica dramática de Lope, políticos (ej. nota 795), sociológicos (ej. nota a vv. 1334). Sorprende gratamente no sólo el conocimiento que Tyler tiene de la restante producción de Lope, sino de sus contemporáneos y de la cultura del XVII, lo que le permite establecer sugestivas comparaciones que enriquecen el significado del texto de La corona de Hungría. Hay que destacar también el cuidado que pone Tyler en sus comentarios estilísticos, que apoya siempre con una selecta bibliografía y textos de otros autores.

Aparte de los comentarios de

rigor sobre el manuscrito, ediciones..., etc., la introducción de esta edición se enriquece con un original estudio sobre la falsa acusación de la mujer en el teatro de Lope de Vega, al que acompaña una tabla sinóptica, en la que se ofrece al lector las variantes de la falsa acusación de la mujer en cincuenta y cinco obras estudiadas. El estudio, repito, es sugestivo, exhaustivo y muy útil, por no tratarse—como muestra Tyler—de un recurso repetido y presente (aunque multívoco en sus posibilidades) en muchas obras de Lope de Vega. Pero quizá desentone un poco en cuanto a la unidad y cohesión de la introducción, y me parece que hubiera sido más útil un estudio exhaustivo (temático, histórico, formal..., etc.) de La corona de Hungría, obra objeto de la edición. Echo de menos esto

en la excelente edición de Tyler, aunque complete su introducción con un detenido examen sobre la versificación y rima de esta obra. Hay muchos elementos recurrentes en esta comedia de Lope (hijos que se salvan y viven, sin conocer su personalidad, en el campo; disfraz de reina en labradora; efectismo en la acción militar y en el matrimonio del final..., etc.) Creo que todos estos elementos requieren un estudio por su significado dentro de la obra total de Lope.

En la edición que comentamos se da al final—en facsímil—el manuscrito completo de La corona de Hungría, lo que permite al lector enfrentarse con el texto tal y como lo escribió Lope. Que de apuntado como un mérito más de esta, repito, excelente edición.

JOSE M.^a DIEZ BORQUE

CIENCIAS SOCIALES

ROLAND H. BAINTON: *Servet, el hereje perseguido*. Taurus Ed., Madrid, 1973; 289 págs. Ø13,5××21,5Ø.

La dura y contradictoria biografía de Servet aún guarda lagunas importantes (su formación juvenil en España, en el ambiente erasmista de la corte del emperador, sus contactos con humanistas italianos y alemanes, sus relaciones con los grandes reformadores, su peculiar y persistente «nicodemismo», sus vinculaciones con círculos liberales de ciudades suizas y alemanas y del norte de Italia, etc...). Pese a estas lagunas—que Bainton enumera—, esta obra no sólo resume y afina las copiosas investigaciones anteriores, sino que marca un hito en su género. Bainton ha escrito el estudio más completo y riguroso sobre nuestro gran hereje y su versión y publicación en español es un acierto rotundo de la Editorial Taurus.

«Servet—escribe Angel Alcalá en el prólogo a la traducción española—fue genial en medicina, en geografía, en astrología. Con ello, sin embargo, no sólo no se agota, sino que hasta se falsea el cuadro de sus aportaciones científicas si se las extrae del marco dentro del cual fueron pensadas y realizadas, que es la especulación filosófica y teológica al servicio de un sincero afán de reforma del Cristianismo al más alto nivel intelectual» (página 13). Sin embargo, este aspecto capital apenas ha sido tratado por los investigadores españoles... A nivel popular, Servet ha pasado a la historia y aun a ciertos manuales de escuela como el descubridor de la circulación de la sangre. Bainton—máxima autoridad en lengua inglesa sobre historia religiosa del siglo XVI—dedica un amplio capítulo a Servet médico, pero su enfoque fundamental se orienta a las doctrinas teológicas y a la sincera pasión reformista del genial español. Con pulso, con documentación exhaustiva, con auténtica imparcialidad—que no excluye una constante y tácita admiración por su biografiado—, Bainton nos muestra los trabajos de Servet, su terquedad, su actuación sincera y a la vez temeraria, sus luchas contra ambientes suspicaces y hostiles, su condición de perseguido por todas las iglesias, su fragilidad y su entereza...

La España de su juventud es una España marcada por los «iluminados» primero, y más tarde—y de modo más rotundo—por las corrientes erasmistas que llegan con el emperador Carlos. Estudia Leyes en Toulouse y pasa luego a Basilea. En estas dos ciudades se fraguan las ideas servetianas sobre la Trinidad, cuya defensa le llevará a la hoguera. Toulouse—opina Bainton—marcaría la etapa negativa de su pensamiento trinitario; Basilea, la reconstrucción positiva. Servet lee con avidez—y con ansiedad de espíritu—a Pablo de Samosata, Ireneo, Tertuliano e Ignacio. Cristo—«Dios y hombre» a un tiempo, según la fe—es la piedra de escándalo. En la sentencia condenatoria de Ginebra (27-10-1553) se resumen sus erro-



res: «... El cual confiesa que en ese libro llama a los que creen en la Trinidad trinitarios y ateos, y a esa Trinidad, monstruo diabólico de tres cabezas. Blasfemia detestablemente contra el Hijo de Dios, diciendo que «Jesucristo no es el Hijo de Dios desde la eternidad. Llama al bautismo de los niños invento del diablo y brujería...» (cit. en página 213). Ante el libro *De Trinitatis erroribus*, reaccionan con pareja virulencia católicos y protestantes. La obra aparece en 1531. Al año siguiente, se publica *Dialogorum de Trinitate libri duo*, que pretende ser una retratación de la obra anterior—que Servet considera inmadura—, pero que en el fondo no es sino un arreglo verbal. (Ambas obras le acompañarán a la hoguera.)

Entra en juego la Inquisición española, pero Servet está en Alemania. Más tarde, Servet va a París, donde se practica una feroz represión de los herejes; y, advertido del peligro, se instala finalmente en Lyon, ciudad mucho más tolerante y segura. Allí se gana la vida como corrector de pruebas. Algo después de 1540 se traslada a Vienne, cerca de Lyon. En Vienne aparecerá—en 1553—el libro que precipitará su condena: *Christianismi Restitutio* (marcado por una doble influencia: neoplatonismo y anabaptismo). Las diferencias con Calvino se agravan. Servet—temerariamente—llega a Ginebra, es reconocido y apresado. Se inicia el proceso, que abarcará cinco fases: 1) Serie de interrogatorios sobre los cargos facilitados por Calvino; 2) Interrogatorios por el fiscal público, tras un interludio centrado en el examen de la correspondencia con Vienne; 3) Aspero debate entre Calvino y Servet que eleva alegatos al Concejo y apela a los Doscientos; 4) Consultas a las ciudades suizas y sometimiento de las respuestas al Concejo, y 5) Deliberación del tribunal y sentencia. En la hoguera, Servet da un gemido espantoso y grita: «¡Oh Jesus, Hijo del eterno Dios: ten compasión de mí!»

