

la
estafeta

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº

550

15 octubre 1974

20 ptas.

un escenario de
«FORTUNATA Y JACINTA»

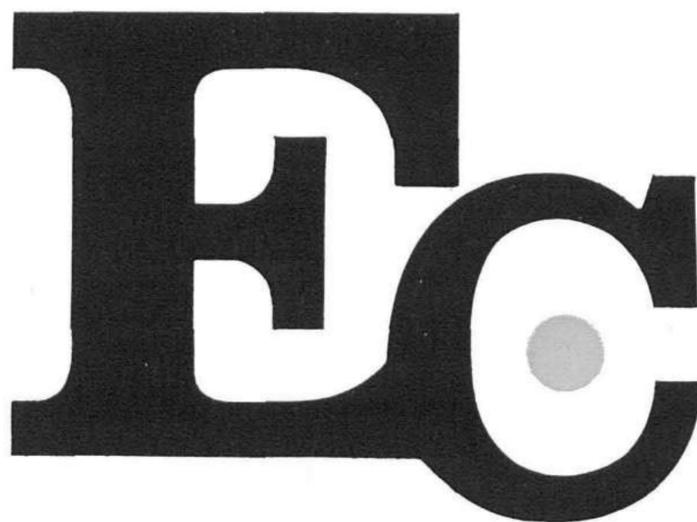
Z-44
IONESCO EN MADRID

MUJERES
DEL
MUNDO NOVELISTICO

SOBRE CERVANTES Y AVELLANEDA



**EDICIONES
DEL
CENTRO**



1. EDUARDO BARRENECHEA
LOS NUEVOS PIRINEOS
Trébol Verde
2. ANTONIO SANCHEZ GIJON
EL CAMINO HACIA EUROPA
Trébol Verde
3. JULIO CARO BAROJA
ALGUNOS MITOS ESPAÑOLES
Trébol Violeta
4. ELENA QUIROGA
LA CARETA
Trébol Rojo
5. EÇA DE QUEIROZ
(Traducción de Mariano Tudela)
EL CONDE ABRAÑOS
Trébol Rojo
6. EZEQUIEL DIAZ-LLANOS
**PORTUGAL EN LA ENCRUCI-
JADA**
Trébol Verde
7. HECTOR VAZQUEZ AZPIRI
CORRIDO DE VALE OTERO
Trébol Rojo
8. FERNANDO QUIÑONES
DE CADIZ Y SUS CANTES
Trébol Verde
9. PABLO CORBALAN
**POESIA SURREALISTA EN
ESPAÑA**
Trébol Rojo
10. JOSE MARIA DE QUINTO
RELATOS
Trébol Rojo
11. VOLTAIRE
(Traducción de Germán Sánchez-
Espeso)
EL INGENUO
Trébol Rojo
12. BENJAMIN JARNES
CITA DE ENSUEÑOS
Trébol Azul
13. ELIAS AMEZAGA
ENRIQUE IV
Trébol Violeta
14. ANDRES SOREL
FREE ON BOARD CAROLINA
Trébol Rojo
15. DANIEL SUEIRO
**EL CUIDADO DE LAS MANOS,
O DE COMO PROGRESAR EN
LOS PREPARATIVOS DEL AMOR
SIN PRODUCIR AVERIAS EN LA
DELICADA ROPA INTERIOR**
Trébol Rojo
16. CIRO BAYO
**CON DORREGARAY, UNA
CORRERIA POR EL MAES-
TRAZGO**
Trébol Rojo
17. EMILIO OROZCO
**SENTIMIENTO Y PAISAJE DE
LA NATURALEZA EN LA POE-
SIA ESPAÑOLA**
Trébol Rojo

DE PROXIMA APARICION

18. NINO QUEVEDO
LAS CUATRO ESTACIONES
Trébol Rojo
19. CLAUDIO SANCHEZ ALBORNOZ
**VASCOS Y NAVARROS EN SU
PRIMERA HISTORIA**
Trébol Violeta



Trébol rojo LITERATURA
Trébol azul ARTE
Trébol violeta CIENCIAS HUMANAS
Trébol amarillo CIENCIA Y TECNICA
Trébol verde ENSAYO



NADA LE ES AJENO

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS



PUEDEN JUGAR

VIII FESTIVAL DE VILLANCICOS NUEVOS

A lo largo de siete ediciones el Festival de Villancicos Nuevos ha querido estimular a compositores e intérpretes en la tarea de aportar nuevos temas musicales para la Navidad.

En esta nueva convocatoria la Organización de este Festival vuelve a hacer una llamada a todos los que estén interesados en aportar nuevas canciones, que al igual que los villancicos tradicionales, inviten a la reflexión, acompañen en las reuniones familiares y llenen de alegría el ambiente de las calles en las fechas tradicionales de la Navidad.

Al hablar de Villancicos nos proponemos acoger, seleccionar y divulgar aquellas obras que logren una incorporación del villancico tradicional, en toda su amplitud, a la canción moderna, según las directrices y técnicas de la música actual.

El tema, pues, para el que la Organización convoca este VIII Festival de Villancicos Nuevos, es la Navidad, en toda su amplitud religiosa y humana, individual y colectiva, valorándose las posibles nuevas formas de la canción dentro de la actual línea poética y musical.

Para ello se establecen las siguientes BASES:

1. El VIII Festival de Villancicos Nuevos queda abierto a todos los autores e intérpretes.

Los participantes, por el hecho de presentar sus composiciones, aceptan las normas contenidas en las presentes bases, en su totalidad.

2. Presentación, admisión y selección de obras.—Las obras, siempre originales e inéditas, serán presentadas en partitura para canto y piano, manuscritas y por duplicado, adjuntando cuatro copias a máquina del texto de la canción.

Asimismo, obligatoriamente, se enviará una grabación de la canción, en velocidad de 19 centímetros por segundo, equivalente a 7,5 pulgadas, o en cassette, interpretada a una o varias voces y con acompañamiento de piano, órgano o guitarra.

Las canciones, originales e inéditas, en lengua regional,

serán enviadas con una traducción literal de su texto en castellano, lo mismo que las presentadas en otras lenguas.

Los autores podrán presentar cuantas canciones deseen, sin limitación alguna, debiendo únicamente ceñirse a una duración mínima de dos minutos y máxima de tres minutos para cada canción.

El periodo de admisión comienza a partir de la fecha de edición de estas bases y se cerrará a las veinticuatro horas del día 26 de octubre de 1974.

Las canciones pueden presentarse, dentro del plazo señalado anteriormente, personalmente en Radio Popular de Pamplona, calle Amaya, 2 B, 1.º, Pamplona, o ser enviadas a esta misma dirección, por correo certificado, en sobre cerrado en cuyo interior se presente otro sobre, también cerrado y lacrado incluyendo nombre, apellidos y dirección del autor o autores, así como el nombre del intérprete, solista, dúo, trío o grupo designado por ellos mismos para interpretar la canción en el festival.

Una vez cumplido el plazo de admisión de originales, el jurado técnico, a tal efecto designado por la Organización, seleccionará entre todas, las ocho canciones que mejor cumplan los objetivos propuestos por la Organización, atendiendo a su calidad artística y expresiva.

Determinada la selección de los ocho villancicos nuevos de esta edición de 1974, se procederá a abrir las plicas, haciendo públicos los nombres y apellidos y dirección del autor o autores, a quienes por carta certificada se les notificará oficialmente que su canción ha sido seleccionada. Los autores deberán acusar recibo de esta notificación en el plazo máximo de seis días naturales.

Los autores cuyas canciones hayan sido seleccionadas o las casas grabadoras o editoras, que hayan presentado las canciones, se comprometen a hacerse cargo de la orquestación y copias de los correspondientes materiales instrumentales, según plantilla facilitada por la Organización.

Estas partituras y copias de material instrumental deberán obrar en poder de la Organización del Festival, en Pamplona, antes de las veinticuatro horas del día 23 de noviembre de 1974.

Los autores, o las casas grabadoras o editoras cuyas canciones presentadas por ellos, hayan sido seleccionadas, se comprometen formalmente a que el intérprete (solista, dúo, trío o grupo) por ellos designado, al enviar la canción previamente aceptado por la Organización, sea el mismo que interprete la canción en la celebración del festival, el día 21 de diciembre de 1974, en el lugar y hora a tal efecto determinados por la Organización.

3. Retransmisiones y ediciones discográficas o impresas de las canciones seleccionadas. La Organización del VIII Festival de Villancicos Nuevos se reserva el derecho de retransmisión, radiada o televisada, en directo o en diferido, en todo o en parte, sin que ningún autor, editor, grabador o intérprete, puedan reclamar indemnización alguna por estas retransmisiones.

Los discos que incluyan una, todas o varias de las canciones seleccionadas para este festival podrán ser distribuidos, difundidos y puestos a la venta a partir del día 9 de noviembre de 1974.

Todo impreso literario o musical de las canciones seleccionadas para este festival, así como las carpetas de discos, boletines de información, elementos de información y propaganda que se editen en relación con el mismo festival, por parte de los autores, editores y grabadores, que hayan presentado la canción, incluirán obligatoriamente y en lugar destacado la siguiente inscripción: «VIII Festival de Villancicos Nuevos». Pamplona 1974.

Las partituras y las cintas de las canciones no seleccionadas se remitirán a los autores que los soliciten, desde la fecha en que se den a conocer las ocho canciones seleccionadas hasta el 15 de febrero de 1975.

La Organización se reserva el derecho de editar un L. P. conmemorativo que incluya las ocho canciones seleccionadas, sin que ningún ejemplar sea puesto a la venta.

Tanto los derechos de propiedad de las obras como cualquier derecho que se derive de su comercialización, quedarán en poder de sus legítimos propietarios, renunciando la Organización a reclamar cualquier participación por estos conceptos.

4. Premios y trofeos del festival.—Los premios del VIII Festival de Villancicos Nuevos tendrán una cuantía de 320.000 pesetas.

La Organización considera que la auténtica competición de este festival está en la presentación de las canciones, por ello establece un único premio de 40.000 pesetas para cada una de las ocho canciones seleccionadas.

Asimismo la Organización otorgará la Estrella de Oro del Festival a tres canciones que se hagan merecedoras a ella por estos capítulos:

Estrella de Oro, premio del público a la canción que más llegue al público asistente a la celebración del festival, otorgada por votación popular.

Estrella de Oro a la canción de mejor letra a juicio de un jurado nacional designado por la Organización.

Estrella de Oro a la canción que a juicio del mismo jurado nacional, designado por la Organización, cumpla mejor los fines del festival, atendiendo a su calidad, contenido y expresividad.

Trofeo, Premio de la Crítica, otorgado a la canción designada por los representantes de los medios de comunicación.

La Organización del VIII Festival de Villancicos Nuevos establece sus oficinas, a todos los efectos en: Radio Popular, Amaya, 2 B, 1.º Teléfs. 27400-08-04.

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: Avda. de José Antonio, 62 :: Madrid-13 :: Teléfonos: 241 93 23 y 241 98 34 :: 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 ptas. (avión). 840 ptas. (ordinario)

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

Sumario

n.º 550

- EL CONVENTO DE LAS MICAELAS EN «FORTUNATA Y JACINTA», por Pedro Ortiz Armengol. (Págs. 4 a 7.)
- EL PROLOGO Y SU FUNCION COMUNICATIVA EN CERVANTES Y AVELLANEDA, por Margarita Smerdou Altolaquirre. (Páginas 8 a 12.)
- EL ESCRITOR, AL DIA: ANTONIO GAMONEDA, por Arturo del Villar. (Págs. 13 a 16.)
- IONESCO, EN MADRID, por Apuleyo Soto. (Págs. 16 a 19.)
- EL LICEO DE MERIDA, por José López Martínez. (Págs. 21 y 22.)
- MUJERES EN EL MUNDO NOVELISTICO: JUANITA LA LARGA, por Teresa Barbero. (Págs. 23 y 24.)
- LUIS ELIZALDE, UN RECORRIDO DE SONIDOS QUE RECOGEN LAS PALABRAS, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 26 y 27.)
- FRANCISCO ROJAS, ENTRE LA REALIDAD Y LA LUZ, por Luis López Anglada. (Páginas 29 a 31.)
- LEANDRO MBOMIO, EN LA GALERIA ROTTEMBURG, por Deny Crevalier. (Págs. 32 y 33.)
- CARLOS ARBOLEDA, ESCULTOR Y PINTOR PANAMEÑO, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Págs. 33 y 34.)
- LA LUMINOSA INTIMIDAD DE JENARO LAHUERTA, por Carlos Areán. (Págs. 34 y 35.)
- NUEVOS CREADORES EN EL FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN, por J. López Clemente. (Págs. 39 y 40.)
- PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS: «El camino no acaba, ¿dónde empieza?» (poema), por Concha Saiz, y «La guerra que acabó por falta de soldaditos», por Ernesto Parra. (Págs. 42 a 44.)

Secciones:	Págs.
LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	12
FOTOS QUE DAN PIE, por José Méndez Herrera	19
MUSICA, por Carlos-José Costas	25
FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Ángel Palomino	28
ITINERARIO DE EXPOSICIONES	36
CINE, por Luis Quesada	38
ESTAFETA NOTICIAS	44
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat	46
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1873 a 1888.)	
PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA»: Entrega número 72: SED Y VASO, por Ramón de Garciasol. Ilustraciones de Gutiérrez Montiel.	

PORTADA DE JOSE LAPAYESE BRUNA

CONVOCATORIA PREMIO CONMEMORACION BICENTENARIO

La «American Historical Association» ofrecerá un premio en 1976 para el mejor libro histórico manuscrito sobre la Independencia americana que no esté escrito en inglés.

El manuscrito habrá de ser posterior al 1 de julio de 1969 y deberá ser presentado a este premio antes del 31 de diciembre de 1974.

El premio consistirá en la traducción y publicación del trabajo en los Estados Unidos.

Los manuscritos habrán de ser presentados al:

Office of the Executive Secretary
American Historical Association
400 A. St. S. E.

Washington D. C. 20003



EL CONVENTO DE "FORTUNATA Y JA

MUCHOS conflictos se entremezclan en el espacio de los cientos de personajes que viven en la novela, y uno de ellos, y no de los menores, es el problema de purificar a Fortunata antes de que sea digna de casarse con el estudiante de Farmacia don Maximiliano Rubín. Matrimonio que se celebrará, pero que no hará más que aumentar los conflictos y agudizarlos, porque todos estos personajes operan dentro de su desconcierto social y amoroso respectivo. Fortunata había declarado siete hombres en su contabilidad amorosa íntima y procedía una limpieza espiritual en un convento de «arrepentidas», que Galdós va a llamar «de las Micaelas».

La elaboración que el escritor hace de este centro de regeneración es muy cuidadosa y muy medida. Escribe Galdós los densos capítulos correspondientes a este convento en 1886 y está novelando sucesos que sitúa en 1873 y 1874. En la parte segunda del capítulo V trata del convento «por fuera», y en el capítulo VI de la institución «por dentro».

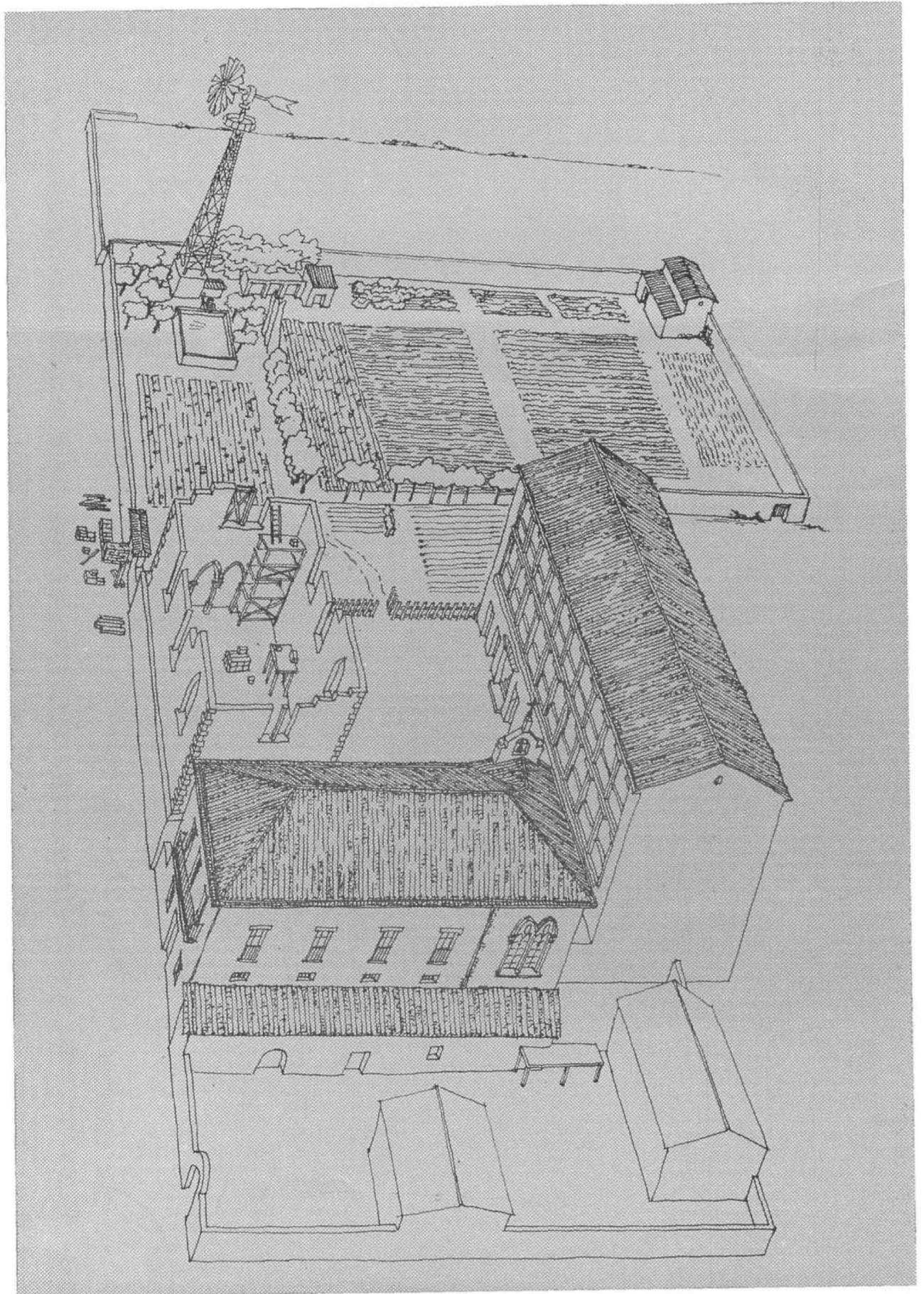
El escritor nos ha ido acercando a él poco a poco. La menciona por primera vez muchas páginas antes, cuando en una tertulia casera de los Santa Cruz, precisamente el histórico 8 de febrero de 1873, se habla del asilo para huérfanos que está construyendo la «santa» doña Guillermina Pacheco, la aristócrata que es pariente y amiga de varios de los reunidos. El asilo es un empeño heroico y lo está levantando ladrillo a ladrillo en el barrio de Chamberí, precisamente en la calle de Alburquerque. Dice un personaje: «¿Sabe usted el sitio? Más abajo del que ocupan las Micaelas. Esas que recogen y corrigen las mujeres perdidas» (P. P. cap. VII, II). El nombre ha quedado ya clavado en la atención del lector. Prosigue la novela con el drama de Jacinta Santa Cruz, la esposa sin hijos, y al llevarla el autor a una casa de los barrios bajos y hacer que quede prendada de una preciosa niñita oímos que la tía y guardadora de la pequeña dice a la señora: «—Esta niña es de mi hermana Mauricia... la señora metió en las Micaelas a mi hermana, pero ésta se fugó, encaramándose por una tapia; y ahora la estamos buscando para volverle a encerrar allá.

—Conozco mucho esa orden —dijo la de Santa Cruz—, y soy muy amiga de las madres Micaelas. Allí la enderezarán... Crea usted que hacen milagros...» (P. P. cap. IX, VIII). Estamos en el 22 de diciembre de 1873. Las Micaelas han quedado señaladas por segunda vez a nuestra atención.

4 Y, al fin, entre otros personajes, y en febrero del año siguiente, se está tra-

tando del irremediable enamoramiento del mezquino Maxi Rubín, ante el cual la familia comprende que no hay más remedio que casarle con Fortunata. Y es don Nicolás Rubín, sacerdote hermano del cuitado, quien tiene una entrevista con la moza y concluye: «—Hay en Madrid una institución religiosa de las más útiles, la cual tiene por objeto recoger a las muchachas extraviadas y convertirlas a la verdad por medio de la oración,

del trabajo y del recogimiento. Unas, desengañadas de la poca substancia que se saca al deleite, se quedan allí para siempre; otras salen ya edificadas, bien para casarse, bien para servir en casas de personas respetabilísimas. Son muy pocas las que salen para volver a la perdición. También entran allí señoras decentes a expiar sus pecados; esposas ligeras de cascos que han hecho alguna trastada a sus maridos, y otras que bus-



LAS MICAELAS EN CINTA''

Por Pedro ORTIZ ARMENGOL

can en la soledad la dicha que no tuvieron en el bullicio del mundo.

Fortunata seguía dando cabezadas. Había oído hablar de aquella casa, que era el convento de las Micaelas» (P. S., cap. IV, V). Don Nicolás Rubín y la familia deciden esperar que transcurra la Semana Santa para ingresar a la moza descarriada y limpiarla por dentro.

Hay varios antecedentes históricos de este tipo de instituciones y solamente

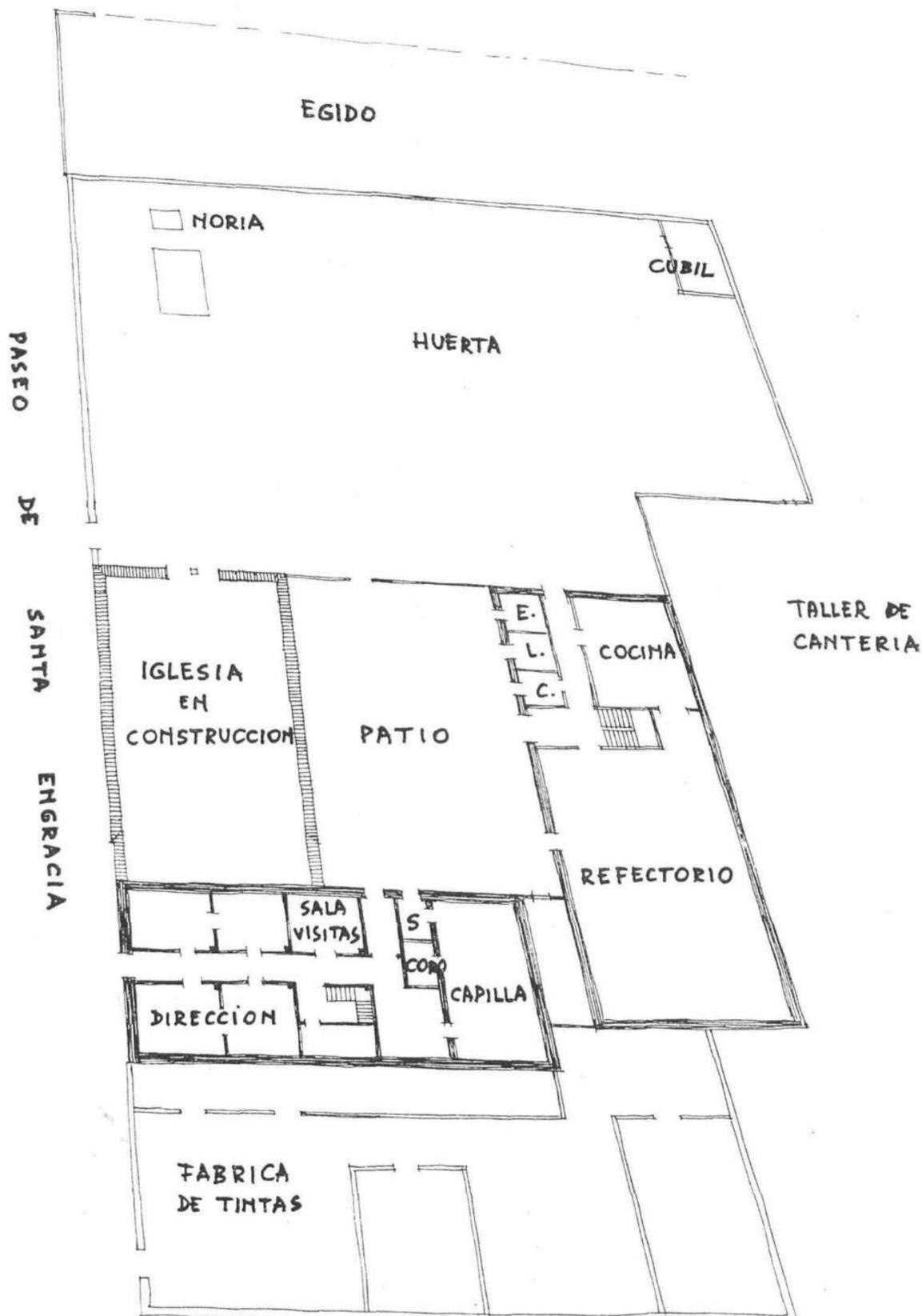
con ver en el Diccionario de Madoz se conoce que a mediados del siglo XIX sobrevivían en Madrid varias de ellas. Como la de Santa María Magdalena de la Penitencia, vulgo «las Recogidas», fundadas en 1623 y de las que Madoz nos dice, en 1847, que estaban en la calle de Hortaleza, 114, donde «hay también una sala donde se guardan las mujeres a quienes sus parientes envían por castigo». Existía también la Magda-

lena, fundada en 1579 por un limosnero de Felipe II, convento que acabó por estar en la calle de Atocha y donde iban mujeres que «pesarosas del desconcierto de su vida, trataban de mejorarla». Más moderna era la institución de «las Arrepentidas», en la calle de San Leonardo, número 7, y con probabilidad no eran éstas las únicas instituciones enderezadoras de jóvenes y menos jóvenes. La eclosión católica que se produjo en Francia y en España después de los primeros años del siglo XIX fue creando nuevas formas de caridad o de asistencia social y proliferaron con mayor o menor fortuna centros diversos. En el tan manejado libro sobre Madrid de Peñasco y Cambrero vemos que hacia 1889 se cita un Recogimiento de Mujeres y un refugio de San Nicolás de Bari para las de buenos principios que hubieran cometido «alguna falta». En años posteriores vemos referencias a una Hospedería de Preservación de Jóvenes en la calle de la Princesa y un albergue de Nuestra Señora de la Almudena o Asilo «de la trata de blancas», aunque quizá alguna o algunas de estas instituciones sean las mismas con denominaciones diversas.

Galdós, en 1885, es prudente en el número de las que cree que existen, pues comienza así el capítulo V de la parte II: «Hay en Madrid tres conventos destinados a la corrección de mujeres. Dos de ellos están en la población antigua, uno en la ampliación del Norte, que es la zona predilecta de los nuevos institutos religiosos y de las comunidades expulsadas del centro por la incautación revolucionaria de sus históricas casas.»

Ni que decir tiene que el uso popular gusta de ir dando a las órdenes religiosas nombres coloquiales y así en el uso diario se hablaba de «las Recogidas», «las Arrepentidas», como se hablaba también de «las Vallecas», «las Baronesas», «las Clarisas», «las Salesas», y en esa tradición Galdós decide llamar a ese convento de «la ampliación del Norte», que crea, con el nombre popular de «las Micaelas».

El novelista no nos dice quién fue la fundadora de las Micaelas pero nos presenta como muy activa en el funcionamiento de la institución a una magistral figura: «doña Guillermina Pacheco». Es bien sabido que el modelo para esta «santa» fue doña Ernestina Manuel de Villena, porque así lo declara el mismo Galdós en sus «Memorias de un desmemoriado» y porque tanto estuvo bajo su atención el personaje que le consagró un artículo en 1886. La profesora de la Universidad de Illinois Lucille V. Braun



le dedicó al tema un artículo en el número de enero de 1970 de la *Hispanic Review* de Filadelfia. La señora Braun trata de la recreación de la Manuel de Villena como la Pacheco galdosiana y reúne una serie de datos sobre aquélla, entre los cuales figuran los testimonios admirativos de Galdós para quien «gentes como la Manuel han de ser canonizadas». Aparte un muy curioso testimonio presencial de un señor Rodríguez Mourelo —que puede ser modelo de una escena extraordinaria en *Fortunata y Jacinta*, la muerte de Mauricia «la Dura»— se utiliza ampliamente un librito apologético sobre doña Ernestina, publicado en 1908 por Javier Vales Failde. El trabajo de la señora Braun, que concluye con diversas consideraciones acerca de las virtudes humanas del personaje galdosiano, rebate objeciones sobre el mismo formuladas en 1961 por J. L. Brooks, en el número de enero de 1965 del *Bulletin of Hispanic Studies* de Liverpool titulado «The character of Doña Guillermina Pacheco in Galdós Novel "Fortunata y Jacinta"».

Quizá no fuera la Manuel de Villena modelo único y pudiera aportarse otro de carácter similar, que quizá operase en el fondo de la memoria de don Benito Pérez Galdós por lo menos cuando bautizó así a las Micaelas. Se trata de doña Micaela Desmaisières, hija de los Condes de la Vega del Pozo y que llevó en el mundo el título de vizcondesa de Jorbalán.

Es curioso lo que tienen de común ambos personajes. La Manuel de Villena tenía sangre danesa por su madre y había nacido en Italia en 1830. Estudió en Pau y más tarde fue dama en la Corte española, aunque con vocación religiosa y de dedicación al prójimo; la muerte de su madre en 1859 supuso un choque importante en su conciencia y a partir de entonces se ocupó de los huérfanos y de los desvalidos que vivían próximos a la picaresca o dentro de ella. Convocó a amigas y gentes de dinero y abrió asilos y refugios que prosperaban gracias a su denodado esfuerzo, llegando a ser popular en los barrios más pobres y también en la sociedad burguesa y aristocrática, que acosaba con sus peticiones. El librito de Vales Failde nos refiere las anécdotas, así como las genealogías de doña Ernestina, que llegan hasta el Manuel de Villena, hijo menor del rey Fernando el Santo. Murió esta fundadora en 1861.

Doña Micaela Desmaisières nació en Madrid el primer año del siglo, se educó en Pau y creó en Guadalajara una escuela y un asilo para niños pobres; fundó en la capital juntas de socorro a domicilio, asistió a los coléricos y en 1845 abrió un asilo para «las Desamparadas» en la calle de Dos Amigos de Madrid, número 8, tan próximo al de la calle de San Leonardo que antes mencionamos que imaginamos alguna relación existió entre ambos. La fundadora prosiguió sus caridades en París y Bélgica, luchó también con denuedo y en 1858 logró que la autoridad eclesiástica le autorizara la fundación del Instituto de Adoratrices y Esclavas del Santísimo Sacramento, con casas abiertas en Zaragoza, Barcelona, Valencia, Santander, Burgos y Pinto, además de Madrid. Falleció del cólera, en Valencia, en 1865, cuando fue al

encuentro de la epidemia. En 1922 se inició un proceso de beatificación que prosperó, cuando no sabemos haya ocurrido otro tanto con la Manuel de Villena.

No faltan rasgos de ambas en el personaje galdosiano Guillermina Pacheco a la que su autor hace hija de un segundón de la «casa ducal de Gravelinas». La muerte de su madre influyó en su vocación espiritual; hacia 1840 comenzó a dedicarse con otras damas aristocráticas a las asociaciones de beneficencia pero pronto se consagrará a un objetivo distinto: la protección de los huérfanos para los que inició un refugio en la calle del Zarzal, andurrial chamberilero, y que continuó después con mayores medios, algo más abajo del mismo barrio, construyendo en la calle de Alburquerque, con limosnas mil, un asilo de mayor entidad. La atención de doña Guillermina se dirige también hacia las «pecadoras», interviniendo enérgicamente en la marcha del convento de las Micaelas.

De la Manuel de Villena sabemos escribió un diario juvenil; la madre Micaela era muy dada a escribir cartas hasta el punto que se han recogido en cuatro gruesos tomos su epistolario; existe un breve resumen de «Cartas Espirituales», publicado en 1945 por una editorial piadosa, en edición crítica, y que nos da una visión muy interesante de la persona y del ambiente. Galdós no señala en su doña Guillermina estos rasgos intelectuales.

La madre Micaela, según nos dicen sus cartas, era muy llamada a Palacio y escribe que iba «sólo cuando la Reina me llama» (1859); «me hacen ir casi diariamente y como allí muy a menudo» distinguiéndola la real pareja. La Manuel de Villena tenía fácil audiencia, años después, con Don Alfonso XII, quien la trataba con deferencia y asistió personalmente en 1880 a la colocación de la primera piedra de la gran obra de doña Ernestina. Como buscando quizá una equidistancia, la galdosiana Guillermina Pacheco es recibida afectuosamente por el Rey Don Amadeo de quien señala la acogida benévola y la aportación en dinero, así como el afecto de la Reina Doña María Victoria.

Como es obvio, no faltan fuertes dosis de «clasismo» en las tres fundadoras, las de la realidad y las de la ficción; ya se ha repetido varias veces el hecho, hoy chocante pero entonces vigente, de que el asilo de la Manuel de Villena estuviera abierto sólo para los hijos legítimos pero no para los naturales o ilegítimos. No deja de sorprender hoy que la madre Micaela ofreciera al general O'Donnell cuando la guerra de Africa «dos cajas con mil vendas, hilas y trapos, una para la oficialidad y otra para la tropa» y por nuestra parte no podemos ocultar que nos ha parecido siempre escandaloso que la Pacheco galdosiana considerara siempre normales las actividades del señorito Juan Santa Cruz, autor de infinitas catástrofes, sin dedicarle el menor reproche ni desde su perspectiva social ni desde su perspectiva familiar, ni siquiera desde una perspectiva religiosa.

Observación que viene a cuento al señalar que la madre Micaela en su epistolario cuenta con la carta que en 1856 escribiera a un seductor (sic) repro-

chándole su proceder y su negativa a reparar sus actos... En otra de sus cartas la misma madre defiende sus Casas de Desamparadas que no son «como el estar en las de Arrepentidas, una afrenta para el mundo» ya que en las Desamparadas hay inocentes y ello basta «para que todas se presuman serlo».

Nos parece también interesante ver un posible deseo de equidistancia en Galdós cuando sitúa a sus «micaelas» a tanta distancia de la fundación de la Manuel—Claudio Coello, número 100— como de las Adoratrices, en el arranque de la actual calle de la Princesa; Galdós sitúa «su» convento en las proximidades de Cuatro Caminos, en una triangulación casi perfecta. Para ello le basta una observación que tiene al alcance de la mano: que las numerosas construcciones de carácter religioso que se hacen en Madrid en el último tercio del siglo tienen lugar en Chamberí y hacia el Norte. El Galdós conocedor de las ciudades, recorredor de calles y conocedor y gustador de la Arquitectura había visto perfectamente el indicado fenómeno y se refiere a él con enorme garbo en las páginas de «Fortunata y Jacinta». «Su» convento está en el antiguo Paseo de Santa Engracia que iba de Santa Bárbara a Cuatro Caminos, en la acera derecha y a media distancia entre los Almacenes de la Villa y el final de la calle, rodeándolo de unas bellas páginas líricas dedicadas a aquellos suburbios pobres, de merenderos populares, talleres y cabrerías del Chamberí alto de 1870.

El convento de las Adoratrices fue obra importante del arquitecto Enrique María Repullés (1845-1922) uno de los cultivadores del «goticismo tardío» que rigió a nuestra arquitectura en el último tercio del siglo pasado. Su trabajo y su estilo están muy relacionados con el de otro arquitecto más conocido que él y casi su contemporáneo, don Francisco de Cubas (1826-1899), principal cultivador del «historicismo neogótico» en una época extensa de su vida profesional. Sobre ambos se extiende el magnífico estudio de Pedro Navascués Palacio «Arquitectura y Arquitectos Madrileños del siglo XIX», libro que acaba de publicarse, inapreciable para conocer nuestra ciudad y del que decir que ha tapado una «laguna» es no decir nada. Cubas —después alcalde de Madrid, senador, gran personaje— fue durante la Restauración el arquitecto de la aristocracia que se hacía palacetes y de las instituciones religiosas que hacían conventos e iglesias. Cubas hizo, como es sabido, el proyecto no realizado de la Almudena, la nueva iglesia de Santa Cruz con su alta torre roja y... el Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús que en Claudio Coello, 100, logró comenzar la Manuel de Villena. El edificio fue muy celebrado en su día, se le dedicaron artículos y en uno de ellos el académico Pérez Villamil dijo pertenecía «al más puro y rico estilo ojival que floreció a fines del siglo XV y primeros años del XVI» pero no a un ojival ficticio o contrahecho que copia lo antiguo, sino a un «ojivalismo» que recrea el antiguo sin copiarlo de un modo «amanerado y cursi». Retenemos estos juicios para contrastarlos muy brevemente con los de Galdós por la misma época.

Las ideas de don Benito sobre Arquitectura son muy interesantes, muy numerosas y no carecen de originalidad, por lo que estaría justificado su estudio. El joven periodista Galdós, a sus veintidós años de edad, se planteaba ya cuál era en 1865 la fórmula adecuada para hacer la catedral de Madrid, que entonces se proyectaba en el Paseo del Prado: «Aún no sabemos si será gótica o bizantina», lo que parece indicar que esa era la alternativa. El joven iconoclasta apunta humorísticamente hacia

las corrientes europeas de la época, según vemos en el razonado libro de Collins «Los Ideales de la Arquitectura Moderna 1750-1950». El interés de Galdós por la Arquitectura será permanente y en sus crónicas periodísticas de 1886 va estudiando los grandes edificios públicos que por entonces se van construyendo en Madrid: el Banco de España, la Biblioteca Nacional, las Escuelas Aguirre, la Cárcel Modelo, etc. De ese mismo año es la data del segundo libro de «Fortunata y Jacinta» en el cual

cho que sobre la decoración interior de las Micaelas describe el autor en el capítulo V de la Parte II, todo o casi todo en un tono crítico. Pero lo que sí hemos de notar es que la arquitectura de su convento de las Micaelas es mucho más modesta que la de las fundaciones de las Adoratrices y del Sagrado Corazón. En la novela, el edificio de las Micaelas había sido una casa particular a la que se agregó un ala interior costeano dos lados de la huerta en forma de medio claustro y a la sazón se le estaba añadiendo por el lado opuesto la iglesia, que era amplia y del estilo de moda; ladrillos sin revoco, modelado a lo mudéjar y cabos de cantería de Novelda labrada en ojival constructivo. Con las muchas indicaciones que su autor siembra en estos capítulos hemos hecho un apunte sobre el modesto conjunto de las Micaelas, edificaciones levantadas en distintas épocas y adaptadas a un uso concreto. El edificio primitivo tendría una entrada principal hacia el norte pero esta fachada acabaría dando frente a un patio cerrado por tres lados; en el edificio primitivo se ha adaptado una capilla que desaparecerá cuando se concluya la iglesia en construcción, iglesia que obliga a desplazar hacia el norte el acceso principal al edificio desde la calle. Quizá algunas variantes pudieran hacerse a este croquis pero nada de él está en contradicción con el texto de Galdós.

No cabe aquí referirnos a la experiencia de Fortunata en aquel reformatorio desde el 9 de abril de 1874 hasta el 29 de septiembre del mismo año. No hemos querido aquí sino señalar a un Galdós en cierto modo arquitecto puesto que crea cuidadosamente un edificio funcional y que sitúa en él a unos seres humanos de primera magnitud literaria.

No conocemos ningún intento de «identificación» del convento de las Micaelas salvo una fotografía de un caserón cualquiera que ilustraba un artículo de Mauricio López Roberts sobre «Los Hogares de Fortunata» en «Blanco y Negro» de Madrid de 12 de septiembre de 1926, ilustración que nos fue señalada por el profesor norteamericano Chamberlin.

Nos complace salvar este edificio del actual huracán que está derribando en estos momentos parte del Madrid viejo, haciendo desaparecer muchas veces una arquitectura que en su momento fue importante. Hace cuatro o cinco años fue derribado el edificio de Repullés para abrir en su solar el hermoso espacio que está tras la Torre de Madrid; en las últimas semanas de 1973 cayó en un santiamén el Asilo del Sagrado Corazón de la calle de Claudio Coello. En estos momentos pesa la amenaza sobre la iglesia del Buen Suceso—cuyo revoco no parece vaya a durar cuatro siglos—y caen definitivamente casas venerables como la de la cripta de Pombo y la de Puerta Cerrada mientras se desmochan en toda la ciudad espléndidas casas del siglo XIX, unas en estado de ruina y otras en estado de especulación. Así que salvemos al menos esta inderribable entelequia galdosiana del convento de las Micaelas, hoy Joaquín García Morato hacia el número...



una tercera posibilidad, que le parece muy de época y que es la de hacer una catedral de hierro y cristaleras—o como él dice en su lenguaje humorístico «alambre y talco»—de manera que «la ojiva gótica, la columna salomónica y el capitel» sean sustituidas adecuadamente por las pilastras de hierro fundidas en Liverpool...

Opinión juvenil, conscientemente poco seria, que parece rectificada en otro artículo de 29 de marzo de 1868 en el que un Galdós de veinticinco años saluda con alborozo la inauguración de la iglesia del Buen Suceso, en el barrio de Argüelles: «Por fin tenemos un templo en Madrid», y celebra su torre con un minarete «sustentado por ojivas», templo adornado con los «detalles policromáticas del estilo bizantino». Celebra hasta el estuco del Buen Suceso preguntándose si resistirá cuatro siglos. Vemos aquí cómo sigue aceptando lo ojival y lo bizantino como únicas fórmulas posibles, lo que encaja perfectamente en

aparecen sus opiniones sobre el desarrollo urbano de Madrid y la expansión arquitectónica de carácter religioso. En lo mucho que entonces construía la religión por los barrios de Chamberí y Salamanca ve un aire de improvisación derivado de la prisa en construir y de la baratura. Domina, en lo que se está haciendo, el ladrillo al descubierto, una fórmula mudéjar a la que se añade «ciertos aires» que son pegotes de gótico a la francesa. Ello indica un deplorable gusto pero al menos luce un «aseo» en contraste con aquellas viejas iglesias de Madrid cuyas características eran el barroco y el desaseo. (Tema éste antiguo en Galdós pues ya se refería a ello en sus artículos en «La Nación» de 1866). En definitiva, el escrito de 1886 cree que en arquitectura religiosa se ha ganado, pese a las nuevas escayolas empolvadas y a los yesos deleznales, y se ha ganado por la «santidad de la escoba, del agua y del jabón».

No hay lugar aquí para seguir lo mu-

EL PROLOGO Y SU FU EN CERVANTES

«El Quijote de Avellaneda es como la carta robada de Poe. Nada hay más claro y, sin embargo, nada más secreto...»

Al autor del Quijote contrahecho lo tenemos ante la vista y no lo ven ni los más linceos.»

AZORIN, Con Cervantes.

LA importancia del prólogo dentro del campo de la literatura española ha sido puesta de relieve últimamente gracias a los estudios realizados por A. Porqueras Mayo (1) y Joseph L. Laurenti (2). En este breve artículo (anticipo de un trabajo más amplio que preparo en la actualidad) pretendo demostrar que, a través de una lectura atenta del prólogo de la primera parte del **Quijote** cervantino, se llega fácilmente a la comprensión del contenido de la obra (3), y que leyendo despacio el prólogo del **Quijote de Avellaneda**, se intuye quién pudo ser su autor.

PROLOGO AL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA (1605)

Decía Diego Clemencín en su edición comentada del **Quijote** (4): «Cervantes fue desgraciado en citas, apenas hace alguna con puntualidad.» Pero lo que no tuvo en cuenta Clemencín es que si Cervantes se equivoca en sus citas, es decir, en la aplicación de éstas a sus respectivos autores, lo hace a sabiendas (como lo hizo su antecesor Fray Antonio de Guevara, aunque con muy diferentes motivaciones), ya que lo que Cervantes intenta decirnos en su prólogo (escrito en parte contra la falsa erudición, o sea la erudición a base del conocimiento de una serie de nombres de autores y de sus citas más conocidas, típica de un gran número de escritores de nuestro Siglo de Oro) es que este conocimiento no es en absoluto importante, sino la comprensión de esas citas y su aplicación a una conducta humana.

¿Qué importa en realidad que la cita latina **Non bene pro toto libertas venditur auro** sea de Horacio o de autor anónimo? Lo que de verdad importa es el contenido de la

cita, lo que el escritor quiere **comunicarnos** a través de ella, y si no somos capaces de comprenderlo es letra muerta. Ya lo señalaba, con anterioridad a Cervantes, el Arcipreste de Hita en su **Libro de Buen Amor**, ejemplificándolo con la fábula de las ranas que pidieron rey a Júpiter. Y al igual que **El Quijote**, externamente, es una sátira contra los libros de caballerías, el prólogo cervantino, externamente, es un ataque al exceso de erudición y de pedantería de la época, e, internamente, en su función semiológica de emisor, el mensaje más humano y el resumen más perfecto de las ideas fundamentales que laten en el propio **Quijote**.

Si escuchamos a Cervantes a través de su amigo misterioso (que no es otro sino

el desdoblamiento de la personalidad del propio autor, ese **otro** tan obsesivo siglos más tarde en Miguel de Unamuno), tenemos el siguiente monólogo-diálogo:

A) «—Decid—le repliqué yo, oyendo lo que me decía—: ¿de qué modo pensáis llenar el vacío de mi temor y reducir a claridad el caos de mi confusión?»

A lo cual él dijo:

... En lo de citar en los márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer, de manera que venga a pelo, algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscallo, como será poner, tratando de libertad y cautiverio:

Non bene pro toto libertas venditur auro. (No existe bastante oro para pagar la libertad.) Y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo.»

Creo que es enormemente significativo que la primera cita que intercala Cervantes en su prólogo trate de **la libertad**, una de las ideas base del **Quijote** y del autor (a lo largo de toda su obra), debida en gran parte al hecho evidente de que casi toda su vida se vio privado de ella (5).

Continúa Cervantes:

B) «Si tratáredes del poder de la muerte, acudir luego con:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas, Regumque turres.

(La pálida muerte pisa igualmente las chozas de los pobres que las torres de los ricos.)»

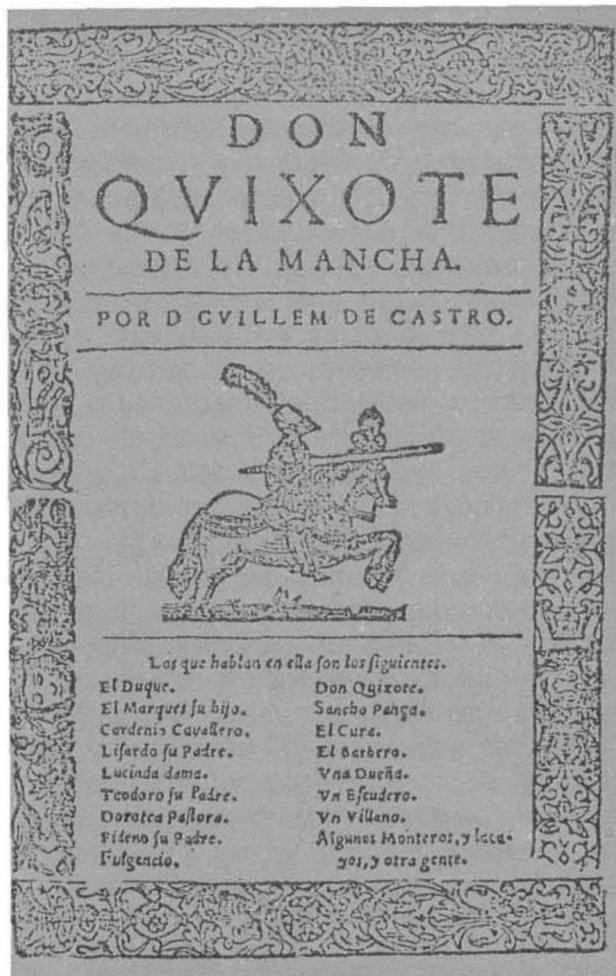
Esta es la segunda idea fundamental del **Quijote**: la muerte, el mal irremediable de la Humanidad, que iguala a ricos y a pobres, con la profunda reflexión a través de la cita sobre **la igualdad humana** de que no hay que hacer distinciones en vida, ya que a la hora de la muerte todos somos iguales.

C) «Si de la amistad y amor que Dios manda que se tenga el enemigo, entraros luego al punto por la Escritura Divina, que lo podéis hacer con tantico de curiosidad, y decir las palabras, por lo menos, del mismo Dios:

Ego autem dico vobis: diligite inimicos vestros.

(Y yo os digo: Amad a vuestros enemigos.)»

(5) Luis Rosales: *Cervantes y la libertad*, S. E. P., Madrid, 1960.



(1) *El prólogo como género literario*, C. S. I. C., Madrid, 1957. *El prólogo en el Renacimiento Español*, C. S. I. C., Madrid, 1965. *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, C. S. I. C., Madrid, 1968.

(2) *Los prólogos en las novelas picarescas*, Castalia, Valencia, 1971.

(3) Américo Castro: «Los prólogos al *Quijote*» en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967.

(4) Ediciones Castilla, Madrid, 1966, p. 1004.

NCION COMUNICATIVA Y AVELLANEDA

Por Margarita SMERDOU ALTOLAGUIRRE



Cervantes ofrece los dos tomos del Quijote, según este dibujo de Camarón, aparecido en la edición de Ibarra, publicada en 1771

Esta tercera cita es la que creo idea principal de todo el **Quijote**; la idea de la **caridad** ocupa un lugar central dentro de la estructura de la obra. Considerando el amor como tema base del **Quijote**, se podría esquematizar éste de la siguiente manera:

Amor-ideal: Dulcinea.

Amor-caridad: Aventuras.

Amor-pasional: Historias intercaladas.

D) «Si tratáredes de malos pensamientos, acudir con el Evangelio:

De corde exeunt cogitationes malae.

(Del corazón salen los malos pensamientos.)»

Con estas palabras tomadas de San Mateo (XV, 19), está haciendo referencia a la parábola de Jesús que se centra en la enseñanza sobre la **pureza** exterior y la interior, y con ella nos señala en parte a su protagonista, cuyo aspecto externo no corresponde a su pureza interna, que, humanamente hablando, es la única que importa.

Prosigue Cervantes:

E) «Si de la inestabilidad de los amigos, ahí está Catón, que os dará su dístico:

Donec eris felix, multos numerabis amicos, Tempora si fuerint nubila, solus eris.

(Mientras seas feliz contarás con muchos amigos; pero si el tiempo se nubla te quedarás solo.)»

O sea la idea de la **soledad**, característica del autor y de nuestra literatura prebarroca desde el «pues solo soy» del **Lazarillo** Fray Luis de León y nuestros místicos, hasta llegar al Barroco, pues Cervantes estuvo siempre solo y gracias a esa soledad inventó ese genial desdoblamiento de la personalidad humana que fueron Don Quijote y Sancho, reflejo a su vez de la enorme humanidad del autor.

F) «Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por pragmático; que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.»

Creo que no puede seguir admitiéndose que estas notas de erudición son humorísticas (6) ya que estos **latinicos** (como hemos visto) no encierran humor sino toda la verdad de la obra, el verdadero contenido del **Quijote**, la profunda lección que nos quiso dejar Cervantes lejos, muy lejos de una sátira o burla, ya que en ella nos **comunica** una verdad de todos los tiempos: La verdadera

(6) Olga Prjevalinsky: «Explicando un pretendido error en el *Quijote*, I, Prólogo», en *Anales Cervantinos*, IV, Madrid, 1954.

caridad cristiana, a través de las ideas de **libertad, igualdad, amor y pureza**, y de la que es fiel reflejo su Don Quijote.

EL PROLOGO AL SEGUNDO TOMO DEL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA (1614)

Como señala acertadamente F. García Salinero en su introducción al **Quijote** de Avellaneda (7), en la portada de la primera edición figura un caballero armado, a caballo y con la lanza en ristre, pero esta lanza no es tal sino una pluma, y se aprecia claramente el corte segado de la punta y sus barbillas en la edición de Tarragona. Si es una pluma (sigue diciendo G. Salinero) podría «subrayar» que el libro sale con animosidad polémica a justar en el campo de las letras y a

a) «Como casi es comedia toda la historia de Don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo»;

Supone García Salinero en su edición (9), que esto fue dicho quizá por la índole del asunto y la condición no grave de los personajes, de acuerdo con las ideas estéticas de su tiempo, y lo mismo indica Martín de Riquer (10), recordando la costumbre de iniciar con el prólogo la comedia clásica. Ahora bien, creo que aquí Lope de Vega da otro sentido a la palabra **comedia**, como obra que fue escrita por un autor de comedias (como lo fueron Lope y Guillén) y cualquiera que lea el **Quijote** de Avellaneda, se dará cuenta de que es una verdadera «comedia» (en el sentido peyorativo de la palabra) si se la compara con el **Quijote** cervantino, tan lejano, ideológicamente, de esta continuación.

Igualmente, a través de esta palabra «comedia», Lope de Vega ataca a Cervantes en

Y prosigue:

c) «más satíricas las **Novelas** cervantinas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas.»

¿No es curioso que en su primera novela corta dedicada a la señora Marcia Leonarda, **Las fortunas de Diana** (12), Lope diga refiriéndose a las novelas que en ellas no «le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes»?

d) «... si bien en los medios diferenciamos, pues él tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias...»

Si el autor del prólogo que comento es Lope, como yo creo, esta propaganda desafiada de sí mismo, está en la misma línea de aquella exhibida en su novela **El peregrino en su patria**, impresa en 1604. En el prólogo al **Peregrino**, Lope abruma al lector con la lista de los cuatrocientos treinta y tanto títulos de comedias escritas por él. Se adivina el pasmo del lector de entonces —y aun el de ahora— ante un hecho tan desmesurado exhibido por el propio autor. ¡Qué diferencia de la medida cervantina cuando habla de sí mismo!

En estas frases del prólogo, encontramos también lo que se llama en psicoanálisis «un mecanismo de proyección». Cervantes no quiso ofender a Lope de Vega; aunque no estuviese de acuerdo con su preceptiva teatral, no le escatimó elogios. Sin embargo, Lope sí ofendió muchas veces a Cervantes (basta leer parte de este prólogo) y le alabó en muy raras ocasiones. En **El laurel de Apolo** (13), publicado unos años antes de su muerte, ya viejo y tal vez arrepentido de su continua agresividad y deseo de emular a Cervantes, le dedicó el elogio más extenso que hizo jamás:

.....
**La fortuna insidiosa,
 Hirió la mano de Miguel de Cervantes;
 Pero su ingenio en versos de diamante
 Los del plomo volvió con tanta gloria,
 Que por dulces, sonoros y elegantes
 Dieron eternidad a su memoria,**

Continúa el prólogo:

e) «... sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las **Arcadias**, diferentes las han escrito; la **Diana** no es toda de una mano.»

Por supuesto no era nuevo el proseguir una historia. Muy reciente estaba aún el caso de la continuación apócrifa del **Guzmán de Alfarache** de Mateo Alemán, novelista que sí podía competir con Cervantes, y que Lope olvidó nombrar creo que muy intencionadamente.

En este párrafo señalo como enormemente significativo que Lope nombre justamente dentro de las continuaciones, **sus** continuaciones, es decir, aquellas obras de su ingenio que eran, en cierto modo, **continuaciones** de otras anteriormente publicadas por otros autores; dos obras que ya estaban impresas: **La Arcadia** (1598) y **La hermosura de Angélica** (1602); y otra ya escrita (aunque saldría años más tarde), **Las fortunas de Diana** (14).

Las tres obras fueron en parte respuesta a Cervantes como novelista, e incluso dramaturgo ya que éste había tratado el tema de los amores de Angélica en su teatro (**La**

(12) Incluida en *La Filomena*, Madrid, 1621.

(13) Madrid, 1630, silva VIII.

(14) Esta novela no es exactamente una continuación de *La Diana*, pero contiene elementos pastoriles y conserva el mismo nombre de la protagonista de nuestra primera novela pastoril.



Cervantes, atacando a Avellaneda en el prólogo de la segunda parte del Quijote, refiere dos cuentos de locos. Este dibujo de Paret y Alcázar ilustra el tema

responder por escrito a supuestas alusiones afrentosas de la novela cervantina.

Creo también que este segundo tomo del **Quijote** fue una obra de contienda, con la que su autor pretendía competir como novelista con Cervantes, pero cuyo talento novelístico demostró ser bastante inferior.

Leyendo el prólogo con algún detenimiento, y la obra, he llegado a ciertas conclusiones (por supuesto discutibles) pero que tal vez arrojen alguna luz sobre el problema tan debatido acerca de su posible autor (8):

I. **El Quijote** de Avellaneda y su prólogo e historias intercaladas pertenecen a diferente autor, o sea: el **Quijote** es de un autor, y el prólogo y las historias intercaladas, de otro.

II. **El Quijote** de Avellaneda es una obra de encargo.

III. A mi parecer, Lope de Vega es el autor del prólogo e historias intercaladas, y Guillén de Castro, instigado y ayudado por Lope, fue el autor del **Quijote** llamado «de Avellaneda».

LOPE DE VEGA AUTOR DEL PROLOGO DEL QUIJOTE DE AVELLANEDA Y DE LAS HISTORIAS INTERCALADAS

Expongo a continuación las razones que he encontrado en el prólogo para hacer semejante aserto:

(7) Clásicos Castalia, Madrid, 1971, p. 9.

(8) Martín de Riquer en su edición de la obra en Espasa-Calpe, Madrid, 1972, presenta un resumen de posibles autores del *Quijote* de Avellaneda, pp. LXXIX-LXXXVIII.

(9) *Ob. cit.*, p. 51.

(10) *Ob. cit.*, p. 7.

(11) Se publicaron en 1615.

lo que más podía dolerle: su gran vocación de dramaturgo que no logró plenamente desarrollar, ya que en frases generosísimas del propio autor en su prólogo a las **Comedias y Entremeses** (11) dice:

«Tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias, y entré luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica.»

Continúa diciendo el prólogo avellanesco:

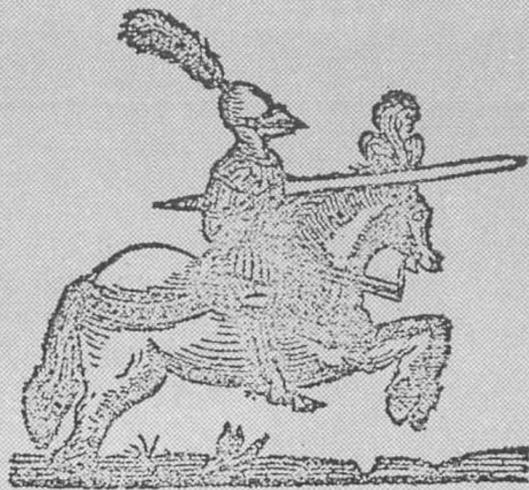
b) «y así sale, al principio de esta segunda parte de sus hazañas, éste, menos cacareado y agresor de sus lectores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra, y más humilde que el que secundó en sus **Novelas**.»

Aquí le dolía a Lope de Vega. Al creador de nuestro teatro nacional, al gran autor de las **Rimas Sacras**, al niño mimado de Madrid no le bastaba con eso; quería más. Quería ser novelista, como sólo lo supo ser Cervantes, e intuía (con ese gran corazón que tuvo para muchas cosas) que no estaba consiguiendo con sus novelas el éxito que había logrado Cervantes; y eso, Lope, hombre tan barroco y por ello tan contradictorio, no se lo podía perdonar a Cervantes, hombre del Renacimiento, idealista, pobre, apenas conocido (a no ser por el **Quijote**), y muy poco querido de esa sociedad madrileña que adoraba y toleraba a Lope de Vega.

EL INGENIOSO HIDALGO DON QUI- xote de la Mancha.

Compuesto por Miguel de Cervantes
Saavedra.

DIRIGIDO AL DVQUE DE
Bejar, Marques de Gibralfon Conde de Benalcazar, y
Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Senor
de las villas de Capilla, Curiel,
y Burguillos:



Impreso con licencia, en Valencia, en casa de
Pedro Patricio Mey, 1605.

A costa de Iusepe Ferrer mercader de libros,
delante la Diputacion.

SEGUNDO TOMO DEL INGENIOSO HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras.

Compuesto por el Licenciado Alonso Fernandez de
Avellaneda, natural de la Villa de
Tordesillas.

Al Alcalde, Regidores, y hidalgos, de la noble
villa del Argamefilla, patria feliz del hidal-
go Cauallero Don Quixote
de la Mancha.



Con Licencia, En Tarragona en casa de Felipe
Roberto, Año 1614.

casa de los celos), la novela pastoril en su *Galatea* (1585) e iniciado la novela corta en sus *Ejemplares* (1613).

Y prosigue:

f) «... del autor de quien murmura y ¡plegue a Dios aun deje, ahora que se ha acogido a la iglesia y sagrado!»

Clara alusión al hecho de haberse ordenado sacerdote Lope, en fecha no lejana a la publicación del *Quijote* de Avellaneda.

g) «Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa; que eso son las más de sus novelas: no nos canse.»

¿No es significativo que sean *La Galatea* y las *Ejemplares*, las únicas obras cervantinas que alabó o nombró Lope de Vega en sus obras, las que aparecen aquí?

h) Sigue luego un largo párrafo sobre la envidia, apoyado con numerosas citas bíblicas que sabemos eran especialidad de Lope, así como el hecho de «proyectarse» nuevamente, ya que el envidioso era él y no Cervantes.

i) «En algo diferencia esta parte de la primera suya; porque tengo opuesto humor también al suyo.»

¡Y tan opuesto!, esta fue una de las pocas cosas acertadas que dice Lope en el prólogo, pues su sentido del humor era bien diferente del riente humor cervantino.

j) «... y más dando para ello tan dilatado campo la cáfila de papeles que para componerla he leído, que son tantos como los que he dejado de leer.»

También el presumir de erudición fue uno de los principales defectos de Lope de Vega.

k) «... y permitiéndose tantas *Celestinas*, que ya andan madre e hija por las plazas, bien se puede permitir por los

campos un Don Quijote y un Sancho Panza...»

Termina Lope haciendo unan nueva justificación de la obra y se apoya para ello en *La Celestina*, tragicomedia que habría de influir a su vez en su propia producción novelística y lírica: *La Dorotea* y *El caballero de Olmedo*, fundamentalmente.

l) Por último, el soneto *De Pero Fernández* que sigue al prólogo y abre camino al capítulo primero del llamado *Quijote* de Avellaneda, también creo pudo haberlo escrito Lope, pues como indica García Salinero (15), es de corte lopecesco, siendo proverbial la habilidad del Fénix en imitar la *fabla* de otros tiempos.

Hasta aquí el prólogo. Hablemos de las historias intercaladas. Dos son las historias intercaladas en el *Quijote* de Avellaneda: el cuento de *El rico desesperado* y el de *Los felices amantes* (16). Es bastante significativo que los dos cuentos tengan como tema la historia de religiosos que abandonan su vida monacal, a causa de un amor humano, caso éste que tocaba muy de cerca a Lope de Vega, cuyos sacrílegos amores coinciden demasiado casualmente con la fecha en que probablemente se estaban componiendo dichos relatos. El estilo y el interés que se consigue despertar con ellos es notablemente superior al resto del *Quijote* de Avellaneda, lo que me hace suponer ser de autor diferente y que éste es el propio Lope, que se inicia aquí en la novela corta (al año siguiente de la aparición de las *Ejemplares*). Su temática, tan unida a la vida personal del Fénix, volverá a repetirse, en ese su cons-

(15) *Ob. cit.*, p. 55.

(16) El primer cuento pudo basarse en una novela de Bandello; el segundo tiene una gran tradición literaria y es una nueva versión de la conocida leyenda medieval de la Tornera o Sacristana.

tante proyectarse autobiográficamente, en una de sus comedias religiosas titulada *La buena guarda* (17).

GUILLEN DE CASTRO ES AVELLANEDA

Hace ya cuarenta años Emilio Cotarelo (18), propuso a Guillén de Castro como posible autor del *Quijote*, aunque fue inmediatamente rebatida la propuesta (19); pero creo que hay demasiadas coincidencias en la producción literaria de Guillén con Cervantes, que deben ser tenidas en cuenta antes de rechazarlas definitivamente.

En primer lugar, dejando a un lado su mayor o menor talento dramático, no hay que olvidar que Guillén de Castro fue ante todo un refundidor, obteniendo sus mayores éxitos con la adaptación de personajes muy conocidos medievales o de la antigüedad clásica (El Cid, el Conde Alarcos, Dido y Eneas, etc.).

De Cervantes llegó a adaptar para el teatro nada menos que tres de sus novelas: *El curioso impertinente*, *La fuerza de la sangre* y *Don Quijote de la Mancha*, título este último de poca consistencia ya que la comedia de Guillén trata más bien de la historia de Cardenio y Luscinda y de Fernando y Dorotea, intercalada en el *Quijote* cervantino. Y es precisamente en este título dado a la comedia, donde veo yo un buen argumento para atribuir a Guillén de Castro la paternidad del *Quijote* publicado bajo el nombre desconocido de Alonso Fernández de Ave-

(17) Siglos más tarde, escribirá Zorrilla su adaptación de la leyenda en *Margarita la tornera*.

(18) «Sobre el Quijote de Avellaneda y acerca de su autor verdadero», en *Boletín de la Academia Española*, tomo XXI, Madrid, 1934.

(19) F. Martínez y Martínez: «Don Guillén de Castro no pudo ser Avellaneda. Réplica a Cotarelo». Valencia, 1935.

llaneda. Si bien Guillén de Castro se vio obligado a publicar su obra con seudónimo hasta ver cómo era recibida (como veremos más adelante), no pudo resistir la tentación de ver impresa su comedia con el nombre de **Don Quijote de la Mancha**. Incluso la portada de esta comedia lleva la misma viñeta del caballero armado que apareció en la del **Quijote** cervantino.

EL «QUIJOTE» DE AVELLANEDA ES UNA OBRA DE ENCARGO

Y fue Lope de Vega el que instigó a Guillén de Castro, su discípulo más ferviente, para que llevara a cabo no la refundición de una obra famosa como había hecho en

otras ocasiones en su teatro, sino un plagio grotesco de una obra en plena popularidad, supongo que con la idea de revelar posteriormente sus nombres, si salía bien o de callarlos para siempre (como ocurrió) en el caso contrario. Con lo que no contaban en principio ni Lope ni Guillén, era con el hecho de que tan sólo meses más tarde de la publicación de su **Quijote**, saliera Cervantes ya viejo y enfermo, con la continuación de la verdadera segunda parte del **Quijote**, lo que anularía totalmente el posible éxito de la obra apócrifa y les haría callar definitivamente.

La vida privada de ambos autores, en cuanto a moral personal se refiere, creo que no nos puede hacer dudar sobre su capacidad de cometer este hecho. Guillén de Castro estuvo casi toda su vida mezclado en asuntos poco claros, ya desde sus primeros

tiempos bajo el seudónimo de «Secreto», en la Academia de los Nocturnos valenciana. Sus medios económicos fueron siempre escasos. ¿No es significativo que precisamente pueda publicar la primera parte de sus comedias en 1618, unos años después de la aparición del **Quijote**?

Creo no equivocarme al suponer que la edición de sus obras se hizo con el pago obtenido por la «continuación» del **Quijote** cervantino, es decir, por el llamado «de Avellaneda».

Afortunadamente el genio y la enorme vitalidad de Cervantes hicieron posible la continuación auténtica y única del **Quijote** de 1605.

Y por último, Avellaneda es el anagrama casi perfecto contenido en los nombres de Lope de Vega y Guillén de Castro.

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

¿QUE se espera de un libro de memorias cuando la personalidad del autor ha estado dando señales luminosas sobre toda su vida? Parece que todos estos libros deberían estar escritos por una sombra del autor que a cada momento le estuviera advirtiendo de errores, olvidos, aciertos, suma de contradicciones y escapatoria de lo que la vida se lleva tantas veces para no volver a traerlo nunca.

Había que esperar mucho de un libro así, escrito por Pablo Neruda, y ahora aparece Confieso que he vivido. Memorias. Mucho de lo esperado encontramos en el libro, pero nos da la sensación de que esta magistral prosa se ha tratado esta vez con grandes lagunas de apresuramiento. Es muy difícil entrar en este mundo, pero ¿cuándo se detiene?, ¿cuándo se ha detenido el autor a mirar hacia atrás, a mirarse y a contárnoslo?

Y nos aparece la figura de un Neruda negado por muchos, la del poeta nativo, fuerte, motivado siempre en sus apoyaturas terrenas. Pocos poetas como Neruda encontraremos con una riqueza de lenguaje tan acabada y oportuna, pero menos aún en los que esta palabra no haya sido vivida sustancialmente, en que el verbo no haya seguido su ruta natural, de lo que se aprende porque está allí y es necesario.

El Neruda dominador del vocabulario, de la expresión de una trayectoria, está palpitando en el nacimiento de cada una de esas piezas que componen el entramado sobrehumano de su poesía. Y aquí la «memo-

ria» se alza para contar que todo fue aprendido sobre su verdadero sitio, que hay pocas cosas dichas «de oído»... Se ha vestido la tierra de su prodigio y el cantor pasa diciéndolo, como si la literatura no existiera, como si las cosas no trajeran más que un hábito puesto, definitivo, ceñido e inconsútil... «Un cárabo dorado me lanza su emanación mefítica, mientras desaparece como un relámpago su radiante arco iris... Al pasar cruzo un bosque de helechos mucho más alto que mi persona: se me dejan caer en la cara sesenta lágrimas desde sus verdes ojos fríos, y detrás de mí quedan por mucho tiempo sus abanicos... Un tronco podrido, ¿qué tesoro? Hongos negros y azules le han dado orejas, rojas plantas parásitas lo han colmado de rubíes, otras plantas perezosas le han prestado sus barbas y brota, veloz, una culebra desde sus entrañas podridas, como una emanación, como que al tronco muerto se le escapara el alma... ¡Más lejos cada árbol se separó de sus semejantes...!»

Claro que no se trata ahora de descubrir la prosa de Neruda, pero sí de seguir lo más cerca posible ese cambio levísimo de la medida y la no medida, de la andadura de una prosa que ya no solamente se sujeta a ritmos distintos, sino que toma el verbo como andador novísimo y preciso.

Para los que hayan buscado en este Confieso que he vivido nerudiano otras maneras, otro tiempo de análisis, otros fondos de magma creadora, habrá podido ser insuficiente, quizá parcial, porque en defini-

tiva, como ocurre aquí, la prosa de un poeta no es más que un verso, un verso interminable. Y la vida subida a la claridad de protagonista llega adornada—o desnuda—y brillante con la luz estelar acostumbrada.

* * *

CON estos dos bellos versos termina el nuevo libro de Concha del Marco, titulado Una noche de invierno:

Oh eternidad
acuérdate de mí cuando amanezca.

Poetisa que ha crecido de manera considerable desde sus primeras entregas. «La preocupación temporal—se nos dice—alcanza aquí plenas dimensiones encuadradas en unidad de espacio durante el curso de unas horas.» En efecto, las horas de un día—los poemas se titulan Son las seis, Son las seis y cuarto, etc.—sirven para que la poetisa intente «descifrar tantos símbolos» que, paradójicamente, unos pequeños espacios de tiempo le sirvan la vida acumulada, la vida circundante, con la sorpresa y la revelación de lo que somos nosotros mismos y de lo que somos entre los demás. Juego de realidad y ensueño que Concha del Marco juega aquí con mano maestra:

Se nos dieron relojes
para medir el tiempo,
pero éste se contaba sin máquinas,
por dichas e infortunios...

Con dolor de todos cantará:

Me siento tan cansada
como un hospital de campaña.

Y siempre nos dejará la comunicada nostalgia de su madurez. Como una niña, sigue preguntando, pero lo hace desde zonas de niebla que parece que la sumen en una vida sin tiempo ni fronteras, combinando de manera muy original su situación entre los seres y el mensaje que se ve obligada a lanzar. Y cuando rubenianamente nos dice: «Lo mejor sería no tener alma / ser como un vegetal / que se moviera», nos la encontraremos de nuevo «agonizante de nostalgia... donde un pájaro enjaulado se asusta cuando atardece».

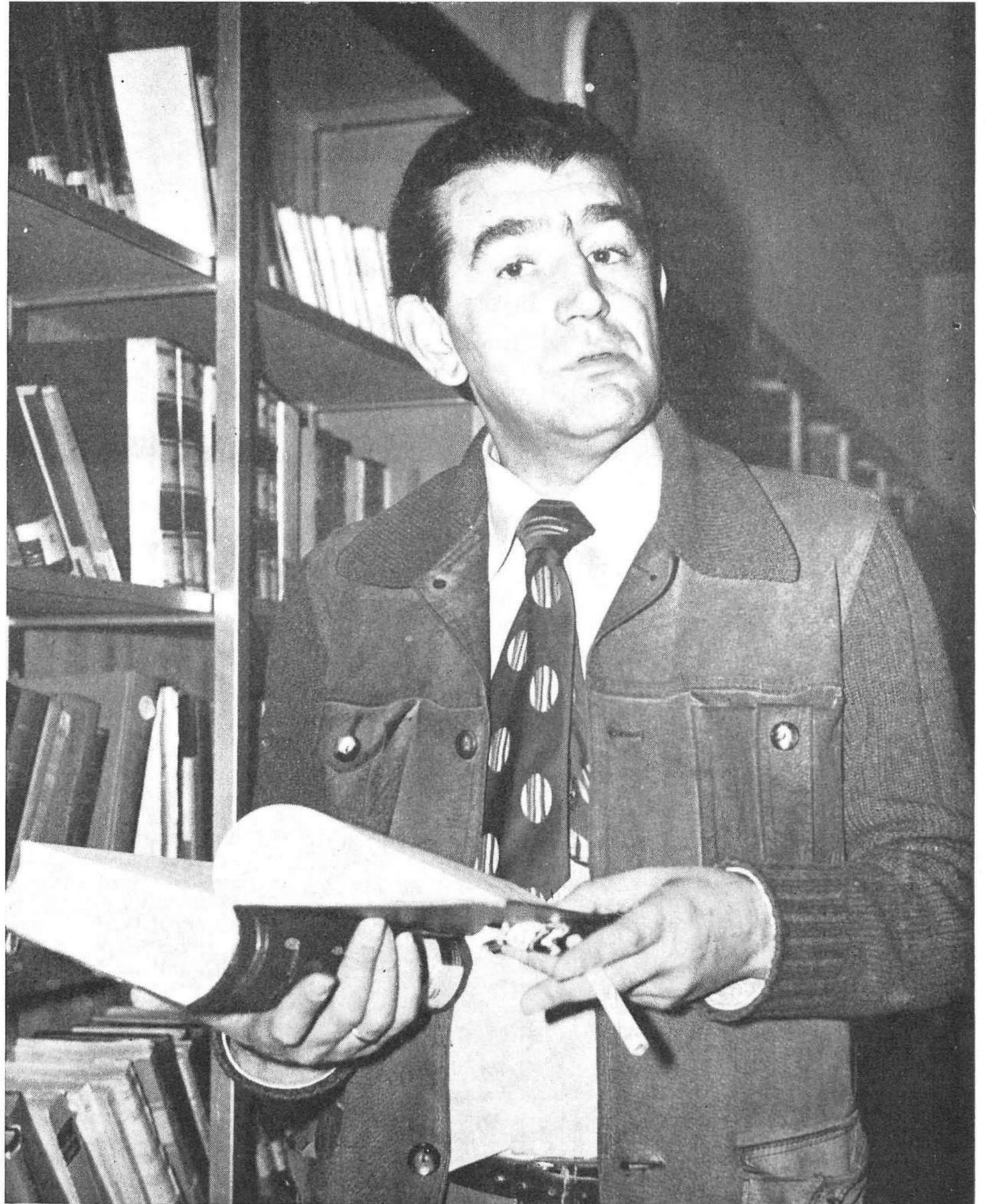
ANTONIO GAMONEDA

Por Arturo DEL VILLAR

Dicen las crónicas que los romeros que, camino de Santiago, se detenían en León la llamaban «ciudad llena de todas las felicidades»; también dicen que para ellos se destinaba el hospital de San Marcos, después asilo, cárcel, depósito de sementales, convento y hostel de lujo casi con tantas estrellas como la mismísima Vía Láctea o Camino de Santiago. Este otoño es bastante frío y eso le quita a León algunas de sus felicidades, pero quedan otras y bien visibles. Uno las ha ido descubriendo en compañía del poeta Antonio Gamoneda alternándolas con altos en el barrio Húmedo para probar el cocido leonés (si es que el cocido no lo contaban los romeros entre las felicidades, cosa muy posible y sensata).

Encontrar a Antonio Gamoneda es, en pura teoría, sencillo: basta ir a buscarle a su despacho en la Institución Cultural «Fray Bernardino de Sahagún»; en la práctica no lo es tanto, porque los leoneses que uno se tropieza por la calle no saben dónde está la Institución ni figura en la guía telefónica. Al fin aparece, detrás del teatro Emperador y cerca del hotel Conde Luna, es decir, en el mismísimo centro de la ciudad. Y allí está el poeta, ocupado en cuidar (y cómo y cuánto) las ediciones de la Institución, entre ellas la colección «Provincia», de poesía, y de preparar las exposiciones pictóricas, que se cuelgan en la sala llamada también Provincia.

Lo primero que uno se encuentra al subir las escaleras es un mural de Vela Zanetti con los personajes históricos más representativos de León; Vela conserva la historia de España en su paleta, y hay quien cree que pudo ser mesnadero del Cid y palafrenero de Ordoño II. Gamoneda, en cambio, mira hacia el futuro más que hacia el pasado, mira a su alrededor y acostumbra a hablar sobre él: «Miras los montes, miras el aire / y se te representa la justicia de las cosas; / es decir, la poesía de las cosas»,



autorreflexionaba en su libro *Sublevación inmóvil*.

Parece que Gamoneda se preocupa más ahora por la poesía de los demás que por la suya propia: *Sublevación inmóvil*, su segundo poemario, apareció en 1960, dentro

de la colección «Adonais», y desde entonces no ha vuelto a editar ningún libro de versos, a pesar de tener una colección a sus órdenes. Uno, que es curioso (por eso pudo ingresar en la fallecida Escuela de Periodismo), quiere

saber qué pasa, si Gamoneda ha entrado también en las filas de los poetas silenciosos, y se lo pregunta a él, que es el más indicado para explicarlo:

—Entre mil novecientos sesenta y tres y el sesenta y **13**

siete escribí un libro que tiene por título Blues castellano: lo encabeza una cita de Simone Weil, y en él pretendí identificar la expresión con el acto, de forma que la palabra sea la acción. Algunos poemas aparecieron en revistas, como de costumbre, pero el libro tuvo problemas y se ha quedado en un cajón hasta ahora, sin que hiciese nada por intentar sacarlo de allí.

—¿Y ahora?

—Sí, ahora me gustaría publicarlo. Lo que ocurre es que he escrito en ese tiempo otros poemas, más actuales, y no sé qué hacer: no sé si publicar los libros en un estricto orden cronológico, para que se pueda seguir mi evolución sin hacer trampas al lector, o si dar primero el último, que ya te digo que es más actual. ¿Tú qué harías?

—Lo que yo hago es preguntarte si piensas que la validez de la poesía es temporal.

—He creído durante años que la poesía es trivial confrontada con los hechos; me pareció superflua esta dimensión y quedé deprimido y sin ganas de escribir poesía. Influyeron circunstancias afectivas y de pura contradicción entre mi postura y lo que la sociedad me daba. Sufrí la sospecha de que la poesía no posee la potencia, la eficacia que corresponde a un problema que históricamente le toca muy fuerte. Por eso he estado muchos años en silencio, y entonces sucede que uno se cansa.

—Tú te diste a conocer en los momentos dominantes de la poesía social y has guardado silencio más tarde, como varios de los poetas considerados sociales. ¿Te relacionas con esa tendencia, o escuela, o como quieras llamarla?

—Quizá en aquella época del «Adonais» tuviera algún entronque con la poesía social, aunque con premeditación estética, no social, por más que fuese inseparable de la dimensión social. Sublevación inmóvil es un libro con aspiraciones idealistas que intenta trasladar a un plano metafísico las imperiosidades históricas.

—¿Y qué es el Blues castellano?

—Es una concreción estética y rítmica de lo que está más allá del lenguaje convencional, y que se hace a partir de una situación desgraciada.

Gamoneda habla con cierta lentitud; carraspea a veces, como si se aclarase las ideas al mismo tiempo que la garganta. En su despacho fuma en pipa, aunque no la saque de allí para evitar los engorros derivados de su tamaño más los utensilios de limpieza y el paquete de tabaco; es que en León todavía no se usa el bolso entre los hombres. Entre bocanada y bocanada de humo holandés (por lo menos el tabaco lo es, así que lo será

BLUES DE LAS PREGUNTAS

Hace tiempo que estoy entristecido porque mis palabras no entran en tu corazón.

Muchos días estoy entristecido porque tu silencio entra en mi corazón.

Hay veces que estoy triste a tu lado porque tú sólo me amas con amor.

Muchos días estoy triste a tu lado porque tú no me amas con amistad.

Todos los hombres aman mucho la libertad.

¿Sabes tú lo que es vivir ante una puerta cerrada?

Yo amo la libertad y te amo a ti.

¿Sabes tú lo que es vivir ante un rostro cerrado?

ANTONIO GAMONEDA

(De Blues castellano, inédito.)



el humo también) va dejando aparecer sus ideas sobre la poesía, interrumpiéndose a menudo para hablar sobre muchos otros temas. Vamos a la Plaza Mayor, porque es día de mercado, y después a tomar un carajillo a un bar que abarrotan los campesinos llegados a la capital para exponer los productos de sus tierras en el histórico recinto que domina la Gota de Leche: al poeta le gustan esos lugares populares, demasiado populares. También sabe dónde encontrar cerámicas interesantes y qué iglesias perdidas en los rincones y ausentes de las guías turísticas conviene visitar.

A Gamoneda, que es asturiano de nacimiento, le encanta León. Uno se permite criticar el estado de los barrios antiguos, de casas carcomidas y calles embarradas, y Gamoneda se enfada y habla mal de las ciudades deshumanizadoras del hombre. Uno discute ese punto de vista porque no se siente nada deshumanizado, y Gamoneda llega a exaltarse y habla entonces con rapidez, y deja de fumar, y acaba diciéndole a uno que la estatua de Guzmán el Bueno señala con su dedo a la estación, así que no hay más que seguir la dirección del dedo. Y todo por una fidelidad excesiva a la historia pre-aire-acondicionado. Es que León es tierra de fidelidades: al visitar la Facultad de Veterinaria uno se quedó sorprendido al ver un esqueleto humano entre los huesos mundos de muy variados animales: se trata del esqueleto de un conserje que quiso quedarse en el lugar donde había trabajado inclu-

so después de muerto. Esto sí que es fidelidad y probidad.

Pero volvamos al poeta. Quedó dicho que es asturiano: nació en Oviedo, el 30 de mayo de 1931. Su padre era periodista y dirigió el diario *La Voz de Asturias*, por lo que podemos suponer que, en otras circunstancias y teniendo en cuenta la vocación de Gamoneda hacia las letras, seguramente hubiera sido periodista él también. Las cosas, sin embargo, sucedieron de otra manera: al morir su padre, la madre decidió trasladarse a León con su hijo, en 1934, de modo que Antonio Gamoneda sólo vivió tres años escasos en su ciudad natal. La guerra le marcó a él como a tantos otros niños o jóvenes; padeció el hambre y recuerda el pan negro (que él dice que era amarillo, aunque se le llamase negro).

No pudo estudiar más que la instrucción elemental, y eso entre miedos y sufrimientos; eran años difíciles para todos, y necesitó ponerse a trabajar. Ahora no le importa, ahora ya no le importa que se modifiquen los planes de estudio y se inventen nuevas fórmulas y se llame a las Facultades universitarias a «los niños de la guerra» sin hacer más que un examen de aptitud previo. Entró en un banco en 1945, a los catorce años; debía ir a las cinco en punto de la mañana, sin duda unas cinco más terribles para un muchacho que las cinco de la tarde, aunque entonces no mueren los toreros. Encendía las calefacciones del local y era «meritorio» para algún día alcanzar el puesto de empleado, esos empleados que llegaban al trabajo cuando ya

estaba el local caldeado. Eran tiempos difíciles, claro, también o sobre todo para los jóvenes.

El puesto de calefactor, o como quiera que se llamase, fue el primero de una línea de ascensos; pasó por diferentes cargos durante veinticuatro años dentro del banco, rodeado de dinero ajeno y pensando en la literatura. En León se gestaba entonces la que llegaría a ser todopoderosa poesía social a través de las páginas de *Espadaña*, publicada entre 1944 y 1950; no fue en esta revista, sin embargo, donde aparecieron los primeros versos de Antonio Gamoneda, sino en *Verbo*, de Alicante-Valencia.

A partir de 1949, a sus dieciocho años, tomó contacto con los hombres de *Espadaña* y algo apuró de los supuestos ideológico-estéticos que ellos pretendían impulsar. La revista agonizaba, pero le quedó tiempo de incluir algunos versos en sus páginas. Más tarde vino una época de maduración para el poeta: su primer libro *La tierra y los labios*, fue editado por *Verbo* en 1950; el poeta ha renegado de él, ha destruido los ejemplares que cayeron en sus manos y no quiere hacer comentarios sobre sus versos: juanramoniana se llama esta actitud. El que tenga un ejemplar, que lo guarde.

La época de maduración abarca diez años, hasta el libro de «Adonais»; a la vez, es una época de juegos florales y flores naturales con su correspondiente envoltura económica, porque los tiempos seguían siendo difíciles y ni siquiera se contaba con un Plan de Desarrollo. Entre el

banco y los concursos podía ir tirando del carro de la vida.

En 1960 se casó y ha tenido tres hijas. Ese es el año de la aparición de *Sublevación inmóvil*: había enviado el libro al premio «Adonais» del año anterior, y alguien del jurado y del equipo editor pensó que era el que merecía el premio, pero como no lo obtuvo se empeñó en editarlo, y ahí está.

Escribía también cuentos, y también ganaba concursos con ellos; no ha publicado muchos, quizá sólo una docena. Ahora tal vez sería un buen momento para que los recopilase porque está un poco de moda el género; no lo hará: sigue pensando más en los libros ajenos que en los suyos. Son los años en que compone el inédito *Blues castellano*.

Cuando llevaba veinticuatro años de «banquero» la Administración local le llamó: se iba a fundar una institución para cumplir una de las obligaciones preceptivas de las corporaciones: atender a los intereses culturales de la provincia. Corría el 1969. Gamoneda dejó el banco y pasó a ser secretario de la institución que llevaría el nombre del franciscano leonés creador de la antropología mejicana. El mismo redactó los estatutos, y desde entonces y hasta ahora se ocupa de las ediciones, concursos de poesía, bienales de pintura, exposiciones, etcétera. Destaca, desde luego, la colección de poesía «Provincia», iniciada en noviembre de 1970: en ella se editan los libros ganadores del premio «Bienal de Poesía Provincia de León», patrocinado por la Diputación, y del premio «González de Lama», que patrocina el Ayuntamiento, así como los finalistas. Ahora, sin embargo, pretende publicar libros de libros, es decir, recapitulaciones de la obra de algún poeta que haya destacado en los últimos años. De esta manera es como ha visto la luz el volumen doble, números 20-21, el de más reciente aparición, titulado *Poesías completas, II*, de Vicente Gaos, y está prevista la publicación de las poesías completas de Eugenio de Nora.

La colección es una de las mejor presentadas de cuantas se imprimen en España. Como la tira en la Imprenta Provincial, se preocupa de que no haya erratas, de que esté perfecta en todos los detalles. La tirada es de mil ejemplares, cantidad considerable cuando se trata de poemarios; suelen aparecer unos ocho libros cada año, y se venden, que es lo más curioso, teniendo en cuenta que el género no goza de mucha aceptación popular.

Fuera de la colección lleva también el sello de la Institución Cultural «Fray Bernardino de Sahagún» una antología, seleccionada y prologada por Gamoneda, sobre *El agua*

en la poesía hispánica. Es una edición no venal, hecha con motivo de un congreso de Comunidades de Regantes celebrado en León, y constituye una verdadera delicia bibliográfica, con sus páginas orladas y su estampación en oro. Es un intento monográfico de estudiar y presentar el tema del agua en nuestra poesía, desde los poetas de Al-andalus hasta Carlos Sahagún, y aunque el libro es ajeno al propósito de la colección (ni siquiera tiene el mismo tamaño), es solicitado de los cinco continentes y lo buscan los bibliófilos.

El premio de poesía es uno de los mejores dotados, ya que su importe es de cien mil pesetas. Como además se editan las obras finalistas, y como la colección es tan atractiva, los poetas responden mayoritariamente a la convocatoria: en la habitación de al lado, Gamoneda va seleccionando los doscientos originales presentados este año al concurso. Aquí no se hace caso de tendencias o partidismos, como a menudo sucede con los premios patrocinados por editoriales.

El otro premio bienal con el nombre de «Provincia» es de pintura; por la sala, dirigida por Gamoneda también, han pasado muchos jóvenes artistas junto a grandes maestros. El deseo de Gamoneda es orientar e informar sobre las manifestaciones más recientes del arte a los leoneses. Por eso ha procurado traer obras de Picasso, Miró, Tapies, Saura y los más jóvenes valores o promesas simplemente. En octubre de 1973, coincidiendo con la exposición de las obras seleccionadas en la bienal, organizó las I Jornadas de Información sobre Arte Contemporáneo, a las que asistieron 36 artistas y los críticos Castro Arines, Sánchez Marin y Bonet, además del propio Gamoneda y de Moreno Galván, que no presentó comunicaciones, pero sí participó en los debates.

Es interesante reproducir algunos párrafos de la ponencia presentada por el poeta al epígrafe «Posibilidades del objeto artístico dentro de la producción en general. Condiciones para una más amplia inserción en el consumo». Dice lo siguiente:

«Los artistas pueden integrar su cultura manual produciendo objetos de uso, preservando el valor estético, actuando según necesidades de la sensibilidad. Son muchos los artistas aptos. Su número es determinante. Su producto puede ser inquietantemente ejemplar. Que no hagan imágenes de puertas, sino puertas; que no hagan diseños de sillas, sino sillas. Hagan cosas que se cojan con la mano. No hagan propuestas de espacios humanizados para colgar en espacios deshumanizados. No hagan signos de cosas, sino cosas. Desplacen la conexión idealista con la obra de arte. Establezcan la relación por contacto y uso.

Actúen a partir de la producción plástica, no de la ideación plástica. Hagan convivir a sus obras con los hombres en el terreno de los actos necesarios. Insértense tácticamente en la producción.

El consumo puede sensibilizarse de manera favorable. Hay signos de ello. ¿Por qué hay demanda de los viejos objetos artesanos? Se usan mal porque son antigüedades

BIOBIBLIOGRAFIA

Antonio Gamoneda nació en Oviedo, el 30 de mayo de 1931; desde los tres años reside en León, donde se ha casado y ha tenido tres hijas. Trabajó en un banco desde los catorce años, hasta que en 1969 fue nombrado secre-

tario de la Institución Cultural «Fray Bernardino de Sahagún»; ha creado los premios de poesía y pintura «Provincia» y dirige las ediciones y la sala de arte de la Institución.

Ha publicado las siguientes obras:

POESIA

La tierra y los labios, Ed. Verbo, Alicante, 1950.
Sublevación inmóvil, Adonais, Madrid, 1960.
El agua en la poesía hispánica (selección antológica y prólogo), Institución Cultural «Fray Bernardino de Sahagún», León, 1972.

ENSAYO

Zamora (ensayos sobre el Románico), Everest, León, 1970.
Los jóvenes (sociología de la juventud), en colaboración con Bernardino M. Hernando, Everest, León, 1970.



y no corresponden a nuestras necesidades actuales. Se reducen a la decoración. Pero hay demanda porque transportan una huella de acto humano que nos conforta. Esta propensión de la sensibilidad puede ser llevada a los objetos útiles, contemporáneos y necesarios.»

En 1970 publicó dos ensayos ajenos a la poesía: *Zamora (ensayos sobre el Románico)* y *Los jóvenes (sociología de la juventud)*, este último en colaboración con Bernardino M. Hernando. Y ha surgido de nuevo eso que suele llamarse inspiración poética y que no está muy bien definida. Así lo cuenta:

—Después de varios años he vuelto a escribir poesía, con tanta profusión que tengo hecha una cuarta parte de lo que será el libro completo. Si en ocho años no llegué a terminar más que dos poemas, en un mes he escrito cinco veces más, por la aceptación problemática de la virtualidad poética, después de haber llegado al indecible orgullo de identificar la expresión poética con la acción.

—¿Está superado, por consiguiente, el bache del silencio?

—Cuando el trabajar cansa, o se aniquila uno o se calla. La sospecha de la trivialidad del acto poético que ya te comenté antes se unió a la trivialidad del «para qué escribir». Resulta que la realidad total, la social, la política, la provincial, la familiar... es más fuerte que uno. Entonces uno se pone a escribir, pero con otra proyección, sin entusiasmo, y se va a la poesía como a un reducto, como buscando cierta consolación, como la única cosa accesible, porque uno no da para más.

—¿Tiene ya título ese proyecto de libro en marcha?

—Su título provisional es *Libro de la contradicción*, precisamente, que responde a esa situación: ¿cómo conciliar la sospecha de la trivialidad, silencio, desprecio de la poesía, con una escritura poética? No hay más que una justificación: lo necesito, porque no sé hacer otra cosa mejor. ¿Cómo conciliarlo si no es a través de un desnudamiento de mi interior? En estos momentos reduzco la poesía a un acto expresivista, subsidiario de mi posición vital; por ello, a una aportación cultural que al tiempo es consolación.

Hemos recorrido León en un día; buen cicerone este poeta asturiano que no consiente se critique a su tierra adoptiva. En el hostel de San Marcos tomamos la última copa, en reposo de siglos; una felicidad entre las felicidades leonesas, mientras creemos, sí, «que la vida es / una inmensa, profunda compañía».

IONESCO, EN

INAUGURO EL CURSO CON UNA CONFERENCIA

■ “YA NO HAY CULTURA”

■ “LA POLITICA NO HARA MAS
QUE COMPLETAR LA
DESTRUCCION DE LA HUMANIDAD”

«El arte podría habernos salvado, pero hoy todo lo que es cultura, todo lo que se llama sociedad, está podrido y en completa decadencia. Ya no hay cultura. No hay más que historia de la cultura y más historia de la historia de la cultura.»

Este desolador panorama existencial

ha sido pintado por Eugène Ionesco, escritor francés arrancado de su Rumania natal, en su visita a Madrid, en donde ha permanecido dos días para inaugurar el curso del Ateneo 1974-75, con una conferencia titulada *A quoi bon la culture?* (¿Para qué la cultura?).



Ionesco durante su conferencia en el Ateneo de Madrid, con la que se inauguró el curso 1974-75. Le acompañan Carmen Liorca, presidente de la entidad, y el secretario de la misma, Gerardo Mariñas

MADRID

DEL ATENEO

APOCALIPTICA

Por Apuleyo SOTO



Al término de su disertación en la docta casa se produjo división de opiniones entre los centenares de asistentes. Todos alababan la sagacidad, valentía y lucidez del maestro del absurdo, pero no todos compartían su pesimismo, y hasta hubo quien le tachó, al parecer con sobrada razón, de *reaccionario*.

Ionesco—según confesión filtrada—tenía compuesta la conferencia varios años atrás, en los coletazos del *existencialismo* sartriano, de donde procede o por donde pasó, y, sin embargo, sus truenos y rayos elegíacos se armonizaban bien y venían muy al pelo de los desastres económicos, culturales y sociales que padecemos hoy, del desencanto y desorientación de la juventud, de la crisis del humanismo y del *crack* de la honra individual y colectiva:

«No se puede hacer nada. Pensar nos lleva a la locura. La cultura nos ha equivocado. La queríamos humana y ha llegado a ser inhumana. El arte, la literatura, el teatro no han respondido a nuestra nostalgia, no han hecho más que aumentar, exacerbar nuestras pasiones.»

El autor de *El rinoceronte*, el creador de *La lección*, *Las sillas*, *La cantante calva*, *El rey se muere*, *El peatón del aire*, *Victima del deber* (su obra más querida) y tantas y tantas grotescas, dramáticas e increíbles piezas o juegos de la

imaginación jugó bien su papel en las tablas ateneísticas. No en vano fue actor en alguna ocasión y no en vano tampoco cultiva un agudo sentido de lo que procede y no procede, lo que hay que decir y lo que hay que callar, lo que divierte y lo que excita, lo que asombra, inhibe o exalta a un auditorio mayoritario, aunque se barnice de culto.

Una cosa no le faltó: *sinceridad*. Y eso le bastó para meterse en un puño al público, ya devoto de sus paradojas, ironías y destemplanzas ante la *política* y los políticos al uso:

«Lo que el arte, la música y la literatura no nos han dado pensamos que nos lo dará la política, pero ella no hará más que completar la destrucción de la Humanidad.»

—¿Qué política, la de derechas o la de izquierdas?—le había preguntado alguien la tarde anterior.

—Todos los que quieren el poder, desde los concejales a los presidentes del gobierno, son *paranoicos*. Todos los políticos son paranoicos, los de la derecha y los de la izquierda. Todas las sociedades de cien años para acá, las de arriba y las de abajo, las del extremo y las del centro, las de derechas y las de izquierdas..., son malas. Y no hay nada más triste que vender la vida a un partido político. Todos los autores comprometidos quieren violaros, es decir, conven-ceros, reclutaros.

Ionesco, el académico vestido con un «niky» rojo y un traje entre gris y verde, no dejó títere con cabeza. Su conferencia, redonda, pensada, declamada casi, cayó como una granada de fulminante efecto, que fue repartiendo su lacerante derrotismo sobre las confiadas conciencias de la flor y nata del teatro, la pluma y la Universidad españolas:

«En el Este y en el Oeste no hay más que *museos inanimados*, cementerios, donde se enmudece todo lo que antes era espíritu vivo.»

«Nos hemos alejado de las fuentes del conocimiento y estamos perdidos en la selva, en el furor, la estupidez y el cólera de la modernidad. Debemos ser bondadosos, porque ya no encontramos consuelo ni en la religión.»

La expectación que había en el Ateneo ante la lección magistral de Ionesco no fue defraudada. Alguien comparó el salón desbordado al Bernabéu en partido de copa; sólo que hay una diferencia de tamaño: en el coliseo madrileño se arraciman hasta cincuenta mil personas y en el Ateneo apenas si un millar podía romperse las manos en un cálido aplauso vibrante:

«El mundo se encamina hacia la destrucción. Los hombres, los sistemas que en el último siglo han querido restablecer la libertad humana han caído en la tiranía. De nada sirve luchar para transformar la realidad, porque la solución



Ionesco el día de su ingreso en la Academia francesa

de recambio sería peor que la primera. Alguien intenta todavía hacer llamadas para evitar el desastre final, pero ya no podemos retroceder. La contaminación ambiental, la mental y la causada por el embrutecimiento de las ideologías nos avasalla sin remedio.

El amor ha sido convertido en una farsa, es ridículo, ha sido sustituido por el engaño y el odio que empuja a los hombres contra los hombres. La cultura está de lado de las ideologías partidistas y las religiones ya no cumplen su labor de consuelo.»

La apocalíptica visión del hombre que mejor ha expresado (por encima de Beckett y Adamov) la incomunicación humana, pero que, según confesión pro-

pia, no escribiría si no creyera en la posibilidad de la comunicación, tras insistir en que «ahora estamos al borde del precipicio», abrió este resquicio de luz: «Sólo nos queda el recuerdo, la historia de una cultura que busque en el interior del hombre la verdad, la sorpresa de descubrir el mundo cada día.»

Finalmente, como si se escampara, como si amaneciera en el salón, como si nos liberaran y desclavaran de la silla en que escuchábamos los truenos del profeta, oímos su palabra final: «Tal vez todo eso no sea más que una pesadilla.» Y trató de sonreír.

Ionesco estuvo brillante. Fue laboriosamente, concienzudamente, deshaciendo la madeja del terror, la estupidez, la

intolerancia, la vanidad y vaciedad humanas. Su desencanto atroz no les pareció a algunos el mejor modo de inaugurar la casa de la sabiduría. A otros, sí. A mí, también. Nunca el apoltronamiento, la seguridad y la complacencia fueron bases buenas para los divertimientos y ensayos de la razón. Al contrario, un suelo movedizo y frágil, un suelo turbio, decadente y contaminado, es la mejor espuela de la inteligencia, la que puede poner en guardia y acción nuestros mejores sentidos y potencias.

El día anterior a la conferencia que acabamos de reseñar, y apenas puso Ionesco pie en Barajas, mantuvo una reunión con los informadores y otros curiosos. El acto tuvo lugar, de seis a siete y media de la tarde del día 3, en la sala de prensa del Ateneo, una sala pequeña en la que flotaban micrófonos, magnetófonos, bolígrafos y otros útiles de entrevista.

Los labios en «u» ionescuianos, sus ojos frecuentemente sorprendidos, la pronunciada calva de quien hizo furor en la escena de los años cincuenta y su mano izquierda abriéndose y cerrándose como soltando y volviendo a retener los pájaros de la ideas, delineaban un paisaje grotesco y endiabladamente ridículo. El autor se hallaba sentado a la mesa, sin un vaso de agua, que tuvo que solicitar de V. Scarpellini, traductor esforzado mas no siempre feliz, y detrás, sufriendo la espalda del respetable, se evadía, elegantemente discreta, la mujer del dramaturgo.

La rueda de prensa se desarrolló, más o menos, así:

—¿Se considera usted un revolucionario del teatro?

—Yo no soy un revolucionario. Son los críticos los que han dicho que yo lo era. La revolución se hizo antes o se hace ahora con Bob Wilson, que es decorador, autor, bailarín, todo. Yo no sé si he hecho un teatro absurdo. Sólo sé que creo en la posibilidad de la comunicación. Por eso escribo. Me interesa especialmente la forma expresiva. Todo es forma.

—Y el dinero, ¿le interesa también? ¿Escribe por dinero o por vocación?

—Si fuera Dalí, le diría que amo el oro, pero no tengo sus bigotes. Cuando hice mis primeras piezas era muy pobre, y seguí escribiendo. Jamás pensé llegar adonde he llegado, ni ganar el dinero que he ganado, ni entrar en la Academia francesa, ni responder a sus preguntas... Así que escribo también, fatalmente, por vocación.

—¿Y qué escribe ahora?

—Una obra de... teatro.

—¿Piensa usted en el Nobel?

—Sería hipócrita si dijese que no. Tengo varios premios y todos me han encantado. Creo que el Nobel, más que por merecimientos literarios, se otorga por juego diplomático.

—¿Es usted de izquierdas o de derechas?

(Ante esta pregunta de un colega los asistentes carraspean, alguno se enfada, tose; no la considera procedente.)

—Ya no sé lo que son las derechas ni las izquierdas. Ambos conceptos están muy mezclados. Para unos, las derechas son las izquierdas, y para otros, al revés. Yo estoy contra todas las ideologías, sean del signo que sean.

—¿Su *Rinoceronte* surgió como crítica del nazismo o del comunismo?

—Surgió contra toda forma de *totalitarismo*. Pero ha sido mal comprendido. En Argentina les pareció que iba contra el peronismo, y en los países del Este han pensado que se dirige contra los americanos.

—¿Qué opina usted del control de la cultura por parte del Estado?

—El Estado no puede controlar la cultura, que debe ser libre, y cuanto más libre, menos peligrosa para los hombres. Pero existe, a mi entender, un problema más grande que el de los Estados, y es el de los escritores comprometidos, pues en función y servicio de su ideología

ejercen sobre sí mismos una censura mayor que la estatal.