La muerte de Servet—mártir de sus ideas—«planteó a las iglesias evangélicas la cuestión de la libertad religiosa con un vigor sin precedentes» (p. 218). Voces airadas se alzaron contra esa atroz intolerancia. Calvino fue responsable directo, pero la intolerancia provenía de uno y otro bando. La lección puede ser re-

cogida hoy sin que pierda un ápice de vigor. La intolerancia religiosa es una triste vigencia (pensemos en Irlanda del Norte). Bainton extrae una última reflexión que no me resisto a omitir: «La historia de Calvino y Servet debería enseñarnos que nuestros ideales de libertad deben ser repensados continuamente. La severidad de Calvino procedía de su celo por la verdad e incluso de su preocupación por la víctima. Ni siquiera la muerte le parecía un castigo excesivo por pervertir la verdad de Dios. Hoy día, ninguno de nosotros titubearía en arrojar la primera piedra contra la intolerancia de Calvino; pero apenas nos percatamos de que, mientras nos horrorizamos ante ese gran hombre convertido en cenizas por ser fiel a sus ideas religiosas, no dudamos en reducir a polvo ciudades enteras bajo el pretexto de defender nuestra cultura» (pp. 218-19).

A la obra de Bainton—sumamente valiosa en sí misma—, el traductor ha añadido (con acierto indiscutible) la bibliografía

más completa de las obras de Servet, compilada hace veinte años por Madeline E. Stanton, y una compilación propia de estudios sobre Servet. (Angel Alcalá prepara la primera traducción y edición crítica en español de la gran obra de Servet *Christianismi Restitutio*, gracias a lo cual ha podido matizar levemente el conjunto del libro.) Por ese rigor, verdaderamente ejemplar—que subrayo sin regateos—, esta obra merece atención especial, sobre todo tratándose de una figura amarga y gloriosa como la de Miguel Servet. Todo el libro lleva la rara y deseable impronta de la obra bien hecha.

JOSE MARIA BERMEJO

JAMES W. CORTADA: *Relaciones España-USA, 1941-45*. DOPESA. Barcelona, 1973; 205 págs. Ø10,5×18Ø.

Lo primero que hay que decir es que el título es manifiestamente exagerado, puesto que el libro se limita a tratar un aspecto muy concreto de las relaciones España-USA durante la segunda guerra mundial, cual fue la cuestión del envío de volframio español a Alemania, que los norteamericanos querían que

ISABEL PÉREZ VARELA: *Argamasilla de Alba, siglo XVIII*. Editado bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Argamasilla de Alba. Ciudad Real, 1973, 56 pp. Ø17,5××25,3Ø.

Pocos pueblos españoles habrán sido tan comentados y discutidos como este de Argamasilla de Alba. El que una arraigada tradición mantenga que en la famosa Cueva de Medrano estuvo preso Cervantes y que en ella concibió y escribió el *Quijote* ha dado lugar a que todos los eruditos y estudiosos de la vida y obra cervantinas hayan dedicado especial atención al mencionado pueblo manchego. Azorín, que al principio se mostró receloso del asunto, terminó creyendo que Argamasilla de Alba es la verdadera patria chica de Don Quijote, y otro tanto ha sucedido con otras ilustres figuras de nuestras letras, aunque tampoco han faltado quienes han negado dicho honor al susodicho lugar de la Mancha.

Mas no es éste el tema del libro de Isabel Pérez Valera. La ilustre académica, investigadora, archivera y directora de la Casa de Cultura de Ciudad Real, nos ofrece en este trabajo una serie de datos, notas y transcripciones del Catastro que mandó hacer el marqués de la Ensenada a mediados del siglo XVIII, a través del cual nos enteramos de cómo era entonces la histórica villa, de quién dependía, cuál era su censo profesional y general, sus límites, sus monumentos, etc. El poeta Pascual Antonio Beño, prologuista del libro, dice que lo que pudiera parecer hoy un estadístico y casi frío trabajo de erudición, será muy pronto fuente apreciadísima y materia prima para otras obras de investigación, no sólo sobre Argamasilla de Alba, sino también sobre el aspecto económico y humano de aquella España dieciochesca.

Isabel Pérez Valera anuncia en «Nota preliminar» cuáles han sido los fines de su libro: dar a conocer la documentación que se custodia en el Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real, relacionado con la mencionada localidad y época. Ya en 1955, la autora publicó un interesante trabajo titulado «Ciudad Real en el siglo XVIII», con motivo del VII centenario de la fundación de la capital manchega por Alfonso X el Sabio. Su tarea en este sentido ha sido y es fecunda, habiendo publicado numerosas obras.

Argamasilla de Alba, siglo XVIII, será muy útil a los estudiosos de dicha época y a los muchos cervantistas que tanto se interesan siempre por todo lo relacionado con la historia de este pueblo. Como hemos dicho, la autora saca el máximo partido a las fuentes y archivos que maneja, procediendo con la honestidad y el rigor que la caracterizan.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

disminuyese o incluso cesase por completo; y como la pugna en torno a esta grave cuestión se centró entre mediados de 1943 y mediados de 1944, es este álgido año, compuesto de dos medios años, el que se examina. Pero en cierto modo también se plantea la actitud de Gran Bretaña en este caso, que era menos impetuosa y sirvió de freno a Estados Unidos, o sea, de apoyo a España, en este caso, sobre todo cuando trató de suavizar y hasta de romper el embargo de petróleo que Washington impuso como castigo a los envíos del famoso mineral a la Alemania. En definitiva, lo que más decidió el asunto, a pesar del virtual éxito del ultimátum estadounidense, fue el desembarco de Normandía, que pronto obligó a los alemanes a retirarse de los Pirineos.

A pesar del aparato bibliográfico que lo acompaña, el libro está montado en gran parte sobre las famosas Memorias del embajador norteamericano en Madrid que fue el historiador Carlton J. H. Hayes durante el conflicto mundial, y que tan poco caso parecían hacerle en el Departamento de Estado (que el traductor se empeña en presentarnos como «Ministerio» y, lógicamente, al secretario como «Ministro»). A la carrera diplomática de este embajador le dedica, a modo de apéndice, un muy amplio capítulo, correlacionando o contrastando sus aventuras y desventuras con la de su otro congénere y colega anglosajón, Sir Samuel Hoare, que fue el representante de Londres. Más antifranquista éste que aquél, resultó más antifranquista la política de Estados Unidos que la del Reino Unido. Ante ello, uno se interroga si los diplomáticos sirven para algo, a no ser como contraguía espiritual de las alturas jerárquicas.

Estados Unidos, siempre en su absorbente y unidimensional vi-

sión de las cosas que le afectan, quería imponer su política a España, a un país destruido por la guerra, apenas con capacidad de exportación, y que uno de sus productos de mayor valía era precisamente el volframio, material desde luego estratégico, sobre todo para los alemanes, que habían visto interrumpidos sus suministros al atacar a Rusia. El volframio procuraba a España divisas esenciales para comprar el propio petróleo y víveres en Estados Unidos. Portugal, proaliado, también vendía a Alemania, aunque fuera en menor cantidad. Que el mineral urgía a los alemanes lo demuestra que a cambio suyo enviaban armas y trigo cuando más necesitados estaban de ellos. Y así pudo servir para presionarlos a efectos de retirar la División Azul del frente ruso (que tanto querían los americanos), pues al fin y al cabo su retirada era menos sentida que la disminución de los envíos de volframio. Este aspecto apenas si se apunta, al igual que un reciente libro de Raymond Proctor apenas si llega a mencionar el asunto volframio en las relaciones hispanoalemanas en la guerra mundial y la División Azul como fondo.