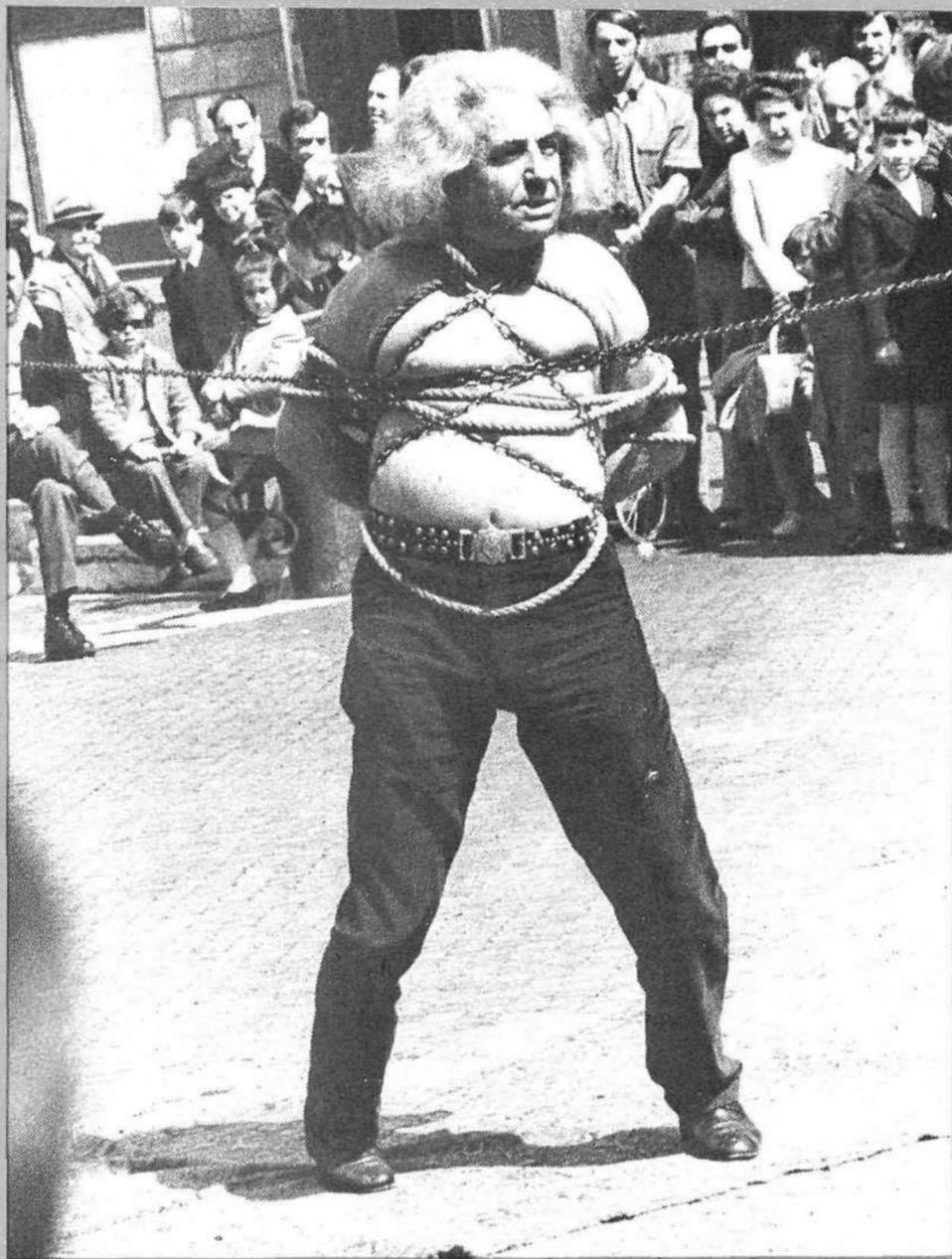
Quedaron aún docenas de preguntas en el ánimo de los coloquiantes, pero ni el tiempo, avaro y escaso, consentía su respuesta, ni el traductor, señor Scarpellini, estaba para hacer florilegios. («La segunda parte no la he cogido; es muy difícil...»)

El resto del par de jornadas que Ionesco pasó en Madrid discurrió al margen de la prensa.

Como final, lamento que los hombres de la talla del que nos ha visitado nos

desconozcan. Esta ignorancia no sé a quién deshonra más, si a ellos mismos o a nosotros. Para Ionesco, el teatro español ¿actual? tiene tres nombres: Alberti, Lorca y Arrabal. Escritores de lengua castellana sólo hay uno para él: Borges. Pues muy bien. Vamos a seguir aplaudiendo el derrotista existencialismo, ya pasado de moda en toda Europa. Vista y considerada la presentación de Ionesco, me gustaría saber qué impresiones de este viaje anotó el *payaso ru-mano* en su diario. Yo, para el mío, anoté ésta: «Una buena comedia. Ionesco representó una buena comedia en Madrid.»

FOTOS QUE DAN PIE



¿Eres tú el nuevo Prometeo?... ¿Dónde está el fuego arrebatado a los dioses para enseñárselo a los hombres? Acaso unos minutos antes lo has lanzado a los aires en llamaradas por tu boca ancha y gruesa, en un alarde de sufrimiento. ¿Crees tú que a los hombres les hace falta más fuego del que tienen a su alrededor? ¿Que no les arden ya demasiado las entrañas? ¿Que no les queman hartas ideas la cabeza?

Te falta la roca del Cáucaso, aunque una roca puede ser también una dura mirada ajena, un frío desprecio, una pequeña soledad. Menos mal que, por ahora, indiferencia no despiertas. Te miran con atención grandes y chicos; esperan tu proeza. Clamaste y se acercaron todos —tus Oceánidas— a escuchar tu

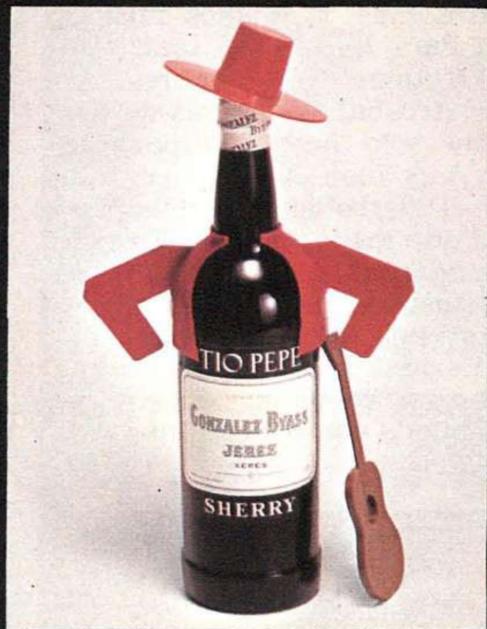
lamento: «Oh, luminoso éter; oh, vientos de rápidas alas; oh, fuentes de los ríos; oh, sonrisa innumerable de las olas del mar.» Y aguardan sin falta tu liberación, porque no has de permanecer encadenado a perpetuidad. No parece que haya llegado aún el águila a roer tu hígado. Pero quizá te punza ya sin tú saberlo, e invisible para los demás, ese otro pico del alcohol barato. Apostaría a que empezó royéndote otra vez más feroz: el hambre. Si no ahora, porque estás gordo —fofo— tal vez un día la sentiste hostigarte otra víscera y te echaste a la calle a ser espectáculo.

Sin duda el que das ahora atrae la atención y, es evidente, no mueve a risa. Alguna sonrisa incrédula asoma entre tus espectadores, pero la mayoría de ellos te mira con inquietud. Ciertamente es triste siempre la visión de un hombre encadenado, más si es titán que alfeñique. Aquel otro Prometeo de quien quizá no hayas oído hablar, anhelaba ver libres a los hombres. ¿Eres, pues, clamor de un ansia de libertad? ¿Te muestras como denuncia, para revelar a tus semejantes la vergüenza de las ataduras? ¿Quién será el Heracles que te suelte de tus cadenas? ¿Tú mismo? ¿Tu fuerza «desatada»? ¿Tu bien guardado truco? Porque hay que pensar que la libertad la lograrás de algún modo; tu permanencia donde estás sería un peligro para el orden público.

No te extrañen tantas preguntas nuestras. Hay momentos en la vida del hombre o de los pueblos que son como la estática imagen de una película inmovilizada súbitamente. La Historia tiene períodos de estancamiento y sujeción en que el espectador callejero o mundial no sabe cómo se va a resolver la secuencia interrumpida. Tú eres un poco, sin quererlo, símbolo de este momento apresado por tanta cadena de futuro. Pena que no hayamos oído —si es que ha llegado ya junto a ti— los consejos de Océano, exhortando a que reduzcas tu arrogancia.

En fin, seas lo que seas, efígie o caricatura, nos sentimos inquietos por el desenlace. Porque seguro que tú no tienes el secreto del final del reinado de Zeus, el poderoso. Y si lo tuvieras, no tenemos siquiera la posibilidad de comprártelo cuando, ya liberado, mientras tu roca del mundo se resquebraja, pases la bandeja. Tú sí habrás comprado el derecho a tu momentánea libertad, para volverte a encadenar al día siguiente.

JOSE MENDEZ HERRERA



TIO PEPE

Sol de Andalucía
embotellado



GONZALEZ BYASS

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY



Fermín Ramos, presidente del Liceo de Mérida

EL LICEO DE MERIDA

Por José LOPEZ MARTINEZ

El acta de constitución del Liceo de Mérida lleva fecha del 17 de febrero de 1901. Se fundó por un grupo de emeritenses con grandes inquietudes culturales, entre los que se encontraba el novelista Felipe Trigo, no nacido en Mérida, pero muy vinculado siempre a esta ciudad. El mencionado grupo fue convocado por don Francisco Corchero, primer dirigente de la entidad. Y aunque el fin esencial era «proporcionar instrucción a las familias de artesanos y labradores que no poseyeran bienes de fortuna», el Liceo tuvo por base una «Sociedad Lírico-Dramática» de la que salió el desarrollo de una actividad cultural más amplia. Luego se extendieron sus fines a proporcionar recreo a los asociados y a sus familias. El presidente actual de la veterana institución extremeña, don Fermín Ramos Sánchez, nos habla de los objetivos primordiales que animan al Liceo de Mérida desde su fundación.

—Según se recoge en sus estatutos, nuestra misión consiste «en contribuir al fomento de la cultura mediante la difusión de las ciencias, las artes y las letras y toda clase de conocimientos, recoger las iniciativas que se consideren provechosas para el fomento de la cultura; cooperar al mejor desenvolvimiento de la vida cultural de nuestra ciudad y provincia; favorecer cuantas actividades se refieran al perfeccionamiento moral e intelectual del hombre y de la sociedad».

En el próximo 1975 la ciudad de Mérida va a celebrar su bimilenario con varios actos de resonancia nacional. El Liceo colaborará plenamente con un programa extraordinario del que aún no podemos hablar en concreto. Por otra parte también coincide

con la conmemoración de los setenta y cinco años de la entidad. Una larga vida de afanes, de ilusiones y de lucha. Preguntamos a don Fermín Ramos hasta qué punto ha influido el Liceo de Mérida en la cultura extremeña.

—No cabe duda de que la continuidad de sus ciclos culturales, ininterrumpidos desde su fundación, necesariamente han tenido que dejarse sentir en el panorama cultural de Extremadura. En este sentido, casi todas las realizaciones extremeñas han pasado por el meridiano del Liceo de Mérida. Es más, son muy

raros los intelectuales de Extremadura que no han dado sus pasos en esta ya vieja institución emeritense. Los ciclos culturales del Liceo tienen su resonancia a nivel regional y siguen marcando la pauta, o son ejemplo para otras instituciones o corporaciones de ambas provincias.

UNA GRAN TRADICION ARTISTICA Y LITERARIA

Conocemos bien el ambiente artístico y literario del Liceo de Mérida, cuya tribuna hemos ocupa-

pado en varias ocasiones. En el Liceo comenzó nuestra amistad con poetas como Jesús Delgado Valhondo, Luis Alvarez Lencero, Antonio Herrera Pérez y el fallecido Félix Valverde Grimaldi, hombres íntimamente ligados a la institución. Otros liceístas dignos de mencionarse en este trabajo son el cronista local Santos Díaz Santillana, el actual alcalde de la ciudad, académico, ilustre médico y escritor Manuel Sanabria Escudero; el culto hombre de teatro Julio Román Seco, el que fuera presidente hace una década, Eduardo Herrera Pérez, y el presidente actual señor Ramos Sánchez, el cual ha ocupa-



Salón de actos del Liceo de Mérida. En primer término, Luis María Anson

do diversos cometidos en la cultura local.

—Mencione los actos más importantes celebrados en el Liceo a lo largo de su historia.

—Actos de relieve ha habido muchos. Cabría recordar la conmemoración del centenario de Espronceda, con la adhesión de Carolina Coronado, entonces residente en Lisboa. En el Liceo de Mérida, al iniciarse las excavaciones en el Teatro Romano, explicó José Ramón Mérida, por primera vez, el alcance y resultado de sus trabajos. Ha habido exposiciones antológicas de artistas extremeños; han pasado por su estrado políticos, escritores, poetas, científicos... El viejo «Gaveau» del Liceo ha sentido los dedos de los mejores concertistas. Enumerar, señalar nombres en esta recopilación tan rápida e improvisada nos expondría al olvido de algunos fundamentales por su categoría. Puedo asegurarle que las figuras más prestigiosas de España han pasado por el Liceo a través de sus tres cuartos de siglo de actividad.

Hablamos de realizaciones más próximas. Tomemos como ejemplo de la variedad temática y de actividad de un ciclo, el del año pasado. De nuevo toma la palabra don Fermín Ramos:

—Intervinieron Manuel Martín Lobo («Extremadura, empresa regional colectiva»); Santiago Martínez Fornés («El arte de estar enfermo»); Rafael Ríos Mozo («Joselito y Belmonte en nuestro tiempo»); Carlos Rico Avello («Curanderismo y brujería»); Rafael Gisbert y Sánchez de la Vega («Perspectiva histórica de la Universidad a Distancia»); José María Cagigal («El deporte en la sociedad contemporánea»); conciertos de Segundo Pastor; representaciones de pequeño teatro; exposiciones de los pintores José Antonio Ferreiro, de Justo Luis Berjano, de los alumnos del INE; proyección de películas científicas y, como siempre, la fiesta de la poesía, de la que fue mantenedor Julio Cienfuegos.

EL LICEO POR DENTRO. PROYECTOS

Casi dos mil socios tiene el Liceo de Mérida. El desarrollo de sus actividades se debe exclusivamente a sus propios medios y recursos, ya que no cuenta con ninguna subvención o ayuda oficial. Su desenvolvimiento económico puede calificarse como de muy normal, lo que ya es bastante para este tipo de instituciones. La entidad es propietaria de su edificio social, levantado sobre un solar de mil metros cuadrados, en pleno centro de Mérida. Existe, para una inmediata puesta en práctica, un ambicioso proyecto de remozamiento, ampliación y puesta al día de las instalaciones sociales, tras haber recuperado, por desahucio de sus arrendatarios, un local de cine-teatro propiedad



Exposición de libros en el Liceo de Mérida



Sala de exposiciones del Liceo de Mérida

de la Sociedad y que forma parte de su mismo edificio.

La junta rectora del Liceo está formada por los siguientes señores: don Fermín Ramos Sánchez, presidente; don Manuel Sanabria Escudero, vicepresidente; don Amalio Gómez Morrón, secretario; don Manuel Carbajo Domínguez, vicesecretario; don Manuel Rodríguez Nieto-Díaz, tesorero, y los vocales don Pedro Barrio del Castillo, don Joaquín Blanco Morales, don Fernando Durán Sánchez, don Angel Galán Arteaga, don Valentín Mata Garrido, don Modesto Mateos González y don Fernando Paguillo Vega. Prosigue informándonos el presidente:

—El Liceo de Mérida cuenta con un grupo de pequeño teatro y está en vías de organizarse definitivamente el orfeón. Durante el curso se imparten diversas enseñanzas a los hijos de los asociados mediante el abono de una matrícula simbólica. Está establecido, con carácter fijo, el Premio de Poesía «Jesús Delgado Valhondo», del que cada año se hace entrega al estrenarse la primavera. Se trata de un premio que está creando una gran inquietud entre los poetas jóvenes de aquí.

—¿Cómo ve el presidente del Liceo el panorama cultural de

Extremadura en estos momentos?

—Sencillamente, bien; pero de paredes hacia dentro. Nos falta tener proyección e influencia hacia fuera. Desde el plano nacional nos hace mucho bien el énfasis que ponen de su extremeñismo algunos escritores como Pedro de Lorenzo. Pero necesitamos mayor aglutinación para conseguir un mayor vigor en las voces.

El señor Ramos Sánchez hace una pausa para después abordar el tema en profundidad:

—Aquí se labora mucho por el levantamiento cultural de Extremadura. Cada uno en su tajo hace cuanto puede. Los congresos de Estudios Extremeños, de los que el conde de Canilleros fue gran impulsor, han llegado a alcanzar altura y eficacia. Pero quizá está en la labor de cada día, en la preocupación constante, la clave del despegue de estas dos grandes provincias desconocidas. Esa labor la están haciendo, qué duda cabe, Jesús Delgado Valhondo, Adolfo Maíllo, Julio Cienfuegos, Valeriano Gutiérrez Macías, Joaquín Suárez, Manuel Terrón, Antonio Zoido, Francisco Rodríguez Arias, José Díaz Ambrona, Santos Díaz Santillana, Arsenio Muñoz de la Peña, Carlos Callejo, Tomás Ra-

banal, Manuel Martín Lobo, Antonio Uribarri, Enrique Sánchez de León, Narciso Sánchez Morales..., en fin, tantos que, empleando el tópico, harían la lista demasiado larga. Pero hace falta aglutinar esas preocupaciones y ese cariño a lo nuestro. No en un congreso, sino en una gran convocatoria que, sirviendo de exaltación de nuestro trasfondo cultural, unifique los esfuerzos y le preste resonancia. Esa gran convocatoria puede ser la ocasión del bimilenario de Mérida, en mil novecientos setenta y cinco, porque Extremadura fue en Mérida primero.

ESPERANZA EN LA UNIVERSIDAD EXTREMEÑA

Hablando de Extremadura y de su presente y futuro cultural no puede olvidarse su Universidad, nacida entre la expectación y la esperanza. Sobre este tema se ha escrito mucho en la prensa regional. El periodista y escritor Francisco Rodríguez Arias ha sido y continúa siendo uno de sus principales valedores. También Adolfo Maíllo y Carlos Callejo, entre otros. Pedimos su criterio al presidente del Liceo, el cual nos lo expone con la mayor objetividad:

—Hace falta que nuestra Universidad cobre arraigos y se sacuda rivalidades nacidas de planteamientos. La realidad es que la Universidad de Extremadura es así, fue concebida así y los extremeños tenemos la obligación de potenciarla. No debe ser un simple medio para sacar los hijos adelante, sino para sacar a toda la región adelante. Extremadura necesita exteriorizarse, dar a conocer que en ella no solamente se dan hombres que marchan, con pena y sin gloria, con nostalgias anticuadas de su tierra, con el peso abrumador de lo irreversible. Extremadura necesita potenciarse en lo cultural como base indiscutible de su posterior desarrollo económico. Esto es lo que se siente ahora entre nosotros y esta es la gran responsabilidad de nuestros escritores, de nuestros intelectuales: aglutinación regional, proyección hacia fuera y toque de atención.

Antes de que pongamos punto final a nuestro diálogo periódico don Fermín Ramos Sánchez vuelve a insistir en su defensa sociocultural de Extremadura. Sus palabras cerrarán este trabajo:

—Extremadura no es lo nuevo, ni se quedó quieta en el tiempo. Es algo que definen muy a las claras las viejas piedras de Mérida, símbolo de su trasfondo cultural. Por eso el bimilenario de Mérida tiene que ser la hora de su promoción en tantas facetas que no se le han querido reconocer. La gran ocasión de alzar la voz. La hora de los encuentros. La hora de que se sepa que aquí estamos y somos muy diferentes a como se nos suele ver.

JUANITA LA LARGA

Por Teresa BARBERO

SE habla ahora mucho de la evolución de la mujer y se estudian, con más o menos seriedad y profundidad, los distintos factores históricos, geográficos, religiosos, psicológicos, biológicos, sociales, etc., que, desde los oscuros matriarcados hasta la definitiva postergación de la mujer —en nuestra Europa occidental coincidiendo con el primer milenio— han venido condicionando el sometimiento de un sexo a otro.

Aunque no el único la literatura es uno de los más fieles espejos de todos los fenómenos de la actividad y el comportamiento humanos, y, como es natural, el fenómeno de la evolución, o del estancamiento, o de la regresión de la mujer en la sociedad ha quedado reflejado en el espejo de las literaturas, sin que las imágenes a veces deformadas o borrosas que los autores nos transmiten oscurezcan, a mi juicio, la visión válida del fenómeno, sino que, mejor, la enriquecen, puesto que la técnica del espejero suele reflejar en sus propias deficiencias cuál sea la visión generalizada de la sociedad que representa.

Contextualizado, el objeto mujer (no la mujer objeto, ojo) se refleja en la literatura española (y creo que sólo igual en la francesa y en la rusa) con una extraordinaria nitidez. Y ello a lo largo de toda su historia, desde sus orígenes, desde «la muller santa nunca fue forçada». Sin embargo, es en la novela de finales del siglo XIX, que curiosamente titula muchas obras con nombres de mujeres, la que (desde El final de Norma, por ejemplo, hasta Lola, espejo oscuro, también por ejemplo) coincidiendo con conocidas convulsiones sociales, refleja con imágenes muy frescas la evolución de la mujer.

He tomado como ejemplo Juanita la Larga, de Valera, novela que he vuelto a leer y que me parece que resume

muy bien la situación de la mujer en la sociedad finisecular, pese a ser, como un crítico ha dicho razonablemente de otra obra de Valera, una novela bonita, es decir, una novela donde la actitud crítica del autor está en demasía contenida, como algodónada, para no herir la sensibilidad —los escrúpulos— del lector. Pero esta misma postura limitativa del autor (y no entro ahora en consideraciones de «forma», en el estilo, en los recursos narrativos empleados, etc.) denuncia cuál fuera la actitud general de una sociedad como la española decimonónica cuyas estructuras, demasiado poco flexibles, la impedían dotar a la mujer de un estatuto que el progreso y los espíritus más avanzados estaban pidiendo a gritos.

Así, la condición de hija ilegítima de Juanita la Larga se hace patente, aunque en apariencia no se note, en el comportamiento de todos los personajes que la rodean. Ciertamente que la conducta de la madre, mujer buena y trabajadora, ha merecido que en el pueblo se le perdone el «pecado», pero ya hay aquí, muy marcada, una dirección determinante, una acción codificada en el capítulo de los pecados, y un pueblo, es decir, una voluntad general que se opone a la voluntad particular, y que la perdona. Por lo demás, está claro que Juanita pecha, por decreto, con un pecado heredado (la «herencia del pecado» es expresión usual en los folletines de lágrima y moraleja, al fin y al cabo un género —o subgénero— literario), pecado que irá amortiguándose hasta desaparecer en la cuarta o quinta generación, sobre todo si alguno de los herederos ha hecho fortuna o muerto en acción patriótica.

Dos impulsos opuestos oprimen con parecida fuerza a Juanita en el plan amoroso, y no sería necesario, desde luego, acabar la novela para acertar cuál de los dos contendien-

tes va a obtener la presa. Escribo a conciencia la palabra presa, pues que no otra cosa es la pobre hija del pecado para los dos hombres que la pretenden. Por lo pronto Juanita carece, de acuerdo con las normas de la moral social de la época, de poder decisivo, no tiene alternativa más que en la preferencia. Esta carencia se acusa en una conducta reprimida, cuando no ñoña, de la protagonista, que encorsetada (tómese esto como un tropo, puesto que Juanita no usaba corsé, «negándose a meterse en semejante apretura», ¡qué progreso!) por costumbres y conveniencias, ve cómo es disputada (y si preciso fuera, repartida) con la misma curiosa pasividad con que asistiría a la caza de una liebre por los dos galgos favoritos.

Lo curioso del caso es que, para el lector no advertido de la trampa (¿y por qué no tam-

bién para el propio autor?) son las ingenuas maniobras de Juanita, sus hábiles y graciosas imposturas, su listeza, las que dirigen su destino amoroso, jugando con los contendientes como con fantoches. Y nada de eso. Basta con no separar en ningún momento a la heroína del mosaico social por el que circula, y de las circunstancias conexas (precaución crítica elemental), para darse cuenta de que Juanita la Larga no dirige sus propios pasos sino que éstos son dirigidos inexorablemente. Ni siquiera las diferentes calidades de amor que anima las voluntades del alcalde y de don Paco hacia Juanita (casta la de este último y algo menos la de la primera autoridad) tienen demasiado peso. Lo que se impone, y no es difícil verlo, es el tremendo, discriminatorio sentido jerárquico de la sociedad, aceptado y mantenido por las diferentes clases dentro de ella, por todo el



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

pueblo. Hay un hecho revelador en la novela que ahorra la aportación de pruebas. Cuando Juanita se presenta en la iglesia, el día de la función, con un traje hecho de la pieza de magnífica seda que le regaló don Paco (nótese que el regalo consiste, no en el traje sino en la tela que servirá para confeccionarlo), hombre de indudable reputación, el pueblo de los fieles la repueba y el cura encuentra un pretexto para largar un sermón menos aburrido que de costumbre a costa de la incauta aceptante. Y es que una señorita pobre no debería vestirse de señorita rica; más aún: no debería vestirse, y si lo hace es porque la piedad les toma a veces, sólo a veces, la delantera a jueces, censores y exorcistas. Ahora bien, ¿qué habría pasado si el sedoso regalo hubiera venido del alcalde? Seguramente, silencio popular, aceptación vicaria de la razón de la jerarquía, como mucho algunos murmullos de asombro o de envidia; puede que, al atardecer del domingo rural, algún cariñoso puyazo del cura al alcalde en la chocolatada del boticario.

Naturalmente —preestablecidamente— (en los límites de la novela, se entiende), Juanita se casa con don Paco, padre de mujer rica, suegro de un noble. Probablemente los tataranietos de Juanita, si es que la emigración rural no se los lleva del pueblo, no sabrán ya nada de la ilegitimidad de su tatarabuena.

Es claro que Juanita iba a la iglesia, y no sólo por lucir sedas y alborotar percales, sino que «toma su mantón y se va a rezar a la iglesia para encontrar inspiración y consuelo». La piedad de Juanita también es heredada o impuesta, lo que la hace todavía más sospechosa, inclinándola moderadamente —todo en esta novela es moderado— a un cierto fetichismo, y no sólo porque fuera «devotísima de la Virgen de la Soledad», a cuya solitaria iglesia subía para rogar a la venerada imagen que le realizara sus deseos amorosos. Este maridaje de piedad y erotismo, que viene de muy lejos, no puede sorprender a nadie; es el reflejo crepuscular de una cierta Edad Media: en las capillas de algunos templos se conserva aún un cepillo con inscripciones tales como «Limosna para casar doncellas pobres». Pobre era la pobre Juanita la Larga, y a su virgen que iba para pedirle la limosna de un matrimonio que miren por donde la salió rico.

La instrucción religiosa de Juanita, que fue la acostumbra, explica muchas cosas. De niña tuvo el Ripalda, que «nadie sabía mejor», y con las secas y autoritarias respuestas del jesuita, aprendidas de memorieta, tiró toda su niñez y adolescencia, aunque, eso sí,

sin crisis. A partir de la niñez, se produce un bache en la instrucción religiosa de Juanita —y de todas y todos sus coetáneos—, sencillamente porque no hay estímulo, no hay exigencia, no hay confrontación. Hasta que aparece el gran problema del sexo y su acólito el pecado. ¿Quién dirige entonces los pasos religiosos de Juanita? Otra ignorante más afortunada, a la que su dinero y educación atribuyen una superioridad reconocida, socialmente certificada, sobre la casi neófita; una burguesa en el sentido más riguroso de la palabra, precisamente la hija del pretendiente don Paco, que, como apoderándose en cierto modo del alma de Juanita, compensará en eventual ascendiente de su futura media madre en el plano familiar. Repásense, por lo demás, los títulos impuestos por la preceptora: Monte Calvario, Gracia de la gracia, Gritos del infierno, Espejo de religiosos, Casos raros de vicios y virtudes, Estragos de la lujuria. ¿Hace falta algún comentario?

He hablado antes de la inexistencia de crisis religiosa en la vida de Juanita. Pues bien, no se crea que obedece a la simplicidad o a la ignorancia de la muchacha. Es un hecho común a todas las capas, a todos los elementos —menos los intelectuales— de la muy estructurada sociedad de finales del siglo XIX. Hay como una aceptación ciega de valores en un juego que probablemente nadie comprende pero que todo el mundo sabe jugar con mayor o menor destreza. Y lo de la inexistencia de crisis religiosa (el lector ya se habrá dado cuenta de que en este caso concreto hablo de falta de crisis en un sentido negativo, como anuncio de males mayores) se puede extender a otros muchos campos del espíritu humano. Exceptuando la gran crisis social que viene arrastrándose desde las no muy lejanas convulsiones industriales y la transformación de los mercados, el último siglo XIX es un siglo sin crisis. Aunque más bien, como ha dicho un sociólogo, puede que lo que ocurriera era que el ruido de las máquinas no dejaba oír otras voces.

Y no la voz de Juanita, desde luego. Las juanitas no tuvieron ni voz —ni voto— en la sociedad española de finales del XIX. ¿Cómo iban a tenerlos —aunque esto pueda parecer frívolo— aquellas mujeres que no tenían «el liviano, provocativo y sucio movimiento de caderas y los pasitos menudos que suelen tener las chulas, sino un andar sereno, a grandes pasos, noble y lleno de gracia»? ¿No son más incisivas y modificativas aquellas otras criaturas de otros espacios literarios menos mesurados, correspondientes a otras sociedades ultramontanas, espacios literarios como el de Zola, pongo por ejemplo?

música

Por Carlos-José COSTAS

PRESENCIA DE SCHOENBERG Y OTROS TEMAS

III FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA



Elisabetta Terabust, en *Giselle*, presentado por el London Festival Ballet en el III Festival Internacional de Danza

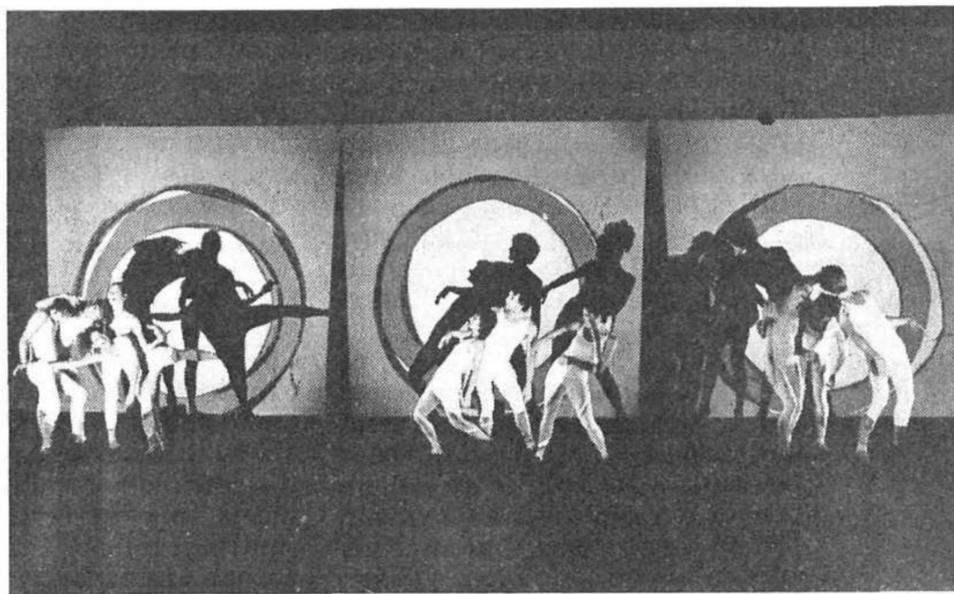
Las actuaciones del London Festival Ballet sirvieron de apertura al III Festival Internacional de Danza en el teatro de la Zarzuela, que se extenderá hasta el mes de noviembre. El London Festival Ballet ya ha actuado repetidas veces en Madrid y en otras ciudades españolas y cuenta con la adhesión de los aficionados al ballet clásico. Pero la idea de estos Festivales es precisamente la de reunir concepciones muy distintas de la danza entre las que no había de faltar la más tradicional. Obras como *Las Sifides*, *El Príncipe Igor*, *El Corsario* o *Giselle* son demasiado conocidas para que el espectador habitual busque en ellas otra cosa que no sea una calidad general y una primorosa actuación de los solistas. No siempre fue así, pero el tono medio sí satisfizo. El primer programa contaba con el «cierre» desbordante de *El Príncipe Igor*, y logró mejores resultados. En el segundo, el *Gran paso a dos*, de Tchaikowsky, con Margot Miklosy y Patrice Bart, puso de relieve que cuando falta el cuerpo de baile y la trepidación orquestal es más difícil convencer incluso a los no entendidos.

Excelente contraste han sido las actuaciones del Teatro de Danza de Alwin Nikolais, igualmente conocido y apreciado por los asiduos a estos Festivales. Alwin Nikolais ha encontrado una fórmula que parece no agotársele en la música; imaginación coreográfica y

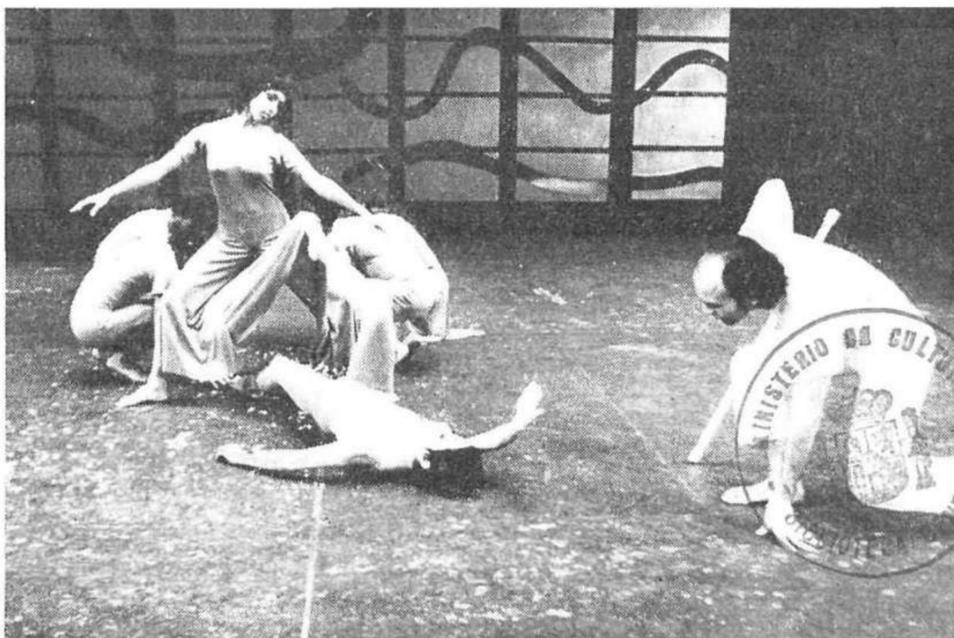
luminotecnia—colaboradora decisiva del vestuario, de la escenificación y del conjunto— se suman a partes casi iguales para lograr los efectos del resultado. Dentro de las líneas generales que marcan la concepción coreográfica de Nikolais, lo que más sorprende es su variedad, su riqueza de movimientos. Viendo el estreno de *Cross-Face*, ballet creado este mismo año, es posible pensar que suprimiéndole el juego de luces, que nos hace identificarlo con su creador, no sería fácil deducir con seguridad que estamos ante la coreografía del Nikolais de *Foreplay* o de *Masks, props and mobiles*. Pero ese juego de luces es otra de las facetas de sus creaciones, que se advierte incorporado al conjunto de forma inseparable. Recordamos que fue uno de los grupos mejor recibidos en ocasión anterior para repetir que también lo ha sido en este III Festival.

El conjunto de bailarines está formado por un total de diez, que en la mención de los programas aparecen en riguroso orden alfabético, pero que en las actuaciones concretas se resaltan en los nombres de Gerald Otte, James Testers, Suzanne McDermaid y Gladys Roman. La idea, sin embargo es la de sustitución, de modo que los cinco bailarines y las cinco bailarinas formen un auténtico cuerpo de baile indiscriminado.

Al conjunto de Nikolais ha sucedido el Ballet Nacional de Méjico, pero no se trata, a juzgar por su nombre, de un ballet «típico», sino de uno pequeño que cultiva la danza clásica. Los ballets presentados utilizan obras de nuestro tiempo, y así encontramos los



Scenario, ballet presentado por Alwin Nikolais



Serpentina, de Luis Fandiño, presentado por el Ballet Nacional de Méjico

nombres de Britten, Strawinsky, Penderecki y Xenakis en el programa, junto a Bach y algunas creaciones propias. La coordinación artística está a cargo de Guillermina Bravo, autora, al mismo tiempo, de la mayor parte de las coreografías. El grupo se subtitula «Danza Contemporánea» y está adscrito a la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo la dirección escénica de José Cuerpo.

Sin que el conjunto esté en la primera línea de las agrupaciones de danza, sí está presente una inquietud general de creación de nuevas estructuras que unas veces consiguen y otras no. En ballet *Comentarios a la naturaleza*, sobre música de Britten, se explica por sí mismo y precisamente por ello encontramos innecesaria la intervención de Guillermina Bravo como narradora. Estamos de acuerdo en que en cierto tipo de representaciones sus explicaciones pueden tener un sentido didáctico o de orientación, como está presente en la música de Britten, pero frente al público del III Festival no eran precisas. Nos gustó de modo especial *Tango*, con coreografía de Jaime Blanc y en el que intervienen Carolina Maza y Victoria Camero. De las coreografías de Guillermina Bravo seleccionaríamos en primer lugar la de *Estudio núm. 3*, y en segundo, *Comentarios a la naturaleza*.

El Ballet de Gades, el que sustituya al de Harlem y el del Gran Teatro de Ginebra son los próximos a presentarse, y de ellos nos ocuparemos en una próxima crónica.

LUNES MUSICALES DESDE LA CORUÑA

Continuaron «Los Lunes Musicales de Radio Nacional», que durante el verano han tenido como escenarios distintas provincias. El 23 de septiembre se celebró en La Coruña, con la intervención del violinista Pedro León Lara y el pianista Ricardo Requero. El programa, dentro de la línea de originalidad de «Los Lunes», estuvo dedicado a «Las dos escuelas de Maurice Ravel». Para cuando se publique esta referencia ya se habrán dado a co-

nocer la programación de temporada de «Los Lunes», que seguirá celebrando sus actuaciones en la Sala Fénix de Madrid.

El mes de septiembre se cerró desde Bilbao, dedicado al Cuarteto Vasco, en la sede de la Sociedad Filarmónica. El programa estuvo a cargo del Cuarteto Clásico, que lo dedicó a los primeros Cuartetos de Arriga y Guridi, raramente incluidos en los conciertos de cámara.

ARMONIA SCHOENBERG-BARCE

Para ser justos deberíamos haber titulado este comentario «Armonía Schönberg-Barce-Real Musical». Parece largo, pero considerando que el Tratado de Armonía, de Arnold Schönberg, fue publicado en alemán en 1922 y que no llega al español hasta este año, el primer elogio corresponde a Ramón Barce, compositor de méritos propios, quien se ha hecho cargo de la traducción, y al «Real Musical», importadores de música impresa. Así, de la mano de un com-

positor, que no traductor, y de unos importadores, que no editores, se ha superado la barrera idiomática que separaba a los estudiantes y compositores de habla española del Tratado de Armonía básico de nuestro tiempo. A ambos corresponden los elogios por su intención y por su esfuerzo.

En su Tratado —como señala Ramón Barce en el prólogo—, Arnold Schönberg sigue un planteamiento más que normal, tradicional, que permite utilizarlo

como libro de texto «al uso», aunque después vaya abriendo los caminos de la armonía demostrando dos aspectos esenciales: En primer término, que la armonía es un medio y no un fin; en segundo, que como todo elemento de «organización» de una materia no es permanente. Y la ruptura que supone de la armonía tradicional como sistema base de trabajo del creador se ve amenazada por su propio planteamiento de nuevas y futuras rupturas. Roto el tabú de las limitaciones, de lo permitido y de lo prohibido, los años transcurridos desde la publicación del Tratado nos permiten tener a la vista otras de esas nuevas rupturas. Pero le cabe a Schönberg el honor de la sistematización de una nueva etapa, que al quedar establecida como precedida, abría ya las puertas a cualquier posibilidad. A este respecto, Ramón Barce recuerda que desde el Tratado de Armonía, de Rameau, publicado en 1722, al de Schönberg, transcurrieron dos siglos que fueron el supuesto «reinado eterno de la armonía tradicional».

Pero la obra de Schönberg no sólo está bien lejos de la de Rameau, por su sentido de la armonía. También se diferencian en el «tono». Al de Rameau, serio, didáctico, estricto, corresponde Schönberg con un extraordinario sentido del humor. Así, al comentar las excepciones en la prohibición de las octavas o quintas paralelas, dice: «Ante todo, cuando no pudieran evitarse», y añade entre paréntesis: «¡la necesidad no admite prohibiciones!». De este modo queremos poner de manifiesto la «ligereza» del Tratado, que lógicamente facilita su lectura y su estudio. Al terminar este comentario, se impone una nueva felicitación al traductor y al editor y todos los que se interesan por la música que, encontrarán cubiertas una de las más graves lagunas de nuestra bibliografía, que nos llega muy justamente al conmemorar el centenario del nacimiento del compositor vienés.



Arnold Schönberg, cuyo Tratado de Armonía acaba de publicar Real Musical en traducción de Ramón Barce

LUIS
UN
DE
QUE
LAS

SU tiempo corre entre impresas y pedagogía, y la música, la propia, la sin barreras de lugar y finalidad, está detenida como tantas otras veces. Hay un reloj en la redacción, junto a las revistas extranjeras de intercambio, que parece asumir su papel con una cierta desconfianza. Son las once, o más tarde quizá, y Luis ya ha cumplido la ceremonia con la que empieza el día: las dos horas en el órgano, extendiendo por el piso las notas que acercan a Bach, Cabezón o César Franck, que repite ahora en el aula magna, tan llena de paneles que un día de estos serán ocupados por libros que hablan de educación musical.

Juan Alfonso ha sido el puente de esta conversación, cercana pese a puertas, timbres, visitas y búsquedas constantes de papeles antiguos, en los que se calcinan los momentos de música para sí, o desde sí, que Luis va reduciendo, dejándolos para la especial mirada de carpetas acogedoras, para la raíz que se esconde tras las manos suaves de órgano, tras el espacio que queda al caer el día de turnos



RAZON Y FE

REVISTA HISPANOAMERICANA DE CULTURA

Aparece diez veces al año

Redacción y Administración: Pablo Aranda, 3. MADRID-6

Teléfonos: 262 49 30 - 262 26 76

Precios de suscripción: España, 450 pesetas; extranjero, 540 pesetas o su equivalente en otra moneda

ELIZALDE, RECORRIDO SONIDOS RECOGEN PALABRAS

Por Mary Carmen DE CELIS



medidos. La suite empezada recuerda el timbre del txistu, el Norte, punto de arranque de años llenos de la claridad del sonido silenciando lo superfluo, la luz caída que sucede a la latitud del ayer.

Las respuestas (que Luis relaciona con aquellas que leo en los recortes de la carpeta azul) no se acostumbran a la posibilidad de salirse de cualquier marco de referencias. Todo es inicio, presentación: la sala de música, la biblioteca, el aula con los instrumentos del método Orff y las tizas de colores, son los alrededores que sugieren las presencias que Luis ha colocado, como uno de tantos modos de sacarse la música que tocó desde niño. Su necesidad de componer no es demasiado intensa, o puede que esté oculta entre cargos y trabajo continuo, entre tantas letras ajenas que examinar y huecos que cubrir.

Los órganos de la casa se estremecen con el tacto de Luis recorriéndolos, calculando su intensidad, el contraste, cediendo instantáneamente al fluir interior, más acusado en la transmisión de pensamien-

tos con música, en esta entrada sonora breve, pero con el hallazgo dibujado para detener la pregunta-palabra interruptora. Los dedos saben de la memoria de los hombres, y se sumergen en el tiempo abarcando direcciones abiertas, reflejos de intemperie, temperatura de épocas, amor y dolor resueltos en la expansión del sonido, contenidos bi-

furcados para conservar el matiz de música que queda tras el paso del tiempo.

Pero el último recuerdo, como el primero, es para la pedagogía musical, para proyectos que permanecen por encima de la banda de txistus y el órgano, juntos en la tierra del compositor. La «Exposición Permanente de Libros y Material Didáctico de Educación

Musical» anuncia un perfil filtrando objetos necesitados de sus horas. El está siempre acompañando a las cosas que le rodean, dejando perder la creación, el vagar de mecanismos diferentes, que convierten una naturaleza en materia de expresión. El sigue el rumbo que los imprevistos le van señalando, y deja anotada la huella de su persona.

BIOGRAFIA

LUIS ELIZALDE OCHOA nació en Sangüesa (Navarra), en 1940. A los seis años comenzó los estudios musicales en su ciudad natal. Hizo la carrera de piano en San Sebastián. En el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma estudió armonía, contrapunto y fuga con Cammarota instrumentación con Tosatti, composición con Bartolucci, perfeccionamiento de piano con Cianfriglia y órgano con Vignanelli. Se especializó en música organística antigua en Innsbruck, con Fernando Tagliavini. Ha estudiado clavecín en el Conservatorio de Madrid, con Genoveva Gálvez. Actualmente es director y profesor de órgano de

la Escuela Superior de Música Sacra y Pedagogía Musical de Madrid, y director de las revistas **Tesoro Sacro Musical** y **Melodías**.

Composiciones principales:

1958: **Salve**, para cuatro voces mixtas «a cappella». Segundo premio en el Concurso de la Academia Mariológica de Lérida, en 1958.

1965: **Variaciones sobre un tema vasco**, para cuarteto de viento.

1966: **Salmo 112**, para órgano y coro de voces graves. Se es-

trenó en el Instituto Pontificio de Roma, en 1966.

1968: **Misa antigua**, para cuatro voces mixtas «a cappella». Se estrenó en el Instituto Pontificio de Roma, en 1968.

1972: **Variaciones y fuga**, sobre una salve popular a la Virgen de Rocamador, para coro a cuatro y cinco voces mixtas. La estrenó la Coral Nora, en Sangüesa, en septiembre de 1974.

1973: **La muerte**, sobre un texto de Juan Ramón Jiménez, para cuatro voces mixtas «a cappella».

1973: **Trío-Sonata**, en cuatro tiempos, para órgano.

En preparación: **Suite**, para banda de txistus y órgano.



FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA

Por Angel PALOMINO

¿Se muere la novela?

De momento parece ser que no. NATALIA GINZBURG coge la bola de cristal y, eso: que no. Dice: «... la novela está entre las cosas del mundo que son a la vez inútiles y necesarias, totalmente inútiles porque están privadas de cualquier razón de ser visible y de cualquier intención; y, sin embargo, necesarias a la vida como el pan y el agua...».

La novela —añade la COMPUTADORA— es como el pan, como la luz eléctrica, como el color malva, como el bikini, como el amor, como la sal, como el chico del ascensor, como el girasol, como el busto de Yuly, como la compasión, como el soneto, como la bicicleta...

Oprimo la tecla de «Basta»; la COMPUTADORA deja de citar cosas que podrían faltar desde ahora mismo sin que apenas ocurriese nada y dejo terminar su párrafo a doña NATALIA:

«... como el pan y el agua, y está (la novela) entre aquellas cosas del mundo amenazadas de muerte y que son, sin embargo, inmortales.»

Y sigue la COMPUTADORA: ... como la fe, como el río Manzanares, como la cintura borneante, como el catarro nasal, como la esperanza política, como la letra de cambio, como el Tercer Mundo, como la inocencia...

* * *

El papillonismo no se desanima. Acabo de ver en un escaparate el último producto del que tengo noticia. El libro se titula «Drama para un teatro vacío»; el título me gusta; lo demás, no sé, no lo he leído; el autor se llama ENRIQUE PASCUAL ORTIZ.

Al editor no le basta con esto; quiere añadirle atractivo al producto y entonces conecta amplificadores tipográficos y grita en la portada la singular noticia:

el autor está en la cárcel de Alicante cumpliendo condena por delitos contra la propiedad castigados por el Código Penal. Así de bien.

El marketing acabará por empujarnos a la corrupción; ahora que está fácil eso de las Cajas de Ahorro, si falla el atraco se asegura uno el *best seller*. Desde la celda con vocación; odia al delito y procura parecerte al delincuente. Ya no va a valer la pena ni la «resistencia», ni el «yo fui prisionero de Hitler o de Stalin». Ahora lo bueno es que se sepa: estoy en la cárcel por chorizo.

* * *

Otra vez el deporte LEYVA; otra vez se propone al lector la colaboración con el autor. Como si dijésemos «Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y el lector». El autor no propone, exige la colaboración del lector, lo que sería muy bonito si:

- a) El lector cobrase derechos de autor,
- b) Esa moda no hubiese sido ya tan utilizada, explicada y desechada en Francia, por no ir más lejos, que sería la tira de nunca acabar.

Vestirse ahora togas y birretes, poner paños al púlpito, encopetarse, levantar la cresta y acariciarse la barba para inventar inventos que fueron inventados —y desinventados ya en «Tel Quel», en «Nouvelles Littéraires» hace quince años— sin conseguir inquietar al burgués, es admirable ingenuidad. Admirable, porque el trabajo no es manco; hay que echarle mucha lectura, mucho estudio serio, mucho laboratorio y mucha honesta fe al asunto. Y todo ¿para qué?; aquí el burgués no se espanta de nada; ni lo mira y se queda tan pancho; para el burgués, lo que no entiende es tontería, estafa o abuso de confianza. Con lo único que el burgués traga tela marinera es con la pintura; ahí sí; lo que le echen; pero es porque para él la pintura es como el apar-

tamento en Benidorm o la parcela en Rascafría: Una inversión; piensa que compra con pesetas de hoy duros de mañana. Ni le gusta ni lo entiende ni —a lo peor— lo cuelga; es algo que situar en la esperanza financiera junto al tercer inmueble, junto a Telefónicas, Bankinters y Soficos.

Y entonces va un autor tan inteligente y culto como MARCOS RICARDO BARNATAN y propone en su novísima novela «Gor» (Barral) lo siguiente: «Gor opta por tratar al lector como el gran cómplice del narrador. Ambos ensayarán así ser los coautores...»

Emocionante proposición, excitante desafío; ¿es éste tu deporte? ¡Contamos contigo!

LA COMPUTADORA dice: ESO LO TENGO REGISTRADO, PERO ESTA EN FRANCÉS.

* * *

JOSE LUIS MARTIN DESCALZO se lamenta de las dificultades que se le oponen como autor teatral: *Todo ese tinglado de censuras, compañías, empresarios y demás*. Y añade el padre MARTIN DESCALZO: *En este momento tengo atascadas dos obras que me gustan, y, en cambio, sigue representándose la que a mí no me gusta*.

Ya sabemos que estrenar es muy difícil —por lo del tinglado y por otras razones—, pero «desestrenar» es facilísimo; se retira la obra; se retira sí, y ya está. No como hacen algunos que mueven Roma con Santiago para que se las festivalee el Ministerio de Información y Turismo.

* * *

Un señor maduro y recto, un hombre serio que hace de la literatura «hobby» práctico —si es que esto puede decirse, que creo que sí— me escribe una larga carta explicando su teoría respecto al boicot de GABRIEL GARCIA MARQUEZ en torno al Congreso de Cali. Dice que está muy claro; que el boicot iba contra GUSTAVO ALVAREZ GARDEAZABAL porque —como él mismo declara— es marica.