Para el autor, España —su diplomacia— se adjudicó «una importancia totalmente desproporcionada durante la guerra mundial en cuanto a su influjo (...). Ninguna de las grandes potencias puso demasiada atención en ese país». Tiene más razón en la primera afirmación que en la segunda, pero tiene razón. En las negociaciones del volframio «el general Franco no parece haber jugado un papel demasiado activo. La evidencia futura puede demostrar que ha sido todo lo contrario». Me parece que también tiene razón. «La personalidad más enigmática de las que intervinieron en las conversaciones del volframio fue Carceller.» Probablemente. «Hoa-

re es tal vez el ejemplo del hombre que alcanza distinción por su ineptitud.» ¡Ele! (Claro que si leemos a Hoare, éste dice que el inepto es el embajador alemán.) En fin, «Mientras que los aliados y Alemania recibieron favores de España, fue ésta la que con sus excelentes diplomáticos y su bien orquestada política exterior logró un verdadero triunfo en las negociaciones del volframio. Personas como Hitler, Hoare y Hayes no eran adversarios de talla para la astucia de Franco o Jordana». En esto estamos completamente de acuerdo.

TOMAS MESTRE

RAYMOND BELLOUR: *El libro de los otros* (Conversaciones con Foucault, Lévi-Strauss, Barthes, Francastel, Laplanche y Pontalis, Ramnoux, Metz y Rosolato). Edit. Anagrama, Barcelona, 1973; 184 págs. Ø13x20Ø.

Cuando el lector tropieza con un libro de este tipo, se reconcilia pronto con la literatura de entrevistas. Verdaderamente, no hay género baladí. Sin embargo, el egocentrismo, el prejuicio de lo periodístico y algún pecado más, como la ausencia de capacidad para un diálogo de altura, han hecho que escaseen los cultivadores de este género. En las conversaciones que recoge *El libro de los otros*, encontramos una profunda síntesis del quehacer intelectual contemporáneo. Raymond Bellour, profesor de la Universidad de París, intentó clarificar, a través de estas charlas, el contenido no tan fácilmente accesible de una serie de libros auténticamente decisivos. Estas conversaciones se desarrollaron con motivo de la aparición de *Las palabras y las cosas*, de Foucault; *De la miel a las cenizas*, de Lévi-Strauss; *Sistema de la moda y S/Z*, de Barthes; *La figura y el lugar*, de Francastel;

Vocabulario del psicoanálisis, de Laplanche y Pontalis; *Heráclito entre las palabras y las cosas*, de Ramnoux; *Ensayos sobre la significación en el cine*, de Metz, y *Ensayos sobre lo simbólico*, de Rosolato.

En *Les mots et les choses*, Michel Foucault, ejecutando el ahora ya profético deseo de Nietzsche (*Nada de lo que ha dado color a la existencia tiene todavía su historia*), y oponiéndose a los pensadores que le son más próximos, esto es, los historiadores de las ideas, deliberadamente ha querido ignorar la seducción sensible de la idea general, las coartadas de la anécdota, la mascarilla analgésica y encubridora de las pomposas concepciones del mundo; así, al desnudo, sin los condicionantes de metodologías trasnochadas, intenta como historiador captar en su totalidad lógica los conceptos verdaderos de una época. Sus «arqueologías», como él llama un tanto enigmáticamente a los documentos extraídos de lo positivo-real, son la materia próxima de estas exploraciones ideológicas, el fundamento físico y las condiciones reales de una interrogación y de un saber histórico-filosófico que, en sus planteamientos y sus resultados, rompe deliberadamente con una tradición. Pero al colocar, con Nietzsche, al hombre en el epicentro de un debate, Foucault está también posibilitando una contestación fundamental a las demandas de la antropología.

A propósito de *Du miel aux cendres*, interroga Bellour a Lévi-Strauss acerca de la tajante oposición que, en el contexto general de sus obras, coloca a estructuralismo frente a historia. La respuesta del mitólogo, que también implica la repulsa a una investigación en términos dialécticos, es bien explicativa: *Yo me ocupo de sociedades que no quieren historia: es su problema. No quieren estar en un tiempo histórico sino en un tiempo perió-*

JOSE MANUEL CUENCA: *Estudios sobre la Iglesia española del siglo XIX*. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1973; 302 págs. (Libros de Bolsillo Rialp, 63). Ø12x19Ø.

El autor es un joven catedrático universitario de Historia Universal Moderna y Contemporánea. Este libro, con otras publicaciones sobre parecida temática (una de ellas, en el número 58 de esta Colección), lo sitúan en primera línea de la especialidad. Como el título de esta pequeña obra revela, se trata de un conglomerado, agrupado en ocho capítulos, que por un lado desborda el marco temporal (pues interviene, y bastante, el siglo XX) y el marco geográfico (al insertar cuestiones portuguesas e iberoamericanas referidas al tema). Su prólogo nos advierte de que el «imperialismo» del libro de bolsillo le obliga a reducir el aparato erudito; pero exagera a todas luces al indicar que sólo lo acompaña en «dosis homeopáticas». Sea como fuere, la dosis se ve lo suficientemente nutrida para darnos cuenta inmediata de que se trata de estudios serios. Los puntos que aborda son desde luego «hitos culminantes de la Iglesia española contemporánea», aunque algunos de tales hitos más bien resaltan por su au-

sencia, no compensada por salpicaduras esporádicas; por ejemplo, el caso del carlismo.

Leyendo los diversos estudios, una cosa queda clara de entrada, incluso de un modo más radical de lo que podría parecer: en España han existido católicos liberales, pero jamás ha habido un catolicismo liberal. Abordado desde la otra vertiente, la cosa es aún más grave, si cabe: España no sólo ha sido un país de carcas, sino de carcas de padre y muy señor mío. Observando el balance final de la Iglesia española, el gran interrogante sería cómo ha salido tan bien librada de la prueba. Tal vez, a la larga, en esto consista el «milagro español».

Por supuesto, el autor es ponderado, pero no se muerde la lengua ni ahorra las pullas. Esto es saludable. El contexto global nos hace intuir lo que debieron sufrir nuestros liberales que se empeñaban en ser ejemplares católicos o, si se prefiere, católicos ejemplares. El pobre Canalejas, que hasta Roma le había concedido capilla privada en su casa; aniquilado físicamente por un anarquista, y ante cuyo cadáver tantos católicos verían un signo providencial; el escurridizo Cánovas del Castillo, negán-

dose a precisar más el artículo religioso de la Constitución para mejor vivir en la querida confusión indefinidora; los regímenes más pro romanos, que hacen senadores a los obispos, pero controlan su nombramiento, mientras que los regímenes progresistas no hacen senadores, pero dejan al Vaticano en libre albedrío; y cómo el clero pudo formar parte del cuerpo legislativo en las Constituciones de los últimos regímenes, pero no según las de los primeros... Pero no nos engañemos: en España hasta el contrasentido tiene su sentido. No es de extrañar que en tales condiciones hasta la democracia cristiana entrara cojitranca en un nuevo siglo que tanto quería comprender, apelando a la protección estatal y clericalizando sus cuadros laicales, añorando el tiempo pasado. La mediocre formación del clero, que es de suponer que repercutiría en las filas jerárquicas, contando siempre con honrosas excepciones, hicieron de la Iglesia española un non possumus permanente. Como tantos otros libros que han zarandeado —amistosamente, por lo demás— al catolicismo español, este libro proviene de un autor que denuncia sin escandalizar.