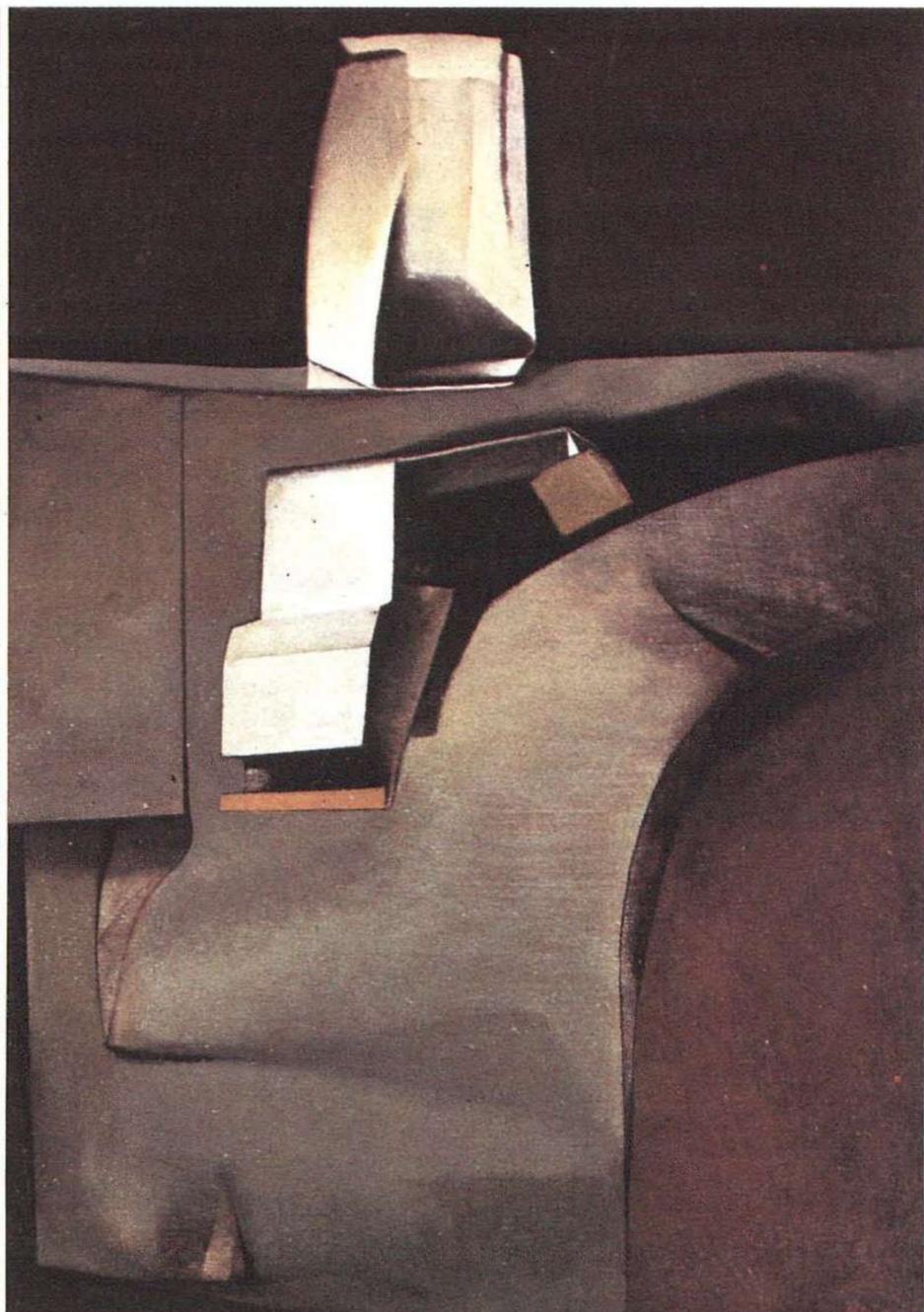
Yo no me atrevo a pronunciarme; sé de «homosex» muy cultos y notables. Doy los datos a la COMPUTADORA, que me responde:

PUES SE HA CARGADO A LO MEJOR DE LA LITERATURA FRANCESA.

* * *

«Austral» trata siempre de estar al día. Embajadora de nuestra Literatura en la otra orilla oceánica —y en esta; todos tenemos en la biblioteca aquellos tomos de «Austral» que nos permitieron acercarnos, sin desequilibrar el duro de los domingos, a los grandes maestros actuales en pasadas actualidades—, está reuniendo narrativa de ahora, de esta actualidad presente. Cuentos y cuentistas hállos en abundancia; la castiza prosa, la personalísima prosa de FRANCISCO GARCIA PAVON ha entrado en catálogo con «La Cueva de Montesinos y otros relatos».

Con los cuentos, con el relato breve, se han puesto muchas primeras piedras a famas sin fronteras. Y «Austral» es, para el escritor, como una condecoración.



FRANCISCO ROJAS

entre la realidad y la luz

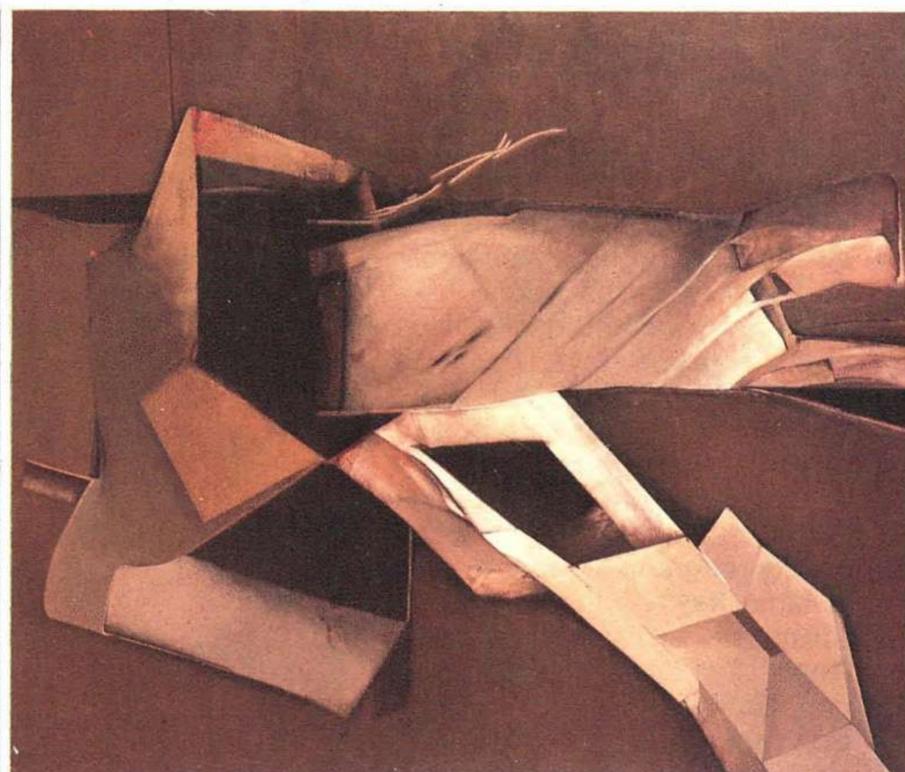
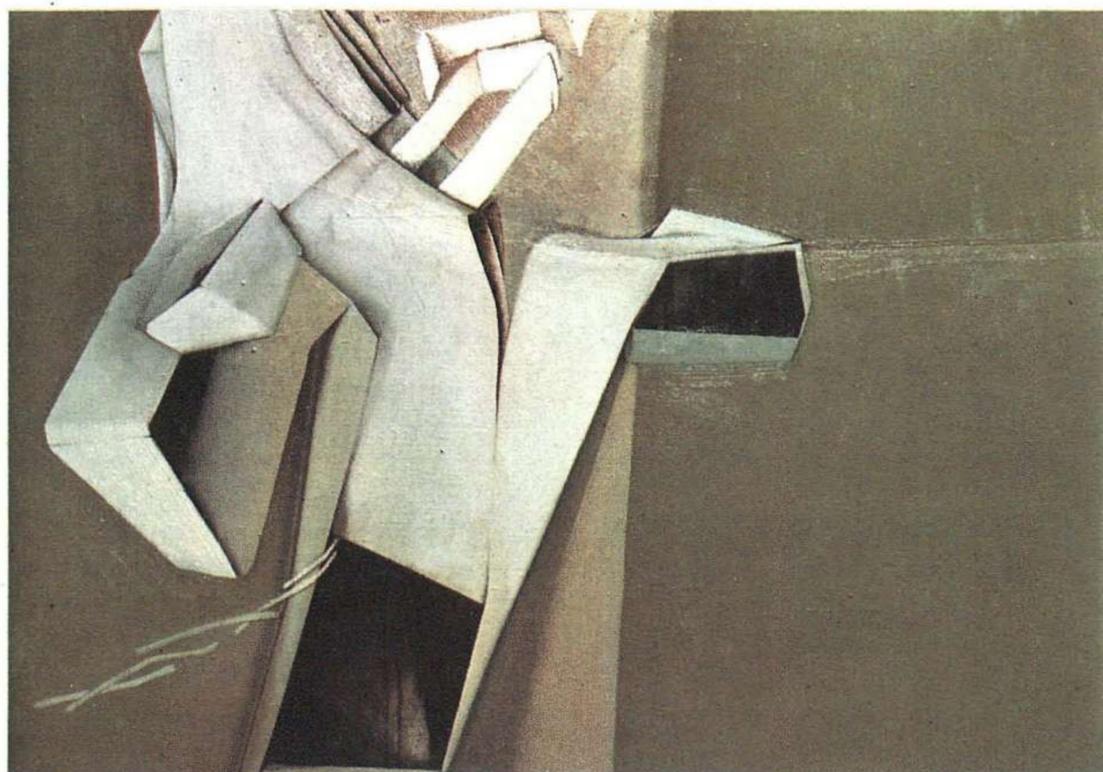


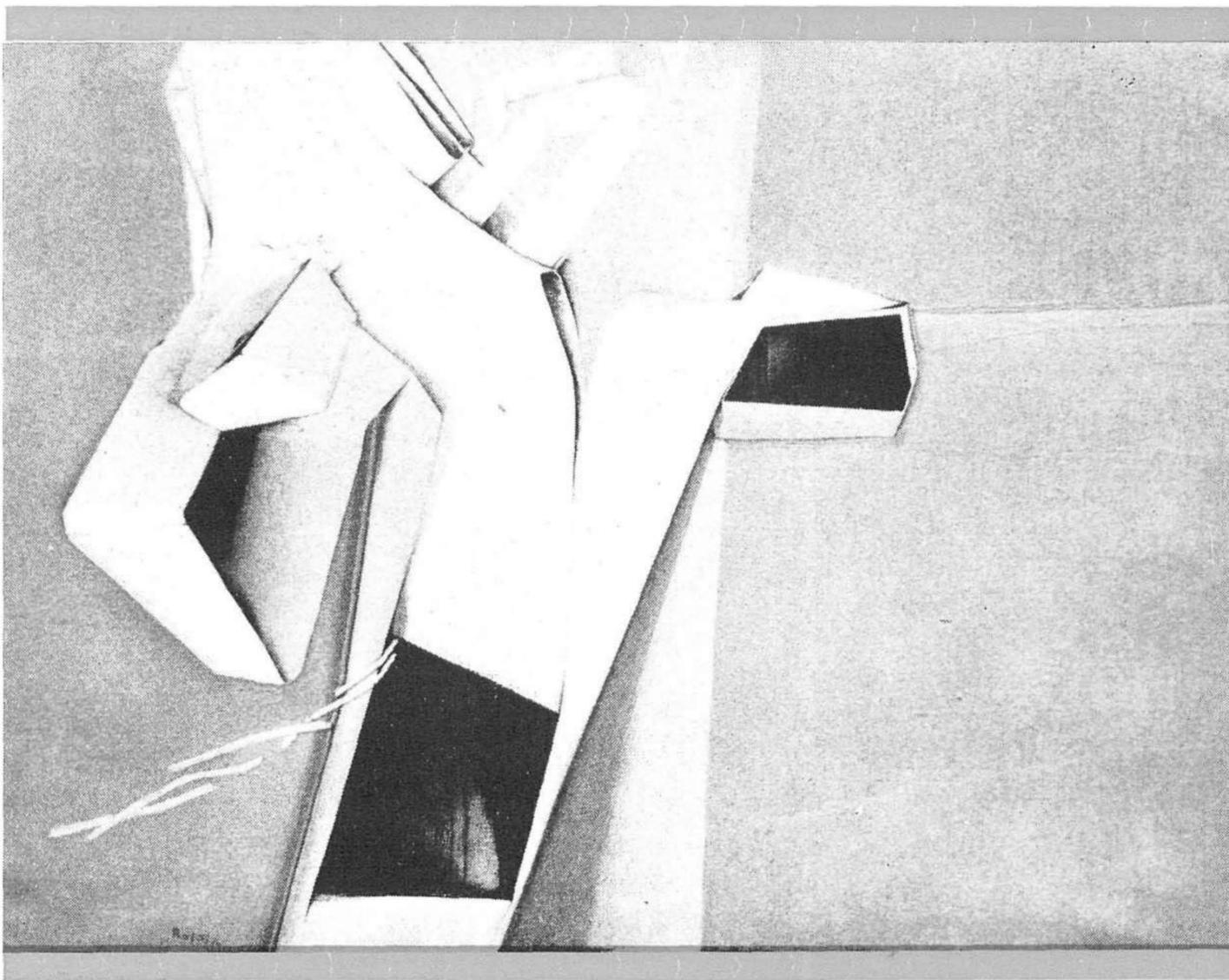
Por Luis LOPEZ ANGLADA

Cuando los ojos se han encendido de luz por las tierras de América y el alma se ha llenado de expresiones ilimitadas, ríos como ambiciones, montañas como deses-

peranzas, selvas desaforadas de odio, la única forma de regresar al sosiego perdido es venirse a estas ciudades de donde nació todo, entrar por la estrechez de una

callejuela toledana y sentarse frente a unos cuadros de un castellano leal a todo lo que representa la castellanía; sentido de la realidad, salida hacia el sueño, exten-





sión de la fantasía hacia el cielo. Recordamos —de memoria— los versos de Juan Ramón:

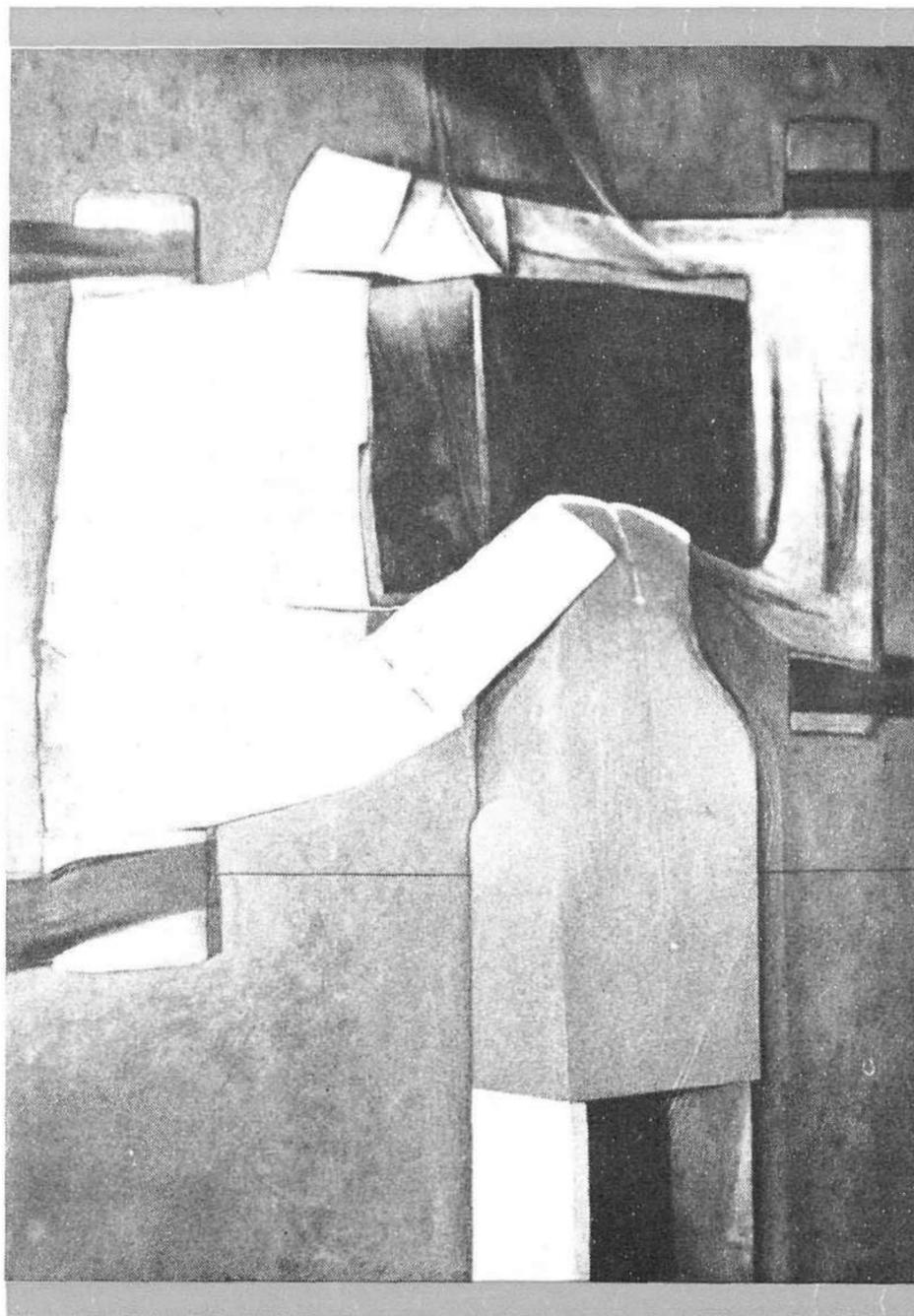
*Mis pies, ¡qué hondos en el
[suelo!
Mis brazos, ¡qué altos hacia
Y ¡qué dolor [el cielo!
de corazón distendido!*

Afincado de verdad en la tierra y con el alma disparada hacia no sabemos donde, Francisco Rojas pinta sus cuadros en una casa antañona de Toledo. Nos hemos detenido en su portal para volver la mirada a lo largo de la larguísima calleja y quedarnos prendidos en su final donde se encuadra, casi como en un marco, la torre catedralicia. Aguja increíble, vuelo hacia las alturas en tanto nuestros pies tropiezan, una y otra vez, con los duros guijos de la calle.

Francisco Rojas, con apellido de licenciado salmantino, nos recibe a la manera de los antiguos hidalgos. Todo en él se ha hecho hospitalidad y amabilidades. Nos enseña primero la flamante galería donde los pintores toledanos van a colgar sus cuadros y recibir sus enseñanzas de profesor de Bellas Artes. Luego nos conduce por la angosta escalera castellana hasta el sanctasanc-tórum de su arte. Francisco Rojas ha llenado sus paredes de cuadros de amigos, de recuerdos barrocos, de cerámicas coloristas. Recor-

damos que sólo hace unos días, en los talleres de los artistas colombianos y peruanos, quedábamos deslumbrados de tanta policroma fantasía. Ahora nos parece estar en la fuente de aque-

llos desbordamientos. Sí, esto es Castilla y éste es un pintor al que los siglos se le han detenido en la mano y se le asoman por la punta del pincel hasta sus pinturas.

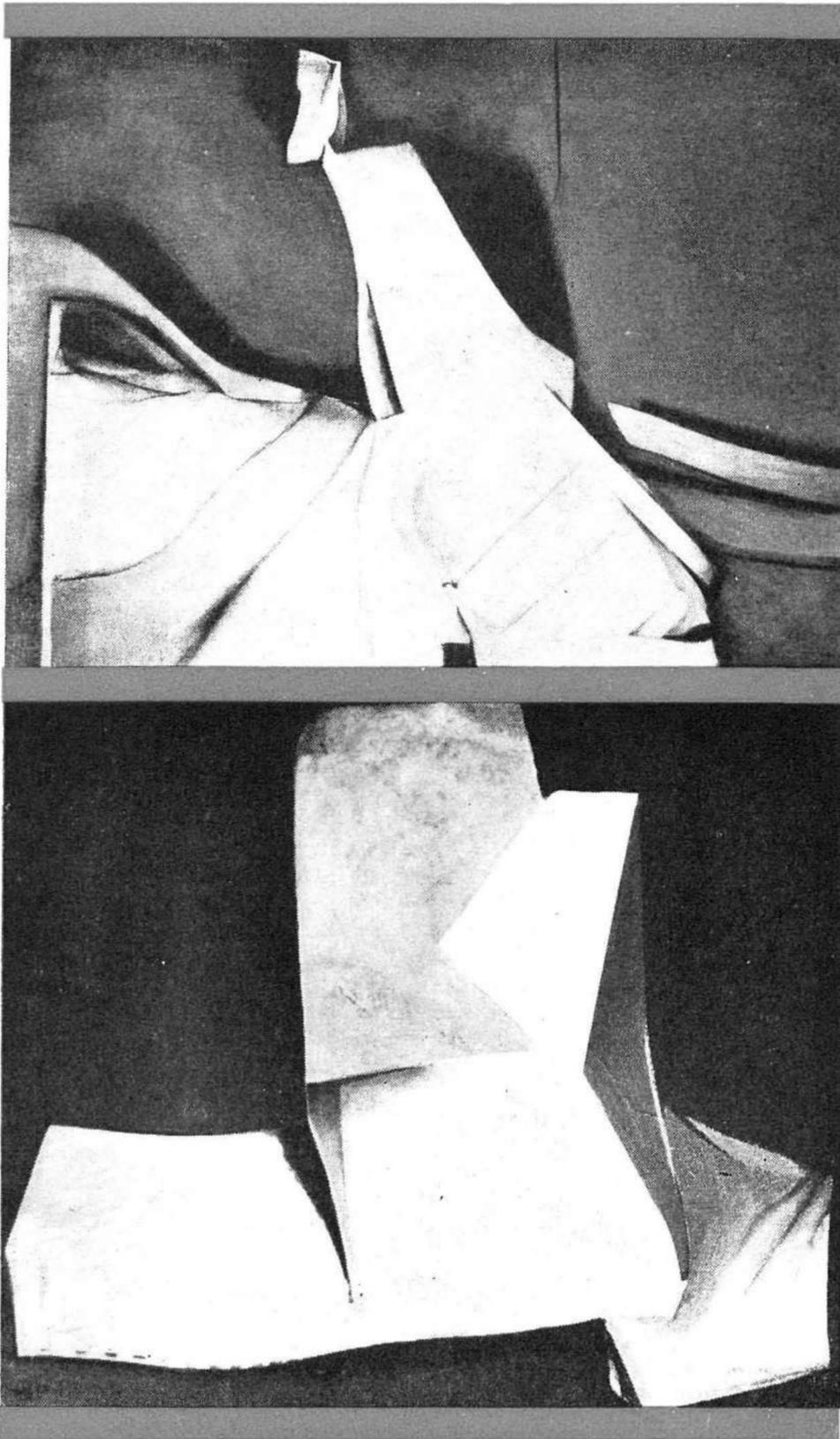


¿Ha sido el viejo Zurbarán el que nos ha saludado levantando un lienzo blanco desde un cuadro de Rojas? ¿Ha sido la mano de Velázquez la que ha movido esta atmósfera sutil en la que, si quisieramos, podríamos medir distancias y definir prioridades? En todo caso algo mágico ocurre en estos lienzos modernísimos, actualísimos, pero tan afincados en la vieja tradición pictórica que para algún sutil investigador no sería demasiado difícil el localizar el origen de su autor en este Toledo misterioso y actual, barroco y clásico en el que toda fantasía y toda perfección tienen su asiento.

«En su espléndida pintura —ha dicho de él M. A. García Viñolas— hay mucha riqueza heredada, riqueza de color, de entendimiento de la forma, incluso riqueza de sobriedades, valga la paradoja, que él limpia y ordena para crear sobre ella y no sobre el vacío, una de las más jugosas pinturas que se pintan hoy en España.»

Francisco Rojas, en constante inquietud evolucionista, sabe que no puede quedarse inmóvil en una manera de hacer. El ha pasado, como todos los pintores, por etapas de figuración y de abstracción, de surrealismo y hasta de ese realismo que quiere ser mágico y que en ningún lugar del mundo podría encontrar mejor acomodo que en esta Toledo en la que se sospecha que los árabes encontraron hasta la piedra filosofal. Por eso no tiene nada de extraño que este pintor intente convertirnos en materia de belleza los objetos vulgares que rodean a todo viviente y así hemos podido ver humildes cajas de cartón, bolsas para envolver y materiales de los que nunca nos damos cuenta de que existen elevados a la categoría de modelos de arte. Y de que lo consigue y es capaz de transmutar en oro las cosas más deleznable es buena prueba este momento suyo del que hemos podido contemplar diez o doce obras maestras y su propia convicción de que todo lo que le rodea merece su atención y aun su identificación con ellas. Esto lo dijo un día el propio Rojas a un periodista que fue a preguntarle sobre su quehacer.

—Las cosas son un vínculo transmisor de sentimientos. Por este medio se obtiene la salvación de las cosas; por tanto se humanizan. Creo que esta expresión artística no es solamente mía, sino



por obra y gracia de la inspiración ante la pintura.

*Un empujar de fuentes le
lbordea el silencio.*

*Un desangrar su color es
l su silencio sereno.*

*Un mar de agujones machos
lle trituran el trabajo.*

*Un diente de sol le devora
l los pinceles desvelados.*

Hace ya bastantes años, el dibujante Federico Galindo, en ocasión de ver una exposición de Francisco Rojas acertó a expresar cuál era una de las características de su pintura; el sosiego. «Rojas, decía, es un temperamento sosegado y lleva ese sosiego a sus pinturas.» Es curioso observar cómo ha llegado hasta nuestros días una de las cualidades que poseían en grado sumo los viejos hidalgos de Castilla: el sosiego. Pero este sosiego no quiere decir inmovilismo sino inteligencia para no desbordar las propias cualidades; no significa petrificación sino paz, como la que se cobija en esta casa de una calleja toledana en la que Rojas tiene su estudio.

Estudio de pintor de hoy y de ayer, lleno de modestia y de ambición. Cuadros or-

denados y desorden de fantasías; muebles viejos y pinturas nuevas. Francisco Rojas vive como viviría un caballero del siglo XVI, pero su pintura quedará como la que servirá de modelo a los jóvenes de mañana. Enraizado en el suelo secular pero luminoso como las ramas de cada nueva primavera. Cristina Veron-Clement remató así su poema:

*Tiene raíces de hueso
y claridad de árbol.*

Una vez terminada la visita al estudio de Francisco Rojas, el pintor nos invitó a una casa vecina en la que un amigo suyo ha creado un pequeño museo de recuerdos toledanos. Es una casa vetusta en la que, al parecer, vivió un tiempo Lope de Vega. No muy lejos de allí se guarda la hermosa tela del Greco en la que se immortalizó el entierro del Conde de Orgaz. Y presidiendo todas las cercanías, la alta aguja catedralicia, señalando al cielo.

Y Rojas, entre la realidad toledana y la luz de los tiempos nuevos, creando su pintura.

que responde a una corriente o necesidad de la humanidad actual.

No creamos, por esto, que Rojas es un pintor de esos que gustan de retratar los objetos que le rodean casi con precisión fotográfica. El hiperrealismo que se ha adueñado de tanto pintor de ahora, está casi rondándole, pero Rojas, con su filosofía de toledano de siglos, sabe que dejarse dominar por las corrientes a la moda es tan erróneo como oponerse a ellas desde posturas antañonas y lo que hace es aplicar toda su filosofía de viejo castellano a la contemplación de los tiempos actuales y por eso acierta en desentrañar las líneas más puras, los motivos más humanos.

Todo esto, claro está, sólo se consigue después de mucho esfuerzo y cuando se tienen muchas ganas de ser pintor. Queremos decir con esto que Rojas sacrifica muchas posibilidades de carácter comercial, de concesiones a lo vulgar y a lo de

última moda por su deseo de conseguir el cuadro en toda la plenitud de su belleza pictórica. Utiliza títulos literarios, pero procura que la literatura no sea el centro motivador de su cuadro. Sus argumentos son más bien ideas en las que entran, como ingredientes principales, la realidad y la luz. Y como ni uno ni otra son medidas fáciles de conseguir con una reproducción fiel a las líneas que nuestros ojos ven, de ahí que el pintor intente darnos su propia interpretación de la realidad y de la luz; la suya, personal, intransferible, irrepetible, a la que sólo concede la particularidad de que esté, eso sí, al servicio de la belleza.

Por eso ocurre que cuando un poeta—en este caso una mujer— intenta darnos en verso la versión de la pintura de Francisco Rojas tiene también que disociar las ideas acostumbradas y encontrar funciones que no suelen tener como motor los que la poetisa les confiere

Elicia

GALERIA DE ARTE

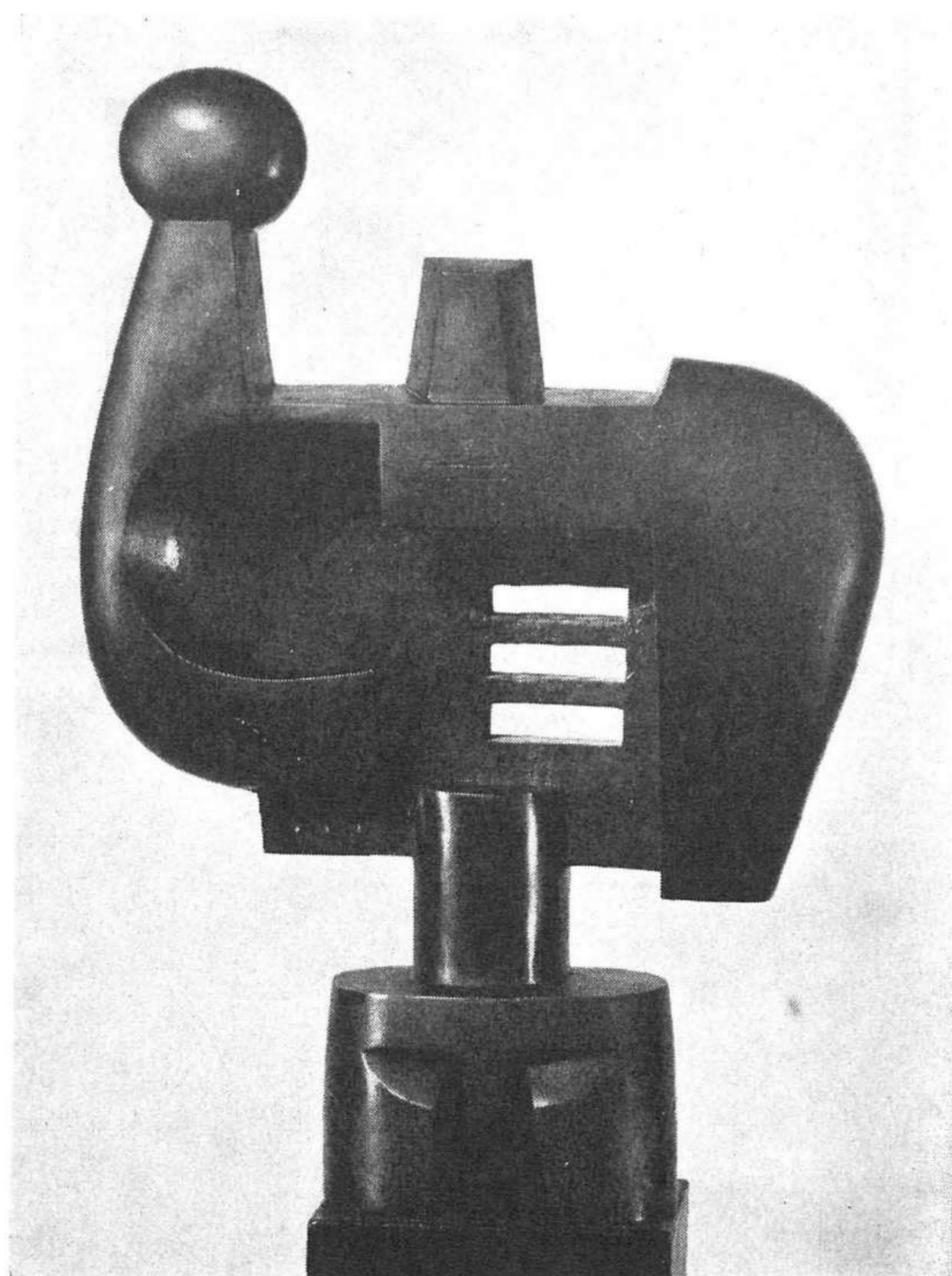
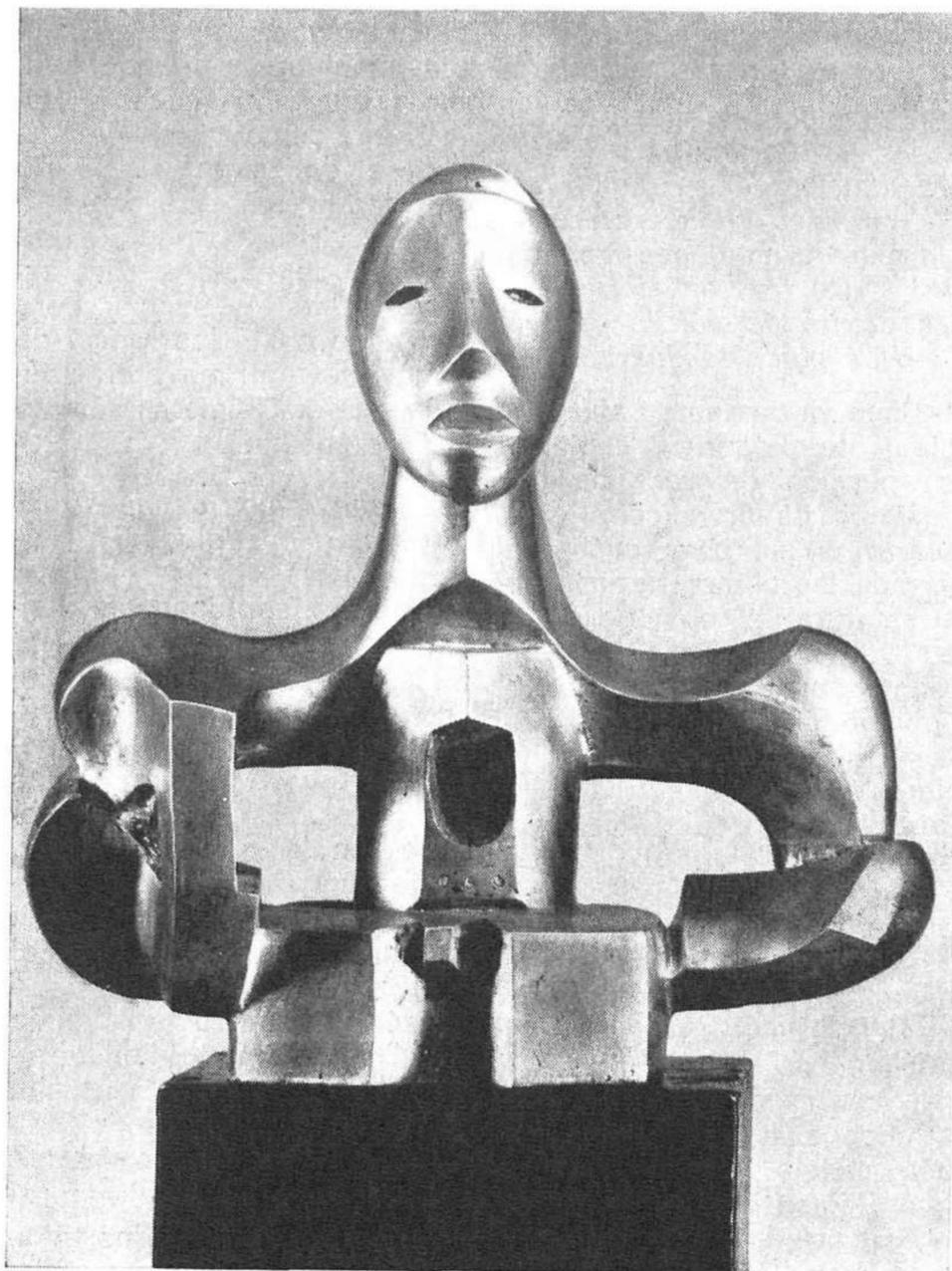
GINES LIEBANA
OLEOS Y DIBUJOS

NOVIEMBRE

Teléfono 226 59 12

Paseo de Calvo Sotelo, 14

MADRID

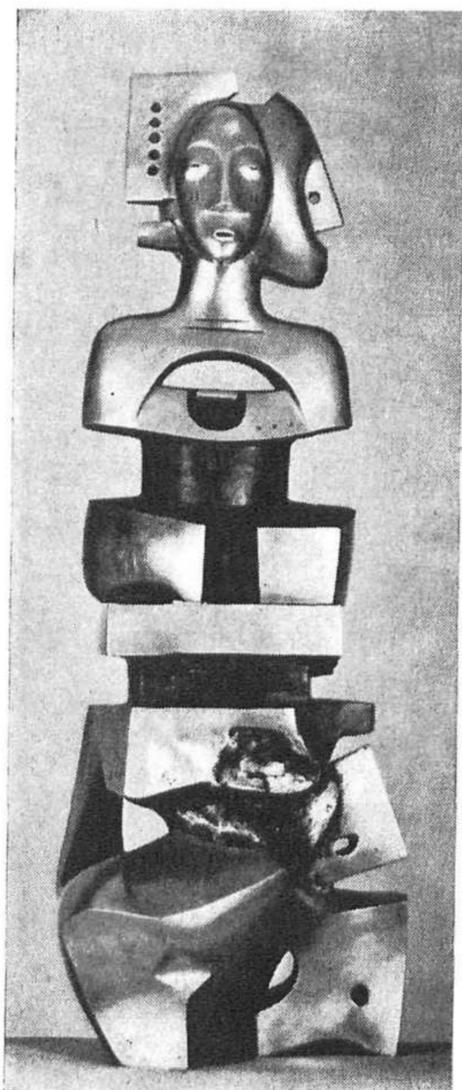


LEANDRO MBOMIO

en la Galería Rottenburg

Por DENYS CHEVALIER

(Presidente de la Asociación de la «Jeune Sculpture», de París)



Una escultura de Leandro Mbomio debe ser, para quien la contempla, sentida como una música. Al seguir el desarrollo de las formas sensibles el ojo encuentra, en efecto, el ritmo que encuentra la alternancia o la continuidad de las superficies. Este ritmo, verdadero factor de unidad, se establece por una relación de las proporciones constantes aplicada a todos los compuestos orgánicos de la obra. Es, por ejemplo, comparable a la frase melódica inicial de una sinfonía. Porque Mbomio no considera de ningún modo que la forma humana sea una entidad indisociable, indivisible, algo único e ideal cuyas partes no podrían distinguirse. Por el contrario, la analiza, la diseña, la disocia en elementos primordiales según su fantasía, o mejor, según los imperativos de su espíritu creador. Apoderándose luego de estos elementos, realiza una síntesis agrupándolos según las necesidades plásticas de la composición.

En efecto, para Leandro Mbomio, así como para cualquier verdadero escultor, el objetivo primordial es elaborar una obra en el espacio que, rehuyendo la monotonía, no deje por ello de poseer una unidad de constitución propia. Así pues, en su escultura, el equilibrio se sitúa al mismo tiempo lejos de la uniformidad y de heterogeneidad, ambas igualmente nocivas. Es como si, en estos detalles, estuviera sometida a una especie de denominador común. Este, que no se puede expresar en una fórmula matemática, está casi siempre materializado en un motivo plástico abstracto, un tema. Por la repetición de este tema que se encuentra, alterado o no, en el interior de cada uno de los componentes formales de la obra, el artista establece oposiciones, confrontaciones, inversiones que, evitando repeticiones, susciten la sorpresa, el interés, el placer estético.

Los temas abstractos que utiliza el escultor proceden de

tres órdenes o categorías: lineales cuando no pretenden más que el efecto plástico obtenido por los perímetros y las intersecciones de los perímetros de sus planos o por la expresión de una escritura en el espacio («Difícil caminar»); superficiales cuando con el fin de alcanzar el efecto emplean ornamentaciones gráficas («Hombre y mujer»); voluminosos cuando para llegar al resultado artístico querido se basan en la orientación del estudio de los planos en función del volumen. Por lo demás, conviene resaltar que la mayoría de las veces estas tres proposiciones de formulación están tan estrechamente asociadas que parecen confundirse.

Para seguir con mi comparación musical, no sabría definir mejor la escultura de Mbomio y su empleo de temas plásticos sujetos a variaciones que acercándolos al jazz y sus técnicas de arreglo armónico con sus escasas frases repetidas incesantemente.

Sin embargo, hay todavía otro carácter de la escultura de este artista que quisiera destacar. Me refiero al indiscutible parentesco de sus cabezas, a pesar de la transposición modernista que las diferencia, con ciertas máscaras negras. Porque, más que cabezas, se trata en Mbomio, con su ausencia de planos parietales y de volumen craneano, de facies, de máscaras, incluso cuando son adiciones y combinados en el seno de una obra singular. No obstante, la máscara no es para él una simple forma de dos dimensiones, sino más exactamente, un altorrelieve que presenta muchos aspectos originales. En efecto, según se las examine desde ángulos diferentes, entre el frente y los perfiles, estos ligeros cambios en el punto de observación o en la orientación y la intensidad de la luz, determinan una sorprendente variedad de efectos plásticos especiales. Concentrándose en eso y en el poder directo de la expresión en tres dimensiones, Mbomio se lanza sin rodeos al

corazón del problema artístico y realiza así los virtuosismos propios de la escultura.

Construida como un monumento en diferentes bloques sólidos de bronce, piedra reconstruida o cualquier otro material, una escultura suya es ella misma un bloque sólido, pleno, sustancial, colocado con una realidad masiva y convincente en un espacio autónomo, el que ella misma ha creado, el suyo. Porque su potencial de emoción no depende en absoluto de una ornamentación epidérmica sobre volúmenes inconsistentes. En efecto, además de que esta ornamentación es siempre discreta, se basa, cuando el artista tiene necesidad de ella, en la firmeza de los fundamentos estructurales de los que procede a fin de constituir una arquitectura inflexible e inmutable.

Incluso en las piezas en que se encuentran agrupadas diversas máscaras yuxtapuestas, el resultado sigue siendo el producto de una concepción global previa. No son ensamblajes de bajorrelieves separa-

dos, adosados y vagamente reunidos, sino obras únicas en su diversidad y cuyas partes son inseparables, insustituibles. Así, estas obras están hechas para ser contempladas desde todos los ángulos puesto que se concede atención a cada aspecto de cada parte y al interés del dibujo examinado desde cada punto de vista. Para el que contempla una escultura de Mbomio, las líneas y los volúmenes, las aristas y los planos tienden a reunirse constante e indefinidamente, combinándose en nuevos dibujos en una armonía sin pausas ni intervalos. Además, el cuidado de esta armonía no se ha dejado al azar sino que, muy deliberantemente, el escultor ha deformado, por ejemplo, la línea de los ojos y la boca, o el torso y las piernas, con el fin de hacer evidente su parecido (disimulado para el observador superficial). Al hacerlo así, dejando de lado las otras curvas que se encuentran en estas formas, produce un volumen nuevo que no es la copia de una figura particu-

lar, un retrato, ni siquiera la imagen de un arquetipo de figura, sino, además de complejo, una auténtica creación, fruto de una imaginación en plena libertad y cuyo valor estético es en sí infinitamente superior al de la realidad de la que se aleja.

Se le ocurre todavía a Mbomio reunir otros trazos, ya sea oponiéndoles o acercándoles, en función de su talla, de su contorno o de su masa, mientras que, para aumentar el poder expresivo de la organización plástica definitiva, modifica voluntariamente la disposición de los elementos naturales que le inspiran acentuando, suprimiendo o inventando ciertos detalles. La obra se convierte entonces en un todo orgánico en el que los elementos más contradictorios se encuentran armonizados y equilibrados, y en el que los vacíos y los salientes, los huecos y los relieves se asemejan unos a otros conjugándose u oponiéndose hasta no formar más que una unidad indisoluble.

CARLOS ARBOLEDA

ESCULTOR Y PINTOR PANAMEÑO

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

La paz duerme aquietada en la piedra pulida y rugosa. Brota la vida alada en pájaros de voluminosa ingravidez, reposa serena en delicadas figuras o se quiebra dramática en trágicos contornos. La realidad y el sueño animan la materia y le dan forma obedeciendo a una rica voluntad expresiva de formas que constituyen la ofrenda plástica de Carlos Arboleda. Queda en el barro amalgamada la ansiedad y la angustia, y en ascendentes columnas pétreas, abiertas al espacio, conformaciones organicistas que ofrecen trascendida su dimensión más íntima.

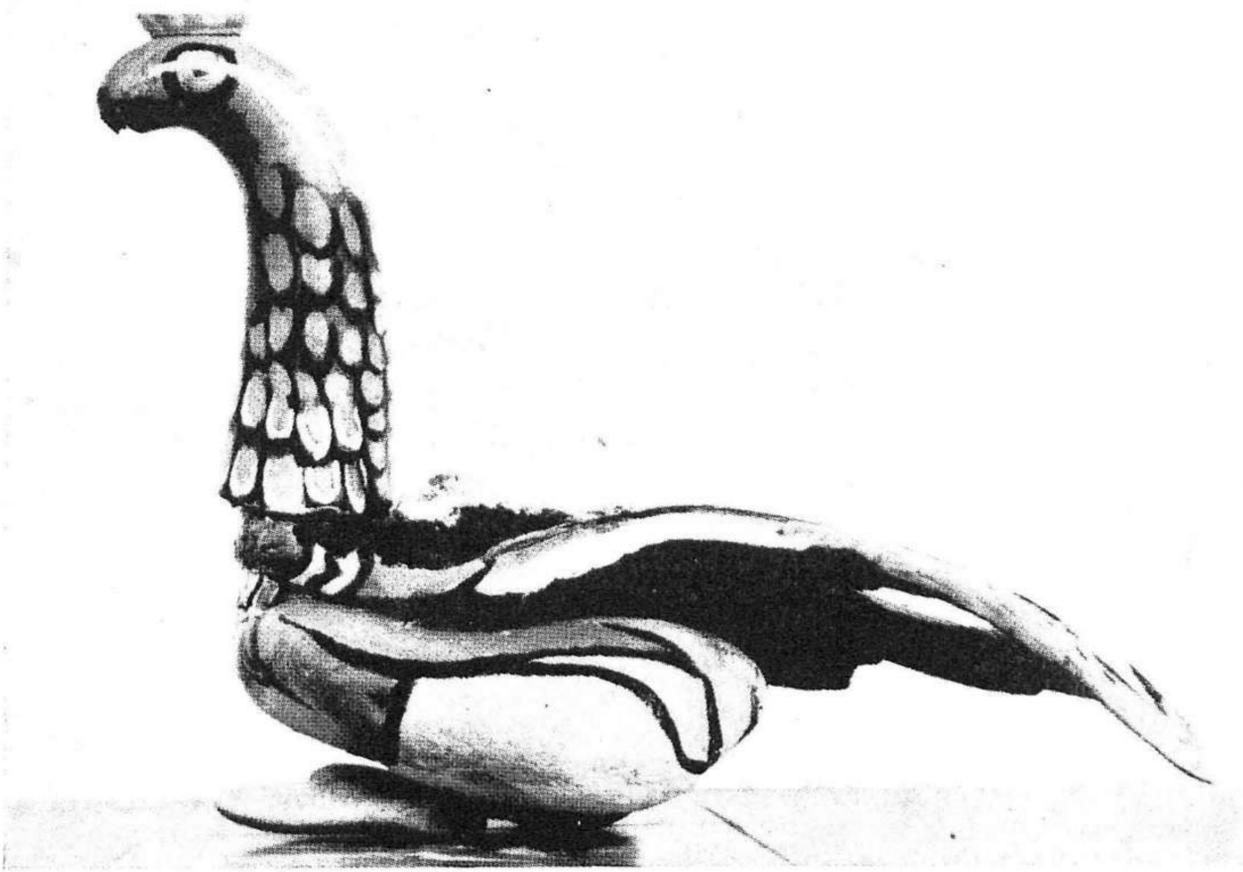
Escultor y pintor, también ceramista y grabador, destaca como una de las más relevantes personalidades en el actual panorama artístico panameño. Nacido en Chilibe, desde que iniciara la actividad artística en su país natal, ha recorrido una larga senda. Sus estudios en Italia y en España, y sus viajes por Europa, han contribuido a enriquecer al hombre, y permitido evolucionar al artista en una trayectoria expresiva en la que día a día, la razón ha controlado al impulso sin llegar a sofocar los caracteres personales de su modo de hacer y de sentir.

Hay una etapa en la obra escultórica de Arboleda, en la que más que la fuerza bullente de la sangre anima a sus figuras un ideal de contornos transidos de armonía que sublima la materia. En sus desnudos de mujer, como en la captación de sus niños dormidos, Arboleda se somete a un canon de rigurosa perfección plástica,



y hace de cada una de estas esculturas una demostración magistral de dominio técnico, y de amorosa fidelidad a unos presupuestos expresivos aprendidos y aceptados. En obras pos-

teriores, el artista recrea seres y objetos diversos: animales, conformaciones pétreas y rostros y figuras de indígenas. Obedece la forma a una corriente profundamente expresionista que, sin



desbordamiento, se ciñe a la realidad y la anima con una savia palpitante y regeneradora. La vida se encuentra aquí impregnada de sentimiento, acunada entre la nostalgia y el dolor. Sus modelos humanos dejan ver los surcos de un rostro curtido, la nervadura acusada de una manos, y hay como un canto a lo ancestral que fluye en la expresividad de cada forma. «Anayansi», «Maternidad», «El Rey», su «Canto a Chiriqui» y «Después de la conquista», entre otras esculturas, forman parte de ese enriquecido reencuentro con el pasado en el que Carlos Arboleda afirma la personalidad vigorosa de su plástica. En ellas la materia se adensa y voluminiza unas veces, y se proyecta dinámica otras, en pos del ideal hecho símbolo.

Para Bergson el espacio es una realidad autóctona, pero a la vez es también una representación de la conciencia, de una forma de las estructuras

íntimas. Esta visión bergsoniana del espacio nos aproxima a una de las claves posibles para la mejor comprensión de la obra de Arboleda. En esculturas recientes del artista el espacio ha entrado a formar parte de la obra, en una interpenetración constante y ascensional donde la materia y los huecos forman parte del objeto escultórico. Son formas abstractas en las que creemos vislumbrar fragmentos vegetales o animales que se hallan inspirados por un sentido primigenio.

Hemos hablado hasta aquí de su obra escultórica, sin ocuparnos de su destacada actividad pictórica. Entre una y otra no hallamos más denominación común que la de su originalidad expresiva y calidad artística que en ambas manifestaciones se refleja a través de su obra. Arboleda hace uso de una técnica mixta en la que mezcla óleo, cera y quién sabe qué otros productos de su sumario privado. Cada una de sus superficies nos sumerge en un mundo de abstracciones no exentas de lirismo, en el que las formas se hallan sometidas a un riguroso orden compositivo y donde estructuras geométricas semiveladas son penetradas por formas ovoideas o esféricas que avanzan desde un primer plano o emergen desde el trasfondo de un espacio remoto. Su pintura ofrece ritmos compensados, verticales y simétricos o elípticos, y se inscribe, en general, sobre soporte de tabla o lienzo sobre tabla. Los colores que nacen de su paleta, bronce y negros enrojecidos, verdes amortiguados en tinieblas y blancos marfileños, irradian una luz fantasmagórica sobre las estructuras perfiladas.

Si Carlos Arboleda deja plasmado en sus formas escultóricas la materialización más concreta de su mundo, en su pintura refleja con sobriedad y lirismo ese otro mundo íntimo del artista, ajeno al tiempo y al entorno, en el que coexisten intuiciones y búsquedas del alma sometidos al exigente rigor de su plástica. Agregado de la Escuela de Bellas Artes de Florencia y de la Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, pertenece a la nueva generación de escultores panameños. Creador de la Casa de la Cultura de Panamá, formativa de las artes plásticas, es en la actualidad su director y profesor de pintura y escultura.