TOMAS MESTRE



dico... A propósito de la historia, cabe preguntarse si existe alguna capaz de integrar la totalidad del devenir humano, o una multitud de evoluciones locales a las que no pueda atribuirse un designio único. Admite Lévi-Strauss que, en un punto y en un momento dado, la historia pudo ser el interno motor de una evolución económica y social. Pero piensa que se trata de una categoría interna de su desarrollo, no de una categoría coextensiva a la humanidad en general. Así, pues, el mito es el objeto ético-estilístico por excelencia, la idea viviente de lo absoluto, en relación con el espíritu humano.

En *Le système de la mode*, intenta Roland Barthes la que llama una semiología «debutante». En efecto, todavía utiliza el esquema y el léxico saussuriano (*signo, significante, significado*); sin embargo, involucrado en los avances de Chomsky, Jakobson y Benveniste, persigue aquí una lingüística menos taxonómica, dirigida no tanto a la clasificación y el análisis de los signos como a las reglas de producción de la palabra. En el estudio de la moda, como un metalenguaje, persigue la definición de los objetos reificados y mitificados por la cultura de masas.

Bajo la coyuntura de *La figure et le lieu*, Francastel explica así su estética: *Era importante subrayar la especificidad de la obra del pintor e indicar a la vez que las figuras y el lugar cuentan entre los medios privilegiados de que dispone para distribuir los signos en la pantalla figurativa de dos dimensiones*. La investigación de este autor se dirige hacia dos direcciones: la de la información (reconstrucción de realidades que fueron históricas) y la de restitución de valores perdidos en el nivel fundamental de las significaciones propias de la pintura.

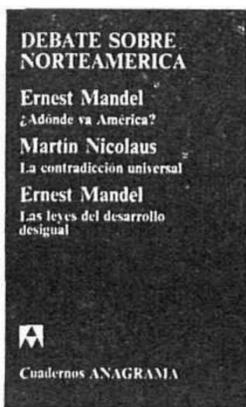
En *Héraclite entre les choses et les mots*, cuyo título en la primera edición fue «Vocabulario y estructuras del pensamiento arcaico», Clémence Ramnoux se anima en la búsqueda de un secreto, de todos los secretos procedentes de las primeras infancias. Entre todos los enigmas, quizá móvil del lenguaje, está éste de querer exaltar por la palabra el dominio imposible de las cosas.

En su conversación con J. Laplanche y J. B. Pontalis, Bellour nos acerca al estimable trabajo de análisis y síntesis de la teoría analítica que los autores editaron bajo el título de *Vocabulaire de la psychanalyse*. Su teoría psicoanalítica, colacionada a Freud frecuentemente, tiene por base la clarificación de concep-

tos que han sido oscurecidos por los cambios de cultura y por la ambigüedad de un lenguaje peculiar, aún no «cientificado» suficientemente.

Los encuentros de Raymond Bellour con Christian Metz, autor de una inicial semiología cinematográfica; con Guy Rosolato, psicoanalista que lleva la investigación de lo simbólico por las vías de la ley y el deseo, del arte y el lenguaje, de la psicosis y la muerte, abundan más sobre la idea que, desde los inicios de esta apasionante lectura, se ha formado el lector: la reunión de estos autores, de estos ensayos y estas entrevistas, en el libro que ahora comentamos, tiene por principal propósito la demostración de unas incuestionables relaciones (etnología, estética, semiología, historia, mitos, psicoanálisis, estructuralismo) entre las ciencias del lenguaje y el resto de las ciencias del espíritu. Verdaderamente, el estructuralismo lingüístico nos ha abierto las puertas a un nuevo conocimiento contextual, reunido y humanístico, de la esencia y presencia de los hombres.

RAFAEL SOTO VERGES



ERNEST MANDEL-MARTIN NICOLAUS: *Debate sobre Norteamérica*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1972; 136 págs. Ø10,5x17,5Ø.

Este número de la serie Documentos resulta interesante al ofrecer un estudio a fondo, aunque breve, sobre los problemas de la sociedad norteamericana, presentados a través del debate Mandel-Nicolaus. Polémica sobre bases de economía política marxista, donde a los planteamientos de Mandel en su artículo titulado «¿Adónde va Norteamérica?» opone Nicolaus ciertas objeciones, expuestas de manera analítica en el desarrollo de su réplica titulada «La contradicción universal»; aguda crítica a los puntos de vista de Mandel, pero que éste contesta a su vez en un tercer artículo titulado «Las leyes del desarrollo desigual».

El tan debatido fenómeno del imperialismo norteamericano y la infraestructura industrial, financiera, militar, son analizadas en sus propias repercusiones para el interior y el extranjero, así como las contradicciones de dicho imperialismo con los pueblos del Tercer Mundo y el desarrollo de los acontecimientos sociopolíticos, la competencia interimperialista y la interdependencia, al propio tiempo que antagonismo, entre los pequeños capitalismo nacionales y el capitalismo imperialista a escala internacional. Planteamientos breves los de estos tres artículos que componen el presente libro, pero muy claros en su concisión, cuyo resultado es muy informativo a nivel popular sobre problema tan complejo y actual.

LUIS BONILLA

VARIOS: *Aprender a ser*. Alianza Universidad - Unesco, Madrid, 1973; 426 págs. Ø13x20Ø.

De acontecimiento cultural podemos calificar la aparición de este libro, que recoge las investigaciones y trabajos de una comisión encargada por la Unesco de dar un informe lo más objetivo y completo posible sobre la marcha de la educación en el mundo durante el año 1972. Veintiún países han sido investigados por diversos profesionales—Edgar Faure (ex presidente del Consejo de Ministros francés), Felipe Herrera (ex presidente del Banco Interamericano de Desarrollo), Abdul-Razzak Kaddoura (profesor de Física nuclear en Oxford y Damasco), Henri Lopes (ministro de Asuntos Exteriores de la República Popular del Congo), Arthur V. Petrovski (miembro de la Academia de Ciencias Pedagógicas de la URSS), Majid Rahnama (ex ministro de Educación del Irán) y Frederick Champion Ward (consejero de Educación Internacional en la Fundación Ford)—, que si bien mantienen una diversidad de tendencias están unidos «por una misma obsesión de objetividad», según opinión de René Maheu, director general de la Unesco, quien más adelante afirma que han trazado «un inventario de la educación actual y definido una concepción global de la educación del mañana que hasta ahora nunca había sido objeto de una formulación tan completa».