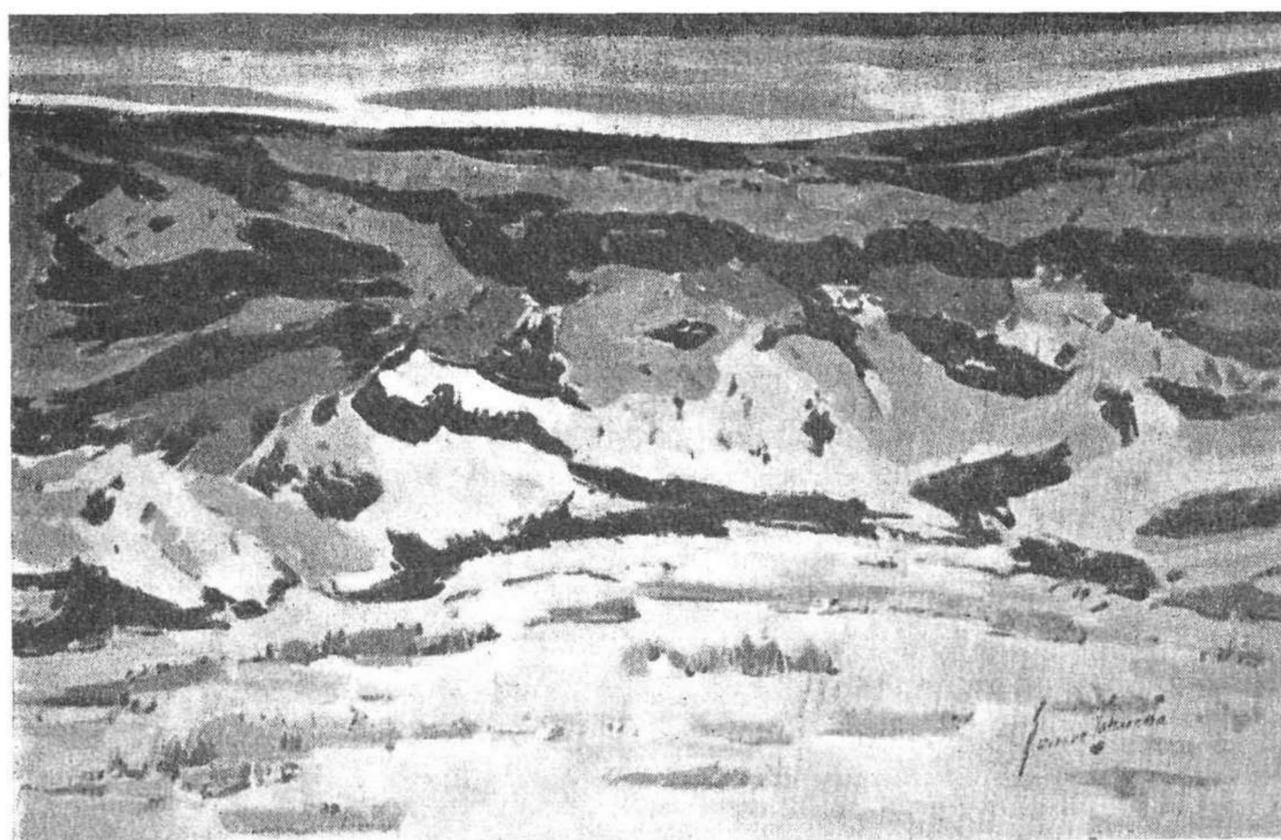
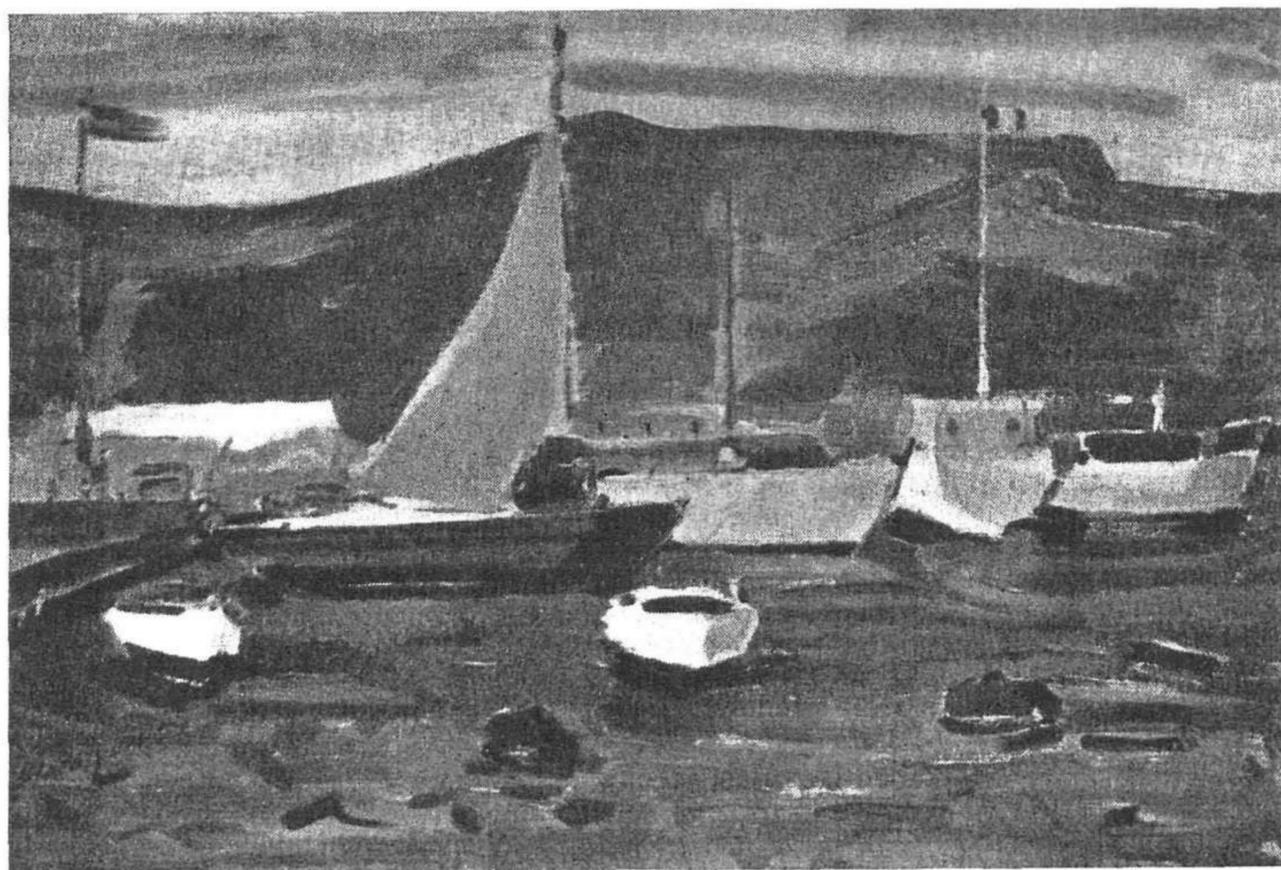
La cara es —dice el refrán— el espejo del alma y la pintura es el reflejo del hombre que la realiza y también el del mundo en el que vive o desearía vivir. El arte sigue siendo siempre, es verdad, testimonio, pero lo es unas veces de la realidad que nos oprime o exalta y lo es otras de aquella en la que deseamos vivir y por la que llegamos a luchar alguna que otra vez. Jenaro Lahuerta es un hombre sencillo y cordial, que ha tenido muchas peripecias en cuanto ser humano y que ha pintado también de muchas maneras diferentes, aunque nunca diametralmente enfrentadas. Ahora, en su bien vivida madurez y en su bien ganado renombre, puede recordar Jenaro Lahuerta todas sus experiencias de pintor y de profesor, los alumnos que ha formado y las exposiciones en cada una de las cuales ha entregado algo de sí mismo, pero puede también renunciar a querer decirlo todo y ser más despojado y austero que nunca.

Despojamiento no quiere decir renuncia a la luz y al color, y la austeridad no consiste en pintar paisajes pobres, sino en hacer visibles todos los reflejos del sol y toda la gloria de las lontananzas innumerables con el menor número posible de elementos y sin una sola insistencia ni en la factura ni en la acumulación de la pasta. Jenaro Lahuerta ha cultivado hasta ahora todos los temas posibles, pero el que más lo atrae es el paisaje con estremecimientos cegadores, los montes del Jalón o las tierras areniscas terminadas en rojos de teja o en azules de piedras opacas, de la Valencia interior. Su manera de acercarse al paisaje —al de tierra y no al de mar, en el que también es maestro, pero en función de otros arquetipos— consiste en deslizar las manchas de color por entre un andamiaje de negros o de rojos-ladrillo caligráficos. Estos rojos y estos negros son tierra también, pero más agria y amarga, más destinada a hacer de valladar y de contrapunto. Los ha pintado con garbo, en trazos larguísimos, hasta conseguir que su entrelazado suelto, realizado sin posibilidad de arrepentimientos ni correcciones, sirva de esquema ordenador de toda la obra. Dentro de esta retícula resbalan con alusión a encadenamiento de alcores o a lejanía ondulada y serpenteante los verdes multitonizados y los ocre densos, los colores muy compuestos y oscurecidos y los contrapuntos casi blancos, que se ha-



LUMINOSA INTIMIDAD JENARO LAHUERTA

Por Carlos AREAN



cen todavía más claros en sus contrastaciones. No hay en ningún momento un gramo más de materia que la exactamente precisa para que la luz vibre y se agarre. El blanco del lienzo puede asomarse a través de unas fisuras obtenidas en raspado veloz, pero sólo se nos hace perceptible como vibración de la luz y no como una realidad independiente. Todo es sencillo, sereno, abierto y gozoso en estas obras; todo puede conmovernos y serenarnos y decirnos una vez más que la luz es color y escala hacia lo absoluto. Jenaro Lahuerta es un hombre que sabe disfrutar de la vida y que no creo haya caído nunca en el ascetismo, pero su pintura tiene un no sé qué de mística en su sencillez sin pedantería y en su manera purísima de poner el color y la forma al servicio de una luz que lo invade todo y que nos conmueve sin desasosegarnos.

¿Cómo ha llegado el hombre Jenaro Lahuerta hasta esta serenidad meridiana? Me imagino que por evasión en gran parte y por bondad en un porcentaje todavía mayor. Quería huir de todos los hiperrealismos, y más todavía de los de la convivencia agria que de los de la pintura. La vieja cortesía se está deteriorando a pasos agigantados en toda Europa y hay una invasión de burdedad que por fortuna coincide, al menos, con el máximo afán de justicia de los últimos cien años. Jenaro Lahuerta se queda, claro está, con la justicia, pero necesita para poder seguir viviendo escapar a la acritud y a la burdedad. Detesta la caricatura y quiere vivir en la plenitud del ser. Para conseguirlo, en cuanto pintor, tiene que actuar por medio de imágenes, y la más hermosa de todas es la escala de luz que se eleva desde un paisaje requemado por el sol hasta una lejanía de cielo, no siempre enteramente claro, que puede ser para cada espectador símbolo intercambiable de todo aquello a lo que aspire. Jenaro Lahuerta nos abre así un camino que conduce exactamente a donde nosotros queremos llegar. Pocas misiones tan hermosas podrían encontrarse, más allá de su aséptica legalidad plástica, para una obra de arte que no se cierra en la torre de marfil y quiere vivir en una vida que no sea la de la contestación o el sarcasmo, sino la de la limpieza de espíritu y la cordialidad actuante y acogedora.

itinerario de EXPOSICIONES

GOMEZ MARCOS,
en la Galería Kreisler Dos

Estas máquinas que surcan espacios siderales, a las que ha dado forma la razón, han sido alumbradas en estado de lúcida vigilia. Artefactos metálicos, unas veces arbolados en fuego, otras sobria y nitidamente perfilados por un dibujo sensible, se han sometido a las leyes del cosmos y giran o asaetan el espacio en un viaje sin meta y sin retorno.

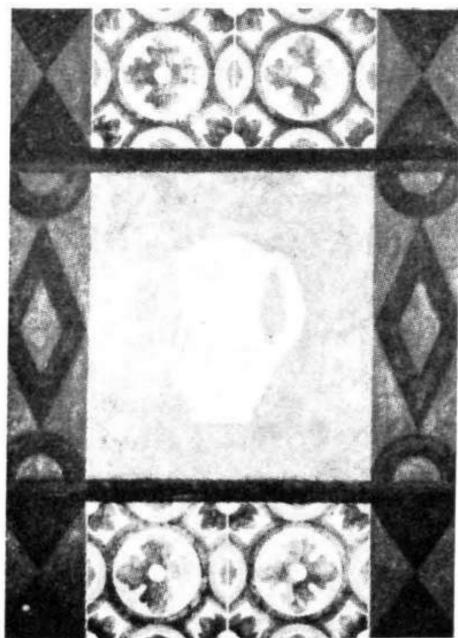
Gómez Marco muestra en esta exposición la depuración expresiva a que ha sometido su plástica. La armonía y el equilibrio de que gozan sus amplias composiciones espaciales, la constante estructural y casi arquitectónica que anima a sus objetos es trasunto fidedigno de un orden único y supremo intuido por el artista.

Cristalizaciones facetadas y elementos del mundo vegetal o animal

han servido de referencia a algunas de sus obras, donde las formas se inscriben recreadas a partir de un contexto real. Sobre soporte de madera, capas de intenso colorido —azules, violetas, grises o verdes azulados diluidos en luz— y pulverizaciones difuminadas, entretejen la red espacialista sobre la que se inscribe el contorno de la forma. Gómez Marco tensa el cúmulo de percepciones sensoriales que la contemplación de la naturaleza le ofrece y busca más allá del efecto la razón de las mismas. Recrea de este modo la potencialidad rigurosa y misteriosa que yace en el entorno y nos la ofrece con el sobrio virtuosismo de una plástica que, a partir de su rigor, se hace trascendente.

RML

FRANCISCO SALES,
en la Sala de Santa Catalina, del Ateneo de Madrid



Francisco Sales, nacido en Barcelona el año 1904, forma parte del grupo de pintores de la Escuela de París. La Sala de Santa Catalina, del Ateneo madrileño, con esta exposición inaugural continúa el plan iniciado durante la pasada temporada de dar a conocer en Madrid a una serie de grandes pintores que, por circunstancias diversas, no eran conocidos en la medida que la categoría de sus obras requería.

Nos hallamos ante un maestro cuya producción artística se ha desarrollado en su mayor parte en Francia. Pintor que incorporó a su obra en etapas pasadas ecos del fauvismo, cubismo e informalismo, en ningún caso cedió ante la exigencia rigurosa de su original voluntad expresiva, afianzada en la riqueza elocuente de la materia y en la sobriedad casi esquemática de la forma.

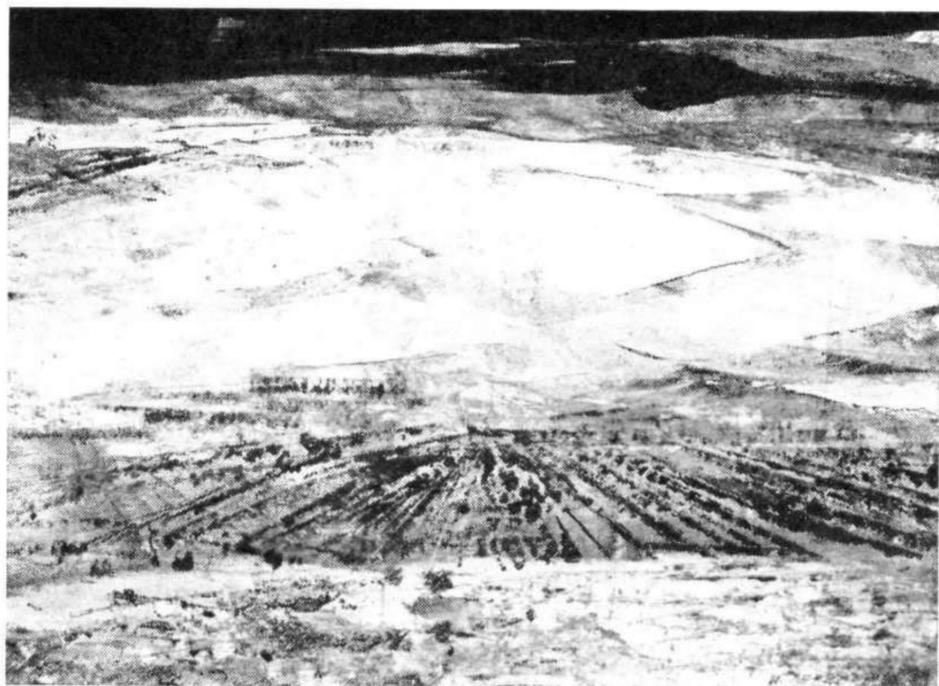
RML

Francisco Sales elude toda sugereancia ambiental o anecdótica en su obra, para construir con el máximo rigor y ascetismo su composiciones. *Peces, Flores, Casas, Limones, Peras y Conchas*, son títulos que rezan al pie de algunos de sus cuadros. Densa y morosamente trabajada la materia, las formas recortadas y esquemáticas, casi pulidos los contornos, y el color dominante, forman un todo armónico y rotundo, donde no hallamos rastro visible de pincelada alguna. «Procuró

construir la obra como un a'bañil, poco a poco, ladrillo a ladrillo», ha afirmado el artista. El tiempo es un factor importante en la obra de Sales. No hay en ella atisbo de convulsiones o ansiedad, todo ha sido aquí sometido al tamiz de la calma. Tesón y fuerza expresiva han sido objetivados sobre estas superficies que ante las cuales asistimos expectantes a una constante y precisa metamorfosis de la forma.

RML

MARIA CARRERA,
en la Sala Ausias March, de El Corte Inglés
de Barcelona



Delicada y sensible como siempre, transfiguradora de ambientes íntimos y captadora sutil de los mejores paisajes de Castilla, nos ha dado una vez más María Carrera la medida de su inquietud sin bruscas alternativas y la seguridad de su factura convertida en sabiduría de oficio y puesta al servicio de una reconciliación del hombre consigo mismo. Ya Julio Cebrián dijo con acierto en el primero de los textos del cuidado catálogo de presentación que «María Carrera sigue paso a paso extrayendo oro de la montaña y transformando todo lo que no encuentra» y que «su fino instinto encuentra lo que no busca, pero también su inteligencia averigua y su intuición descubre, como diría Henri Bergson, aunque no fuera eso exactamente lo que dijo».

Creo que en las anteriores líneas en las que Cebrián juega con el sí y con el no se nos ofrece en un idioma intencionadamente ambiguo la aspiración última de María Carrera. Ella quiere ser, ante todo, ella misma. Por eso, igual que le sucedía a Picasso, no busca, pero encuentra y aspira a que su pintura no sea exclusivamente hermosa pintura, sino que sirva también para algo más que para el puro deleite. Su inteligencia averigua lo que su intuición ha descubierto y consigue así que sus obras con figuras humanas nos relaten la intimidad de unos ambientes en los que el hombre puede ser feliz en su hogar y disfrutar de los pequeños placeres de la vida y jugar en silencio

una partida de cartas y soñar con los ángeles o con la realización de los sueños y olvidar que existen todos los enconos que conducen a la violencia, la agresión o el resentimiento. María Carrera puede actuar así porque jamás le ha pedido a la vida más de lo que le da y porque sabe que nadie es responsable de haber nacido, pero sí —como Dostoiévsky— de todas las lágrimas de todos los hombres. Traduce así libremente el «todos somos responsables por todos y por todo» del ruso genial, pero sabe también que las fuerzas del hombre son limitadas y que lo único que ella puede profesionalmente para alegrar un poco a los hombres es hacer cada día más diáfana, más pura y gloriosa, su pintura en su inmersión en la luz. De ahí que en sus paisajes haya polvillo de eras y que su aire diáfano parezca el escenario adecuado para que se paseen por ellos esos hombres de todos los días que aparecen en sus otras series de cuadros. Todo esto o lo relata o nos lo hace intuir María Carrera, y emplea para ello una gama ponderadamente caliente de múltiples capas pigmentarias, colores muy compuestos y abundantes velos de niebla. Su obra es necesariamente la que tenía que ser. María Carrera se nos da tal como es en su pintura, y de ahí ese insobornable sabor de autenticidad que siempre la caracteriza.

CA

Cartessos

GALERIA DE ARTE

**PILAR PEREZ
OCHOA**

OCTUBRE

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



FERNANDO CALDERON,
en la Sala Provincia de León



La realidad es, en la obra del pintor santanderino Fernando Calderón, documento expresivo de la humanidad de sus personajes. El dibujo perfila en cada rostro, en cada objeto que recrea, un fragmento humanizado de su entorno. *Zapatos*, obra realizada en 1963, condensa en sobriedad la carga subjetiva de sufrimiento y de dolor que acompañan a la pobreza rota. *Los apaches*, de muy reciente ejecución, muestra, junto al dominio de la forma, el enraizado expresionismo que anima a su producción, serenamente potenciado por la ponderación colorista de sus tonos ocres, en gris o en negro.

Fernando Calderón, cuando se inspira en la realidad, incide en la plasmación psicológica de sus personajes; no ocurre así cuando ejecuta composiciones de tema religioso, donde es visible la orquestación barroca de las formas. En ellas hay profusión de figuras y alegorías que fluyen sobre campos de nubes, ámbitos ideales de evocación místico-religiosa.

RML



EXPOSICION ANTOLOGICA
de la Galería Eureka

La Galería Eureka, que dirige María Rosa Duce, ha inaugurado la temporada con una exposición homenaje al que fue su fundador, Luis Gil



Fillo!, destacado escritor, periodista y crítico de arte, ya fallecido. Integran la muestra obras al óleo y acuarelas de cuarenta y cinco artistas que acrisolaron con su presencia el prestigio de la galería, fundada en 1959 con el primitivo nombre de Dardo.

Entre los representados figuran Aldehuela, Alcover, Carrillero, Lozano, Mosquera, Fernando Carbonell, Guerra, Giner, Valles, Muñoz Sola, Pinazo Camarlench, Segura (Agustín y Enrique), Vila Puig, Olivé, Fresquet, Vilarroig, Meneses, Vera Callejo y Cruz Herrera. Balance fructífero el de esta panorámica retrospectiva, homenaje póstumo a la labor entusiasta de un hombre en pro del arte.

RML



GALERIA  KREISLER DOS

GOMEZ MARCO

Hasta el 18 de octubre

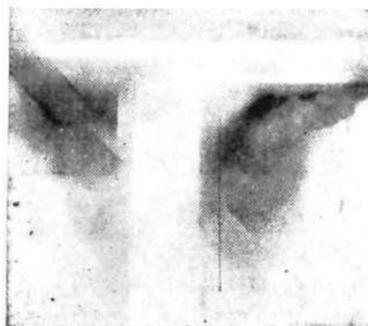
A. UBEDA

21 octubre - 13 noviembre

HERMOSILLA, 8
TEL. 2264264 - MADRID-1



GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.
VILLANUEVA, 7 — MADRID - 1 — TELEFONO 225 11 72.



FERNANDO ZOBEL

LA VISTA

Hasta
el 31 de octubre

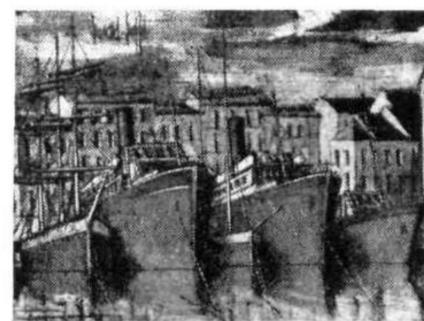
Biosca

GENOVA, 11
TELEFONO 419 33 93

BERNAR BUFFET

Exposición Antológica

OCTUBRE



GALERIA DE ARTE
NOVART



BRIO
OCTUBRE
1974

Monte Esquinza, 46 - Madrid (4) - Tel. 4197968

XXII FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE DE SAN SEBASTIAN

PANORAMICA DE LA SITUACION DEL CINE ACTUAL (y II)

Por Luis QUESADA

LAS PELICULAS, A CONCURSO

(continuación)

JONGARA, de Koichi Saito (Japón). Buena muestra de la crisis que atraviesa el cine japonés, pasada la hora de los grandes maestros. Folletín con ribetes moralizantes, es la historia de la conversión de un granuja, explotador de mujeres, que termina por enamorarse de una ciegucecita, entregándose a la ruda tarea de los pobres pescadores de un pueblecito en plena decadencia. Al final, será muerto por unos «gangsters», a los que traicionó en Tokio. El tratamiento que Saito ha dado a este drama primario es superficial en el estudio de los personajes y barroco en la imagen, con un esteticismo inútil, casi exasperante al final.

«W», de Richard Quine (USA). Un relato de suspense llevado de mano maestra. Sin recurrir a elementos gastados (oscuridad, viento, relámpagos, chirridos, etcétera). Quine se apodera del espectador y le sumerge en un mundo de terror, con una mirada de los personajes, un barrido de la cámara sobre una playa desierta a pleno sol... El guión es perfecto en su construcción, sin más enrevesamiento que el estrictamente necesario. Al final, el impecable desenlace permite al espectador comprender de golpe todo el mecanismo de la tremenda venganza de un marido abandonado y condenado por un crimen que no cometió. Lo mejor es la línea de tensión dramática, sin un fallo en el clímax.

LA CIRCUNSTANZA, de Ermanno Olmi (Italia). Una de las sorpresas del palmarés hecho público por el jurado fue la concesión a Ermanno Olmi del premio a la mejor dirección porque justamente el reproche que puede hacerse a este film es la tor-

peza narrativa que convierte al relato en una sucesión de cuadros, plasmados en bellas imágenes, pero de una lentitud exasperante que lleva al espectador al más profundo de los aburrimientos. Olmi no logra hacer aflorar esas tensiones que presumiblemente bullen en el hondón de sus criaturas, y esto es grave en un cine de introspección anímica.

PELHAM, 1, 2, 3, de Josef Sargent (USA). En la más pura línea del cine americano de acción: cuatro bandidos se apoderan de un tren del metro neoyorquino y exigen un millón de dólares por el rescate de los pasajeros. La policía tiende sus redes para capturar a los malhechores. Hay un poco de todo: violencia, estudio psicológico de la mentalidad del hampa y de la policía y alguna crítica sobre los sistemas de ésta. No es un film totalmente logrado, pero desde el comienzo al fin se ve con interés y se adivina junto a la cámara a uno de estos realizadores holly-

woodenses conocedores de su oficio, capaces de poner en imágenes cualquier tipo de historia de forma que apasione a las masas de espectadores.

ALLJON MEG A MENET (Un momento, por favor), de Livia Gyarmathy (Hungria). No ha sido muy afortunada este año la aportación de los países del este europeo, a pesar del premio conseguido por Polonia. Este film húngaro es plano, sin relieve en los personajes ni en las situaciones. La realizadora a todas luces estuvo más interesada en hacer bellos encuadres que en profundizar sobre los temas apuntados. El mundo que presenta es el del trabajo en las fábricas y el personal de los obreros, con sus problemas y sus diferencias, sobre todo ideológicas y generacionales.

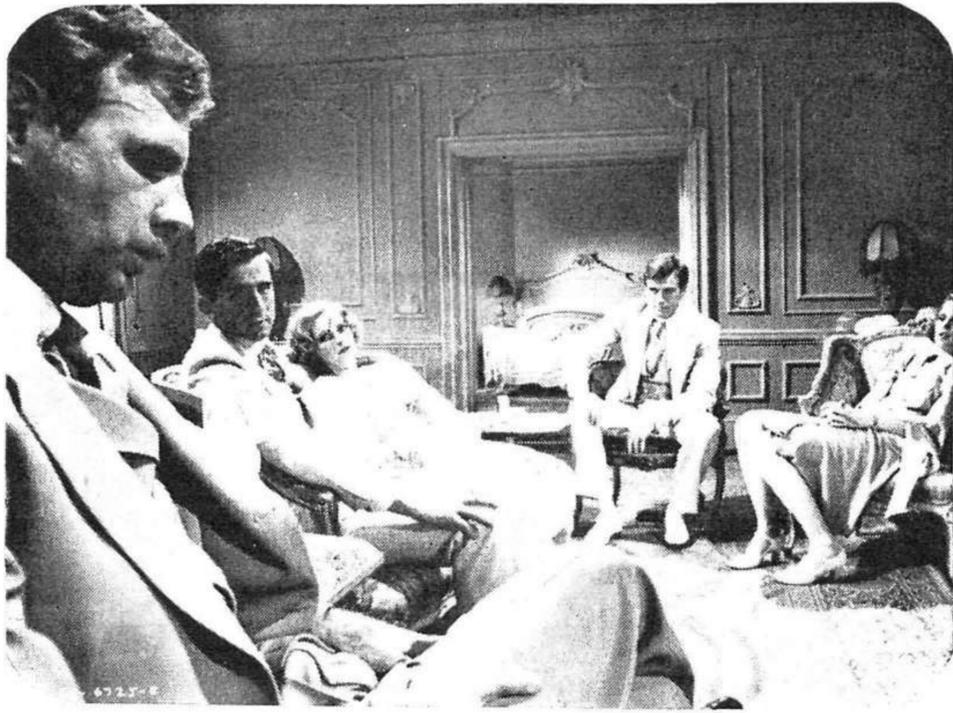
PRESAGIO, de Luis Alcoriza (Méjico). El guión es del novelista colombiano Gabriel García Márquez. Misterio, supersticio-

nes, violencias físicas y morales, miedos, ignorancia, son los ingredientes de una historia tremenda localizada en un pueblo mejicano, en el que una partera anuncia la llegada de tremendos males para todos sus habitantes. Los instintos se desatan, la locura colectiva se apodera de la población. El éxodo final dejará al grupo de miserables casas solitarias bajo el vuelo de los buitres. Luis Alcoriza ha sido ayudante de Buñuel. Su asociación con García Márquez debía, necesariamente, fructificar en este film desgarrado, crítico, mordaz y tenebroso. Acaso por cargar las tintas en la acción exterior se haya soslayado en parte el análisis de los fenómenos y sus causas remotas: la ignorancia, la pobreza y la violencia. No obstante, queda un film recio contado con desaliño pero en imágenes de tremenda fuerza expresiva.

EL GRAN GATSBY, de Jack Clayton (USA). Se proyectó, fuera de concurso, en la sesión solemne de clausura. Transcripción al cine de la novela de Scott Fitzgerald, se sitúa en el marco de la alta burguesía americana en la década de los veinte. El mayor aliciente del film es la reconstrucción de esa época: decorados, vestidos, maquillaje, peinados, son perfectos. La extrema calidad de la fotografía contribuye no sólo a recrear el ambiente, sino a convertir al film en una obra de admirable estética. Jack Clayton, inglés, ha asimilado perfectamente las tendencias cinematográficas americanas, especialmente en este caso, donde se ha tratado de hacer un gran espectáculo con derroche de lujo y de medios. El gran Gatsby no es un film genial, pero apoyado por una fuerte publicidad está obteniendo fuertes taquillajes, fin perseguido por sus productores. Ya nos extenderemos sobre él en el momento de su estreno en Madrid.



«Presagio» (Méjico)



«El gran Gatsby» (USA)

LAS PELICULAS DE LA SECCION INFORMATIVA

THE CONVERSATION, de Francis Ford Coppola (USA). Gran éxito de este año en Cannes y considerable éxito mundial. Demasiado para los méritos del film que no pasa de ser una obra de calidad, espléndidamente interpretada por Gene Hackman en el papel de un técnico electrónico cuyo «modus vivendi» es espiar mediante micrófonos y grabaciones en magnetófono a distintas personas, por cuenta de sus clientes. El sentimiento de culpa, la conciencia de que su trabajo ha acarreado males e incluso muertes, la obsesión que le crea saber que los medios modernos impiden el secreto y la intimidad, termina por volverle loco. Ford Coppola narra con fluidez, con un gran sentido del montaje. La combinación encuadre-sonido le permite crear situación de suspense, resuelta de forma inesperada.

LE PELIKAN, de Gerard Blain (Francia). Un músico ha pasado diez años en la cárcel para purgar un delito de contrabando. Al recobrar la libertad intenta por todos los medios recuperar a su hijito, habiéndose divorciado de él su esposa. Gerard Blain ha caído en la trampa de la sensiblería blanda y vacía. La repetición de situaciones, un patetismo facilón y una morosidad exasperante, hunden al film.

TODOS LOS DEMAS SE LLAMAN ALI, de Reiner Werner Fassbinder (RFA). La proyección de este film en versión alemana, sin subtítulos, entorpeció su total comprensión para la gran mayoría de los espectadores. El tema central es el racismo larvado en el seno de la sociedad alemana, enfrentada a la inmigración en masa de obreros árabes. En el tranquilo barrio de una capital de provincia alemana nadie comprende el amor de la madura viuda por un trabajador marroquí. Por un momento, éste se inclina hacia la dueña de

un bar frecuentado por los «gastarbeiter», pero la hostilidad del medio ambiente y el amor sereno de la viuda otoñal le llevará nuevamente hacia ella. Este film obtuvo el «Oso de Oro» en el pasado Festival de Berlín. Por su temática y su tratamiento cinematográfico se encuadra en las corrientes actuales del cine alemán moderno: sobriedad narrativa, crítica social profunda y profundidad en la creación de personajes.

LA PALOMA, de Daniel Schmid (Suiza). Según el propio autor: «La Paloma es un tema banal, de literatura de ferrocarril, al que ha aplicado una tentativa de narración cinematográfica más compleja.» Dicho de otro modo, es un puro ensayo de gramática y de materiales. Aparte de algunos felices hallazgos, el conjunto es plúmbeo y banal. Más que una honesta búsqueda de técnica y lenguaje, Schmid parece haberse divertido en chocar o «snobear» a los espectadores.

THE LAST DETAIL, de Hal Ashby (USA). Un marinero que ha robado cuarenta dólares es conducido a la prisión por dos sargentos, quienes compadecidos por la dureza de la pena impuesta (ocho años) y dado que el traslado supone un largo viaje en tren y autobús, deciden proporcionar al detenido toda clase de pasatiempos y diversiones antes de entregarlo a los carceleros. Más que crítica de la justicia militar americana (aunque haya dos alusiones al comienzo y fin de la película) nos encontramos frente a una comedia de humor levemente amargo, contada con un ritmo perfecto en situaciones encadenadas que van jalonando este viaje prolongado artificialmente entre visitas a bares, casas de mala nota y paseos por las ciudades. Con sólo tres personajes deambulando por el paisaje urbano el realizador entretiene al espectador. Buena parte del mérito está en los tres protagonistas y especialmente Jack Nicholson, que obtuvo por su trabajo en este film el premio a la mejor interpretación en el último Festival de Cannes.

NUEVOS CREADORES EN EL FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN

Por J. LOPEZ CLEMENTE

Lo más destacable del Festival de la capital donostiarra, al cumplir sus veintidós años, al menos como propósito más que que lo conseguido en este primer ensayo, ha sido la creación de una muestra paralela, en la que se ha dado a conocer a catorce nuevos directores debutantes, con una o, a lo sumo, dos películas en su haber. El público mañanero del cine Miramar ha acogido estas obras con la comprensión, interés y respeto que merecen estas realizaciones primerizas, la mayor parte de ellas dolientes de vacilaciones e ingenuidades, propias de unas primeras ilusiones plasmadas en celuloide, frutos, la mayor parte de las veces, de esfuerzos, largas esperas y sacrificios. Por no olvidar esto no pretenden estas líneas ser una aproximación crítica a lo visto en el Miramar, sino más bien un resumen de lo que nos ha ofrecido esta nueva Sección, que el Festival debe cuidar y fomentar, pues con ella abre las puertas al futuro del cine, representado en las nuevas generaciones que llegan a diario a él con entusiasmo, aunque en este caso concreto poco de creación rigurosamente innovadora hayamos visto. Tampoco debemos hacernos demasiadas ilusiones para el futuro inmediato, pues auténticos creadores no surgen todos los años, pero bueno es ofrecer el marco de un festival, importante desde el punto de vista de resonancia internacional, a los jóvenes que empiezan, y la prueba es que si no ha habido una mayor programación se

ha debido a la falta de espacio y de tiempo para dar entrada a mayores inscripciones. En un principio esta Sección se ha creado sin premios, pero para años sucesivos bien pudieran concederse unos trofeos que podría otorgar el CEC o la Federación Española de Cineclubs. La asistencia de público en todas las sesiones ha reafirmado, por otra parte, el interés por este nuevo aspecto del Festival.

Repasemos las películas. En primer lugar, la española ¿Y el prójimo?, realizada por Angel del Pozo, sobre la que ya se ha pronunciado la crítica española al ser estrenada, y que consiguió el premio de interpretación masculina para Antonio Ferrandis en el Festival de Karlovy Vary. Me parece lo más destacable, dentro de su corrección formal para una primera obra, la dirección de actores; no en vano su autor procede del campo de la interpretación. Del resto de los filmes, destaca, en mi opinión, La tregua, película argentina, de Sergio Renán, por su humildad y sencillez de forma, poco corriente en principiantes que desean hacer alardes de técnica para justificar su llegada al cine. Es una historia de la vida cotidiana y vulgar de un oficinista, con hijos ya mayores, viudo desde hace veinte años, en la que irrumpe el amor con la llegada de una joven compañera de oficina, pero esta tregua en la monotonía de su existencia se romperá con la muerte de la joven, que vuelve a sumirle en la soledad, ahora una soledad desesperada. Histo-



«La tregua» (Argentina)



«Juventud soñadora» (Hungría)

ria contada sin melodramatismo, ni sensiblería, aunque el director no elude ni rehúye las situaciones difíciles, que los actores saben sacar adelante, y entre los que destaca el protagonista, Héctor Alterio, intérprete que se ha revelado como excelente, no sólo en este filme, sino también en La patagonia rebelde, pasado en el Mercado del Filme. En esta edición de San Sebastián se han visto interesantes filmes argentinos y mejicanos que merecerían comentario aparte.

Debemos destacar a continuación la película norteamericana Watched? (Vigilado), de John Parsons, con una magnífica interpretación de Stacey Keach. Pero lo que resalta de esta obra es su originalidad en llevar un relato, con cine dentro del cine, evocaciones subjetivas, uso de magnetófonos y una gran variedad de recursos visuales y auditivos, de una gran ductilidad para expresar lo que se quiere con gran libertad de lenguaje. Podría esta película muy bien catalogarse de experimental de no atenerse tanto a los hechos de una investigación sobre un fiscal de traficantes de drogas que se convierte en abogado defensor. Es lástima que la versión original careciera de subtítulos, como ha pasado con frecuencia no sólo en esta Sección sino también en la Informativa.

Entre los nuevos creadores de los países socialistas la película que despertó mayor interés fue la húngara Juventud soñadora, de Janos Rosza, miembro del grupo de jóvenes autores del estudio «Béla Balasz», quien ya tenía experiencia en el documental y en algún largometraje, como el codirigido con Ferenc Kardos. La acción ocurre a principios de siglo, alrededor de la familia de un profesor, cuyas ideas terminan por chocar con las de la sociedad en que vive y con las consiguientes consecuencias sobre su hijo Herbert. Realizada al corte clásico, ofrece el contraste entre un tiempo viejo que se va y otro que surge a la vida. La película más floja de este grupo es la polaca Narración de un crimen, de Andrzej Trzos Rastawiecki, basada en un hecho real de la juventud delincuente de Polonia. Más interesante el filme checoslovaco

El trofeo del cazador desconocido, de Vladislav Pevlovic, joven director fallecido en circunstancias trágicas antes de terminar el rodaje, del que hubo de hacerse cargo el operador del filme Vincent Rozinec. La historia se centra en la investigación para averiguar quién fue el cazador de la mejor cuerna de un extraordinario ejemplar de ciervo cobrado en 1944. Son varios los presuntos cazadores, pero el auténtico no desea descubrir su personalidad por estar relacionada la caza de este ejemplar con una historia de la resistencia muy dolorosa para él. Las dos películas británicas, Moments, de Peter Grane, y Got it made, de James Kenelm Clarke, no ofrecían mayor interés, sin ningún relieve. Los franceses presentaron dos muestras bien distintas, con Les jours gris, una pretenciosa narración rohmeriana, sin Rohmer, y con unos efectos sonoros muy agudizados en comparación con el recitado de literatura de Montaigne, poemas y música de Bach, que más que darnos los días grises a los que alude el título convierte la película en un oscuro relato aburrido, y La route, de Jean François Bizot, en el estilo más bien documental, en la que se pretende desmitificar los viajes al Asia de los jóvenes occidentales de tendencias más o menos hippies. La película italiana L'invenzione di morel, de Emilio Greco, tiene una duración de dos horas, de las que sobran por lo menos una. En esta prolongada y bastante pretenciosa aventura de un naufrago en una isla desierta en la que viven unos seres que son fantasmas de los años veinte, se pretende jugar con la perpetuación de la vida a través de las imágenes que vuelven a adquirir carácter real a través de la invención de Morel. El juego con el tema de la inmortalidad se resuelve en forma aceptable visualmente, pero la longitud exasperante e innecesaria del relato perjudica mucho el resultado final. Por último, el filme alemán Uno de nosotros dos, de Wolfgang Petersen, no es más que una película de suspense, sólo que planteada entre un profesor de universidad y un alumno que descubre el plagio cometido por su maestro en una de sus obras que le han dado más fama y reputación.

VALLADOLID Y EL XI CURSO DE CINE

En Valladolid, se ha venido desarrollando el XI Curso de Cine, organizado por la cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras.

Su interés radica, en que dentro del panorama de cursos de verano que en otro tiempo proliferaron y que ahora parece que atraviesan una dura crisis, tiene una fisonomía particular, ceñido a la temática

exclusiva del cine, a su enseñanza.

Al Curso asistieron ciento treinta alumnos repartidos en los tres grados: primero y segundo, de formación básica; el tercero dedicado a la ampliación de estudios y prácticas. El curso se propone la formación de un alumnado competente que sea luego capaz de enseñar la disciplina del cine a nivel de Bachiller y de E.G.B. Los alumnos adquieren tam-

LAS PELICULAS DEL FESTIVAL VISTAS POR LOS CRITICOS

	Pascual Cebollada	José López Clemente	José Luis Tuduri	Luis Quesada	Juan José Porto	Luis Gómez Mesa
Il viaggio	6	5	5	5	2	3
La puerta en el muro	7	6	7	6	4	5
Melodías de la barriada de Very	4	3	0	4	0	2
La gente del Metro	4	4	2	4	1	4
11 Harrowhouse	4	4	2	3	1	2
La loba y la paloma	5	5	6	6	8	2
Boquitas pintadas	6	6	8	7	6	4
Traumstadt	5	4	9	5	0	4
La femme de Jean	8	6	9	7	3	5
Anastasia, mio fratello	3	4	0	2	0	2
The parallax view	8	8	7	8	8	3
La semilla del tamarindo ...	6	7	5	6	9	4
Tormento	6	5	7	7	5	4
Badlands	8	7	9	8	7	6
El secreto	7	5	8	5	5	2
Jongara	3	4	5	3	5	3
W	7	5	5	7	9	6
La circunstancia	6	4	6	3	0	2
Pelham, 1, 2, 3	8	7	6	6	7	6
Un momento, por favor	3	5	2	4	3	2
Presagio	7	6	9	7	5	6
El gran Gatsby	6	8	2	6	5	6

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

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

bién una preparación adecuada que les permite ejercer la crítica. Precisamente, como dato significativo, cabe reseñar que muchos de los prestigiosos críticos que hoy ejercen su labor en las revistas especializadas se diplomaron en estos cursos de Valladolid e igualmente se puede decir de los numerosos profesores que enseñan en el colegio la asignatura del cine o que dirigen un cineclub.

Juntamente con la teoría, metodológicamente, la dirección del curso programa una copiosa antología de obras maestras del cine en sus distintas épocas, como ilustración a las lecciones y a los ejercicios prácticos.

Como novedades de la presente edición cabe destacar: la incorporación de la asignatura de crítica, a cargo del profesor Caamaño, de la Universidad de Salamanca. La organización de una excursión a los Estudios de Televisión Española, en Prado del Rey, con el objeto de conocer de cerca el instrumental técnico y poner en práctica las enseñanzas de las clases.

El Curso de Valladolid tiene un buen ganado prestigio dentro de los profesionales del mundo del cine y como muestra de ello he aquí los nombres de éstos, profesores en este caso de su especialidad: Julio Diamante, para dirección; Ana Mariscal, para interpretación; Luis Enrique Torán, de fotografía; Bernaola, de música; Juan Antonio Rojo, en montaje; Florentino Soria, para guión; Pedro Miguel Lamet, para estética; Caamaño, en crítica; Cruz Delgado, en dibujos animados, y Pascual Cebollada, encargado del curso monográfico sobre cine de ciencia-ficción.

La cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía cumple ahora en esta época estival una labor meritoria; cuando los cursos de verano están en quiebra por distintas causas, llámese carestía de la vida o crisis del turismo internacional, este Curso de Cine ha salido adelante con casi centenar y medio de alumnos, procedentes de distintas provincias españolas y algunos de ellos del extranjero, como prueba de su interés aquí y fuera. Y Va-

lladolid, no es precisamente una ciudad de veraneo, sobre todo en agosto..., lo que prueba que los participantes vienen a estudiar. El horario de clases ronda por las diez horas... que ya está bien.

Así, el Curso de Cine cumple una magnífica función universitaria en esta ciudad de la Semana Internacional del Cine y de las Conversaciones Internacionales. El talante estudioso de la Semana tiene en este Curso una continuación y bastantes de las consecuencias que se extraen de las Conversaciones tienen en él su proyección. La Semana Internacional sirve de acicate a la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía y la cátedra prestigia universalmente a la Semana. Así puede pensarse en un Valladolid cinematográfico, donde se da buen cine y se enseña a verlo y con justo derecho.

Con todo lo dicho, creemos que la Cátedra de Cine podría cumplir una gran labor cultural a lo largo de todo el curso y extender su acción a los propios vallisoletanos; al gran público mediante programaciones y cursos de divulgación y al público minoritario mediante cursos monográficos y proyección de películas difíciles de ver. Sería una obra estupenda que el aficionado agradecería. Las salas especiales difícilmente pueden proporcionar una programación continuada de cierta altura por distintas motivaciones y los cineclubs cumplen pero reducidamente ya que están dedicados a sus socios y en ocasiones no es fácil inscribirse en ellos ya que tienen cubierto el cupo de plazas.

Durante el desarrollo del Festival Internacional de Cine se ofrece una buena programación tanto a nivel de estrenos como a nivel cultural con las sesiones retrospectivas; pero como es lógico el programa está muy apretado y no se pueden ver todas las películas. Ciclos, cursillos, programaciones extendidas a través del curso académico, serían del agrado del público vallisoletano. Y nadie mejor que la Cátedra para llevarlo adelante...

AS



HOMENAJE A NICHOLAS RAY

La Sección Informativa del XXII Festival de San Sebastián ha estado dedicada por completo a presentar la obra fílmica del realizador Nicholas Ray, quien se desplazó a San Sebastián para presidir el jurado internacional y fue objeto de un homenaje con entrega de una placa conmemorativa.

Las películas proyectadas fueron todas las que hasta hoy lleva realizadas el veterano autor: «They live by night» (1947), «A woman's secret» (1948), «Knock on any door»—Llamad a cualquier puerta—(1948), «In a lonely place» (1949), «Born to be bad» (1950), «On a dangerous ground» (1950), «Flyng leathernecks»—Infierno en las nubes—(1951), «The lusty men» (1952), «Johnny Guitar» (1953), «Run for cover»—Busca tu refugio—(1954), «Rebel without a cause»—Rebelde sin causa—(1955), «Hot blood»—Sangre caliente—(1955), «Bigger than life» (1956), «The true story of Jesse James»—La verdadera historia de Jesse James—(1956), «Bitter victory» (1957), «Wind across the Everglades» (1958), «The party girl»—Chicago, año 30—(1958), «The savage innocents»—Los dientes del diablo—(1959-1960), «King of Kings»—Rey de reyes—(1961), «Fifty five days at Peking»—Cincuenta y cinco días en Pekín—(1963), «We can't go home again» (1973).

Un numeroso público, compuesto en su mayoría por jóvenes, acudió a estas proyecciones y en algún acto aislado asistió a unas mesas redondas para escuchar al propio Ray, que explicó algunos aspectos de su obra. El Festival editó un librito, preparado por José Luis Guarner y Jos Oliver, donde se detalla la biofilmografía del realizador, con textos de Joaquín Romaguera, Francesc Bellmunt, Claude Beylie, Philippe Demonsablon, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Yves Martin, Eric Rohmer, François Truffaut y los dos recopiladores, Guarner y Oliver. En todos estos textos se hace resaltar la característica esencial del cine de Ray, su visión ética y poética del mundo que retrata a través de la imagen, con grandes dotes de observador prolijo; su gran amabilidad y, por fin, la vigencia actual de su obra.

POEMAS 17

**EL CAMINO NO ACABA,
¿DONDE EMPIEZA?**

*La casa está encendida
—dicen—; las tardes largas llevan
la luz en su costado—sucede
siempre así—. Así se construyeron castillos en el aire,
palacios en el agua,
y duran. No se han caído. Permanece,
al borde de la voz, sólo el silencio
eternamente deshabitado.
Y así será en los siglos venideros
si el caracol no cesa.*

*Es centinela el tiempo. Presta su nave a los vencidos,
santo y seña
de no saber callar. Poceros
de un mar sin recompensa
que no guarda en su fondo
salinas relucientes. Están hundidos y no brillan,
están decapitados
los muñecos
y en la red de esta marea triste
que la luna no crece ni alimenta
grotescos bailan
un baile sin descanso.*

*Un día
se comprende hacia atrás la distancia
y se vuelve. Y se mete la cara en el polvo del que ríe,
mientras no ríe,
porque sigue la farsa
y los aplausos premian las proezas.
Miel en las manos
y desvestido el hueso en el espejo,
trashumante de mapas sin salida.*

*Me cuelga de los ojos como un paisaje antiguo,
de algún país lejano,
se sumerge en mi piel, se me enreda,
se clava
con furia y parsimonia de atávico mosquito
un parloteo airado.*

*Aconteció una vez
que la fuente fue foso
y los cisnes, no, los cisnes
no alegraron su negro desamparo. Ocurre
que es verano y tengo miedo
de la palabra. Que ya es tarde en la tarde
y tiene
amotinado el aire y teas encendidas. Y es esto la vergüenza
de perdonarme el canto
y el aliento y la rabia
y, acaso, la garganta.*

CONCHA SAIZ

**LA GUERRA
QUE
ACABO
POR FALTA
DE
SOLDADITOS**

Por Ernesto PARRA

«Si de noche lloras por el sol, no
verás las estrellas.»

R. TAGORE

EL calor era tan sofocante que la trin-
chera se agarraba a los cuerpos de
los soldados como las manecitas de
un niño recién pringado de caramelo.
El sol inmóvil era toda una foto de indi-
ferencia, y los soldaditos, como muñecos
de trapo, estaban aquí y allá, y las niñas
de sus ojos rodaban por el horizonte.

La guerra llevaba siete años ya en la
memoria de los más viejos. Fue un jueves
cuando don Carmelo Calatrava declaró
la «alzada popular» contra Jacinto Zapa-
ta de Bermejo, presidente del pueblo ve-
cino.

Todo empezó por disputar quién sería
el que se llevaría el beneficio del termi-
tero que estaba junto al camino que unía
los dos pueblos, y del que hasta el más
tonto sabía que su construcción había
sido apañío entre los dos, en uno de esos
días en que se estrechan los lazos y se
hermanan las naciones, todos acaban con
la cabeza cargada, y nadie se acuerda al
día siguiente de la colección de sandeces
patrióticas que dijo una fecha antes.

La guerra fue declarada sin remisión
por parte de Carmelo Calatrava, que se
decía con más derecho que nadie sobre el
producto del termitero.

Se engalanó la plaza del pueblo horas
antes del discurso de su presidente, las
banderas de trapo yacían muertas de ca-
lor. Matías, el pregonero, era el único en
cruzar la plaza en esas horas de sol-maza
que ensopaba a todos en sus casas, desa-
fiando el letargo con el yantar de su pi-

sada silenciosa, y sus palabras se ahogaban en la sofocante tarde: «a las ocho de la noche, nuestro ilustre presidente exhortará a su fiel pueblo desde la ventana del Ayuntamiento. El tema será la irrupción malversadora y puerca de nuestros injuriosos vecinos, que Satanás tenga en su infierno. A las ocho de la tarde, si Dios quiere y la calor no lo impide.»

A las nueve de la noche, los únicos que habían sacado algo de provecho eran los mendigos, bobos y fulleros, que mientras su ilustrísimo presidente arengaba, se dedicaban a la limpia de bolsas y bolsillos.

Y así fue como llegó el día en que los hijos se despidieron de sus madres y los esposos de sus esposas. Y todos marcharon a un túnel oscuro en el que no sabían qué iban a encontrar. Y todos tenían tanto miedo que hasta la suela les sudaba, y era así que de las huellas que apenas se marcaban en aquella tierra de cartón, salían flores silvestres bañadas en rocío. Y dice un pastor que hace mucho tiempo vivía por allá, que a él le quitaron las ovejas, les pusieron cañones en el hocico y las llamaron tanques. Llegó un momento en que el cielo se puso gris y siempre se vio así. Unos dicen que era de tanta bomba y cañonazo; otros, que tenían ya los ojos llenos de desesperación.

Una mañana de las muchas que Matías daba el parte del enemigo, le cayó un obús cerca y la cabeza fue a parar a manos de uno que dice que no dejó de ha-

blar hasta que no terminó el parte. Escenas como ésta llenaron un cuaderno de pánico en la memoria de quienes lo vivían.

Y así pasó tanto tiempo, que hasta los más viejos se olvidaron de que existía la paz, y de tanto que se lloró, el sol formó nubes y después las evaporó sin que lloviese.

Y la guerra seguía, y sólo los dos presidentes la querían seguir, porque no se arreglaban con lo del termitero.

Y los fulleros del lugar idearon tómbolas para, incluso en guerra, no tener que trabajar. Y los saltimbanquis y bobos hacían ruido y comparsa a los fulleros. Y un día, un soldadito desertó, y su jefe, que lo vio, le pegó un tiro que retumbó hasta en los corazones de las beatas.

Y cien días después, desertó otro soldadito, pero su jefe lo vio también y de un tiro lo mató tanto, que nadie en aquel momento pensó que ese soldadito pudiese algún día resucitar.

Y cada cien días se escapaba de nuevo un soldadito que ya no quería seguir aquella guerra. Su jefe los mataba sin remisión cada vez que veía escapar a uno, pero esta situación se hizo extensiva a los dos bandos, y los dos jefes se presentaron el mismo día a los dos presidentes. Y los presidentes les llamaron gallinas y cobardes, y hasta les tiraban el tintero y daban golpes tan fuertes en la mesa, que siempre el uno creía del

otro que la artillería enemiga estaba aprovechando un descuido.

Y ya habían pasado muchos millares de días cuando Osorio Pérez, jefe supremo de todos los ejércitos de Carmelo Calatrava, se le presentó y dijo:

—Mi general, y no me quedan soldados.

—Quedas tú, estúpido.

—Lo siento, mi general, pero yo no sigo.

—Otro gallina que deserta, total...

—No, mi general, vengo a pedirle una de sus pistolas para tener el honor de suicidarme con ella, si me lo permite.

—No vas a tener ese honor, porque te voy a matar yo mismo, date la vuelta, debe ser por la espalda, como te mereces.

—Yo tengo un motivo, mi general, y al menos debe escucharme; mis soldados siempre que huyeron lo hicieron fugándose sin más, como si les quemasen las entrañas con agua fuerte.

—¿Y tú crees que les hubieses permitido huir?

—...

—Ahora date la vuelta y muere, ¡que apestas a cobarde!

Los tres disparos se oyeron por igual en los dos campamentos, de recíprocas procedencias. Y las piedras del desierto que rodeaba ambos pueblos, se rieron de tan castrense necedad como la de aquellos generales.



Jacinto Zapata de Bermejo, después de no oír un tiro en varios días, llamó a su colega:

—¿Carmelo?

—¡Jacinto! ¡Qué alegría oírte!

—Oye, que no me quedan soldados y te llamo para rendirme.

—Jajajaja, jajajajaja, pero esto es para partirse, si a mí me ocurre igual.

—Jajaja, jajajaja.

—Oye, Jacintillo, que por lo del termino ni te preocupes, ha sido una tozudez mía.

—No, no, ha sido una chiquillada de mi parte el seguirte el juego.

—Bueno, ahora no discutamos, que no nos quedan soldados.

—Jajajaja, siempre lo he dicho, Carmelo, eres un cachondo.

Y el sol empezó a sudar del calor tan tremendo que hacía.

Y la termita reina agonizaba, pues los pulmones se le habían escombrado del humo de mil una batallas. Y los obuses le habían roto las cien mil últimas generaciones de huevos. Y la matriz le colgaba de sus entrañas con la flaccidez de una media de seda que se ha tendido al sol-maza para que la seque. Y treinta años después, los dos presidentes seguían hablando por teléfono, y cuando la conversación comenzaba a caldearse, al poco los ánimos volvían a su cauce, pues no era tiempo de chiquilladas, como decía Jacinto Zapata de Bermejo. Y todo volvía de nuevo a la aparente tranquilidad. Pero en el fondo, los dos estaban haciendo tiempo a la posibilidad de que saliesen, como por generación espontánea, cien mil soldaditos que le ayudasen a aplastar a su rival, que no era más que un intruso, un gañán y un maricón, que estaba haciendo tiempo a ver si le podía pillar con cien mil soldaditos, aunque fuesen de madera, como el caballo de Troya, o de papel, y se los tuviera que construir él solito...

Sin perder más tiempo y endulzando la voz al teléfono todo lo que podía para que su asqueroso rival no pudiese sospechar nada; comenzó por hacerse un batallón y medio de escopeteros con los diarios y crónicas del último año de guerra. «¡Sí, eso es!». Y con los diarios del año anterior, fabricaría avioncitos, y esta vez, con aviación, su enemigo sería como una boñiga de vaca, de esas que aplastan las ruedas de los carros por los caminos polvorientos.

La noche se comía el bochorno del día, glotonamente, como en un festín romano. Los pajaritos ya llevaban un buen rato durmiendo, para pesar de los poetas que no podían oír sus melodiosas tonadillas. Y los espíritus de los soldaditos que murieron tan horrorosamente atormentados, se levantaban a estas horas y marchaban toda la noche a las trincheras a continuar la guerra, y por la noche se volvieron a oír disparos, y cañonazos, y quejidos, y música de la tómbola que organizaban los fulleros, y se oía una eterna conversación telefónica entre Carmelo y Jacinto, que sólo se interrumpía durante el día a causa del calor. Y por el día no se oía ni quejarse el viento. Y por la noche todo era una macabra chirigota de espíritus. Y el sol, dicen que estuvo a punto de volverse loco de vender tanto silencio. Y lloró tanto, que se hizo una eterna noche de tormenta. Y no se vieron jamás las estrellas y la luna. Y todo era la lluvia...

PREMIOS LITERARIOS EN REINOSA

El jurado calificador de los trabajos presentados al Certamen Literario de Reinosa, convocado por la Casa de Cultura «Sánchez Díaz» y patrocinado por el Ayuntamiento, otorgó el premio de poesía, en su décima edición, dotado con veinticinco mil pesetas y Flor Natural, al poema titulado «Sonetos personales con fondo de sangre y siglos», del que resultó ser autor el poeta Juan Delgado López. Recibieron menciones honoríficas los trabajos titulados «Ocho sonetos de amor» y «Y yo le hablé de Chile», de Juan Ignacio Morales Bonilla y Elías San Juan de la Fuente, respectivamente.

El premio para cuentos «José Calderón Escalada», en su segunda edición y dotado con diez mil pesetas, se concedió al escritor Luis Murillo Moreno por su cuento «Oración fúnebre». Obtuvieron menciones honoríficas los cuentos titulados «El cansancio» y «Vuestra hija que no os olvida, Soledad», de los autores Antonio Castro Castro y José María Páez Balgañón.



MUERE LA POETISA ANNE SEXTON

La ganadora del Premio Pulitzer en 1967, la poetisa Anne Sexton, de cuarenta y cinco años, fue hallada muerta en el garaje de su casa, en Weston (Massachusetts). La policía cree que se trata de un suicidio. Aquel premio lo obtuvo por su obra «Vive o muere».

HOMENAJE A MANUEL Y ANTONIO MACHADO EN EL ATENEO DE MADRID



El aula de poesía del Ateneo de Madrid se ha inaugurado este curso con un acto de homenaje a Manuel y Antonio Machado con motivo de cumplirse el primer centenario del nacimiento del primero. Intervinieron el director de la Real Academia Española, Dámaso Alonso; Acacia Uceta; Manuel Alcántara; Carlos Luis Álvarez, y Ramón Pedrós.

Acacia Uceta habló de la presencia de la mujer en la obra de

los Machado. Carlos Luis Álvarez se refirió al teatro escrito en colaboración por ambos hermanos. Manuel Alcántara giró su comentario en torno al talante y a la personalidad de Manuel Machado. Pedrós habló de la idea del tiempo que se manifiesta en los dos poetas sevillanos. Finalmente, Dámaso Alonso centró la figura de Manuel Machado en el seno de la generación del 98.

PORTUGALETE:

ENTREGA DEL PREMIO DE NOVELA «PUENTE COLGANTE»

El escritor donostiarra Santiago Aizarna ha recibido el «Premio Puente Colgante», de novela, dotado con 250.000 pesetas y una placa que reproduce el citado puente que une los Municipios de Guecho y Portugalete, organizadores de este certamen literario.

El acto de entrega se celebró en el salón de actos de la Escuela Oficial de Náutica de Portugalete (Vizcaya), presidido por el alcalde de la villa, señor Esparza, a quien acompañaban otras autoridades.

La novela premiada lleva por título *Los zamuros* (La huida), y será editada por *La Gran Enciclopedia Vasca*.

Con ocasión de la entrega del premio se celebró en el mencionado recinto una gran gala lírica, en la que intervinieron la coral de Cámara de Pamplona y la soprano Ana María Ruiz Dechacon, a quien acompañó al piano el maestro Barreincua.

FALLO DEL VI CERTAMEN LITERARIO DEL CLUB EXCELSIOR

El Jurado calificador del VI Certamen literario, integrado por María Elvira Sánchez Herrera; Francisco López Casares; Saturnino Ortuño Marcos; Fidel Galant Pérez y Manuel Ortuño Marcos, acordó conceder los siguientes premios: el primero para el trabajo *Una lección de amor*, de Andrés Quntanilla Buey; el segundo para *Canto al hogar de la huerta*, de Angel Joaquín García Bravo, y el tercer premio se otorgó a Manuel Terrín Benavides, por su trabajo titulado *Aquí, donde el hogar huertano*.

HOMENAJE A MANUEL DIEZ CRESPO

El escritor sevillano Manuel Díez Crespo ha sido objeto de un homenaje por parte de sus paisanos, en el Casino de Madrid, con motivo de la publicación del libro de poemas *Yo y mi sombra*. Le acompañaban en la mesa presidencial el alcalde de Sevilla, don Juan Fernández; el teniente de alcalde, don José Jesús García Díaz; el director de la Real Academia de la Historia, don Jesús Pabón; los académicos don José Camón Aznar, don Enrique Segura y don Diego Angulo Iniguez; el general Rueda y otras personalidades. Al final del acto el señor Díez Crespo pronunció unas palabras agradeciendo el homenaje.

EYVIND JOHNSON Y HARRY MARTINSON, PREMIOS NOBEL DE LITERATURA 1974



Eyvind Johnson



Harry Martinson

El Premio Nobel de Literatura 1974 ha sido otorgado conjuntamente a los escritores suecos Harry Martinson, de setenta años, y Eyvind Johnson, de setenta y cuatro. La Academia sueca, al designar a los agraciados, ha elogiado a Johnson por su «arte narrativo al servicio de la libertad» y a Martinson por saber captar en sus escritos «las gotas de rocío y los reflejos del cosmos».

Esta es la primera vez des-

de hace veinticinco años que se le concede el Nobel de Literatura a escritores suecos, quienes en esta ocasión lo recibirán del rey Carlos Gustavo el próximo día 10 de diciembre.

Johnson comenzó a darse a conocer en el campo de la literatura a mediados de la década de 1930 con una serie de novelas autobiográficas basadas en la primera parte de su vida, que discutió en el norte de Suecia.

Sus principales caracteres literarios son el arte de la narración y la penetración psicológica.

Durante esa misma época de los años treinta escribió también varias novelas de carácter antinazi, a las que en la etapa postbélica siguió una de sus más famosas novelas, *Sueños de rosas y fuego*, basada en el famoso juicio celebrado en el siglo XVII en Loudon contra la brujería. En 1944 apareció una edición de sus novelas cortas bajo el título *Siete vidas*.

Martinson, en gran parte autodidacta también, es especialmente conocido por su largo poema narrativo *Aniara*, en el que se relata la persecución de una gigantesca nave espacial durante un viaje sin regreso a través del vacío, por lo que se interpreta como una alegoría del hombre tecnológico y de su planeta.

A Martinson se le considera como un maestro de la lengua sueca y un innovador del estilo comparable a Strindberg. Pertenece a la Academia sueca desde 1949.

El premio lleva anejo la suma de 550.000 coronas suecas (unos siete millones de pesetas).



INAUGURACION DEL MONUMENTO A BECQUER, EN MADRID

Bajo la presidencia de los alcaldes de Madrid y Sevilla, de una descendiente del poeta, y con la asistencia de numerosas personalidades se ha celebrado en el Parque de la Fuente del Berro, la inauguración del monumento a Gustavo Adolfo Bécquer, obra del escultor Santiago de Santiago.

FALLO DE LOS JUEGOS FLORALES DE CACERES

El jurado calificador de los Juegos Florales de Cáceres ha emitido el siguiente fallo: Premio «Virgen de la Montaña», dotado con Flor Natural y 50.000 pesetas, al poema titulado «Rosario de oro de la Virgen de la Montaña», de José María Fernández Nieto; premio «Ciudad de Cáceres», dotado con 35.000 pesetas, al trabajo titulado «Pastor piadoso», de Julio Sendal Peñalver; premio «Francisco de Paniagua», dotado con 25.000 pesetas, a «Viaje a la montaña», de María Rosa Vicente Olivas; premio «Segura Sáez», dotado con 20.000 pesetas, al trabajo «Tema mariano en relación con la Virgen de la Montaña», de Isabel Alía Pazos; premio «Prensa», dotado con 15.000 pesetas, al trabajo titulado «En busca de la Madre presentida», de Domingo Domené Sancho; premio «Escolar», dotado con 5.000 pesetas, al trabajo «La Virgen de la Montaña y la familia», de Santiago Andrés Barrigón García.

FALLO DEL PREMIO «AUSIAS MARCH»

Se reunió el jurado calificador del premio «Ausias March» de Poesía 1974, y acordó conceder los premios en lengua castellana al poeta de Valencia *Ricardo Arias Ramón*, por su libro de poemas «Encuadrando la luz», y el premio en lengua valenciana, al poeta alcoyano *Juan Valls Jordá*, por su poemas «Breviari d'un eremita urbá».

Componían el jurado de este año los señores Manuel Sanchis Guarner, Rafael Ferreres Ciurana, Salvador Hervás, Xavier Casp y Vicente Andrés Estellé.

Este último remitió su voto por mediación del señor Hervás, en sobre cerrado, al no poder asis-

tir a la reunión. Cada uno de los premios estaba dotado con 50.000 pesetas.

CONCESION DE LOS PREMIOS DE POESIA «HISPANIDAD»

El primer premio de poesía «Hispanidad», correspondiente a 1974, y dotado con 25.000 pesetas, ha sido concedido a Gil Cordero de Santa Maria, por su trabajo Museo de aires morenos. Se concedieron dos accésit, a Rafael Fernández Pombo y a Mario Somón Arias-Camisón, por sus trabajos Peregrino de amor a Extremadura e Hispanidad, respectivamente. El jurado estaba compuesto por Luis Rosales, el padre Felipe Trenado, Narciso Sánchez Morales, Julio

INAUGURACION DE LA TERTULIA LITERARIA EN CULTURA HISPANICA

La sesión de apertura de la Tertulia Literaria Hispanoamericana, correspondiente al curso 1974-75, estuvo íntegramente dedicado al poeta catalán Alfonso Costafreda, recientemente fallecido, a quien se le ha rendido homenaje con motivo de la publicación y presentación de su libro póstumo *Suicidios y otras muertes*. Habló de la figura humana y literaria de Costafreda Carlos Bousoño, quien hizo una emotiva y evocadora semblanza del poeta fallecido. Al final del acto hubo un coloquio en el que intervinieron los poetas Claudio Rodríguez, Rafael Morales, José Luis Castillo-Puche, José Luis Cano y Germán Bleiberg.

Barcelona, actualidad

DE FIGUERAS A SITGES PASANDO POR BARCELONA

Por Julio MANEGAT

De Figueras a Sitges se alargan las noticias de esta quincena del bonito octubre de todos los reencontrados. Dicen por ahí, los entendidos en graves economías, políticas y conflictos externos e internos, que este invierno que se acerca va a ser «un año duro» en todos los aspectos. Supongo que sí. Veremos si también se presenta mal para las letras y la cultura más o menos con mayúscula. Y vayamos a lo que cuenta para esta quincena tópicamente dorada, otoñal, etc.

AL FIN, EL MUSEO DALÍ

Don Salvador, nuestro genio ampurdanés, local, nacional, etc., ya ha visto cumplido su deseo que a la vez era una promesa: inauguración del Museo Dalí en el viejo, y hasta hace poco ruinoso, edificio del Teatro de Figueras, la capital del Ampurdán y, por tanto, como diría Dalí, la capital del Universo.

Después del fracasito del «happening Dalí» en la ciudad de Grànoc, se esperaba con ilusión este nuevo paso del pintor. Y ha sido un éxito. Incluso han asistido tan altas personalidades del país como son el vicepresidente primero del Gobierno, señor García Hernández, ministro de la Gobernación también, como saben ustedes. Autoridades provinciales, alcalde y presidente de la Diputación de Barcelona...

Un desfile-pasacalle inició la ceremonia. Dalí y Gala, Gala y Dalí, entre músicas, «majorettes», gigantes y cabezudos, grupos folclóricos, «trabucaires», fuegos de

artificio, un elefante de verdad... Luego, imposición de la Medalla de Oro de Figueras a Dalí. Discursos... Y solemne inauguración del museo, del principio de museo, claro, porque aún no está terminada toda la instalación. Cuadros de distintas épocas del pintor ampurdanés, pinturas de los techos, joyas, dibujos... Es la primera gran piedra de este museo, que, naturalmente, tenemos que agradecer al pintor. Teníamos ya el Museo Picasso; tenemos también ahora el Museo Dalí.

EL DIA 15, EL PLANETA

El día 15, la noche de Santa Teresa, patrona, aunque no lo celebramos mucho en este sentido, al menos exteriormente, de los escritores españoles, se inicia la temporada literaria. Bueno, se inicia la temporada de premios literarios. El Planeta concentra, millones de concentración, este inicio oficialmente literario.

Como siempre, es el concurso de este año el más cotizado por los aspirantes a Nobel de Literatura y por los escritores bien conocidos que ya no están para historias de glorias parnasianas y prefieren el dinerito contante y sonante. Para intentar la aventura sin riesgo, que es lo bueno, estos escritores se presentan con seudónimo. Si las cosas van bien, adelante; si van mal, nadie sabe nada. Comodidad se llama esta figura.

Bueno, el caso es que para este Planeta hay novedades. O novedad. Se trata de que ya no cabe la gente, el «todo Barcelona» cul-

tural y literario y social, más «social» que cultural y literario, en los salones del Hotel Ritz. Don José Manuel Lara es hombre de soluciones: el Planeta se concederá en el inacabable salón del Palacio Nacional de Montjuich.

Al Planeta de este año concurren cerca de 250 originales, exactamente son 238, procedentes, como siempre, de todos los rincones de España, de las Américas y de las Antípodas. Y ya veremos qué pasa. Lo que importa es que se trate de una buena novela y de un buen escritor. Lo demás es accesorio. Al menos para la literatura.

HABLEMOS DE BIBLIOTECAS

Sí, hablemos de bibliotecas y digamos que en esta ciudad a orillita de la mar se ha inaugurado una nueva biblioteca infantil: Biblioteca Infantil del Barrio Gótico «Santos Justo y Pastor». Se encuentra en la vieja calle de Lladó, tiene setenta y siete metros cuadrados de superficie útil, con una capacidad como para medio centenar de niños. La biblioteca dispone, de momento, de cerca de tres mil volúmenes y se constituye, por así decirlo, en un centro permanente de lectura, de formación. Los especialistas han calculado que esta nueva biblioteca infantil, la cuarta que funciona en Barcelona, tendrá un promedio de visitas de unos cuarenta a cincuenta niños.

De desear sería que proliferasen este tipo de bibliotecas. A ver

si así les entraba la afición a la lectura a los nuevos barceloneses.

LA FERIA DEL LIBRO

Como ya les dije a ustedes, se celebra en Barcelona, al pie de las conmemoraciones de la Virgen de la Merced, patrona de la ciudad, la Feria del Libro de Ocasión Antigua y Moderna.

Medio kilómetro de puestos de venta, en galerías metálicas cubiertas, se extiende a lo largo del paseo de Gracia, recientemente remozado. Medio kilómetro, pues, de tentaciones librerías, de caminos dispersos, de mil materias distintas que se ofrecen a la curiosidad, a la sensibilidad, de los posibles lectores. Caminar entre esos puestos repletos de libros, es, sí, una aventura que no se termina nunca. Una aventura tan estimulante que uno, a la vista del numeroso público que visita la Feria, está tentado de creer que, en efecto, en España se lee mucho. Pero esto es un espejismo, acaso de melancolías.

Y SITGES

Y Sitges. Como cada año, y ya son ocho, se alza el telón ante el Festival de Teatro que, ahora, tras una crisis—sobre todo económica—que hizo temer por su vida y por su continuidad, nos llega un tanto rejuvenecido. Y con ganas de andar, de llegar a ser, como se había pensado desde la primera convocatoria, un verdadero congreso de teatro joven.

En mi próxima crónica comen-

Cienfuegos Linares, José Miguel Santiago Castelo y el presidente de la Asociación, Carlos Coredero Barroso.

APERTURA DEL AULA DE LITERATURA VASCA DEL ATENEO

El pasado día 7 tuvo lugar el acto de inauguración del Curso del Aula de Literatura Vasca en la sala de conferencias del Ateneo de Madrid, con la intervención de don Luis Villasante Cortabitarte, presidente de la Academia de la Lengua Vasca, quien disertó sobre «Unificación literaria del vascuence».

taré con detenimiento esta edición del festival sitgeriano. Quede aquí, ahora, el programa de cada noche: Los círculos, de Luis Riaza, por el grupo «Tabanque», sevillano, que dirige Joaquín Arbide; La virgen roja, de Adolfo Calderón, por el grupo «Corral de Comedias», de Valladolid, que dirige Juan Antonio Quintana; Primeras materias, de José María Prim, por el grupo «Teatro Experimental», de Sitges, bajo la dirección de Sagrario Sala; fuera de concurso, la actuación del Teatro Universitario, de Murcia, con Farsa y licencia de la reina castiza, de Valle-Inclán, dirección de César Oliva; Campanadas sin eco, de Fernando Macías, por el grupo «Akelarre», de Bilbao, bajo la dirección de Luis María Iturri; Tomar providencia, de Alberto Miralles, por el grupo «Cátaro» que dirige el propio Miralles; y, por último, el grupo «Teatro Libre», de Madrid, bajo la dirección de José L. Alonso, presentará fuera de concurso, por tratarse del autor que obtuvo el premio el pasado año, Las hermosas costumbres, de Manuel Pérez Casaux.

También está prevista una actuación de la compañía «Angel Guimerá», del Teatro Nacional de Barcelona, con El criat de dos amos, de Goldoni, bajo la dirección de Esteban Polls.

LA ULTIMA NOTICIA

Ahora, mientras termino esta crónica barcelonesa, me llega la noticia de la muerte, a los setenta años de edad, del poeta Sebastián Sánchez Juan. El poeta desde muy joven escribió su poesía, indistintamente, en catalán y en castellano. Su primer libro fue el titulado Fluid, obra que, en 1924, despertó los más diversos comentarios por su fuerza y originalidad expresiva.

Entre sus muchos libros, en esta hora apresurada del recuerdo, debemos citar Elegías, Constel·lacions, Prismas, Divagacions, Principat del temps... En otra ocasión, con menos urgencia, comentaremos la figura y la obra de este poeta catalán que ahora hemos perdido.

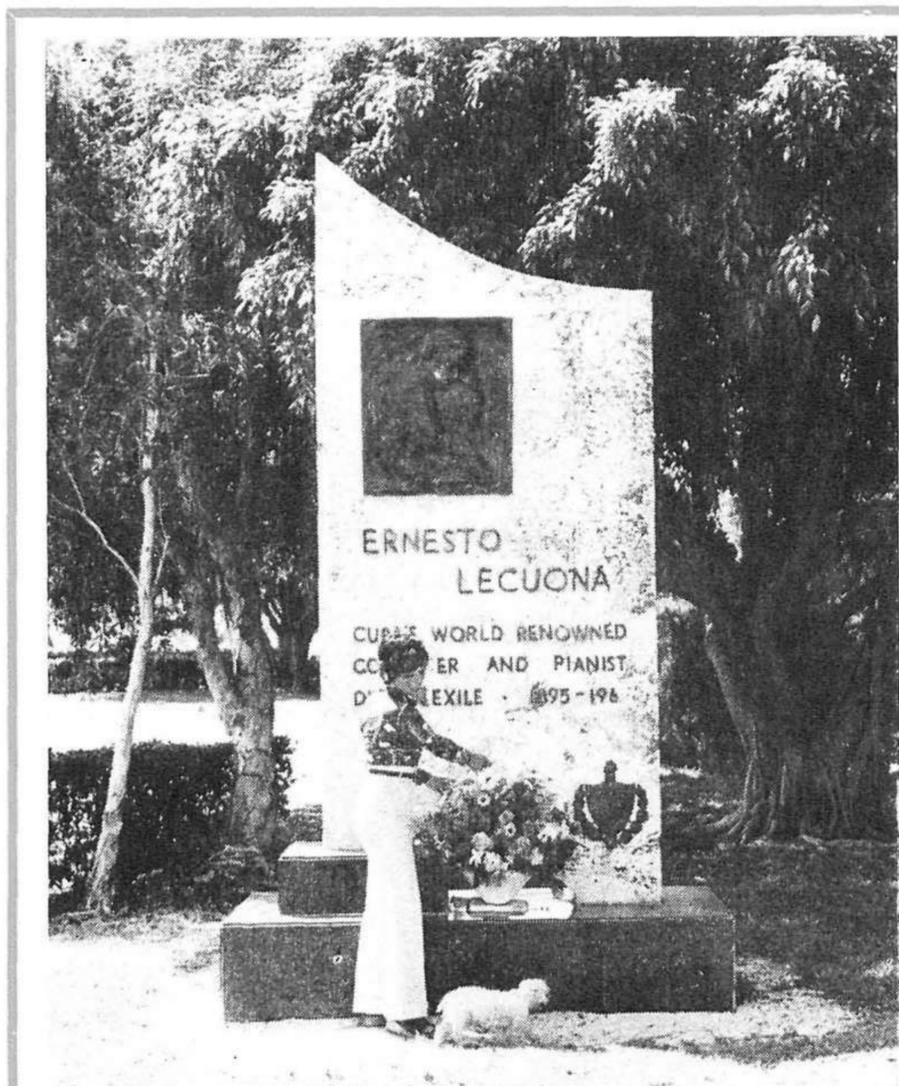
MALAGA, CIUDAD DE CULTURA

◆ BALANCE DEL IX CURSO SUPERIOR DE FILOLOGIA ESPAÑOLA

Durante los meses de julio y agosto, en las fechas comprendidas entre el 22 de julio al 29 de agosto, ha tenido lugar en Málaga el IX Curso Superior de Filología Española, dirigido por el profesor Manuel Alvar, y organizado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con la cooperación del Instituto de Cultura Hispánica, la excelentísima Diputación, el excelentísimo Ayuntamiento y la Caja de Ahorros Provincial de Málaga.

El curso, dirigido a graduados españoles y extranjeros, ha tenido como objetivos principales: a) completar las enseñanzas adquiridas en la Universidad, b) «poner al día» sobre problemas de lingüística general, y c) lograr la convivencia de futuros hispanistas con graduados españoles. Puede afirmarse que estaban representados entre los participantes, aparte de los europeos, casi todos los países de la América hispana, destacándose en número los representantes argentinos, mejicanos, venezolanos, dominicanos, colombianos y nicaragüenses.

El tema central de este IX Curso trató, mediante visiones monográficas —como en años anteriores—, del estudio de las áreas marginales de Iberorromania, dadas por un profesorado seleccionado entre los hispanistas nacionales y extranjeros del más reconocido prestigio. Pese a que resulta difícil, por el espacio reducido, de entrar en detalles sobre el contenido de los temas tratados, sin embargo si es posible hacer un balance muy general, en modo alguno exhaustivo. Sobre la problemática de las áreas marginales de Iberorromania destacaron las ponencias y la presencia de los profesores Germán Colón —«Presentación de Iberorromania»—, Antonio Badía —«Filología catalana»—, Ju-



MIAMI: MONUMENTO A LECUONA

Los cubanos residentes en la ciudad norteamericana de Miami han erigido un monumento al músico cubano-canario Ernesto Lecuona en un parque frente al mar. Todos los domingos, gran número de cubanos desfila ante el monumento depositando en él ramos de flores.

lio Caro Baroja —«Lengua y Cultura vascas»—, J. Filgueira Valverde —«Literatura gallega»—, Federico Pérez Castro —«Literatura hebraico-española»—, Alvaro Galmés —«Literatura aljamiada»—, José L. Lacave —«Los poetas hebreos de hoy»— y Jacobo Hassán —«Literatura sefardi»—. En el plano lingüístico tuvieron una participación relevante los profesores franceses Maurice Molho —«Sistemática del verbo español»— y Bernard Pottier; el belga J. de Kock —«Los ordenadores y la lingüística»—, el estadounidense M. J. Flys —«La poesía de la generación de 1927»—, el catedrático de la Universidad de Puerto Rico, Humberto López Morales —«Gramática generativa»— y los profesores españoles E. Alarcos —«Gramática funcional del español»—, M. Alvar —«Lengua y sociedad» y «Prácticas de encuesta»— y Julio Fernández-Sevilla, secretario del curso.

Paralelamente, en la Casa de la Cultura, el Instituto de Cultura de la excelentísima

Diputación Provincial de Málaga organizó una «Reunión de Poesía», en la que, simultáneamente a las reflexiones teóricas de destacados críticos (José Luis Cano, E. García Gómez, A. Gallego Morell, Flys, M. Alvar, E. Alarcos, etc.), creadores de variada condición, ofrecieron un muestrario más que estimable de sus producciones poéticas (José Hierro, Gloria Fuertes, Angel González, Alfonso Canales, Ildefonso M. Gil, José Infante, etc.).

En conjunto, el balance global de este curso ha sido de signo altamente positivo. Una apretada pero científica y seria reflexión sobre aspectos lingüístico-literarios, realizada por posgraduados de distintas nacionalidades, que ha constituido una excelente oportunidad de acceso a unos ciertos campos científicos y un encuentro en el que se han fundamentado unos procesos de interconexión entre diversos estudiosos de la filología española.

JOSE ROMERA CASTILLO 47

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



los Libros de la Quincena

GLORIA DE CERNUDA



LUIS CERNUDA: *Poesía completa*. Biblioteca crítica. Barral Editores, Barcelona, 1974; 980 págs. Ø13,5 × 20Ø.

Del que quizá sea el último gran poeta romántico de Occidente, Luis Cernuda, sólo cabe decir que su obra se nos presenta como un incendio glorioso, inextinguible, en el que los sueños y la pasión, la nostalgia de lo sagrado que desazonara a los mejores espíritus de Europa durante los últimos doscientos años, alcanzan una formulación extraordinariamente pura y dinámica, imperecedera.

Romántico, Cernuda lo fue, ante todo, por su obstinada negativa a romper los lazos entre su yo común—el muchacho nacido en Sevilla, abocado luego a un doloroso exilio—y su yo trascendente—el poeta tocado, como pocos, por la gracia—, por su tozudo rechazo de toda salvación que no fuera total, que no se extendiera a un cuerpo y a unos deseos compartidos en la alegría y en el desconsuelo por aquellos a quienes amó. Romántico lo fue también por el papel decisivo en su vida que concediera a la pasión: en sus poemas, el deseo, que quizá por ser oscuro pudo eludir los tópicos modos de expresión que hoy—y desde hace mucho—sofocan su voz, se manifiesta con una frescura sólo parangonable con la que ilumina los versos de aquellos poetas que, en el siglo XII, se declararon, en la estela de los místicos persas, miembros de la secreta cofradía de los «fidèles d'amour». Romántico, en fin, lo fue por el modo extremadamente revolucionario, poscristiano, hölderliniano, con que abordó la *terra incognita* de lo sagrado, y por la fiera virilidad con que supo hacer ondear la bandera de la poesía cívica. ¿Hace falta añadir, tras esto, que algunos—entre los que me cuento—consideran a Cernuda el más alto poeta en lengua castellana de nuestro siglo?

Por fin, gracias a Barral Editores, disponemos de una edición española de la *Poesía completa* de Cernuda. Y lo que es más: crítica. Una edición, por todo ello, que constituye uno de los máximos acontecimientos editoriales de los últimos años. Muy bella—encuadernación, papel, formato, caja, cubierta—, esta edición ha sido peraparada por Derek Harris y Luis Maristany, comprendiendo, a más de *La realidad y el deseo*, los poemas que Cernuda eliminó de *Perfil del aire* al integrar este libro bajo el título de *Primeras poesías* en la primera edición (1936) de *La realidad y el deseo*, diversos poemas publicados en revistas, varios otros inéditos hasta la fecha—entre ellos, uno de octubre de 1936 a Federico García Lorca—y la totalidad de las traducciones por él realizadas: de Eluard, Hölderlin, Wordsworth, Blake, Keats, Andrew Marvell, Browning, Shakespeare (*Troilo y Cresida*), ya publicadas, e inéditas: de Nerval, Hölderlin, Blake, un anónimo inglés y Shakespeare (el primer acto de *Romeo y Julieta*). Una bibliografía descriptiva, una cronología biográfica con importantes datos, un rico corpus de notas con las diversas versiones y variants de los poemas y otros textos, una bibliografía general,

un índice de primeros versos y un índice de poemas por libros, completan esta edición excepcional, absolutamente imprescindible a partir de ahora.

EVOLUCION DEL MITO



GEORGES DUMEZIL: *Del mito a la novela*. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1973; 240 págs.

La trascendental ruptura epistemológica que, iniciada en los años 30, viene alterando desde la terminación de la II Guerra Mundial todos los supuestos de las ciencias del hombre, ha alcanzado algunos de sus logros más revolucionarios en la obra de Georges Dumézil, el mitógrafo francés que, bajo las cambiantes apariencias en el espacio y en el tiempo, lograra descubrir las continuidades fundamentales de la herencia indoeuropea: la idea de que la evolución del espíritu hu-

mano no puede ser considerada como una suma de hechos emíricos, sino como la recuperación ininterrumpida y el desarrollo constante de formas y procesos primordiales, encuentra, así, en las investigaciones del autor de *Les dieux indo-européens* una confirmación que no puede ser puesta en entredicho.

Partiendo de sus estudios sobre la religión romana arcaica, que le permitieron «restablecer la continuidad entre la herencia indoeuropea y la realidad romana», Dumézil abordó el problema de la génesis de las epopeyas y de la novela, entendidas como «historia de los orígenes». La comprobación—que hiciera en 1938—de que la Roma clásica carece de mitología divina, y de que, curiosamente, la «historia» de sus primeros reyes presentaba una correspondencia innegable tanto con la teología y la mitología divina de los hindúes como con la teología de los propios romanos, lo puso en la pista de la pregunta fundamental sobre el modo cómo se realiza la trasposición de la mitología en historia fabulosa—o en novela, según ocurriera en el País de Gales tras la conversión de sus habitantes al cristianismo—, y sobre quiénes llevaron a cabo dicha operación. A contestar a dicha pregunta por lo que respecta a los países escandinavos atiende *Del mito a la novela*, obra apasionante que, por su propia estructura, nos permite descubrir la forma cómo se constituye el pensamiento de Dumézil sobre un tema de extrema concreción.

En el caso de los países escandinavos, se dispone de una serie de documentos gracias a los cuales cabe analizar el paso de la mitología a la historia fabulosa con un máximo de precisión científica: por una parte, poemas escáldicos o eddicos, donde se conserva mucha mitología en su forma propia; por otra, dos tratados sistemáticos sobre el norte precristiano, debidos al islandés Snorri Sturluson; este mismo, en fin, y Saxo Gramático, un fraile de Seelandia (siglo XII) que escribía en latín, transpusieron a términos históricos parte de la mitología escandinava en sendas obras que nos han sido conservadas: la *Ynglingasaga* y la *Gesta Danorum*. Dumézil ha dedicado *Del mito a la novela*

a estudiar el proceso antedicho tomando como base la *Saga de Hadingus*, segunda parte del libro primero de la *Gesta Donarum*, de Saxo Gramático, en la que Hadingus es considerado como uno de los más antiguos reyes de Dinamarca, siendo así que, según demuestra Dumézil en la primera y más extensa sección de su obra, se trataba del dios Njordr, cuya carrera historizó el monje danés, con las modificaciones a que le forzaba la adaptación a lo temporal y a lo humano de una aventura sacra. Diversos apéndices analizan otras transposiciones de Saxo, siendo de destacar

los dos últimos, en los que se estudian las relaciones entre el folklore y el mito.

Del mito a la novela es, en suma, un libro de pasmosa erudición, iluminado por resplandores poéticos, que interesará por igual a estudiosos del hecho literario, a investigadores del mito y, para concluir, a aquellos a quienes desvelan las relaciones entre lo que llamamos realidad y la imaginación o el sueño.

LEOPOLDO AZANCOT

NARRATIVA

PEDRO SALINAS: *Vispera del gozo*. Alianza Tres, 7. Alianza Editorial. Madrid, 1974. 105 págs. Ø12,5x20Ø.

Cuando está a punto de cumplirse el medio siglo de su aparición (1926), Alianza Editorial reedita este breve libro saliniano, que abrió marcha a su obra narrativa. *Vispera del gozo* ¿«conjunto de visiones novelescas del mundo», como afirmó Azorín? Uno se resiste a aceptar el calificativo, a aproximar estas estampas, estos relatos, a la novela y sus condicionantes. Señalando el antagonismo de Proust y Salinas, Azorín hablaba de dos maneras opuestas «de novelar»; y ello venía a cuento porque las versiones salinianas de Proust coincidieron con la aparición de este libro. Pero ¿intentó Salinas aproximarse a la novela cuando escribió *Vispera del gozo*? Uno piensa que no. Porque, en los siete capítulos que componen el volumen, el autor parte de una situación expectante —el título, en este sentido, es definidor y certero—, que, observador minucioso, prolonga y recrea a través de una prosa rica y precisa (Miró, Juan Ramón, no están

lejanos); las vivencias, internas o no, de esa vispera, componen un puñado de páginas que, en alguna ocasión —«Mundo cerrado»—, culminan en un desenlace inesperado y, más frecuentemente, en un encuentro con la amada, presonada en la impaciencia de la espera. «Delirios del chopo y del ciprés» es quizá el más cercano al poema en prosa, hálito que se reparte por todo el libro, sin que pueda decirse que lo signe; sí, en cambio, se advierte en estas páginas el narrador —tono, estilo— que Salinas será varios lustros después, con *La bomba increíble* y *El desnudo impecable*. Pero, insistimos, nada de ello parece acercar estas siete piezas de orfebre exigente al estricto mundo novelístico.

Al poético, sí. Porque ¿no están en estos esbozos —«Cita de los tres», «Aurora de verdad»...— muchos rasgos, lances, motivos, de *La voz a ti debida*, de *Razón de amor*? Y, sin embargo, y es lo sorprendente, esta forma de elusión de la narración en la que Salinas se sumerge y que da lugar a unos resultados que hacen difícil la definición, la concreción del género, está innovan-

do, alumbrando caminos en un instante crucial de nuestra narrativa, quizá insuficientemente estudiado, en el que cabría citar otros nombres, verbigracia, Jarnés, Bacarisse, ¿Moreno Villa? Línea que él va a seguir tardía y espaciadamente, y en la que —*Vispera del gozo* lo prueba— hubiera tenido mucho que hacer, mucho que decir.

Pero ganó la poesía, su más rotunda razón de amor. Escribe: «Ni un solo día se apartó de la meta celeste esa voluntad suya corporeizada en el ahilado impulso de una silueta inquebrantable»... Habla el poeta de un ciprés, sí. Mas, ¿verdad que cabría aplicar tales palabras a su propio destino creador?

CARLOS MURCIANO

VLADIMIR TENDRIAKOV: *Misión Apostólica*. Breve Biblioteca de Literaturas. Barral Editores, Barcelona, 1974; 256 páginas. Ø13x19,5Ø.

Vladimir Tendriakov pertenece a ese grupo artificialmente creado —pues pocas cosas en común



poseen quienes en él se han visto incluidos— de escritores soviéticos con problemas. De los novelistas de este grupo —Siniavski, Solzhenitsin, Kaverin...—, Tendriakov me parece no sólo el de más coherente pensamiento, sino además el más válido novelista de entre ellos. Por encima, naturalmente, del tiernamente rosa Kaverin, por encima del entronizado Solzhenitsin, Tendriakov construye en este intento una magnífica novela.

Misión Apostólica está estructurada de modo muy sencillo. Un físico moscovita emprende un viaje en busca del sentido de su existencia. Lo que alrededor sucede, la compañía de otros seres no será sino un impulso hacia la



JOSEPH CONRAD: *El corazón de las tinieblas*. Palabra en el tiempo. Editorial Lumen, Barcelona, 1974; 145 págs. Ø13,5x18Ø.

Reducir la obra de Joseph Conrad a una serie de novelas de aventuras con su mayor o menor cala en conflictos de orden ético, es un error mayúsculo. Conrad no es fundamentalmente un narrador de aventuras. El soporte no puede ser tomado como el todo. La aventura es en Joseph Conrad armazón de sus empeños reflexivos, nunca fin de lo narrado o peripecia que se baste a sí misma. *El corazón de las tinieblas* es una clara muestra de ello.

Se trata de una de las novelas de Conrad en que aparece con más claridad esta función de soporte que la aventura representa en la mayoría de sus obras.

La novela, a través de un monólogo permanente sólo interrumpido por la vuelta al presente, a la acción de narrar —el relato dentro del relato—, presenta la historia del joven marino Marlow, que marcha a África para hacerse cargo de una embarcación fluvial al servicio de una gran empresa comercial. Allí escuchará las historias que sobre el aventurero Kurtz se cuentan.

Conrad convierte en eje de lo narrado a alguien que no aparecerá hasta pocas pá-

ginas antes del final. Kurtz es un nombre presente; no una presencia física sino una viva leyenda que estremece lo que alguna vez llega a tocar. Y entre el fondo agobiante del paisaje, la presencia no presente de Kurtz abre los resquicios del relato.

El narrador vive su historia condicionada por la presencia cercana del mito Kurtz. La aventura está en función de su hallazgo, de escuchar finalmente su voz inaccesible. Y al tiempo que la aventura se resuelve en su final, la presencia de Kurtz se va acercando a su manifestación definitiva. El joven Marlow —a través del recuerdo del maduro Marlow (en definitiva el propio Conrad)— reflexiona febrilmente en la cercanía de Kurtz para acabar estallando en su presencia, absorbiéndose en ella; para discernir lúcidamente la realidad del espectro.

Conrad se muestra en esta novela con toda su enorme capacidad fabuladora y reflexiva. Lejos del absoluto logro de su gigantesca *Nostromo*, Conrad evidencia aquí su preocupación por la conciencia, a través de su imagen propia reflejada en el Marlow de su relato.

Se trata de un novelista gigantesco. Conrad es decisivo en la novela moderna y su carácter de precursor aparece a cada momento en su obra. La aventura de Conrad es su propia flexión, su preocupación ética y estética, por encima de la peripecia aventurera que no es sino mero entramado sobre el que construir su profunda indagación personal.

LUIS SUÑEN

constante reflexión sobre su postura personal. Tendriakov hace de la anécdota leve soporte de la reflexión que construye el protagonista. Cada suceso levanta un motivo para interrogarse y cuestionar la senda personal que se ha elegido. Aquí la coherencia del caso. No hay ni heroicidad ni martirio; a nadie se le pone en el dorado lugar de quien ha elegido la mejor parte, y así Tendriakov reflexiona con lucidez y en base al logro de una coherencia nunca excluyente.

En toda la narración se advierte la preocupación de Tendriakov por lograr una obra en la que su propia coherencia venga dada por la perfecta conjunción de forma y contenido. Lo que no consigue Solzhenitsin, Tendriakov lo logra en esta novela de forma notable. La proyección de la experiencia en la reflexión posterior se articula a través de una válida estructura narrativa. Y se someten a crítica ciertos comportamientos estrechos desde una perspectiva inteligente. No hay escatológicos frescos descriptivos ni enternecedores ejemplos. Tendriakov elude lúcidamente el fácil paralelismo ejemplificador a que se prestaba el argumento. Ni siquiera en las últimas páginas de la novela, cuando lo que ocasiona el regreso del protagonista pudiera haber tentado a Tendriakov a sumirse en sentimentalismos heroicidades, cede el autor. Y logra, en estas últimas páginas, lo mejor de la novela.

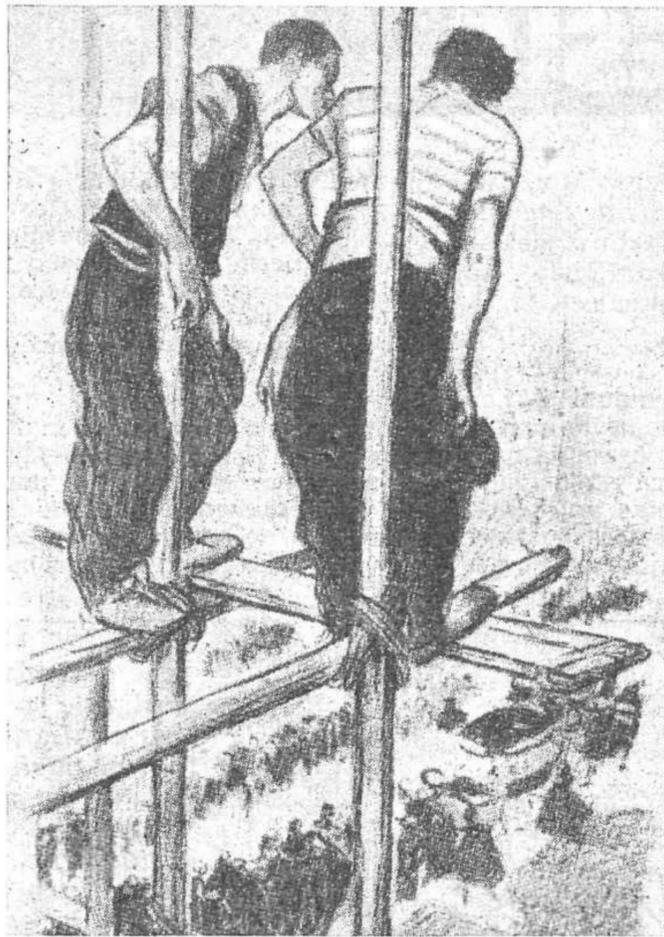
Misión Apostólica es una excelente novela. Y Tendriakov, un muy inteligente narrador que sabe articular reflexión y anécdota, sumir la digresión en el paisaje, mantenerse lúcido en el difícil ejercicio de analizarse a sí mismo, mientras alrededor contempla lo que rodea esa reflexión, lo que da sentido a lo que finalmente se concluye.

LUIS SUÑEN



FRANCISCO GARCÍA PAVÓN: *La cueva de Montesinos y otros relatos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1974; 184 págs. Ø11,4 x 17,5Ø.

La admirable colección «Austral» ha editado una antología de cuentos de Francisco García Pavón, ese escritor sagaz y afortunado que ha sabido hacerse con un público amplio y fiel sin maltratar por ello, en lo más mínimo, su prosa rica y cuidada, su lenguaje experto, su estilo brillante pero, al mismo tiempo, sumiso a esa austeridad extraña, un poco equívoca, entre tímida y socarrona del lenguaje popular, que no populachero Francisco García



JOSE MARIA DE QUINTO: *Relatos*. Ediciones del Centro, Madrid, 1974, 274 págs.

Producto de una etapa menesterosa de nuestra literatura, en que la creación se vio en la enojosa necesidad de cumplir funciones rudimentariamente testimoniales (un testimonio a la altura de aquellas circunstancias), estos *Relatos*, de José María de Quinto, constituyen un acceso inmejorable a la narrativa española de los años cincuenta, a la vez que la constatación dolorosa de los estragos que la estética realista padeció en la pluma de sus cultivadores más alicortos. Inscrito en la llamada «Generación del cincuentaicuatro», cuya problemática intelectual describe, con inusitado rigor, Leopoldo Azancot en un prólogo titulado «La Novela del Realismo Crítico», José María de Quinto pertenece al grupo de narradores que envidó todos sus ímpetus creativos en aquella aventura, y, una vez topado el callejón sin salida, optó por el silencio.

Nacido en Madrid en 1925, José María de Quinto alcanzó notoriedad como estudioso, junto a Sastre, del hecho teatral, en los años cincuenta y comienzo de la década posterior. En esta preocupación común se alinean los escritos conjuntos *Manifiesto del Teatro Social*, que vio la luz en octubre de 1950, y *Documento sobre el teatro español (1961)*, expresión

teórica del Grupo de Teatro Realista, fundado un año antes. En este mismo ámbito, sin duda el más destacado de una actividad intelectual que acoge la novela, *Toque de silencio*, la narración breve, *Las calles y los hombres* y *Jubilación forzosa*, la crítica teatral y la dirección escénica, se hallan sus ensayos *El Teatro y la Sociología* y *La tragedia y el hombre*.

Los relatos de *Las calles y los hombres* y *Jubilación forzosa*, reunidos en este volumen, incurren modélicamente en todos los defectos e insuficiencias rastreables en la producción habida en nuestro país bajo la advocación del realismo social. A este propósito, cito las palabras del prologuista: «Los miembros de la "Generación del cincuentaicuatro", sin caer en la cuenta de que el verdadero arte funda la realidad, de que la obra de arte es el lugar donde se realiza esa síntesis que confiere a los elementos del mundo una jerarquía y un sentido nuevos, se limitaron a reflejar directamente el mundo, y, con objeto de que este reflejo alcanzara un máximo de pureza, abdicaron de toda preocupación estilística, de toda complejidad técnica, incurriendo con ello en una despoetización de lo real que aproximó peligrosamente sus obras al ámbito del periodismo.» Aquella impetuosa, entusiasta y temeraria entrega, dictada por su mal digerido compromiso cívico, a la postre suicida, y exenta, en una alarmante proporción, de pertrechos estéticos válidos y suficientes, dejó a los escritores de la «Generación del cincuentaicuatro» y a sus obras en la penosa situación de víctimas irrecuperables. Por eso, esta reedición, aquí y ahora, suscita, con inequívoca oportunidad, dos cuestiones fundamentales: la primera, el posible y severo ajuste de cuentas a aquellos errados combatientes, alentado por una estúpida inconsideración, queda salvada con una lectura consciente del prólogo de Leopoldo Azancot; la segunda, el hecho de que la novela española de los años setenta se siga nutriendo, en buena medida, de las incorporaciones indiscriminadas, debería conducir a una vergonzante reflexión. Pues, de todos es sabido, la literatura española de las últimas décadas ha consumido sus afanes en inútiles y facciosas convulsiones, promovidas por efímeras advocaciones acogidas y defenestradas con fervor de panaceas, antes que en la búsqueda, vital e impostergable, de su propia identidad.