Tres son las tareas emprendidas por la comisión: investigar para sacar conclusiones y llevarlas al terreno de lo concreto, proponiendo soluciones prácticas a los países. Todo esto obedece a la creciente preocupación que tienen los pueblos por la educación generalizada como fundamento del desarrollo. No es extraño, por tanto, encontrarnos con el hecho de que los países subdesarrollados empleen más del 15 por 100 de su presupuesto para favorecer la educación y que el gasto público dedicado a este sector aumente a un ritmo general muy superior al crecimiento de la renta nacional. Así

se ha llegado al hecho de que el aumento de la escolarización es superior al crecimiento de la población. Pese a todo, las deficiencias son muy grandes: alto porcentaje de analfabetismo, deficiencia de cuadros técnicos y dificultades insalvables en los medios rurales. A esto hay que añadir el desempleo de quienes habiendo cursado estudios no pueden integrarse en la comunidad a que pertenecen al nivel que les corresponde, con lo cual la cultura se limita a ser un factor de frustración y de insatisfacción social. Para subsanar esto, las funciones de la Unesco se centran en la formación adecuada de maestros, en la adaptación de los programas a las necesidades concretas, en el descubrimiento de nuevos métodos, en las construcciones escolares y, en general, en el planeamiento de la educación.

Cuatro postulados podrían resumir la postura adoptada por los realizadores del informe. El primero hace referencia a la solidaridad fundamental de los gobiernos de los pueblos; el segundo se basa en la creencia en la democracia, concebida como el derecho que tiene cada hombre a realizarse plenamente; el tercero tiene por objeto el despliegue completo del hombre, su realización plena de acuerdo con una formación integral, y el último reivindica su educación global y permanente como único antídoto posible contra las alienaciones que en forma creciente le atomizan y le fragmentan.

La educación del futuro, vienen a defender como tesis central, no ha de limitarse a sectores privilegiados ni a las personas de una determinada edad. Tampoco ha de ser confiada a las instituciones tradicionales, ni ser impartida de manera fragmentaria y especializada, ya que de lo que se trata es de que cada hombre aprenda a ser.

El volumen recoge gran cantidad de datos sobre el tema, así como numerosos apéndices que nos amplían la información referente al desarrollo de la comisión.

AVELINO LUENGO VICENTE

RESEÑA

de literatura,
arte
y espectáculos

REVISTA MENSUAL

Redacción y
Administración:
Pablo Aranda 3
Madrid-6

Número suelto: 50 pesetas
Suscripción anual: 350 ptas.

Ha publicado en su número 66 (junio):

- «Los asesinos», de E. Kazan.
- «La boda de los pequeños burgueses», de B. Brecht.
- «Casi en prosa», de D. Rídruejo.
- «El discreto encanto de la burguesía», de L. Buñuel.
- Homenaje a Jorge Luis Borges.
- Nancy: Festival Internacional de Teatro.

Publicará en su número 67 (julio-agosto):

- «Pantaleón y las visitadoras», de M. Vargas Llosa.
- «Las tres hermanas», de Anton Chejov.
- TV: Los programas, a examen.
- Entrevista con Fernando Arrabal.
- Cannes 73, vanguardia y reacción.
- La ética del espectáculo teatral.

BIOGRAFIA

BENJAMÍN JARNÉS: *Zumalacárregui, el caudillo romántico*. Colección Austral. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1972; 211 págs. Ø11x17,5Ø.

Si se conocen las memorias del capitán inglés Hessingen y los testimonios de Zaratiegui, secretario y confidente de Zumalacárregui, y de Sabatier, legitimista galo, todos los cuales sirvieron a las órdenes directas del «caudillo romántico», uno comprende la ingente labor de decantación y síntesis llevada a cabo por Benjamín Jarnés, autor de esta biografía del héroe, publicada en 1931—data que no deja de resultar significativa—y editada ahora por la colección Austral, de Espasa Calpe, en cuyos índices, por cierto, figuran también las dichas memorias, entre reportaje y testimonio, de Hessingen.

No oculta Jarnés el escaso aprecio que la figura del Pretendiente le produce, en contraste con la simpatía que la de Zumalacárregui le causa, simpatía que se traduce en un canto épico a la «vital argamasa romántica por quien toda su estructura se explica». Las hazañas de Zumalacárregui, más propias de un cantar de gesta que de un capítulo de fría historia, encuentran en la prosa de Benjamín Jarnés—aunque de raíz gracianesca, como se apunta en la solapa del volumen, dotada de una jugosidad preciosista, en línea, quizá, con la de Gabriel Miró—el vehículo de expresión justo y a la temperatura precisa para hacernos penetrar, a través de lo que él denomina unos «breves apuntes», en la auténtica dimensión humana del jefe realista. Hoy que parece haberse puesto de moda la figura del «antihéroe», descubrir la de un campeón como Zumalacárregui, «el zorro de las Amézcoas», llega a resultar tonificador y refrescante. Porque se podrá o no estar de acuerdo con la ideología del caudillo carlista—Benjamín Jarnés no lo está, desde luego—, pero nadie regateará a aquél su cualidad de protagonista de una de las más hermosas gestas que registra la Historia, y no sólo de España: un oscuro coronel de zamarra y patillas que, al frente de 825 voluntarios, desafía a un ejército de 117.000 hombres, haciendo correr uno por uno a los más conspicuos espadones de la fanfarria liberal decimonónica. En Zumalacárregui aparecen fundidos en «vital argamasa», genio táctico, enorme valor, sabiduría de conductor de masas y generosidad y ternura de hombre bueno. Así nos presenta Benjamín Jarnés al «tío Tomás»; no como un figurón desdibujado y lejano, sino como un ser vivo, palpitante de entusiasmos y lealtades. El libro, salpicado de anécdotas y con las precisiones históricas imprescindibles, se lee más que con gusto, con apasionamiento, arrastrado el autor de la biografía por la gigantesca realidad de su personaje. Esto es, sin duda, lo que le obliga a afirmar que «el carlismo... fue una pujante expresión de la vitalidad hispánica, organizada, encauzada, robustecida por el aliento de Zumalacárregui. Nunca un soldado español, con



tan angustiosa carencia de medios, dio parejo rendimiento... Zumalacárregui fue el caudillo más considerable de la edad moderna española. (Y el más olvidado.) Así lo afirman quienes de cerca sintieron su mágica irradiación. Aunque no se trata aquí de formar a los héroes por orden de estatura, sino de irlos viendo—amorosamente—uno por uno». Que es, en suma, lo que Benjamín Jarnés llevó a cabo en esta magnífica síntesis biográfica.

MANUEL ALONSO ALCALDE

GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA: *Goya en Cádiz*. Ediciones de la Caja de Ahorros, Cádiz, 1973; 71 págs. Ø11x18Ø.