La ausencia, en los relatos de José María de Quinto, de unas notas explicativas de la condición histórica, y, por tanto, subversible, de sus protagonistas, convierte a éstos, obreros u oficinistas, en marionetas dependientes de los accesos de ternura, compasión o euforia delirante del autor, y a sus actitudes en melodramáticas, explosivas y ridículas muecas.

ERNESTO ESCAPA

Pavón ha escrito siempre desde una posición muy clara: la del hombre que narra historias bien paridas y bien criadas, adultas narrativamente hablando, con todos sus miembros en orden, y que lo hace mediante una expresión artística cuya categoría reside en un serio y profundo sentido del humor, en esa ironía justa que le permite utilizar un lenguaje popular y localista y dotarlo, hábilmente, de la perspectiva necesaria para que se convierta en obra de arte. La reproducción de vocablos, refranes, actitudes y criterios sería intrascendente sin esa suave pero sostenida actitud crítica del autor. Una crítica que, por supuesto, no se reduce al fenómeno social propiamente dicho —a esa adulación de lo pintoresco en que acaba convirtiéndose muchas veces la sociología—, sino que incluye realidades tan poderosas y penetrantes como la nostalgia, la sencillez y la fidelidad.

García Pavón —quien pese a subtítular el volumen «Antolo-

gía», se niega luego, en la introducción, a reconocer el libro como tal, pues expresa sus dudas sobre la validez de su obra en el futuro— ha escrito novelas de éxito, objeto de sucesivas ediciones y hasta de un atentado televisivo. Sin embargo, para mi gusto personal, es en el cuento, en la narración corta, donde más se aclara su talento, y donde más patente queda esa riqueza peculiar con la que sabe dotar al recuerdo, al elogio conmovido pero leal de sus tierras y sus gentes, al gozo de saberse todavía fiel a aquello. Los cuentos de García Pavón abundan en historias pintorescas, en personajes al borde de una extravagancia venial y siempre soslayada, en descripciones cargadas de intención pero sin llegar a delatarse nunca. Y es que en el fondo de las narraciones de García Pavón habita una gran añoranza, y si el escritor se complace en distorsionar amablemente el universo que describe y que indudablemente ama es, sin duda, para que la

melancolía salte barreras y alcance una significación más allá de lo exclusivamente íntimo.

El libro reúne 22 cuentos, aparecidos desde 1952 a 1972. Sólo tres no aparecieron en libros, viéndose, por tanto, la luz en alguna revista o en algún periódico. Entre ellos está esa pequeña joya que es «El queso en aceite», donde se viene a demostrar que ningún elogio es más entusiasta y admisible que el que se hace con talento. Las restantes narraciones están desprendidas de *Cuentos de mamá* (2), *Cuentos republicanos* (8), *Los liberales* (5) y *La guerra de los dos mil años*; de este último, cuatro cuentos de atmósfera muy distinta a las de sus compañeros de antología, pero perfectamente logrados, con lo que viene a demostrarse que la fidelidad de de García Pavón a un escenario y a unas criaturas responde a un acto de voluntad y no constituye, en modo alguno, una limitación insalvable.

EDUARDO MENDICUTTI

Es muy posible que la proliferación de concursos literarios en nuestro país esté configurando un tipo de novela de características muy similares: un tipo de novela casi prefabricada, escrita sobre todo pensando en el concurso al que va a presentarse. Naturalmente, esto va en detrimento de la obra y del autor en cuestión, así como de la narrativa en general. Por supuesto, no estamos intentando ofrecer soluciones, sino apuntando hacia un fenómeno al que habrá que prestar la debida atención. No estamos en contra de los premios literarios. Sabemos lo mucho que ayudan al escritor. Pero cada día se hace más necesario un replanteamiento de fondo, pues de seguir las cosas así, como están ahora, los concursos terminarán aburriendo al público y desprestigiándose.

Al tiempo quieto es la novela ganadora del premio «Ciudad de Murcia 1973». Su autor, Justo Merino Belmonte, es hombre ya avezado, curtido en el ejercicio de la literatura y del periodismo. Ha ganado premios como el «Ramón Llull», «La Felguera», «Ciudad de Badalona» y otros. Ha sido finalista del Planeta y del Nadal. Ha viajado y escrito por más de medio mundo. En *Al tiempo quieto* demuestra una apreciable seguridad narrativa, un logrado dominio de las formas, del arte de novelar. Sin embargo, el contenido de la obra nos ha parecido flojo, falta de interés para el lector de hoy. Desfasado en relación con las inquietudes y problemas del hombre actual.

La historia que aquí se narra se refiere a un tipo que vive pendiente de la herencia de una tía suya, solterona y provinciana. El protagonista aguarda con impaciencia el momento de convertirse en rico-hombre, en dueño y señor de la gran hacienda lugareña. La narración se efectúa en tiempo pasado. Es una recordación intensa, con algún que otro asomo a la fenomenología psíquica, al surrealismo. El protagonista vive envuelto en miedos y zozobras, en lios eróticos y evocaciones infantiles. La novela comienza cuando la rica-tía acaba de fallecer; mientras el cortejo fúnebre se dirige al cementerio. En determinados capítulos, todos ellos muy breves, se advierte el buen oficio de Merino Belmonte, sus saberes literarios y humanos. Aparecen tipos como el tonto Bastián, francamente interesantes, típicos en la vida pueblerina: como Ricardo el ciego, como Angela, la criada que se deja seducir por el señorito, sin amarle.

Pero en nuestra opinión, pesan más los defectos que los aciertos. Nos hallamos ante una clásica novela de concurso, con una aceptable calidad literaria, con logros parciales, aislados, mas con un menguado alcance sociológico, sin apenas entronque con la realidad que vivimos, con la problemática contemporánea. Puede decirse que en este caso es mejor el escritor que su novela, cosa que a primera vista puede parecer una perogrullada, pero que no es la primera vez que sucede. Se trata, en fin, de la otra cara de los concursos, de la cara negativa, un tema hartamente comentado desde que el fenómeno comenzó a tomar carta de naturaleza en nuestro planeta literario.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

POESIA

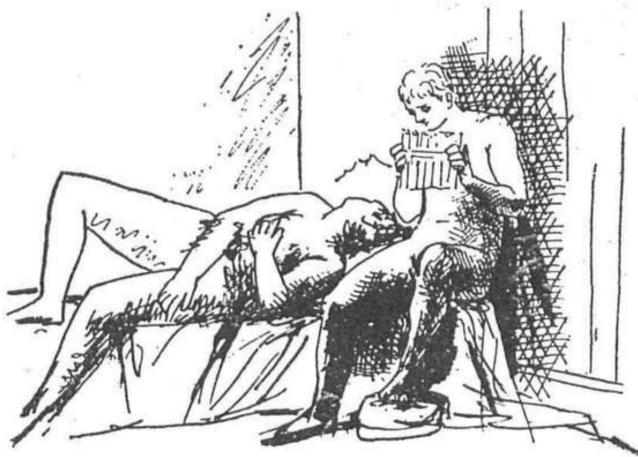
JACQUES ROUMAIN, PEDRO MIR, JACQUES VIAU: *Poemas de una isla y de dos pueblos*. Casa de las Américas, col. «La Honda». La Habana, 1974; 129 págs. Ø13,5 x 15,5 x Ø.

Sin prólogo, sin anotaciones, con la solá y breve reseña de la contraportada se nos presenta una selección, antológica suponemos, de estos tres poetas antillanos, elaborada por Roberto Fernández Retamar; poetas que, hermanos

de suelo, de sensibilidad e ideología, forman un tríptico armónico que les hace ser considerados, matices aparte, como un todo uniforme del que quiere ser exponente este libro.

Tres poetas sumergidos profundamente en la problemática social de su isla (Santo Domingo, continuamente dividida y maltratada por intereses hispanos, franceses y norteamericanos, amén de la metomentodo «pérfida albiñón»; y en cuyo primer grito independiente, la constitución de

la República Dominicana, participará al unísono todo isleño, como fue el caso de Jacques Viau, que, nacido en Haití, muere luchando por la independencia republicana). Tres hombres preocupados por todos los atributos humanos, desde las manifestaciones más extremas y lejanas de esclavitud y racismo, el dolor histórico de los campesinos, hasta la actual lucha del proletariado por el control de su trabajo. Así, que sus poemas son un extenso abanico en el que se



ALFONSO CANALES: *Hoy por hoy* (Primera antología). Col. de Bolsillo. Universidad de Sevilla; Jerez, 1974. 189 págs. Ø11 x 18Ø.

Hace treinta y un años que Alfonso Canales editó su primera entrega poética; tenía el autor entonces veinte años, y como corrían tiempos sonetiles escribía sonetos. Hoy no quiere acordarse de ellos, y al recopilar para el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla una antología de sus versos, comienza con *Sobre las horas*, aparecido en 1950, para terminar con *Epica menor*, impreso el año pasado. Son, por consiguiente, veintitrés años de labor los recogidos en la antología, y como quiera que en su mayor parte esos libros han visto la luz en esas colecciones malagueñas de mínima difusión, viene bien este *Hoy por hoy* para conocer, siquiera fragmentariamente, a Canales.

El volumen se abre con un amplio prólogo en el que confiesa el mismo poeta el origen de sus libros. No hace falta destacar su valor testimonial, aunque no afecte al interés intrínseco del poema, como es lógico. Tres puntos aclara Canales antes de entrar en materia de sí mismo: aunque andaluz, de Málaga, su andalucismo es el reportado, el que evita los exhibicionismos; por eso, quizá, huye siempre del gregarismo y no ha querido afiliarse nunca a escuelas poéticas o tendencias; finalmente, sospecha que la poesía pueda ser una terapéutica para curar al poeta y a su público.

Alfonso Canales es un poeta católico; es decir, un poeta que como tal poeta ejercita el catolicismo militante y lo condiciona a sus versos. Esto es así no sólo por la frecuente invocación divina, sino por la tónica general de la presentación temática. Como se refiere a una experiencia actual, de hombre de la era atómica, muy atado a la tierra, no caben las visiones místicas ni las pesadillas apocalípticas. «Yo suelo despertarme a media noche / y creer en un Dios que me vigila», asegura, con lo cual tiene resuelta su postura emocional y nos da la clave de su estimación; clave sin simbología.

De esta forma es como se consigue la cotidianización de la presencia divina, con todo lo que esto significa. Es el saber que entre los pucheros anda Dios también, co-

mo decía la doctora Teresa de Jesús cuando salía de sus arrebatos, y por saberlo, adquirir confianza en Dios, en uno mismo y hasta en el puchero. Por eso podemos leer versos como éstos en *Canales*: «María Francisca, Inés, ¿no conseguisteis / en los saldos de Dios lograr un corte, / un retal de alegría?»; o en otro lado: «Yo me dejé mi gloria, mi bola de esperanza / en un campo de golf donde jugaron / a la copa del Cielo.»

Leemos unos versos resueltos, tranquilos, en los que el poeta se plantea en ocasiones interrogantes que tiene resueltos. A causa de ello, se expresa con una sencillez no exenta de retórica, pero sí de sorpresas. Se coloca frente a una situación que puede ser interna o ajena a él, es lo mismo, y la toma como punto de referencia para desarrollar un tema: construye con solidez, con pleno dominio de la forma, aunque deja a un lado los recursos que podrían darle al verso un tono más brillante.

Tal perspectiva exige claridad, desde luego, y Canales llama a las cosas por su nombre. Aunque él se confiese alejado de los idearios mantenidos por sus coetáneos los poetas sociales, no puede negar su participación en un ideal de sencillez expresiva: «Si he de ser claro / (y juro que ése ha sido mi propósito / siempre), debo empezar por confesarme / monótono y estable», comenta en *Reales sitios*. Es decir, que no importan tanto las posturas ideológicas como las influencias estéticas, y por eso Canales participa de la sumisión a la palabra directa y comprensible para el hombre de la calle, al menos en sus publicaciones anteriores a 1970, fecha de impresión del libro citado. Más adelante buscará otras posibilidades expresivas, como lo había hecho también en libros anteriores.

No es de extrañar, en efecto, que convivan en el poeta malagueño intenciones dispares. Ese mismo deseo suyo de evitar el gregarismo le ha hecho mantenerse en una situación de alerta excesiva, obligándole a incorporar a sus versos materiales diversos; por ello, su afiliación a la claridad del lenguaje viene matizada en muchas ocasiones por ciertos tonos oscuros buscados a propósito. Lo uno no invalida lo otro.

En el volumen se incluyen completos *Port-Royal* y *Réquiem andaluz*, por tratarse de libros unitarios (también está íntegro *Gran fuga*, pero este poema, aparecido inicialmente en solitario, se incorporó después a *Reales sitios*, con lo cual dejó de ser un libro). Nada nos adelanta Canales sobre su trabajo actual, ni en la antología ni en el prólogo, a pesar de que en alguna revista ha publicado avances de un próximo poemario, *El año sabático*. Este volumen sevillano presenta a un poeta disperso en una selección hecha por él mismo, lo que le otorga más valor; merece, pues, nuestra atención.

ARTURO DEL VILLAR

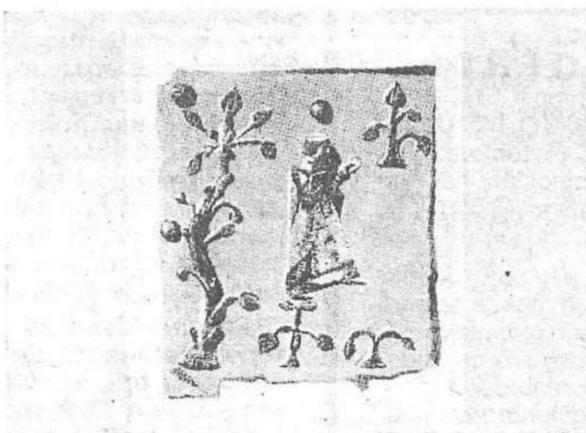
NOCTURNO E ILUMINACION

En las conmociones que de cuando en cuando sacuden a la poesía—a las artes en general—; en los movimientos de acción y reacción, hay siempre una zona donde el fenómeno revulsivo se detecta primero. El papel de la poesía *beat*, entre las décadas de los cincuenta y de los sesenta, ha sido fundamental para darle impulso al combate contra la razón dentro de la lírica y de la épica (aceptemos este convencionalismo). A fin de cuentas, de eso se trataba y se trata. La razón estaba erigida en señora y dueña a través sobre todo de una preocupación social compaginable, más o menos, a los esquemas clásicos. Esa veta, importante y fecunda, no podía constituirse en un mecanismo de auténtica ruptura, aunque lo aparentase, por permanecer su materia unida a un mundo que se trata de explicar y, en muchos casos, de condenar, pero sin alteraciones expresivas fundamentales. El progresista político puede ser conservador en literatura. Y viceversa.

La acción explosiva de los *beat* y sus derivados era protestataria desde las márgenes de la sociedad, con actitud irreversible frente a ella. *No nos sirve*, vinieron a decir; *es inútil reformarla, sus bases seguirían siendo idénticas*. Un nuevo romanticismo brotó de ahí, impregnado de consecuencias nihilistas, dirigido, como el del XIX y siguientes, hacia un sentimiento de libertad absoluta y de rotundo desdén a las formas consagradas. Lo primero, diría yo, lleva a un individualismo exacerbado; lo segundo, al surrealismo. Ambas direcciones coinciden en algunos, en bastantes de los poetas de hoy que se consideran a la *páge*. La hegeliana juntura de lo real y lo racional viene a quebrarse en estos casos, porque, sencillamente, lo irreal y lo irracional se encuentran en la cresta de la ola, como suele decirse.

¿Qué tiene que ver Ramón Pedrós con todo esto? Vamos a tratar de averiguarlo. Ramón Pedrós (Lérida, 1947) ha asomado a las ediciones de poesía con *Dos hachas contra la muerte* (Romacador, Palencia, 1970), poemario al que siguió *El río herido* (Rialp, Adonais, Madrid, 1972), y posteriormente, *Apernura* (El Bardo, Barcelona, 1973). En repetidas ocasiones, su autor ha declarado que esos libros responden a una especie de ciclo, cuyo término se produce justamente con *Los cuatro nocturnos y una lenta iluminación cerca de Cherbourg* (*), que obtuvo el Premio Leopoldo Panero de 1973. Puede ahora contemplarse por completo lo que esa tetralogía lírica representa.

(*) RAMON PEDROS: *Los cuatro nocturnos y una lenta iluminación cerca de Cherbourg*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1974. 15 X 20 cm., 70 págs.



Es evidente que Pedrós, como tampoco otros poetas jóvenes, no ha escogido de la antedicha tendencia norteamericana, expandida por el mundo, su aspecto radical, activo y pasivo, frente a un estado de cosas. En la fase posterior a la de los pioneros, con su anarquismo esencial, se han ido suavizando los modos, entre otros motivos porque el desacuerdo de cara al mundo de los mayores (es un decir) se da por consumado, y entonces, lo que importa principalmente es el mundo íntimo. El retorno a la poesía amorosa es uno de los efectos de esa manera de ver la cuestión y de transmitirla.

Pedrós ha vertido en los tres títulos que conocíamos unas vivencias personales, que necesitaba extraer para conocerse, para situarse ante sí. Pero ese empeño, de incontestable interés, no lo ha desarrollado ateniéndose a una voluntad de transparencia y de orden discursivo. Quiere decirse que le importaba sobremanera no caer en la fórmula, tan baquetada, de poesía-comunicación. Al orientarse hacia el surrealismo y otras escuelas parecidas, él, lo mismo que otros, renuncia de antemano a mostrarse asequible a primer toque. No implica esto que Pedrós sea impenetrable, ni siquiera muy difícil, sino que se despreocupa de ofrecer su poesía para que sea la explicada (manía, por otra parte absurda, de muchas gentes con respecto a ella).

Una forma de desrealizar es desdibujar. En *Los cuatro nocturnos...*, es posible advertir relaciones con *El río herido*, Pedrós empieza por envolvernos en una at-

mósfera deliciosa e inequívocamente romántica, *de bosque iluminado por la tarde...*, *línea difusa...*, *horizonte lejísimo...*, *fuego nocturno...*, notas paisajísticas entre las que asoma este lema sentimental: *para vivir el mundo por ti / como una estremecedora pasión*. Pasión amorosa; pero no, por supuesto, desmelenada ni anecdótica. No, por supuesto, a vida o muerte. El hilo de ese amor no es algo rectilíneo ni que pueda seguirse como quien sigue una corriente.

En primer lugar, existen varios planos. El poeta alude a sí mismo en segunda persona (intuitivamente), en primera y en tercera; práctica, pues, unas sugestivas interferencias, que corresponden al pasado y al presente, guadianiza sus búsquedas y sus fijaciones; se muestra como en estado de sueño, inventando la vida, mas también con lucidez, nunca conceptual: *Aunque yo pobre latifundista de la tristeza... Todo el rato estuve siendo como un perro que escribiera largas cartas personales de lenguaje inverosímil y triste...* Es más: ese pasar de un terreno oscuro a otro claro es una de las características del poema, lo que corresponde, en definitiva, a que tras los *nocturnos* haya *iluminación*. Y ésta tiene que ver con un sentimiento de exilio y de soledad, que no es ajeno a ese ansia de vivir por alguien, por la amada: *no seas romántica ni tan sólo un mínimo vínculo al que pueda acogirme para vivir el mundo por ti*.

Son el segundo y el cuarto de los poemas los que acumulan una más acentuada expresividad. Uno, porque lleva a su logro de mayor bulto la sensación de realidad y sueño entreverándose, y porque, junto a esa simbiosis de voluntaria ambigüedad, muy estética, derramada en el versículo, Pedrós sitúa las variantes configuradoras del fragmento breve y ceñido, así el señalado con el número cinco, en el que, por cierto, se conserva la puntuación, que falta, por lo común. El último, porque, como el primero, tiene la presencia del paisaje a la vez que la intensidad máxima conseguida en todo el libro.

Ramón Pedrós, sin ceder a tentaciones extremosas en cuanto a lo que ha de ser la futuridad de la poesía, culmina aquí—y hay que darle doble sentido a este término—sus tentativas, ensayos y claras realizaciones por el siempre incierto territorio interior. Que él hace más incierto todavía por su estilo, de vaguedad premeditadamente pretendida. Un río herido no es un teorema.

LUIS JIMENEZ MARTOS

dibuja con duros colores la realidad en la que han sido escritos.

A veces, el poeta es un prófugo de la nada, amparado por unas leyes que no le pertenecen y con la sola fortuna de una tierra de la que únicamente conoce su dureza: pobreza y soledad...

... y si el grito hiere al pájaro partirás abandonando tu aldea
Su laguna y sus viñedos amarillos
la huella de tus pasos en sus arenas
el reflejo de un sueño en el fondo de un pozo...

Y otras, el poeta es el corazón que se alza con un grito lleno de revolución y esperanza. Grito



que sería vano sin el eco del pueblo al que se dirige.

... vuestros negros
vuestros «nigers»
vuestros sucios negros
no aceptamos más
y ésto os asombra
decir «oui missié»
mientras lustramos vuestras
Ibotas...

Poemas largos, en un claro y limpio lenguaje, que pocas veces escapan de la influencia del gigante americano (*Contracanto a Walt Whitman*) y en los que respira la necesidad, la esperanza de una remota hermandad entre los pueblos «desamparados».

El deseo de universalidad de Jacques Roumain, el anhelo his-

tórico de Pedro Mir y el existencialismo social de Jacques Viau se unen en estos *Poemas de una isla y de dos pueblos* reforzándose mutuamente, logrando así versos de gran energía, energía que, si bien a veces incita al empleo de ya viejos tópicos, supone una auténtica fuente de afán renovador.

F. TORRES

FRANCISCO MENA CANTERO: *Tiempo encontrado*. Publicaciones de la Caja de Ahorros. Zaragoza, 1973. 53 págs. Ø17X25Ø.

«...Soy un hombre / y pregunto por mí». He aquí cómo Francisco Mena, poeta castellano ahora por

LE OFRECE



HISTORIA DEL EJERCITO POPULAR DE LA REPUBLICA (4 tomos), por Ramón Salas. Colección Libros Decisivos. 4.070 págs. 3.500 pesetas (obra completa).

Más de cuatro mil páginas, divididas en cuatro volúmenes, componen esta obra monumental, donde refiere el autor, con todo detalle e insobornable imparcialidad, la composición, origen, operaciones, pertrechos, jefes, personal, victorias, derrotas, fines, disciplina, etc., del Ejército popular a lo largo de los tres años de la guerra civil española.



OBRAS COMPLETAS DE PEDRO DE LORENZO (4 tomos). Colección Obras Completas, Tomo I. Encuadernación, papel semibiblia. 934 páginas. 1.000 pesetas. Tomos II, III y IV., e. p.

Con este volumen empieza la publicación definitiva de las obras del insigne estilista y literato extremeño, que abarcarán cuatro tomos. En el primero se incluyen: «La Quinta soledad», «... y al oeste, Portugal», «La sal perdida», «Tu dulce cuerpo pensado», «Guía de forasteros», «Fantasía en la plazuela» y «Cuadernos de un joven creador». Encabeza la edición un amplio estudio de Dámaso Santos: «La rica creación literaria de Pedro Lorenzo».



LA MITOLOGIA EN EL MUSEO DEL PRADO, por Antonio Bermejo de la Rica. Colección Sello de Arte. 308 págs., 21x25 cm., 1.000 pesetas.

Grande es el número de cuadros mitológicos de la gran pinacoteca madrileña. Cuarenta y cuatro de ellos reproduce este libro cuidadosamente con toda la delicadeza del colorido original, acompañando a cada pintura una erudita introducción sobre las aventuras, desventuras, amorsos y trifulcas de esos personajes, divinos, humanos o bestiales, pero siempre seductores.

HISTORIA POLITICA DE ESPAÑA, por Diego Sevilla Andrés. Segunda edición, 2 tomos, 1034 págs., 750 ptas. Colección España en Tres Tiempos.

El autor, catedrático de Derecho político de la Universidad valenciana, analiza, partiendo de la constitución de Cádiz, todos los textos constitucionales de España, pero no de modo abstracto y frío, sino vinculándolos constantemente con las circunstancias culturales, políticas y sociales de cada uno de ellos, y estableciendo además la relación entre unos y otros, hasta llegar a la Ley Orgánica de 1966.

LOS MIL DIAS DEL TERCIO NAVARRA, por Emilio Herrera. Colección España en Tres Tiempos. 444 págs. 300 ptas.

Carlista es en esta ocasión la voz que refiere las vicisitudes de la guerra civil de 1936, más desde un punto de vista humano que estratégico o político, narrando con la soltura de una auténtica novela de aventura tres años de combate.

Pedidos en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL
Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos
Avda. del Generalísimo, 29. MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. de José Antonio, 51. MADRID-13

LIBRERIA EXPOSICION
Muntaner, 221. BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA
Calle de Paraná, 1159. BUENOS AIRES

tierras del Sur, resume no sólo este libro —el segundo que publica—, sino toda su trayectoria. «Me buscaré yo mismo» titulábase uno de los sonetos de su entrega primera. Aún no ha llegado ayer. Y es que Mena, llegado a la poesía vitalmente maduro (nació en 1934), escribe urgido por sus propias razones, por sus múltiples interrogantes, y, al par, acuciado por dolores inmediatos, hiedras pertinaces que ascienden y se enredan al tronco de su esperanza. «Con la esperanza haré un surco en mi cuerpo», dice, y su palabra adquiere un resón bíblico que en él no sorprende.

Porque Mena es, pese a su entorno lastimante, un poeta sereno, un poeta que no duda en afirmar «me sabe a Dios toda la sangre», que no vacila en revelar su hallazgo: «Llovía tanto y tanto / que estaba Dios en cada gota de la lluvia.» También está Dios en cada gota del manantial de su poesía: Dios duro, Dios lejano, Dios ternísimo, Dios necesario, Dios incomprensible, Dios indiferente; consolador, al cabo, rama final a la que asirse, meta.

Nos alegró, dos años atrás, prologar la salida inicial de Mena al campo de la poesía. Y en aquellas páginas dijimos cómo sobre su verso gravitaba el ayer: propicio para ser borrado, pero tenazmente presente. El premio «Amante de Teruel» ha hecho posible la publicación de este nuevo cuaderno, en el que Mena confirma su valía, su condición de poeta responsable, ajeno a corrientes más o menos pasajeras, a rupturas y concesiones sin otro —falso— fundamento que el de creerse «al día». Mena sabe manejar el endecasílabo, sin rima o con ella, y lo encaja bien en el molde sonetil, muy frecuente en su hacer; también juega con fortuna la asonancia: véase su poema «Nuevo nombre» y, especialmente, «El hijo pródigo», uno de los más logrados del libro; la gracia peculiar del eneasílabo toma aquí temple y vigor, ganando decisivamente en sobriedad:

Esta es la palma de mi mano,
la palma de mi vida, el suelo
donde elevo mis pasos. Puño
para arrojar todos los miedos
del torreón de las espaldas;
para llevar esfuerzo a esfuerzo
este trozo de tiempo. Parto
mi límite de voz. Silencio.

Tiempo encontrado consta de tres partes: «Hubo un tiempo», «Tiempo de luna» y «Tiempo de silencio», con un total de treinta y seis poemas; «Tiempo de silencio» es, sin duda, por su extensión y su trasfondo, la más ambiciosa; y en ella se inserta el soneto que da título a todo el libro y que, curiosamente, es —con excepción del buen terceto final— uno de los menos representativos. En cambio, el soneto que parece hacer referencia a su entrega primera. «Aún no es ayer», está trazado con mejor pulso:

Estar es ser tan breve o tan
lejano
que, a fuerza de estar vivo, por
la mano
hay un rumor de muerte. Y es
[que vengo
de andar por el sendero de la
infancia
y encontré muy distante la dis-
tancia
que sostienes, oh Dios, y que sos-
tengo.

Ese rumor de muerte que toma
sitio en la mano del poeta y que

acaba siempre derramándose sobre su escritura, caracteriza y signa de manera indeleble cuantas empresas acomete. Y aunque en alguna ocasión asegure que «no es la muerte en el pecho la que duele, bien claro queda que es ella la que enciende siempre su congoja con el ascuón ardiente de lo irremediable.

CARLOS MURCIANO

JACINTO HERRERO ESTEBAN: *La trampa del cazador*. Adonais, Ed. Rialp. Madrid, 1974. 55 páginas. Ø12,5x17,5Ø.

El número 314 de la colección «Adonais» guarda entre su anticuada y basta encuadernación (que Rialp no parece tener ninguna intención de cambiar-mejorar), una pequeña muestra de la obra última del que, según informa Balbuena Prat, podría considerarse como uno de los renovadores de la «poesía sacra»: Jacinto Herrero Esteban. Sacerdote. Licenciado en Filología Románica. Fundador y director, que fue, de la abulense colección El toro de granito. La solapilla del libro nos informa, además, de sus anteriores producciones: El Monte de la Loba (Ávila, 1964), Tierra de Conejos (Palencia, 1967), Premio Rocamador y Ávila la casa (Salamanca, 1969).

En cuanto al reseñado ahora («Hemos salvado la vida como un pájaro de la trampa del cazador», Salmo 124, 7), se nos antoja obvio producto del erudito conocimiento bibliográfico del autor. Se autoexceptua de este juicio el soneto elegíaco «Reportaje en TV», que abre el libro, y puede, por tanto, considerarse más como una dedicatoria, un recuerdo, un signo de presencia, hacia los damnificados nicaragüenses de Managua, donde el poeta residió durante algún tiempo.

Continúa, luego, un epistolar prólogo de José Jiménez Lozano —cariñoso e íntimo, como viene siendo ya tópico en estos casos—, en el que se leen atrevidas opiniones, como el calificativo «pura» para la poesía de Herrero (lo que me parece más que un atrevimiento), o aquella otra, cuando aserta «que esto de la literatura y la poesía siempre ha sido y así será, si es algo serio: diálogo de muertos y obra de muchos que anidan en el tiempo y van desvelando su sentido».

Mayores conocimientos y paciencia, requieren los «collages» que forman el grueso del libro. Conversaciones de ultratumba, con participación directa —en los ojos de Herrero, claro— de Santa Teresa, Cervantes, San Juan de la Cruz, Fray Luis, Góngora, Quevedo, Micaela —la hija de Lope— y Alfonso de Este, celador de Torcuato Tasso (1579-1586). Difícil resulta desentrañar la poesía en este entramado de citas, datos, nombres y pasajes históricos. Y, qué decepción cuando, tras el esfuerzo, comprobamos que la vena lírica del poeta baila felizmente entre ¡oh! añejos huecos, y vertiginosos intentos a lo «novísimo» (un chevrolet nuevo o un ford última línea... pág. 21).

Sin duda, todo puede tener su encanto —ya que el mérito de lo erudito lo gana sobradamente—, pero es triste sentir cómo el libro se nos va cerrando entre las manos. Un último coletazo, «El juego de las transcripciones»: Du Bellay, Quevedo, Herrero, un codo a codo ambicioso... Plasft.

F. TORRES

CLASICOS

JUAN VALERA: *Cartas íntimas: 1853-1897*. Ed. Taurus, Madrid, 1974; 368 págs.

En el número 545 de LA ESTAFETA LITERARIA, Pedro Ortiz Armengol, en un interesante trabajo que tituló «Don Juan Valera conoce a un personaje de Proust y desea trabar mayor conocimiento con él», ya hacía referencia, si no directamente, al libro que nos ocupa; es decir, hacía referencia a una de estas cartas, desde Biarritz (la número 249 de esta colección), que don Juan Valera dirigía a su hermana Sofía. Y efectivamente esta es la destinataria del mayor porcentaje de cartas de las aquí reunidas y que comparte con las dirigidas por el autor de *Pepita Jiménez* a su cuñado, el mariscal Malakof (en francés), Dolores Alcalá Galiano, Luisa Pelissier (hija de Sofía, y por consiguiente su sobrina). No es Valera el único remitente de esta correspondencia: aparecen cartas de Alonso Mesía de la Cerda, de la condesa de Montijo, de Ramona (hermana mayor de don Juan) y de los

padres del novelista. La historia de este epistolario íntimo, su análisis, la explica con una rigurosa ordenación cronológica el compilador de esta edición, Carlos Sáenz de Tejada, aclarando en un principio que esta es la correspondencia donde Azaña pudo basar gran parte de los datos que al parecer apoyaban buena parte de su biografía sobre Valera, que le mereció el Premio Nacional de Literatura, epistolario que procede de un depósito de documentos que guarda el C.S.I.C.

Con toda la razón de su parte, Sáenz de Tejada puede afirmar que «esta correspondencia encierra un valor confesional íntimo, humano y auténtico, que no tienen los miles de cartas que se conservan de don Juan, con distintos y muy variados interlocutores». Esta correspondencia —especialmente con Sofía—, a la que Valera debió considerar como prototipo femenino, se hace más densa en los años 82-88, años difíciles para el novelista, que tiene que aceptar la hora de la vejez con una sensación de impotencia y de fracaso que se



unen a su vacío matrimonio (esto escribe Valera desde Cintra, el 18 de agosto de 1882: «Mi mujer también, sabido este lance, se ha serenado algo y no me muele tanto» (pág. 159). Y seis días después aumentaba: «Yo creo y espero que mi mujer tendrá mucho gusto en tenerte aquí (se dirige a Sofía); pero si no le tiene, peor para ella, porque ten-

drá que disimularlo y aguantarse. Por ella he tenido yo aquí a su madre y la he aguantado; he tenido y tengo a Antoñita y la aguanto; y en suma, la aguanto a ella y está todo dicho... Mi mujer me trata peor que al más despreciable de los seres, y, sin embargo, se come todo lo que gano... Lo que sería conveniente es que mi mujer se resolviese a dejarme y yo le daría 5.000 reales de vellón al mes...» (pág. 161). Realmente se podría citar algo de cada carta, porque todos los entresijos de la intimidad, de la más rutinaria, cotidiana, pero verídica intimidad de don Juan Valera están aquí al desnudo, no por el placer de la indiscreción, sino para ayuda —estamos seguros— del «entender» más humanamente, más de cerca, con su grandeza y miseria, con las coordenadas humanas en toda su plenitud, a uno de los mejores novelistas de la centuria pasada. En mucho ganará la aceptación de toda su obra.

Este epistolario se enriquece además con una minuciosísima anotación de todos los personajes que son referidos por cada remitente, y la aclaración de todas aquellas circunstancias o hechos a que se pueden referir estas dos centenas y media de cartas.

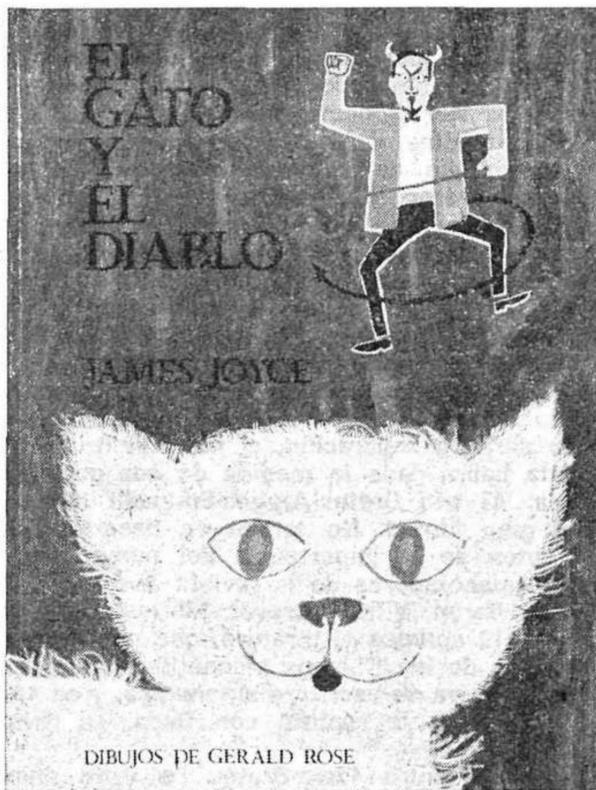
G. TORRES NEBRERA

DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

JAMES JOYCE: *El gato y el diablo*. Editorial Lumen, Barcelona. Dibujos de Gerald Rose. Traducido por Julián Ríos. 14 págs.

Es muy breve este cuentecito que publica Lumen. A pesar de su gracia—una forma de entrar en el espíritu del cuento infantil, del genio del cuento—serían forzosamente la bonita edición y el primor de las ilustraciones las que tomasen la delantera en el comentario, si no ofreciera curiosas características, empezando por el nombre del autor. No conocí ningún libro de este género de James Joyce hasta tropezar con esta pequeña, mínima historia. En principio nada en ella indica la pluma del intelectual, del escritor oscuro y experimental, punto de arranque de una nueva etapa de la narrativa. Esa renuncia es precisamente el encanto del libro. Está, tiene que estar lejos de esos arquetipos de constelaciones humanas que fueron el *Ulyses* o el *Finnegan Wake*. Sin embargo, quizá el rechazo de Joyce a los provincialismos culturales, su contacto con las efervescentes esperanzas de un pueblo le haya permitido la asimilación de lo fantástico, lo absurdo, lo popular para incorporarlo a su literatura en un pequeñísimo divertimento.

Metido en cuentos de niños, Joyce asume el más clásico, inocente, sencillo de los estilos, un estilo hasta tontorrón, podría decirse. Según parece el cuentecito del gato y el diablo lo escribió para Stephen Joyce, a quien se lo dedica en carta fechada en Villers sur Mer el 10 de agosto de 1936. «Hace unos días, dice en ella, te envié un pequeño gato lleno de caramelos, pero puede que tú no conozcas la historia del gato de Beaugency.» El gato no es más que la víctima de la astucia del alcalde, el protagonista es el diablo, tradicionalmente ligado a las prodigiosas construcciones de puentes, aquí de uno sobre el Loira que une con la otra orilla al pueble-



cito de Beaugency. No hay más precio que el consabido diabólico, la posesión de un alma, que sería en este caso la del primer caminante que cruzara el puente.

Creo que nadie se ha detenido a estudiar específicamente ese arco mágico que sostiene los puentes y que con tanta frecuencia los hace objeto de leyendas y de tradiciones, lugar de conjuro y de invocaciones. En algunos puentes de Galicia todavía esperan el alba los padres de niños tulliditos o entangariñados. Esperan con el inválido en brazos al primer caminante del día. Si el caminante se presta a cumplir el ritual el niño quedará curado. Se le exige poco: tiene que cortar con las tijeras que se le entregan la cinta que ata y rodea el cuerpo del enfermo; no puede caer ningún trozo al suelo, todos deben ir a pa-

rar al río, al agua que corre debajo del puente. Después repetirá las palabras de propiciación y de conjuro del mal, rezará la oración que exige tal circunstancia. Parece que no todos los puentes sirven como escenario del ritual, sólo algunos, y quizá se cuenten entre ellos esos puentes que parece que en abundancia anduvo construyendo el diablo y que la fe o la astucia salvaron de sus malas artes.

Para lo del puente de Beaugency el diablo se personó vestido de etiqueta en casa del alcalde. Se había enterado por los periódicos de que el pueblo necesitaba un puente y que no tenía posibilidad de hacerlo, ni de pagarlo. Se ofrecía el diablo a construirlo en una noche y a no cobrar nada. Eso sí, sus costumbres no fallan: sería dueño de la primera persona que atravesase el puente. Y como suele suceder, el diablo salió burlado y tuvo que conformarse con un gato y con hacer constar su protesta en el solemne acto de inauguración. Se desahogó insultando al alcalde y a los vecinos. «Messieurs les Balgetiennes—les dijo—vous n'êtes pas de belles gens du tout! Vous n'êtes que des chats». Porque como se hace constar, el diablo suele hablar un lenguaje propio llamado cascabelcebululú, que él inventa mientras trama sus perfidias, pero «cuando está que echa chispas puede hablar muy bien un francés endiablado, aunque los que lo han oído dicen que tiene un fuerte acento de Dublín». (No sé si en la simple advertencia cabrá distinguir la afición al lenguaje multilingual que fue de la predilección de Joyce.)

El cuento no es más que esto, una pequeña historia de burla contada con el mínimo posible de las palabras más sencillas posibles. Por todo ello es un cuento encantador en que parece nuevo el tema, recién descubierto como diversión del escritor.

CONCHA CASTROVIEJO

ESTUDIOS LITERARIOS

CARLOS GARCIA GUAL: *Primeras novelas europeas*. Ediciones Istmo. Madrid, 1974. 310 págs.

Dos trabajos anteriores de García Gual servían de prelude para este libro que se extiende sobre el tan a menudo desconocido terreno de la alta Edad Media literaria europea, donde nuevas leyendas de nuevas mitologías se dan la mano con lo que es épica, lírica o narración en verso, pero de cualidades muy cercanas a la prosa (de ahí que concluya por prosificarse, con lo que la oposición a la épica se hace más patente, al menos en lo formal). 5) Finalmente, es curioso ver cómo en estas primeras novelas (las de la materia antigua, preferentemente) la materia de los mitos los moderniza y los moraliza, en muchos casos, cara al lector.

La carencia casi tan absoluta de una visión general del tema en la bibliografía española asegura de antemano la importancia de este libro, al menos para desbrozar ideas confusas y facilitar primeros caminos de información y estudio a todo futuro interesado y especialista. Porque en estas apretadas páginas se estudian los temas típicos y resumen de los

argumentos de las novelas principales, además del contexto cultural y las razones sociológicas que les circundan en su nacimiento y desarrollo. Se incide sobre el romanticismo ingenuo de estos relatos, sus mutuas interdependencias y los ciclos en que se agrupan.

Tras la lectura de los capítulos del libro de García Gual, las primeras novelas europeas se nos aparecen con estas notas caracterizadoras (en un panorama general):

1) Su aparición en forma de relato histórico que poco a poco —paralelamente a como ocurre en el proceso del poema épico— van novelizándose, dejando los substratos históricos como algo cada vez más anecdótico: 2) Esa proximidad a la épica también —según observa García Gual— se nota en la temática que ofrecen y en la configuración de sus héroes (a diferencia de los protagonistas de la novela griega, luego bizantina, que se mueven —peregrinos de la aventura— al amparo del azar o de la fortuna nada favorable. García Gual re-



conoce que es el amoroso uno de los temas-motores por excelencia de estas iniciales narraciones. 3) Hay una estilización mítica de

los personajes de estas novelas cara a su público lector (la lectura era privada, frente al colectivismo de recepción de la épica). 4) La forma también es determinante de esta prehistoria de la novela: frente a la narración griega, las novelas europeas se redactaron en verso, pero de cualidades muy cercanas a la prosa (de ahí que concluya por prosificarse, con lo que la oposición a la épica se hace más patente, al menos en lo formal). 5) Finalmente, es curioso ver cómo en estas primeras novelas (las de la materia antigua, preferentemente) la materia de los mitos los moderniza y los moraliza, en muchos casos, cara al lector.

Señalaré, para terminar, que los capítulos iniciales juegan un papel de ambientación y localización de los textos de-agradecida utilidad. Por otra parte, el capítulo final—el decimotercero—muestra, analizando el Román de Renard, cómo en aquellos inicios de la ficción narrativa se producía su contraofensiva: un proceso en todo semejante a la desmitificación que allá por 1554 —o tal vez antes— recibían los caballeros descendientes de Amadises, Palmerines, Lepanto o el Imperio, en el simple Lázaro —peregrinus famis— de tan larga y ancha descendencia.

GREGORIO TORRES NEBRERA



SARANE ALEXANDRIAN: *Breton según Breton*. Ediciones de Bolsillo. Editorial Laia. Barcelona, 1974; 193 págs. Ø11,5x18,5Ø.

El movimiento surrealista es el primer compromiso intencionado de la literatura con la realidad. Si analizamos minuciosamente tanto sus manifestaciones superficiales como sus estratos ocultos, podremos descubrir semejanzas con el romanticismo, al menos en ese afán de absoluto que caracteriza a los dos movimientos. Hay, sin duda, una diferencia fundamental: la condena, más o menos explícita, de la máscara e intuiciones seudoliterarias. Pierre de Massot de Lafond sintetiza con acierto el nervio de la «nouvelle révote» en carta dirigida a Francis Picabia desde Pontcharra-sur-Turdine: «Oui, monsieur, si naïve que paraisse ma déclaration, je suis des vôtres, étant un pèlerin de l'Absolu à rebours.»

Los nuevos síntomas se anunciaban desde la primera década del siglo. F. T. Marinetti recalca el sentido militante de la poesía: «contra las fuerzas desconocidas para forzarlas a inclinarse ante el hombre». El cubismo, por otra parte, alcanza su apogeo a comienzos de la segunda década. Apollinaire es ya el padre de la vanguardia. Tzara hace suya la siguiente frase de Descartes, cuyo método, antes que lógico, era eminentemente vital: «Je ne veux même pas savoir qu'il y a en des hommes avant moi.»

Este espaldarazo a los monstruos sagrados obedecía, en el seno mismo del movimiento dadaísta, a un afán de renovación vital realizado a través de un cambio expresivo bajo los auspicios de una diferente concepción poética. Tzara y su movimiento fueron el aguacero del alba sobre los escombros de una experiencia humana que condujo inevitablemente al desenlace bélico de la primera guerra mundial.

En medio de estas innovaciones se alza André Breton, nudo y heredero de un ciclo que va desde Baudelaire hasta P. Valéry, pasando por las revoluciones absolutistas de Mallarmé, a quien imita en su primera juventud. La huella que en él deja el suicidio de Vaché (ver número 547 de LA ESTAFETA LITERARIA) no va a encontrar sustituto, aunque sí reflejo en el innovador Tzara. En principio sus ideales coinciden. Se dan la mano. Cuando surja la separación, el movimiento surrealista habrá dado la medida de sus posibilidades. Al trío Breton-Aragon-Soupault se unirá el gran Eluard. No tardan en hacerlo, conscientes de la importancia del nuevo equipo, los colaboradores de la revista *Aventure*: Jacques Baron, Vitrac, Crevel, Morise, Limbourd. En 1919 aparece *Littérature*, que publicará extractos de los *Champs magnétiques*, la primera tentativa de escritura automática, y en 1924, mediada ya la ruptura con Dada, *La révolution surrealiste*.

El encuentro Tzara-Breton ha dado mucho que hablar a los teóricos de la literatura. Se sostuvo la idea de que Breton fundó el surrealismo tras el fracaso Dada. Sarane Alexandrien, autor del libro objeto de este comentario, afirma que Dada está inserto en el surrealismo. «Dada en París ya no es Dada, sino el comienzo del surrealismo.» La reconciliación de ambos revolucionarios, en la época del Segundo manifiesto, será posible porque Tzara ya ha rectificado sus ideas.

Breton es, como Baudelaire, un gran crítico. Los pasos de su movimiento siguen la línea que va de la intuición al razonamiento, concretizada, según Sarane Alexandrien, en el año 1925. Convierte la poesía en un movimiento totalizador, antropológico podríamos decir. Detrás de él están las búsquedas absolutistas de Mallarmé, las arenas subconscientes de P. Valéry, y sobre todo la revolución del psicoanálisis freudiano y el desastre de la primera guerra mundial. Tendremos que añadir los nombres de Apollinaire, el poeta de «l'Esprit nou-

veau», y el de Cendrars, cantor de la presencia e inmediatez de la sustancia temporal en sentido bergsonian. Después de Breton aparecerá, significativamente, la meditación del tiempo interno, común al hombre y a la naturaleza, de René Char.

El surrealismo ha intentado la sutura de las partes que el simbolismo había desgajado, la unión del arte y de la vida. Para ello reunieron bajo conceptos comunes técnicas tan dispares como las de la novela, teatro, pintura, cine, e incluso la radio. «Le surréalisme —dice Henri Lemaître— n'est pas d'abord une poétique, il est une philosophie, pour ne pas dire une métaphysique.»

Sarane Alexandrien nos presenta a Breton desde su nacimiento literario hasta su muerte, marcando las etapas decisivas y los goznes del movimiento surrealista a través de su figura más representativa. «El surrealismo —nos dice— evolucionó en relación a cuatro puntos cardinales: el Amor, la Revolución, la Poesía y el Sueño.» Breton trató de unificarlos y encontró la solución en dos características del amor: lo maravilloso, que lo une con la poesía y el sueño, y el escándalo, que lo une a lo revolucionario. Lo maravilloso es para Breton fruto de los encuentros inesperados, de las casualidades entre dos destinos, como pueden ser, por ejemplo, el del poeta y el del mundo, pero siempre a través de lo concreto. El impresionismo inmediato de Blaise Cendrars buscaba también lo maravilloso, pero en la presencia del tiempo en cuanto duración. No podemos indagar semejanzas, pero aunque Sarane no nos habla de esta proximidad, cabe pensar en la aproximación de tal inmediatez y el automatismo básico del surrealismo. Sin embargo, el método es diferente. En Cendrars actúa todavía como principio exclusivo la intuición, «L'elan vital», y en Breton, sin descartar este ahondamiento, hay una técnica más conscientemente comprometida con la vivencia cotidiana. Comienza con la espera, con la preocupación por los hechos más humildes de la existencia, y termina con el hallazgo a través del azar objetivo, es decir, las coincidencias premonitorias del encuentro inevitable.

El surrealismo no es un distanciamiento de lo real. Todo lo contrario: profundiza lo concreto, pero no al modo socialista, que desgaja, según Breton, arte y realidad por imposiciones ajenas a la sustancia poética. El surrealismo es «una voluntad de profundización

CIENCIAS SOCIALES

SILVIO ZANOTTI: *El golpe al poder. El neomilitarismo sudamericano.* Ediciones Espejo. Madrid, 1974; 214 pp. Ø11x19Ø.

Este libro se subtitula *Tres crónicas y un ensayo.* Las primeras tratan con cierta crudeza y realismo determinadas actividades políticas y militares en tres países concretos de América del Sur: Argentina, Brasil y Perú. No son los únicos países de Iberoamérica inmersos—aunque más ocasionalmente—en incidencias relacionadas con la propensión de los militares a intervenir en los problemas políticos.

En el prefacio el autor hace la siguiente exposición encaminada a la mejor comprensión del problema: «Los militares sudamericanos han comenzado a actuar por su cuenta. Los perros guardianes de la oligarquía no quieren conformarse con hacer tan desairado papel; ya no son aquellos agnósticos hombres de armas de quienes hablaba Tocqueville. Han saltado a la poltrona del poder, y aunque el sillón vacila, no quieren bajarse del mismo. Así, de im-



provisó, la nomenclatura política (y por supuesto la realidad política) se han quedado sin la definición que durante ciento cin-

cuenta años sirvió para "explicar" al militar. Este trabajo supone una aportación para llegar a una nueva definición. Parte del análisis del proceso de la formación de la clase dirigente latinoamericana, ciertamente anómala en relación con la experiencia europea, y considera sobre todo dos hechos que modifican muchos exámenes especiales: a) la subordinación ideológica y la escasa consistencia económica de la economía criolla, y b) la presencia de los Estados Unidos, que influyó y condicionó el desarrollo de una sociedad ya comprometida en la crisis prefeudal del colonialismo español y portugués, y más tarde, una independencia guiada por fuerzas mercantiles y agrarias, culturalmente bajo la influencia de la Revolución francesa.

Es en este entorno histórico en el que los coroneles y generales alcanzan el poder y se aferran al mismo, reteniéndole en sus manos frecuentemente más de la cuenta...

El análisis considera tres países—Brasil, Argentina y Perú—

porque me ha parecido que son los que asumen los aspectos más significativos de este trabajo, y dado también el peso determinante que estos países ejercen en el continente, ya sea por su extensión territorial, ya sea por la importancia económica. Una primera parte de pura crónica trata de dar al lector no específicamente informado los términos de la aventura militar en América del Sur. La parte siguiente busca las razones de su origen, su desarrollo y su futuro».