Quienes conocen y admiran su magnífico estudio monográfico, «Goya y su España», no han de realizar un gran esfuerzo para explicarse y comprender el porqué el buen crítico, escritor y promotor de nobilísimas empresas literarias, Gaspar Gómez de la Serna, fue encargado de la primera de las conferencias organizadas por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Cádiz y que la tal versara sobre el tema «Goya en Cádiz», que es el título de este librito. Su pleno dominio y penetración de la obra y circunstancias goyescas le consienten analizar minuciosamente en este texto tanto el doble contacto personal del genio de Fuentetodos con Andalucía cuanto el examen microscópico de su estancia en aquella ciudad, crisol de hombres y de tendencias culturales y permanente ventana abierta entre España y América, y de la enfermedad gravísima que pasó en la misma y que dio origen a su famosa y trascendente sordera. El influjo de este acontecimiento en sus posteriores modos de entender la vida, su conocida y razonable negación de las dos etapas del arte goyesco que proclama Malraux—el tiempo «ilustrado», de la concordia y hasta de la «dulce vida», y el de «la humillación, la pesadilla, la violencia y la prisión», posteriores a la grave incidencia física de 1792 a 1793, transcurrida y curada en Cádiz—; sus relaciones—en ocasiones tan falseadas y desorbitadas por fáciles y morbosos romances—con la duquesa Cayetana, son otra vez enfocados aquí por Gaspar Gómez de la Serna con

el lenguaje directo, expresivo y rotundo propio de una exposición verbal limitada por el tiempo de su duración.

Ello no es obstáculo para que nos ilumine, en los cuatro apartados que integran esta atrayente exposición, con sus agudas perspectivas sobre aquella etapa histórica, ciertamente optimista y pletórica de planes ilusionados, que se extiende en la existencia de don Francisco hasta los primeros años de la última década del XVIII y el desconcertado y turbulento período de los inicios del XIX; ni que nos obsequie con sus atinadas observaciones sobre el estupendo retrato del insigne gaditano Sebastián Martínez; o la comentada visión de la ciudad y de su clima social por Antonio Ponz; o nos describe, con primor, las famosas sobrepuestas de la capilla de la Santa Cueva de Cádiz; o nos deleite con sus atinadas precisiones sobre los «Cuadernos de Sanlúcar», huella de crónica alegre de la agradable estancia en la residencia de los Alba, con sus toques románticos y ambientales, por aquellas jornadas del simpár pintor aragonés.

Trazos, brochazos, pinceladas, tan amorosa como autorizadamente pergeñadas, que nos representan esos días cruciales en los que Goya se encara con la bancarrota del mundo «ilustrado», para ahondar, profunda y genialmente con aquellas otras concepciones e imágenes de la vida a las que sin duda le habían aproximado como hombre doliente los insomnios y desvelos que hubo de padecer en Cádiz, precursores no sólo de negros «desastres» posteriores, sino también de una factura más realista y sazónada por el sufrimiento, con destellos a veces fantasmagóricos, de los paisajes que había contemplado o desentrañado, y que ahora, desde la cima sazónada de su madurez, troquelada por el dolor y depurada por «el muro de la sordera», iba a proporcionar a la pintura universal modelos eternos.

NAVARRO LATORRE

EDUARDO DE GUZMÁN: *Aurora de sangre*. G. del Toro, editor. Madrid, 1973; 175 págs. Ø13,5x19,4Ø.

El propio autor lo confirma al comienzo del volumen: «El relato que sigue no es una novela, sino un reportaje.» Efectivamente, un amplio, estupendo y sobrecogedor reportaje, donde se narra el trágico suceso del asesinato de una joven, llevado a cabo por su propia madre. El lenguaje, el tono de la narración, son eminentemente periodísticos, lo que hace que se lea sin apenas esfuerzo. Por otra parte, Eduardo de Guzmán nos pone en aviso de que los hechos que cuenta y los personajes que van apareciendo en el libro no son fruto de su imaginación:

«Por el contrario—indica—, todos tuvieron, y algunos siguen teniéndola aún, existencia real.»

* *Aurora de sangre* es una historia cruenta, casi increíble. Es la peripecia vital, intelectual y trágica de dos mujeres singulares: Aurora Rodríguez y su hija Hildegart. La primera—según se nos cuenta aquí—puso toda su vida al servicio de una idea descomunal y marchó hacia su realización en línea recta, sin curvas ni altibajos, pasando por encima de todo, incluso de sus instintos. Fue como una reencarnación del superhombre de Nietzsche, en femenino, según palabras de Eduardo de Guzmán. Para ella «un hijo que no venga a perfeccionar con su talento y ejemplo la generación de que forma parte, convirtiéndole en un escalón del progreso humano, no tiene por qué nacer». Como puede apreciarse, Aurora Rodríguez encarnó en gran manera las discutibles teorías del mencionado filósofo alemán, convirtiéndose en un ser de extraña configuración psíquica.

El caso de Hildegart resulta tremendamente doloroso. Hildegart, hija natural, fue concebida única y exclusivamente para llevar a cabo las ideas redentoras de su madre. Fue la víctima sin escapatoria posible, la joven sobre la que pesó una carga que no pudo resistir. Eduardo de Guzmán realiza una aguda semblanza de su personalidad, de lo que fue su vida, de su grandeza y miseria. Dotada de una belleza física extraordinaria, Hildegart, a los dieciocho años, cuando fue brutalmente asesinada, ya había terminado la carrera de Derecho y estudiaba Medicina: dominaba tres o cuatro idiomas; tenía varios libros publicados, y gozaba de un sólido prestigio, no sólo en España, sino en los principales países de Europa. Pero cuando estaba en la cumbre de sus posibilidades y su madre esperaba el instante de dar comienzo a la soñada obra redentora, la muchacha se rebeló, quiso ser ella misma, no un robot, y surgió la espantosa tragedia.

Salvando la distancia de los sexos y algún otro ingrediente, la historia que narra Eduardo de Guzmán se nos antoja una especie de trasunto del mito de Pigmalión. Aurora Rodríguez, al ver que su obra se derrumba, al darse cuenta de que el ser que ha formado con todo su esfuerzo no corresponde a sus sueños, opta por destruirlo, pasando por encima de sus propios instintos maternos y humanos. Es un suceso que debió llenar de estupor a la España de los años treinta, que fue cuando acaeció. Pero la cosa resulta tan desconcertante, tan insólita, que más que un episodio histórico parece una entelequia, un mal sueño surgido de Dios sabe qué abismo. Finalmente, digamos que nos ha parecido muy buena la panorámica que el autor del libro realiza en torno a la España de aquel tiempo, la cual sirve de fondo a los sucesos del relato.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

Anastasio alcanzó a seguir con la vista durante varios segundos a otro viejo que también llevaba el mono de trabajo y el sobre. Lo vio tierno y grotesco, perdido en el gran tráfico y en la apagada luz de la mañana con olor a lluvia. Anastasio se acercó

a una papelera pública y dejó caer el sobre. Volvió a su trabajo, a la tinta dulzona y penetrante, al ruido de las máquinas, y recordó, como otras veces, que la cuota mensual era obligatoria y que al final todo el mundo tenía que morir. ¿Qué más?



pliegos sueltos de **La Estafeta**

44



PAPELES EN REGLA

por Eduardo TIJERAS

La oficina del regente era como un camarote encima de la tempestad metálica. Linotipias y rotativas mezclaban su estruendosa monotonía a otros cien ruidos que ascendían hasta la barandilla circular envueltos en el olor penetrante y dulzón de la tinta. El operario Anastasio Martínez, boina en mano, tocó los cristales de la puerta. El regente alzó la cabeza y miró por encima de los papeles pegados.

—¡Pasa! —gritó—. ¿Qué?

—Señor Pedro —gritó también Anastasio para dominar el ruido de las máquinas—, vengo a pedirle permiso.

—¿Mucho tiempo? Sabes que hay más trabajo que nunca.

—Lo sé, pero no puedo dejar pasar más tiempo.

—¿Qué te ocurre?

—No sé bien, es un dolor que me coge todos los pulmones y llega hasta aquí. Si usted me deja quiero acercarme al médico.

—Naturalmente, Martínez —el señor Pedro miró el reloj y anotó la

hora en la autorización de salida—. Puedes marcharte. Y que no sea nada.

Anastasio no pudo disfrutar de aquella libertad matutina porque estaba preocupado con los pulmones. El médico del Seguro tenía consulta en días alternos. Camiones y gente con prisa y ya un olor de lluvia en los árboles. La mujer de Anastasio, como sabía que hoy era la visita al médico, le dio los calzoncillos nuevos y le recomendó, una vez más, que le explicara bien los síntomas al médico. Que para eso pagaban una buena cuota mensual. Anastasio salió a la glorieta de Embajadores y tomó el «metro». Transbordó en Sol, subió, bajó escaleras, anduvo por los pasillos y continuó viaje hasta Ventas. Anastasio vivía en una barriada más lejana, pero el médico del distrito de Ventas era el que le correspondía. Ordenó en su cabeza, obsesivamente, los síntomas. Había tardado en decidirse, pero ahora estaba dispuesto a hacer bien las cosas. Subió con trabajo los desgastados escalones de madera. Anastasio dedicó

—Supongo que ya habrás terminado. Qué, ¿algo sin importancia?

—El especialista me mandó a que me hiciera una radiografía.

—Y te la hiciste.

—No.

—Pues mira, los compañeros tuyos se han quejado. Dicen que qué cachondeo te traes. Yo pienso que ya está bien, Anastasio.

—Tengo que hacerme la radiografía, señor Pedro. Cuando salí del especialista ya había pasado la hora de la otra consulta.

—Lo de siempre. Mañana, oye, te vienes primero aquí.

—No me va a dar tiempo.

—Te vienes aquí primero he dicho. Tienen que verte.

Anastasio ingresó en el trabajo a las ocho en punto. Diez minutos más tarde, tragando saliva, se dirigió a pedir el permiso. El regente ni siquiera lo miró esta vez. Extendió la autorización sin hablar. Anastasio tomó el «metro», anduvo dos o tres largas calles mirando el número de las casas, llegó al sitio, que no era un caserón viejo y siniestro, sino una grande y moderna residencia sanitaria, con su correspondiente multitud distribuida en los bancos de madera. Esperó envuelto en las mil conversaciones tristes que se desperezaban en la atmósfera con olor a desinfectante. Perdió la cuenta del tiempo.

Cuando llegaron los médicos, jóvenes y arrogantes, aquello empezó a correr. Había una serie de cabinas

para desnudarse, y Anastasio recordó vagamente la galería de duchas de una piscina. Luego lo tendieron en una mesa, le arrimaron un aparato grande, como de cine, y a continuación le mandaron que se vistiera. El contraste entre la larga, tensa y reconcomida espera y la rapidez del examen médico dejaron a Anastasio deshecho, pero en posesión de un hondo descanso. «Vuelva usted pasado mañana a recoger la radiografía.»

Pasadas las cuarenta y ocho horas, Anastasio volvió a recoger la radiografía. La espera en el banco, los cigarros que no debería fumar, la enfermera pegando voces y llamando a cada uno por sus apellidos, la ira del señor Pedro, sí, la ira. Quizá le habló en mal momento, pero el señor Pedro se puso a gritar que aquello era un escándalo, un abuso de confianza, y que era inútil ser bueno, y que se acabó. Sin embargo, al cabo de media hora se acercó a Anastasio, que trabajaba encorvado, y le dijo: «Ve por la radiografía.»

En este momento la enfermera voceó su apellido y le entregó un enorme sobre blanco. Según informó, tenía que dirigirse al especialista, pero al día siguiente. Anastasio se puso el gran sobre bajo el brazo y salió a la calle. Iba mucha gente con los mismos sobres, y al principio caminaron juntos, mirándose con recelo, y cada uno aceleró el paso hasta que, ya en la plaza, atiborrada de automóviles y semáforos, fueron dispersándose.

una cosa muy honda. Volvió a la imprenta, trabajó, comió en el comedor de la empresa, sin ganas de hablar con nadie, y al término de la jornada, por la tarde, habló con el regente.

—¿Qué te dijeron los médicos?

—Todavía no me han dicho nada. De esto quiero hablarle. Que mañana tengo que ir otra vez, a las ocho. Ya a ver al especialista.

El señor Pedro se calló y lo miró. Estuvo unos segundos vuelto de espaldas, mientras cambiaba el guardapolvo por la chaqueta de calle. Anastasio se apresuró a explicar detalladamente todos sus pasos.

—No es culpa mía —concluyó—; es que eso es así.

—Está bien, Anastasio —dijo el señor Pedro, liando un «caldo de gallina» en el mismo papel—; por mí, figúrate. Pero es que yo tengo también lo mío: la oficina, el jefe que me dice.

Caminaron juntos hasta la puerta.

—Mañana a las ocho estoy en el médico. En cuanto acabe me vengo para acá. Si tendré yo ganas de estar en este plan, señor Pedro.

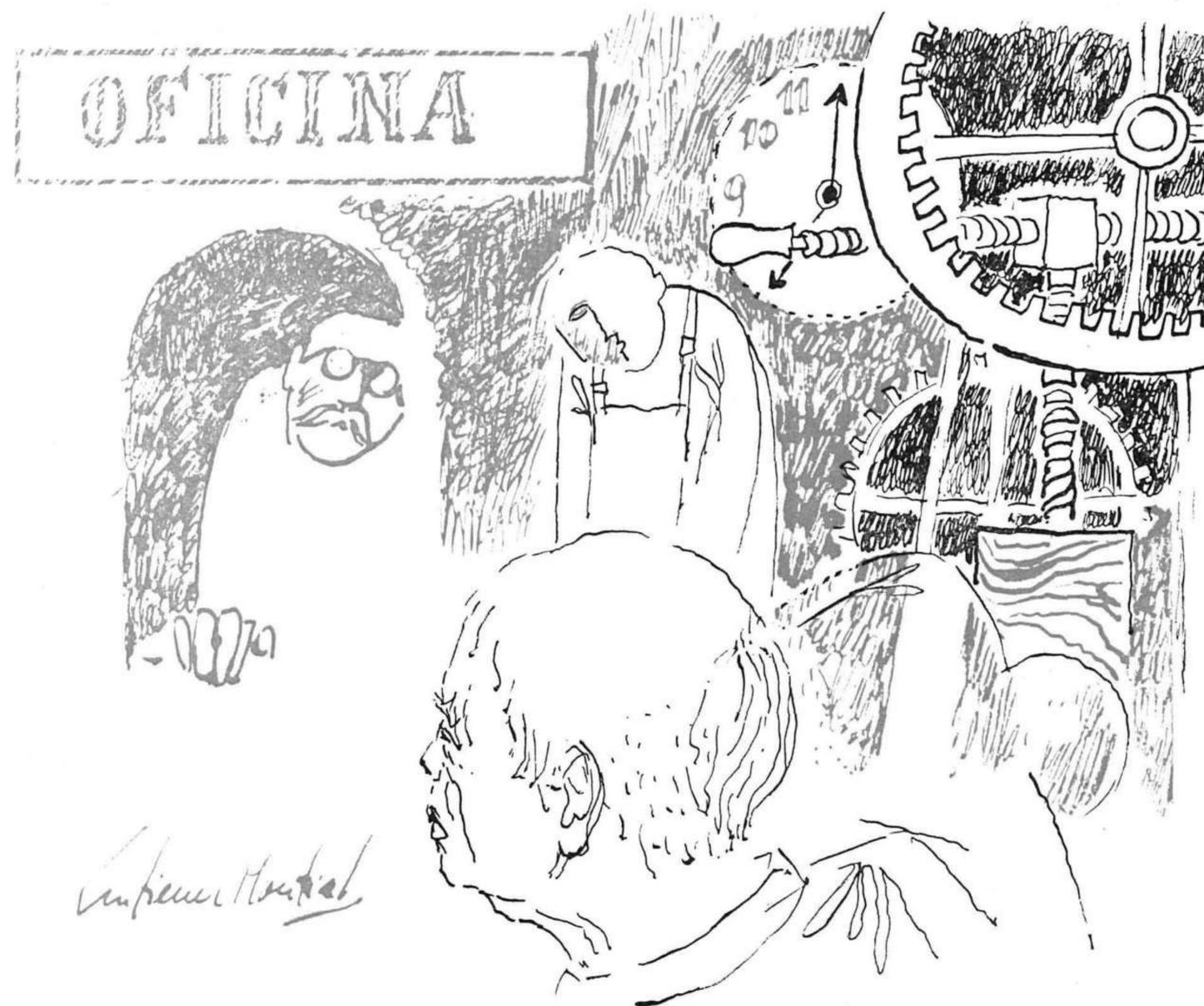
Se levantó temprano, y a las siete y media estaba en la consulta del especialista. Sentía un vacío en el estómago y se preocupó de ver a tanta gente aguardando. Tomó número. Era de los primeros. No pudo contenerse y fumó un par de cigarrillos. Allí no existía el mismo orden del primer sitio. Circulaban muchas personas por los pasillos, se agolpaban en las

ventanillas. Preguntó. Eran las ventanillas de los análisis, la gente venía a recoger sus análisis de sangre o de orina. Por fin llegó el especialista. Los pacientes se apretaron en la puerta de cristal esmerilado. El médico, gordo y con bata blanca, recibía de pie y jugaba con las gafas. Escuchó los síntomas de Anastasio. De tanto repetir la historia, a su mujer, al señor Pedro, al compañero, a los médicos y a sí mismo, ésta había perdido importancia y podía parecer incoherente. El médico-especialista sólo le interrumpió dos veces para cambiar impresiones con la enfermera acerca de otros asuntos más mundanos. Anastasio terminó y el médico no dijo nada, aunque se puso a escribir inmediatamente. Le entregó otro papel gris, igual que el primero.

—Cuando la tenga —dijo con un gesto de despedida— venga a verme.

Anastasio salió a la luz de la calle. Una quieta mañana gris manchada por el humo de los coches. Se había hecho tarde y, además, estaba como agotado. La tensión, el barullo, el miedo a una cosa grave. De todas formas, ya no era tiempo de ir. Tomó café con leche. Sentía el dolor más fuerte. Cogió un autobús y regresó a su trabajo. Estuvo todo el tiempo dándole vueltas al asunto, de pie, inclinado sobre la platina, tratando de trabajar al mayor ritmo posible. Luego el señor Pedro lo miró con gesto ceñudo.

—Vi al especialista.



anteriormente casi dos horas para ordenar su documentación: unas cartillas sustituían a otras, o aquéllas no eran válidas si no estaban refrendadas por un sello. Pero él llevaba todos los papeles en regla. Se felicitó de haber llegado a las nueve en punto, hora en que comenzaba la consulta. De nueve a diez. Había como unas veinte personas esperando. Sus-

pirantes viejas de negro. Anastasio tomó asiento en el banco de madera.

—¿Quién es el último?

—¿Ha tomado usted número?

—No. ¿Quién da los números?

—Pues el ordenanza que está en la entrada.

Anastasio fue por el número. Habló al ordenanza, que tenía una cara de hastío inconmensurable. Consi-



guió número, el 23, y volvió a prisa por si lo llamaba el médico.

—¿Por qué número van? —preguntó a una señora gruesa que tenía la cesta de la compra entre las piernas.

—¡Que por qué número van! Todavía no ha venido el médico, hijo.

—Son las nueve y veinte.

—No, no —dijo la señora, convencida—; venir, viene.

La gente dormitaba un poco. Alguien se sonó la nariz. Un chiquillo correteó. Dos enfermeras pasaron contándose una historia graciosa. Anastasio se fijó en las puertas manoseadas, en los desconchones de la pared y oía la puerta de la calle y la voz destemplada del ordenanza. El médico llegó a las diez menos cuarto. Como era un hombre importante traía mucha prisa. Una enfermera empezó a decir números. Sacaba la cabeza y decía un número. La gente entraba por aquella puerta y a los pocos momentos, quizá al minuto y medio, salía por otra. Aquello era funcionar, se dijo Anastasio. No podía remediar un cierto nerviosismo. Le tocó a él. Entró con la boina en la mano, saludando muy atento con la cabeza. El médico jugueteaba con un bolígrafo y miró a Anastasio con un ojo.

—Bien, ¿qué tiene?

Se acordó de su mujer. Los síntomas, explica bien los síntomas. Pero el médico tenía un aire ausente. Contó lo que le pasaba como pudo. El médico dijo:

—¿Un dolor? Bien —y escribió en un papel gris. La cosa había terminado. La enfermera explicó que el papel era para el especialista.

—Antes de ver al especialista tiene usted que pasar por esta dirección —señaló un ángulo del papel— para que le sellen el volante.

—Muchas gracias, muchas gracias —dijo Anastasio camino de la puerta. Ya en la calle se reorganizó mentalmente. Eran las diez y cuarto. No podía estar más tiempo fuera del trabajo. Así es que volvió a la imprenta y el regente anotó la hora.

Por la noche contó a su mujer lo sucedido. «Mañana, a primera hora —dijo ella— te vas a que te sellen ese papel. ¡Hijo, qué preocupación!» Al día siguiente pidió permiso al regente. Explicó lo del volante, y el hombre comprendió. No era malo el señor Pedro. Anastasio atravesó Madrid para que le sellaran el papel. Cola en la ventanilla. Se puso en la cola. Casi echó de menos el olor dulzón de la tinta y el ruido de las máquinas. Llegó a la ventanilla. El empleado sacudió violentamente un sello de caucho, redondo y seco, sobre el papel gris lleno de epígrafes en blanco. Consultó un libro y anotó el nombre y la dirección del especialista. Anastasio dio las gracias. Luego comprobó que tenía que dejar para el día siguiente la visita al especialista: este señor recibía a diario, pero a las ocho de la mañana. Ahora ya no le dolían los pulmones, sino que le dolían los huesos de las posaderas,