El golpe de Río, Ilía a la calle y El petróleo del Perú son los títulos de los reportajes que dedica el autor a cada uno de los países mencionados. Dejamos a la iniciativa del lector juzgar el valor documental del libro con su lectura, pero aunque se trate de algo aparentemente anecdótico, casos como los diálogos del presidente Ilía, de Argentina, y las discusiones de las jerarquías militares brasileñas, merecen ser conocidos y considerados como expresiones significativamente ambientales a niveles sociales y éticos que se pueden suponer en los actores de los respectivos acontecimientos. En todo caso nos remitimos en uno y otro a las páginas 52-57 y 104-109, respectivamente. El diálogo que refleja la destitución de un presidente elegido por sufragio uni-

de lo real, la toma de conciencia cada vez más neta, y al mismo tiempo más apasionada, del mundo sensible». Esta relación a la inmanencia fue lo que impidió las bodas de la revolución surrealista, tal como la entendía su jefe, con la comunista, y al mismo tiempo la que provocó la primera escisión del grupo, la política.

Breton basa sus búsquedas más en la analogía que en la dialéctica. En cuanto poeta es discípulo de Baudelaire, si bien él intenta dar nuevos rumbos a la analogía. No en vano Trotsky veía en el método surrealista ciertas huellas de las viejas desazones espiritualistas.

El mundo es unidad. No hay separación entre los planos de lo real y de lo imaginario. Hay ósmosis, penetración. En la conferencia que dio en Praga, en la sede de la Sociedad Manés, deja bien clara su concepción de la actividad poética: «excluir (relativamente) al objeto exterior como tal y considerar a la naturaleza sólo en su relación con el mundo interior de la conciencia». Un mundo interior que cambia de perspectiva a partir de Freud. No olvidemos que Breton fue uno de sus más entusiastas seguidores. Los dos pivotes fundamentales de su técnica, el automatismo y el sueño, están centrados en la búsqueda de lo ausente y no de lo invisible, como pretendían los métodos trascendentales. A esto aplica también la analogía poética. Dice en *Signe ascendant*: «Elle (l'analogie poétique) tend à faire entrevoir et valoir la vraie vie «absente» et, pas plus qu'elle ne puisse dans la rêverie métaphysique sa substance, elle ne songe un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque "au delà"».

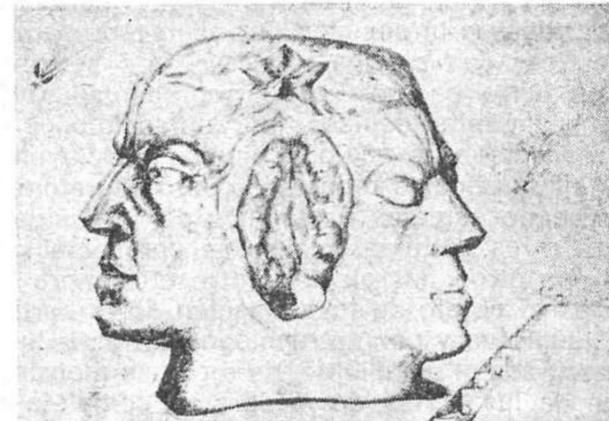
El estudio de Sarane Alexandrian no da tanta importancia a la analogía como lo hace con el automatismo y el análisis de los sueños. No creamos, sin embargo, como creyeron muchos poetas de Pirineos hacia abajo, que el automatismo es un dejarse llevar sin más, la facilidad por excelencia. En primer lugar, advierte Sarane Alexandrian, el objetivo inmediato de la escritura automática no fue la creación literaria, sino el encuentro del espíritu con su propia verdad. La palabra era para Breton un centro de energía, dotada de vida propia más allá de su significación y etimología. El simbolismo había escindido el lenguaje escrito y el hablado. Breton intenta alcanzar el centro común de los dos, el lenguaje interior, la «materia prima», «algo así como el lenguaje

en estado bruto: en el cual aún no se habría operado la separación entre el hablar y el decir». Breton llegó a distinguir entre «poemas surrealistas» y «textos automáticos», es decir, entre la revisión y la pura espontaneidad. Al analizar su poética, Sarane Alexandrian descubre tres principios en la técnica de iniciación a la imagen: la reiteración, el entrecruzamiento y la transparencia. El tema, por otra parte, se concibe como algo dinámico, sujeto al avance de la improvisación lírica, y de esta manera surge como algo también esencial la preocupación por el fondo de la obra.

Los vasos comunicantes son la composición decisiva sobre los sueños. Nos presenta en ellos la no oposición del sueño y la acción, del sueño y la realidad, cuya síntesis es la revolución. Sarane Alexandrian encuadra las tres partes de la obra en el triángulo dialéctico: tesis, los sueños; antítesis, la realidad; síntesis, la revolución. Y es precisamente a los poetas a quienes incumbe la operación de síntesis. El arco de la profecía y el de la revolución son los dos ojos de un único puente, el de la poesía.

El surrealismo no es, por tanto, una desfiguración de la realidad. Recupera para la vida creadora fuentes con anterioridad ignoradas, «ausentes». Es, en palabras del propio Breton, «la realidad absoluta».

Pero el absoluto no es nada fuera del dinamismo. El elogio de la violencia está inscrito en el Segundo manifiesto. Breton arremete aquí contra toda forma de arribismo y ensalza la pasión revolucionaria, representada por Lautréamont. Fustiga con igualdad el arte burgués y el de la izquierda proletaria. La poesía ha de evitar a cualquier escala el pensamiento



prosaico, la narración histórica y la elocuencia. Es consciente del drama social y del poético, e insiste, una vez más, en la revolución poética de la vida.

El trabajo de Sarane Alexandrian presenta precisamente la realización de estas inquietudes en el marco de su esfera temporal, uniendo teoría y praxis. Asistimos a sus cambios de pensamiento casi siempre motivados por convulsiones de tipo social. Así, por ejemplo, el impacto de la guerra mundial y del exilio. Ante la recaída del hombre en la matanza, Breton critica la rutina y las apariencias del pensamiento tradicional. Elogia, en cambio, la utopía y la imaginación.

Sarane Alexandrian fija el cambio de su pensamiento poético y político en la Oda a Charles Fourier, quien viene a ocupar el vacío que el asesinato de Trotsky dejara en su corazón. En ella afirma que la utopía es más eficaz que el pragmatismo. Cuando regresa a París, en 1946, la escisión del grupo se ahonda y Breton ha de sufrir, sin intimidarse, el ataque de sus amigos más queridos. «Cansado, desengañado del marxismo, siguió siempre inmutablemente fiel al culto de la Libertad, elevada a principio absoluto, defendida para y contra todos con rigor incorruptible.»

Otro punto importante para medir la independencia y el valor personal del vanguardista frente a otros teóricos es, según Sarane, su ardiente concepción de la belleza: «La belleza será convulsiva o no será», «explosiva-fija», «mágica-circunstancial», «erótica-velada» y ha de ser también sorprendente, «acompañada del delicioso temor a ver desvanecerse aquello que la despertó».

El surrealismo fue un partido poético más que una escuela propiamente literaria. Sarane define la actividad de Breton con las siguientes palabras: «extraer de la tradición hermética todo lo que se podía adaptar a la vida moderna, y exaltar los valores de la existencia de forma que adquieran el resplandor de lo mágico», es decir, de la misma naturaleza.

Cabría detenerse en otra cuestión de suma importancia: la pretensión humanista del movimiento y los problemas que planteó la liberación extrema del lenguaje en espíritus tan sensibles como el de Eluard, por ejemplo, pero estas cuestiones sobrepasan, creo, el marco del presente comentario.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

versal y las coloquiales disquisiciones de lo más representativo del ejército brasileño pueden ser factores informativos de valor.

El caso de Perú es en el fondo de la misma naturaleza, pero reviste notables diferencias: diecisiete páginas en apretado resumen son el espacio utilizado para explicar el litigio del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) con la oligarquía peruana, heredera del virreinato, y su hechura, el ejército peruano. Son cuarenta y seis años de forcejeo durante los cuales se sucedieron en el poder dieciocho gabinetes militares, culminando en un asalto nocturno y por sorpresa al domicilio del presidente Belaúnde y su embarque clandestino en un «Boeing» de Aerolíneas Peruanas que culmina con esta recomendación hecha al piloto: «Si el avión vuelve, la vida de Belaúnde corre un serio peligro»...

Hay una reseña histórica sobre los antecedentes de «las fuerzas armadas de Argentina, Brasil y Perú, formadas en la oleada independentista que conmueve todo el continente en el primer cuarto del siglo XIX... Son las mil y una familias enriquecidas con las exportaciones de los productos de sus latifundios y en medida menor de las importaciones de productos manufacturados... Es, en fin, ese complejo social que llamamos la burguesía criolla»...

Teóricamente se inspira en una convencional interpretación de la filosofía de Europa. Las nociones de territorio, soberanía, pueblo son aceptadas en la medida en que calzan con sus intereses y conveniencias. Se produce así una situación de prepotencia estatal, que se fortalece en la urgencia de integrar nuevos territorios y nuevas poblaciones.

«Los ricos criollos—puntualiza el autor— continúan creyendo, según el concepto feudal, que la riqueza proviene de la relación hombre-tierra, es decir, de cada individuo con la naturaleza y no de la relación entre los hombres... Los ideales de la Revolución francesa, concebidos no como la superación del latifundio, sino como la emancipación del latifundista.» El mundo inferior que le colabora en el proceso de la producción no es para él un colaborador, sino un súbdito que le debe hasta la vida. ¿Cómo sobreviviría si no fuera por la merced que le hace al permitirle trabajar sus tierras? En consecuencia, cualquiera otra consideración será heterodoxa y punible. En evitación de ello, se creaba al ejército para el cual el orden entre en el dominio de lo sagrado. Protegerlo implica una especie de sacerdocio que le compromete a todo y por todos los medios. A veces el ejército abarca todo el ámbito nacional. Otras, cada propietario crea el suyo propio, que en muchas ocasiones, valiéndose de ficciones, termina por el ensanchamiento de sus dominios a costa de los vecinos más débiles. Las poblaciones indígenas tendrían mucho que decir sobre el particular.

Naturalmente, el ejército también está sujeto a necesidades. El de la modernización, para la cual todo regateo es enojoso. Importa técnicos y material: Alemania, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, la misma Rusia, compiten por tal privilegio. La técnica; obtenerla es un logro; ella traerá la industria a no importa qué precio; con ella, el crecimiento poblacional, el urbanismo..., incluso el servicio militar obligato-

rio. En ese proceso el ejército tiene siempre mucho que decir. De ahí al golpismo sólo media un paso. El autor le dedica 24 páginas bien densas.

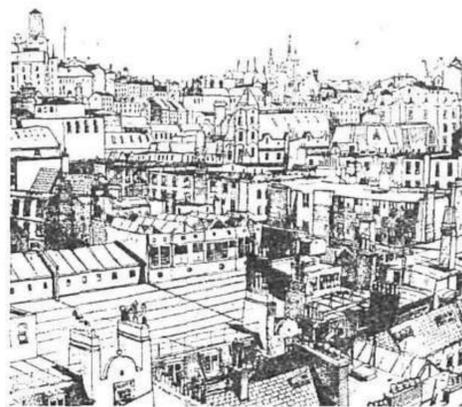
Desde luego, no hay en América del Sur país donde el ejército no tenga su plantel de altos estudios. En Brasil es Sorbonne (Escuela Superior de Guerra), la cual publica la Geopolítica do Brasil, volumen de 266 páginas, en la cual su autor, el general Golbery de Couto e Silva, «líder de la élite derechista... que en nombre de la Constitución trama la derrota del Gobierno constitucional...», asignándose al ejército brasileño la misión de organizar la defensa de la civilización cristiana occidental, partiendo de Río Janeiro». A esta conclusión llega luego de abstrusas elucubraciones geopolíticas, mediante el establecimiento de «una serie de hemiciclos» señalando zonas de peligro y zonas propicias la defensa. Varios círculos trazados a compás establecen los gigantes hemiciclos de decenas y decenas de miles de kilómetros, «desde la orilla poderosa norteamericana hasta la Antártida desierta y glacial», frente a una Eurasia tentacular con sus aldaños.. El lector podrá hallar de-

talle de ese portento en sus páginas partiendo de la 105.

Uno se resiste a comprender semejantes devaneos (pensando en mentalidades normales). El trasfondo de la vida brasileña con sus hambrunas periódicas y sus intensivas campañas de caza de brujas podrían tal vez dar la pista adecuada para su mejor comprensión.

Tal vez pudiera hallarse alguna enseñanza en la actual vuelta al punto de partida de la Argentina, luego de muchos años de ejercicio castrense del poder alternando el nepotismo prepotente con la desaprensión, e incluso en la misma propensión del coronel Alvarado a colocar su sistema bajo la intuición un tanto nebulosa del nacionalismo popular... En todo caso a estas alturas parece ya un poco atrevido intentar compatibilizar el triunfo sobre el subdesarrollo y la concepción castrense del golpismo a la sudamericana. Buen tema para el señor Zanotti, al cual, si no muchas novedades, hemos de agradecerle el recuerdo de algo que nuestro mundo parece que quisiera seguir desconociendo.

MIGUEL GONZALEZ URIEN



GIULIANO DELLA PERGOLA: *La conflictualidad urbana*. Dopesa, Barcelona, 1973; 204 pp. Ø10,5 × 18Ø.

La conflictualidad urbana es un intento sistemático de realizar una nueva sociología de la ciudad. El libro reviste especial interés si tenemos en cuenta el grado de inhabitabilidad alcanzado por las grandes metrópolis, que no pueden paliar las posturas antiurbanas, concebidas para salvar lo salvable, y que van desde las salidas al campo, la tendencia al escapismo, a vivir en las afueras, en el cinturón verde, hasta las medidas de tipo político, como la desintegración que supone la distribución por barrios—tesis central del libro—, la separación en zonas pobres y ricas, para aislar a la clase obrera, según Della Pergola, y evitar la lucha de clases. Señala agudamente la marginación ejercida sobre las clases inferiores, por el hecho de ser aisladas en sus respectivos barrios, lo cual no es sino una forma de disminuir la movilidad social, ya que al recibir una educación discriminada, se acentúa la tendencia a permanecer cada cual en su clase social.

Otro fenómeno discriminador, aunque con apariencia democrática, es la descentralización por barrios, hecha por motivos políticos, para la recogida de votos.

El libro comienza trazando una crítica del funcionalismo, calificada por el autor de sociología de las clases dominantes, ya que resalta la continuidad evolutiva, hace hincapié en la integración y cohesión en vez de en la conflictualidad, no admite la ruptura revolucionaria y es, sobre todo, ahistórico.

Della Pergola propone en el segundo apartado del libro los postulados de una sociología nueva, crítica, dialéctica, con raíces en la historia—se remonta incluso hasta la ciudad de principios del siglo XIX—y con referencias actuales y prácticas. Su estudio se centra en la Italia dominada para los efectos que aquí nos interesan por la Democracia Cristiana y el Partido Comunista italiano. Como se trata de un país con un régimen democrático, algunas formas administrativas no son aplicables a otros contextos, lo cual le quita universalidad a su trabajo. Della Pergola analiza incluso otros tipos de intervención en la vida ciudadana, como los comités de barrio, de estudiantes, de amas de casa, etc.

De otros asuntos de los que se ocupa son los relativos a la vida en las grandes metrópolis. Los problemas de los ghettos, la vivienda, la educación, el aislamiento, esa especie de neurosis colectiva característica de la sociedad contemporánea, la diferenciación en zonas industriales y retrasadas, la influencia de las élites económicas en la organiza-

UNA OBRA FUNDAMENTAL



G. A. THEODORSON y otros: *Estudios de ecología humana*. Dos volúmenes. Biblioteca Universitaria Labor. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1974. 526 y 488 páginas. Ø21,5 × 15,5Ø.

En el panorama editorial español de hoy proliferan las obras secundarias, los libros desfasados. Por ello, es de justicia llamar la atención del lector sobre estos *Estudios de ecología humana* que, escritos por los primeros especialistas mundiales sobre la materia y reunidos por el profesor George A. Theodorson,

de la Pennsylvania State University, constituyen una obra absolutamente fundamental, de imprescindible lectura para quien se preocupe por los problemas básicos del mundo contemporáneo.

Recopilación de los principales trabajos aparecidos hasta la fecha sobre un tema de tan decisiva importancia política y social como es la ecología humana, este libro—que en su edición española aparece dividido en dos volúmenes—se caracteriza por reunir estudios procedentes de los dos grandes grupos de especialistas que se han repartido, a veces conflictivamente, este área de investigación—sociólogos y geógrafos—; por ofrecer muestras de los tres enfoques sociológicos principales de que ha sido objeto esta disciplina—el neortodoxo, el de análisis del área social y el sociocultural—y, sobre todo, por abrir el camino a una posible integración de dichos enfoques.

La primera parte de la obra incluye artículos donde se recogen los principales aportes de los sociólogos que estudiaron la ecología humana en los años 20 y 30 y, para confrontación, el trabajo de un geógrafo del mismo período, a más de diversas críticas a la posición por ellos representada, que podemos calificar de «clásica»; en las tres secciones que comprende la parte segunda están representadas las posiciones más usualmente adoptadas por los sociólogos actuales en lo que respecta a la ecología humana, incluyéndose en cada una de ellas artículos redactados por geógrafos; la parte tercera comprende estudios ecológicos de comunidades pertenecientes a otras culturas, realizadas por sociólogos unos y por geógrafos otros; la relación entre el hombre y su entorno físico es el objeto de investigación de la parte cuarta, escrita por geógrafos y por antropólogos; la parte quinta, en fin, está consagrada al estudio de las regiones metropolitanas.

Cada una de las partes de la obra se completa con una copiosa bibliografía seleccionada.

LA

NICOS POULANTZAS: *Sobre el Estado capitalista*. Editorial Laia, Barcelona, 1974; 146 págs. Ø13×19,5Ø.

Pese a su relativa juventud, Poulantzas es autor de una obra de singular relieve en el caótico panorama del pensamiento marxista. No se trata tanto de la amplitud de la misma—hasta el momento limitada a dos títulos importantes: «Fascismo y dictadura» y «Poder político y clases sociales en el Estado capitalista», junto a algún otro de menor interés—, como de su objeto y su enfoque.

La actividad teórica de Poulantzas se ha centrado en el intento de formular los fundamentos epistemológicos de una teoría marxista del Estado, y haciéndolo en la línea de Althusser (con quien, por encima de toda diferencia, tiene más de un punto de contacto y más de una deuda), recusando las tendencias historicista y «humanistas» desarrolladas en determinados ámbitos de la ciencia marxista. Para Poulantzas—como para Althusser o Bettelheim—no puede decirse nada en el análisis marxista sin conceder a la lucha de clases un papel clave. Su pretensión de fidelidad a la letra y al espíritu de los clásicos (Marx, Engels, Lenin) es determinante en todo el desarrollo de su discurso, que no puede evitar, por ello, una cierta apariencia de venerativa exégesis.

Su interés se centra en la más clásica problemática de la teoría política, la del Estado. Para él no hay cuestión tratada con mayor pobreza conceptual y mayor tosquedad metodológica en toda la teoría marxista, en cualquiera de sus vertientes (incluida la trotskista). El tema del Estado no ha tenido, ciertamente, un tratamiento brillante en la teoría política marxista, demasiado limitada por el prejuicio economicista. Se ha venido manteniendo una interpretación mostrenca y mecanicista del Estado—basada, sin embargo, en textos marxianos—en la que quedaba reducido a un mero aparato de represión y dominación creado por una «voluntad de clase», la de la clase dominante entendida como un todo sustancialmente unitario.



Poulantzas rechaza tal simplificación denunciándola como idealista y voluntarista, producto de una concepción instrumentalista y mecánica de las superestructuras y las ideologías. Además, «las consecuencias de la concepción teórico-histórica del Estado como «producto» de una «voluntad» de «la clase dominante» conducen a la imposibilidad pura y simple de un análisis concreto de un Estado particular históricamente determinado» (pág. 77).

Por ello, reduce su objeto al Estado de las formaciones capitalistas, con especial atención a la fórmula autoritaria de los Estados facistas. En sus análisis—visto lo insostenible de pretender una relación directa e inmediata entre Estado y clase dominante—se ve obligado a replantear y reformular una serie de conceptos básicos, como los de modo de producción y formación social, entendida como complejidad de diversos modos de producción en que uno es dominante, configurando el conjunto. Cada formación social comprenderá varias clases sociales y fracciones de clase, entre las

que las vinculadas al modo de producción dominante en la formación social constituyen un «bloque en el poder» en el que una clase o fracción de clase dominante en última instancia polariza los diversos intereses contradictorios de las demás del bloque constituyéndose como clase hegemónica.

Incorpora, pues, el concepto de «hegemonía» elaborado por Gramsci, y aunque él lo reinterpreta es evidente que tal concepto es la base de toda su teorización que, de esta forma, es en buena medida tan sólo un desarrollo de los atisbos que Gramsci no pudo ultimar.

De este modo, Poulantzas puede ensayar la interpretación marxista de ciertos caracteres del Estado capitalista moderno: la heterogeneidad y antagonismo ocasional de las fracciones de clase en el poder, la «política social» pública, y los aparatos ideológicos estatales, tema al que concede amplia atención.

Todos estos aspectos, amplia y sistemáticamente desarrollados en *Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*, son abordados en este libro que es una recopilación de diversos ensayos publicados entre 1965 y 1969, por lo que algunos de ellos vienen a ser materiales preliminares de la obra citada.

Tal es el caso de «Introducción al estudio de la hegemonía en el Estado», publicado originalmente en «Les Temps Modernes», quizá el más interesante y completo de los artículos recopilados, en el que se ocupa de los más importantes temas que integran su problemática y donde esboza lo fundamental de sus tesis. Los otros tres artículos recogidos en este volumen—particularmente «El problema del Estado capitalista», aparecido por vez primera en la «New Left Review», en 1969, y que es una breve consideración crítica de «The state in capitalist society», de Ralph Miliband—, reiteran aspectos parciales de su problemática y constituyen en conjunto una buena introducción a un pensamiento de radical novedad en el ámbito marxista.

D. CASTRO ALFIN

ción de la ciudad (el ejemplo más palpable es el de la especulación con los solares), la oposición económica entre el campo y la ciudad, el crecimiento urbano, etc.

Por último, estudia la ciudad-región, que es un intento por parte del capitalismo de favorecer la planificación del territorio para racionalizar la organización del suelo superando el viejo espontaneísmo liberal, pero que también es «uno de los nuevos instrumentos políticos y económicos que crean nueva plusvalía, monopolizada y concentrada en el territorio».

Della Pergola, en uno de los pocos intentos sociológicos no descriptivos en que se aplica la dialéctica para realizar estudios urbanos, a partir de la estructura del poder y la estratificación social, defiende el urbanismo y la participación desde abajo. Al contrario de lo habitual, niega un papel autónomo a la sociología de la ciudad.

Della Pergola es colaborador de *Quaderni di Azione Sociale* y de *La critica sociologica*. Destaca por sus trabajos sobre los problemas de los inmigrantes de la zona milanesa y ha escrito sobre el tema de la asistencia social.

AVELINO LUENGO VICENTE



ELÍAS DÍAZ: *Pensamiento español (1939-1973)*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1974; 324 pp. Ø11,5×18Ø.

Compleja y dura tarea es siempre la de historiar el pensamiento de cualquier país. Más difícil aún si se trata de un pueblo como el español, tan apasionado y diverso en sus aspectos étnicos y culturales. Y todavía se compli-

cará más dicho empeño si, como aquí sucede, la época historizada se circunscribe a unas décadas no demasiado propicias para el pleno afloramiento de las ideas.

Antes de adentrarnos en el contenido de esta obra, consideramos conveniente ofrecer una breve semblanza biográfica de su autor. Elías Díaz es un joven profesor universitario con un considerable bagaje de experiencias intelectuales. Tiene publicados alrededor de media docena de libros y actualmente dirige la revista *Sistema*. Según él mismo explica, *Pensamiento español 1939-1973* comenzó a redactarlo durante el invierno de 1969, en que fue invitado por la Universidad norteamericana de Pittsburgh (Pensilvania) a dar un curso sobre dicho tema. Posteriormente, aquellas lecciones fueron ampliadas y estructuradas como ahora se nos ofrecen.

Volvemos a repetir que no es fácil realizar un trabajo de esta naturaleza. Menos habiéndolo de vaciar—como aquí sucede—en las dimensiones de un libro de bolsillo. Pero Elías Díaz supera en lo posible dicha dificultad. Con una exhaustiva documentación y un absoluto conocimiento del tema, va dándonos cuenta de todos los movimientos socioculturales, filosóficos, políticos y literarios surgidos en España du-

rante el citado período. Incluso, como ha dicho Andrés Amorós, realizar este trabajo ha supuesto para Elías Díaz algo de examen interior, lo que significa que el historiador se ha comprometido en cierto modo; ha escrito pensando y sintiendo lo que escribía, dato éste que da hondura y personalidad al libro.

A través de esta obra el lector toma conciencia de lo que ha sido el pensamiento español durante el último cuarto de siglo. Aquí está glosada la significación intelectual de las principales figuras del país, tanto las que marcharon al exilio como las que han permanecido en España. Otra cuestión a la que presta Elías Díaz especial atención es a la proyección cultural y política de revistas como «Escorial», «Jerarquía», «Arbor», «Índice», «Insula», «Atlántida», «Cuadernos para el Diálogo», «Revista de Occidente» y las del exilio: «Diálogos», «Las Españas», «Realidad. Revista de ideas», etc., pues en ellas se ha venido destilando la esencia del pensamiento español contemporáneo.

Lo que el autor descuida un poco es el estudio de los movimientos y tendencias de la literatura española de la época que glosa. Se echa de menos una mayor profundización, un más amplio tratamiento de los mismos.

En nuestra opinión no quedan suficientemente explicados los derroteros, las convulsiones y aspiraciones que han prevalecido en los diversos campos de la creatividad literaria española. Y hubiera sido muy conveniente hacerlo, pues la narrativa, la poesía y el teatro, indudablemente, también forman parte—tanto como cualquier otro género intelectual—del pensamiento de una nación.

Las cuestiones en las que más insiste Elías Díaz son aquellas que tienen relación, por ejemplo, con la reivindicación de la filosofía krausista, la revitalización de las culturas regionales y otras cosas de esta índole: «La orientada—dice—hacia una recuperación y orientación del pensamiento español de carácter liberal, humanista y democrático». En definitiva, un primer paso dado con valentía y rigor; una panorámica retrospectiva del pensamiento español de posguerra con mucha actualidad y con un arraigado empeño de futuro no siempre reconfortante.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

JESÚS GARCÍA FERNÁNDEZ: *Crecimiento y estructura urbana de Valladolid*. Libros De La Frontera. Asenet, S. A., José Batlló, editor; Barcelona, 1974; 142 pp. Ø12,5 x 19,5Ø.

Valladolid ha seguido un proceso de desarrollo más acelerado que la mayoría de las provincias españolas, lo cual hace que a partir de la década de los cincuenta se configure como ciudad indus-

trial. Si bien el auge tiene sus orígenes en el siglo pasado, con la instalación del ferrocarril, que la convierte en un importante nudo de comunicaciones, el despegue económico de los últimos años—en 1970 la industria se convierte en la actividad principal, ocupando de 35.000 a 40.000 personas—que posibilita la absorción de los inmigrantes, hacen de Valladolid una ciudad cuyo crecimiento urbano aparece entre los más significativos, un modelo digno de estudio.

Jesús García Fernández—discípulo de Manuel de Terán, pionero de las investigaciones sobre campos relacionados con la geografía humana en nuestro país—profesa en el Departamento de Geografía de la Universidad de Valladolid. Piensa que es oportuna la publicación del presente trabajo, «primero, porque se trata de una síntesis que permite obtener una visión de conjunto de la ciudad y, segundo, porque, sin duda, ayudará a plantear otros trabajos dentro de una dinámica urbana que no es específica de Valladolid».

Aunque el crecimiento urbano es una expansión en superficie, García Fernández, combinando técnicas propias de la sociología y de la estructura económica, consigue darnos una visión totalizadora. Rebusca incluso las influencias de la historia en el crecimiento y en la configuración de los barrios. Así, por ejemplo, las famosas desamortizaciones de Mendizábal inciden al ser puestos en venta solares antes ocupados por conventos. O la influencia del precio del suelo en la localización de las clases sociales. El crecimiento cuantitativo está también tratado mediante datos estadísticos. En número de habi-

tantes, Valladolid pasa de 43.361 en 1860 a 236.974 en 1970, lo cual da una tasa del orden del 446,7 por 100. Este alto nivel de crecimiento demográfico incide en la extensión del casco urbano. De 238,08 hectáreas en 1863, se pasa a 1.249 en 1970, o sea de un orden del 433 por 100, a base de núcleos de extrarradio.

Dando muestras de honradez y objetividad investigadora, el autor presenta siempre los resultados como provisionales. «El trabajo presente—escribe—tiene así el carácter de un mero ensayo de interpretación del crecimiento urbano en nuestra ciudad.» Lo cual no es obstáculo para que su estudio se convierta en un modelo a seguir por otros investigadores. El mérito del libro, de interés restringido quizá únicamente a los especialistas, radica precisamente en marcar una pauta para trabajos posteriores.

Su inmersión en lo social hace, sin embargo, que el libro rebase el mero interés geográfico. Ya que el espacio es considerado como un producto social, es decir, como expresión de la estructura social, elemento de producción y consumo y objeto apropiable por los diferentes grupos, el tema adquiere una dimensión más que científica, humana.

De este crecimiento urbano de Valladolid, diferenciado geográficamente y socialmente, el autor viene a sacar tres conclusiones. La primera hace referencia a la división de la ciudad en dos zonas. Una comprende el centro y los barrios residenciales de las clases medias y acomodadas: «la ciudad». La otra zona es enteramente proletaria: los barrios. Sin embargo, su estructura es centripeta. Esta segunda conclusión quiere decir que la ciudad se de-

grada social y materialmente del centro a la periferia: barrios históricos, barriadas de viviendas subvencionadas y protegidas y los suburbios y extrarradios más pobres. Una tercera conclusión se desprende de la extensión que alcanzan todos estos barrios, la cual da lugar a que la proporción mayor de su superficie sea esencialmente proletaria.

AVELINO LUENGO VICENTE



JAVIER DOMÍNGUEZ: *Yo creo en la justicia*. Col. «El credo que ha dado sentido a mi vida». Edit. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1973; 130 pp. Ø11 x 21Ø.

Después de la polvareda levantada por el libro de José María

JOAN REGLA: *Historia de Cataluña*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, 223 págs. (El Libro de Bolsillo, 502.)

Este pequeño y magnífico libro es una de las obras póstumas de Joan Reglá, el historiador sin tacha y uno de los escasos grandes discípulos de Vicens Vives. Al igual que el maestro, murió prematuramente, lejos de la jubilación, en plena creación. El manuscrito de la obra aquí reseñada fue concluido semanas antes del fallecimiento, sin que pudiera introducir cambio ni retoque alguno como había sido su expresado deseo. Es lo que hace constar en una breve nota el editor, apuntando que probablemente los capítulos afectados habrían sido el 5, el 6 y el 7, que cubren desde el comienzo de los Habsburgo hasta 1898. Personalmente considero que el capítulo que más requería de ampliación o al menos de reenfoco era el que aborda el período decimonónico a partir de la guerra de la Independencia.

Reglá tuvo una dura carrera y una verdadera carrera de obstáculos para llegar a ser catedrático. No ha sido el único ni seguirá siéndolo. Unas «palabras preliminares», certeras y cariñosas, proceden de Jesús Pabón, que tan bien conoció al historiador catalán. Hasta 1959 Reglá no llegó a la cátedra universitaria. La mayor parte del tiempo la pasó en Valencia, hasta ser llamado a la Autónoma de Barcelona. Así, pues, su magisterio transcurrió en su propio medio ambiente, en el ámbito levantino y catalán.

Reglá escribe sin ofender, menos denunciando; cuando algo no le es grato, casi todo lo más que hace es refutarlo más que

atacarlo. No quiere polémica. De esta obra precisamente «preferiría que se dijera que es la obra de un hombre de buena voluntad». Y así es. Lo evidencia no más empezar, sintentizando el origen del nombre de Cataluña y de catalanes. «Con todas las variantes regionales que se quiera, el principio de la unidad de la lengua no puede discutirse científicamente, lo que no quiere decir que no abunden los confusionismos no sólo a nivel popular, sino entre determinados sectores intelectuales.» En la región valenciana estos «sectores intelectuales» son más masivos de lo que cabría esperar; las excepciones son los Joan Fuster. El folclore del país es amplio y vario; el superfolclore consiste en que no llegue para los levantinos el programa de Televisión Española semanal en circuito cerrado para Cataluña y Baleares, pero que tampoco lo tengan propio.

La formación histórica de Cataluña ocupa unas breves páginas, para pasar inmediatamente a la unión dinástica con Aragón y los comienzos. Cuando el autor se refiera al nuevo conjunto territorial lo hará casi sistemáticamente como «Corona de Aragón». Jaime I conquistó y creó el reino de Valencia. Los aragoneses creían que era cosa propia. «El disgusto de la nobleza aragonesa estuvo motivado por el hecho de que Valencia no quedara convertida en un apéndice señorial y latifundista, en una especie de Andalucía de la Corona de Aragón.» ¡Pedagógico ejemplo! Lo que uno encuentra en falta es cualquier referencia al castellano Cid frente a la naciente Cataluña.

Reglá hace buen hincapié en lo que suele ser bastante descuidado: la política exterior, con su lógica y sus reglas. Va más allá

del consabido cuarteto o quinteto Portugal versus Castilla versus Aragón versus Francia versus Inglaterra... La expansión mediterránea plantea más rivalidades. Así se refiere a «la otra guerra de los Cien Años—entre Cataluña y Génova—: Castilla es aliada de Génova, mientras la Corona de Aragón lo es de Venecia». Las cosas van más allá cuando remarca entre paréntesis: «(Lo mismo ocurriría en los siglos XVI y XVII: Génova haría todo lo posible para que los súbditos de la Corona de Aragón estuviesen marginados del comercio con América.)» La interpretación que del compromiso de Caspe hace Reglá no tiene desperdicio (la repetición de lo que al respecto escribió Menéndez Pidal—páginas 69 y 89— subraya la necesidad de corregir las galeradas). La «confederación» o unión personal de Castilla y la Corona de Aragón hicieron que durante los Austria los reyes de España fueran «reyes constitucionales» en Aragón y reyes «absolutos» en Castilla, con la paradoja de existir un predominio de iure de la Corona de Aragón y predominio de facto de Castilla (repetido en páginas 91 y 94).

Para Reglá el denigrado reinado de Carlos II el Hechizado fue favorable para la Corona de Aragón, pues la iniciación del resurgir en sus territorios fue a la par con «el primer golpe de Estado de la historia de España», el de 1668, protagonizado por Juan José de Austria, hijo natural de Felipe IV. Está de acuerdo con la tesis de Pierre Vilar, según la cual esta reforma catalana del siglo XVII acabará con un desastre político, pero con una victoria económica. Este aspecto lo amplía en el capítulo dedicado al siglo XVIII, calificando

Diez Alegría aparece la confesión valiente y sincera de este cura también jesuita. Y, lo que son las cosas, una publicación sin dificultades ni alharacas, estoy seguro de que no tendrá el éxito editorial de la anterior. Sin embargo, se trata de una obra tan arriesgada y atrevida como Yo creo en la esperanza, con todas sus diferencias, naturalmente.

Darse golpes de pecho de una manera ritual es cosa que ya suena a hueco. Ha llegado el momento de dárselos por algo concreto, que salta a la vista, que huele a corrupción cuando se descubre. Eso es lo que hace y pretende Javier Domínguez en Yo creo en la justicia. Por una parte, denuncia una situación de injusticia, fariseísmo y corrupción en la institución y desde la misma institución a la que pertenece; por otra parte, nos confiesa su esfuerzo por liberarse de unas actitudes antievangélicas, su decisión de encarnarse en el ambiente obrero en que trabaja y los motivos que le han inducido a ello. Así, nos habla de sus vivencias propias, de sus descubrimientos, de sus experiencias en las comunidades de base, del proceso vivo de su liberación y de su entrega a un cristianismo cada vez más auténtico.

Quizá la nota más sobresaliente del libro sea el tono en que está escrito, su lenguaje desprovisto de toda retórica, a veces descarnado y cruel. Uno se frota las manos al encontrarse otra vez con este estilo nuevo de decir en la Iglesia y a la Iglesia, acostumbrados como estamos al empaque y a lo abstracto. Javier Domínguez «habla en plata» y «llama a las cosas por su nombre» en el mismo lenguaje que usaría un obrero no muy cualificado. Estilo nuevo en el que no se trata de explicar desde la cá-

tedra o desde el púlpito cómo ha de cumplirse el Evangelio, sino «cómo lo estoy viviendo yo y cuál es el camino que sigo para adaptar mi vida a su espíritu». Es poner por delante el «médico, cúrate a ti mismo» o el «aplicate el cuento» antes de curar a los demás o de recetarles moralejas bien aprendidas en los libros. Y no cabe duda de que la palabra cobra así mayor eficacia, porque entonces es cuando deja de ser abstracta para hacerse vida en un hombre. Toda una lección de compromiso y testimonio.

El libro ofrece también páginas con buenas exégesis bíblicas, sobre todo cuando trata de descifrar el sentido que en el Evangelio se da a palabras como «pobres», «justicia», etc. Sin embargo, las páginas que se salen de la cuerda de lo autobiográfico pierden intensidad, aunque son también interesantes los esquemas y viejos apuntes que aclaran el proceso de su formación hasta llegar al hombre de hoy.

Nos sobrecoge, por ejemplo, el capítulo en que nos narra su encuentro con la injusticia y con el fariseísmo. Se le nota el temblor del pulso en su mismo estilo cortado, al describir la muerte de un compañero suyo. Cuando éste agonizaba, llegó su madre y no le permitieron entrar porque era clausura y no podían pasar las mujeres. «La madre estuvo tres días en la sala de visitas mientras su hijo agonizaba unos metros más allá. Al escribir esto —afirma— todavía se me corta la respiración». Asimismo nos emociona cuando declara que se avergüenza de ser blanco por ser ésta la raza más opresora de la tierra.

Yo creo en la justicia es sencillamente la confesión de un hombre que ha entregado su vida a la liberación y reivindicación

de los derechos de los obreros, dándonos a entender que ellos son la razón de su vida sacerdotal y consagrada. Por lo demás, él mismo declara que es un cristiano conservador, en el buen sentido de la palabra, es decir, que anhela vivir la auténtica fe de la Iglesia. Ahí radica precisamente su intento de creer en la verdad y sólo en la verdad, sin las adherencias accidentales que se le han pegado como si se tratara de dogmas de fe.

Javier Domínguez es, en la actualidad, consiliario nacional de la HOAC en la emigración en Alemania y Holanda; autor de varios libros de formación en la fe y de investigación de historia del movimiento obrero. El libro que comentamos es seguramente el más personal e importante por su estilo sincero y lenguaje directo, que colocan a su autor en esa línea comprometida y profética en la que se hallan no pocos cristianos de nuestro tiempo.

RAFAEL ALFARO

RONALDO MUÑOZ: Nueva conciencia de la Iglesia en América latina. Edic. Sígueme, Salamanca, 1974; 392 págs.

Caben dos impresiones distintas ante esta obra: o considerarla plena de rigor científico o retraerse a su lectura al observar la fisonomía de recopilación y de método reiterativo en la clasificación y análisis de datos. Quiero adelantar esta posible toma de postura del lector y adentrarme en su significado más auténtico y eficaz. Me atrevería a proponer como modelo de interpretación que es uno de esos libros con hondas reflexiones críticas y que se apoyan reiteradamente en los datos reales.



Hay algo de psicológico en su título: calar en la «nueva conciencia» que invade al clérigo y al creyente seglar en la América latina. Pero mis dudas se cifran sobre «las dimensiones» que cabe considerar en dicha toma de conciencia. Nuestro autor se ciñe más bien a una exclusiva y radical. Así, todo el libro está impregnado por el propósito de demostrar tal *monoproblema*, que comporta un estado de injusticias económicas y sociales, o, lo que llama el autor, «estructuras socioeconómicas de explotación» y exige al cristiano un «compromiso conflictivo». Esta tesis no es mantenible sin ciertas matizaciones y salvedades. Si fuera verdad como tesis cristiana que un llamado *desorden establecido* debe ser superado con una *revolución*, el cristianismo caería en soluciones sociopolíticas y de rasero temporal. La auténtica tesis cristiana arranca de un *hombre nuevo*—transformación interna o «conversión»—para acceder así a un *orden nuevo* en el plano social y comunitario. Esgrimir banderas revolucionarias es muy

de «milagro» el resurgir económico de Cataluña. La guerra de la Independencia es también objeto de especial tratamiento.

En cambio, el siglo XIX es el capítulo más cojo. Apenas si se hace más que apuntar el fenómeno carlista, tan importante para Cataluña como para España (con la particularidad de que muchas regiones españolas salieron indemnes de él). Algunas citas elegidas para situar la pugna Cataluña-resto de España hablan por sí solas. La famosa carta de Pérez Galdós a Oller, en 1886, es notoria al respecto: «Ustedes—esto es, los catalanes—son los hijos mimados de la nación... Separatistas nosotros, que vivimos sacrificados a las exigencias de una industria que no acaba de perfeccionarse... ¿Qué quiere decir protección más que la obligación en que estamos todos de comprar a ustedes el producto de sus talleres? O yo soy tonto o protección y separatismo son términos antitéticos...» No, Pérez Galdós no era tonto, y trató de meter el dedo en la llaga en este aspecto tan claro y tan equívoco, sobre todo en manos de los burgueses catalanes; pero el gran canario metió la pata hasta el fondo al considerar que la lengua catalana no era española.

En cambio, el siglo XX está muy bien sintetizado. Cita a Pabón—el gran estudioso de Cambó—al tratar de plantear los curiosos dilemas del político catalán ante la gran crisis revolucionaria de 1917. Igualmente ocurre con la apreciación de la dictadura primorriverista, que tan negativamente iba a repercutir sobre las aspiraciones catalanistas, pero que tan bien, en compensación, iba a sentar a los intereses burgueses catalanes. Y lo primero es lo



Cambó

primero. Ya con la República no deja de ser curiosa la crisis de los rabassaires. «... la reacción defensiva de los propietarios catalanes, agrupados en el Instituto Agrícola de San Isidro, tiene un cierto paralelismo con el ambiente que se va forjando en Castilla la Vieja y que podemos considerar simbolizado en Valladolid en los años que preceden al estallido bélico de 1936. De esta manera, no deja de ser una paradoja, como ha puesto de relieve Emilio Giralt, «que en una Cataluña industrializada, con pujantes organizaciones de clase, obreras y patronales, sea un episodio agrario el que toma mayores dimensiones políticas». Y también constata Reglá que en vísperas de la guerra civil, el ambiente de Cataluña no podía compararse con los años de pistolismo de antes de la Dictadura de Primo de Rivera, ni tampoco podían vislumbrarse nueve tentativas revolucionarias anarquistas

ni clima de violencia y terrorismo como acontecía en Madrid y otras ciudades de España.

Un brevísimo epílogo saca punta al año 1937, cuando el corto circuito de mayo, rematado por el final de la guerra en 1939, pone fin a cierta especie de self-government catalán. «De manera deliberada, queremos abstenernos de comentarios; ¿contradicciones de las clases dirigentes catalanas?, ¿ineptitud política de las mismas?, ¿intentos contra el reloj de la Historia?, ¿desfasos regionales?... Un poco de cada cosa y con toda seguridad de otras varias, entre las cuales, a mi entender, una que no vacilo en calificar de fundamental: la disociación entre el regionalismo catalán, el centralismo español y el nacionalismo europeo, con todos sus condicionamientos de base.» Y el autor aprovecha la ocasión para llamar la atención sobre las «melancolías historicistas, tan arraigadas en todo el ámbito peninsular y, según las cuales, cualquier tiempo pasado fue mejor».

Se inserta una «bibliografía sumaria», una «selección» de títulos, «por supuesto, discutible y ampliable»... «que, además de justificar las afirmaciones del autor (...) se ha considerado de especial interés para ampliar las ideas básicas expuestas en este ensayo...». Cita sesenta y tantas obras. Pues bien, entre ellas destacan las de Ba'cells, Fontana, Molas, Solé Turá, etc., en la Cataluña contemporánea. A Jutglar brilla por su perfecta ausencia, a pesar de pretender pasar por un *Vicens Vives bis*. ¿Será por eso? Joan Reglá no quería polémicas, pero Joan Reglá era hombre de criterio.

TOMAS MESTRE

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

BIMESTRAL

Consejo de Redacción

Presidente:

José María Cordero Torres

Camilo Barcia Trelles, Emillo Beladíez, Eduardo Blanco Rodríguez, Gregorio Burgueño Alvarez, Juan Manuel Castro Rial, Félix Fernández-Shaw, Jesús Fueyo Alvarez, 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 López, José Antonio Varela Dafonte y Juan de Zavala Castilla.

Secretario:

Julio Cola Alberich

SUMARIO DEL NUMERO 134
(julio-agosto 1974)

ESTUDIOS

«De los "veranos calientes" a los "años calentados"», por José María Cordero Torres.

«El actual y complejo trance de Norteamérica y de la Europa comunitaria», por Camilo Barcia Trelles.

«Francia: en busca de nuevos horizontes», por Stefan Glejdura.

«La tensión idealismo-realismo en la vida internacional», por Leandro Rubio García.

«Los convenios pesqueros. Anotaciones a las multilaterales y bilaterales en las que España es parte», por Eduardo Vilariños Pintos.

«Número de estados que ingresarán en las Naciones Unidas en los próximos años», por Juan Aznar Sánchez.

NOTAS

«La realidad tunecina en la evolución del Magreb», por Rodolfo Gil Benumeya.

«Comentarios a la Declaración Atlántica», por Fernando de Salas López.

«El CARIFTA y el CARICOM. La integración económica en el Caribe británico», por Luis Mariñas Otero.

«El desarrollo de la Costa de Marfil. La obra de Hophouet-Eboigmy, un estadista ejemplar», por Julio Cola Alberich.

«Energía nuclear en Europa», por Stefan Glejdura.

«Estado ruso e Iglesia rutenana» (I), por Angel Santos Hernández, S. J.

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)

demagógico, pero el cristiano nunca debe dar el primer paso en esa actitud; si le fuerza su condición situacional de ciudadano y de participación político-económica, en virtud del *bien común* y de su estricto sentido de la *justicia* evangélica—entendida como el *amor distribuido* sin acepción de personas—, debe actuar con la *prudencia* del hombre que nunca debe salvar al hombre con *medios indignos del hombre*. ¿Cuáles son los *medios dignos del hombre*? Los que no lesionan derechos humanos, sino que los promocionan. Pero cuidado, porque «promocionar» humanamente es equivalente a hacer que la existencia sea más dichosa y digna de ser vivida por el hombre. Recordemos el lema del psicólogo Adler: «Lo importante no es cambiar estructuras sociales, sino personas.» Con odio sólo se produce odio y con resentimiento sólo nace la cadena opresiva del hombre resentido. Para salvar es necesario «morir» al hombre egoísta que nos atenaza.

Hechas estas reflexiones, podemos medir la estructura interna de esta obra. Son dos las partes:

I) Fe cristiana y crisis de la sociedad; II) crisis de la sociedad y reforma de la Iglesia. En la primera parte habla de «Iglesia establecida», «catolicismo tradicional», «sectores dominantes» y «creyentes-masas». Esta zona *negativa* de la Iglesia está valorada en función de poner lo *positivo* de ella en una nueva «cultura crítica». El problema que no ha logrado plantear, a mi entender, el autor ha sido la *crisis de fe* en que vive el creyente. ¿Cómo, desde esta crisis puede el creyente *operar con autenticidad cristiana*? ¿Se trata de una «nueva conciencia» o de una «conciencia secularizada»? ¿Cómo deslindar el mensaje cristiano para el mundo de hoy de una secular «revolución socio-económica»? ¿Si no existe una *mística cristiana* en la conciencia del creyente, cómo puede llevar a su medio la transformación y compromiso de su fe? Estos interrogantes no han quedado dilucidados dentro de la tesis central que ofrece esta obra. Nos habla de «nueva manera» de entender la fe en Latinoamérica. Y en ello reside el mejor contenido de este estudio, porque aporta una documentación abundante y la somete a interpretación, referente a tensiones, denuncias y despertar de una situación conformista. Tales denuncias se traducen en captar una situación inhumana, analfabetismo, educación alienante, desocupación, marginalidad de la mayoría, democracia más formal que real, inconsciencia y pasividad ancestrales del pueblo, clases medias inseguras, juventud oprimida, rápido crecimiento demográfico. Uno se pregunta en torno a esta suma de casi todos los males si cabe una forma de salir a flote. Sin embargo, ve la solución por el lado de unas *premisas del imperativo revolucionario*. Y la refleja expresivamente en un tono taxativo: «Una vez consciente de estar comprometido en una situación social de miseria e injusticia, de opresión de los inocentes, el hombre debe imperiosamente hacer todo lo que esté a su alcance para cambiar esa situación, y el cristiano reconoce aquí en juego su propia relación con el Dios de los pobres, la relación que da sentido último a su vida y a su muerte. Como se ve, es una premisa "dogmática"; un dato o una opción fundamental que participa de la ra-

dicalidad de la fe. Es una premisa, por lo tanto, que está por encima de las contingencias históricas... Pero esta mayor "dogmática" no puede hacerse operativa, sino por la mediación de una premisa menor, que es la que encontramos expresada en el presente estadio de nuestros documentos y podríamos recapitular de esta manera: la situación social vigente ahora en América latina se caracteriza no sólo por la extensión de una miseria inhumana, sino por un "orden" global y radicalmente injusto, que está edificado sobre la explotación de las mayorías pobres. En otros términos: entre nosotros está vigente, concretamente, ese sistema capitalista denunciado por los papas como radicalmente materialista y necesariamente explotador. De aquí se sigue, entonces, la conclusión: el imperativo ético-religioso de actuar impostergablemente, no sólo para contribuir al desarrollo, sino para desmontar las estructuras del sistema vigente y transformar radicalmente el orden social. En otros términos: el imperativo de una acción para el desarrollo que sólo será eficaz si pasa por la revolución estructural de la sociedad» (páginas 62-63).

La arquitectura lógica es clásica—por no decir aristotélicotomista—y, sin embargo, el contenido muestra un tono contestatario del momento presente. No quisiera hacer de lógico y metafísico, pero no me resisto a declarar que me parece excesivamente utópica y desmesurada. ¿Es posible, y conviene, cambiar «radicalmente» la sociedad? ¿Está seguro el autor de que en América latina existe un «orden global y radicalmente injusto» que está edificado sobre la explotación de las mayorías pobres? Si así sucediera, ¿pobres gentes y naciones en la edad de la esclavitud más cruel de la historia! Habrá que recortar tela.

La segunda parte es mucho más breve, pero similar en planteamiento a la primera. Lo exógeno de la sociedad—sometido a hipercrítica antes—deja el puesto a una *autocrítica* desde la Iglesia. Habla de Iglesia rica—comprometida con los ricos—, de triunfalismo en la Iglesia, de Iglesia adormecedora—algo así como la «Iglesia, opio del pueblo» de Marx—, de una religión alienante, de dicotomía entre la Iglesia y la realidad social y de Iglesia establecida.

Si se me pidiera un veredicto sobre la resultante final de este estudio, me atrevería a declarar que es valiente en lo que niega y escamoteador en lo que afirma. Más claro: usa toda clase de documentos para la denuncia y el descubrimiento de lo negativo, y no ofrece suficientes elementos de reflexión para extraer de la vida social y religiosa del pueblo americano los remedios más eficaces y urgentes. A mí, personalmente, *no me convenció* el libro, a pesar de la ingente documentación aportada. La mayoría de ellos no tienen validez sociológica, sino de «literatura de periodismo politiquero». Ni que decir tiene que me parecen muy inteligentes los análisis de algunos documentos y las denuncias que se formulan a varios niveles. Siempre servirá esta obra para contrastar materiales de estudio al introducirnos en un campo tan complejo y oceánico como es la América latina. No pueden ser valorados a igual

rasero todos y cada uno de los países, porque las diferencias son profundas y sin posibilidades de univocidad de tratamiento. La calificaría de obra «sensacionalista».

FRANCISCO VAZQUEZ

A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos (1517-1660)*. Grijalbo. Barcelona, 1974; 356 pp. Ø15,5×21,6Ø.

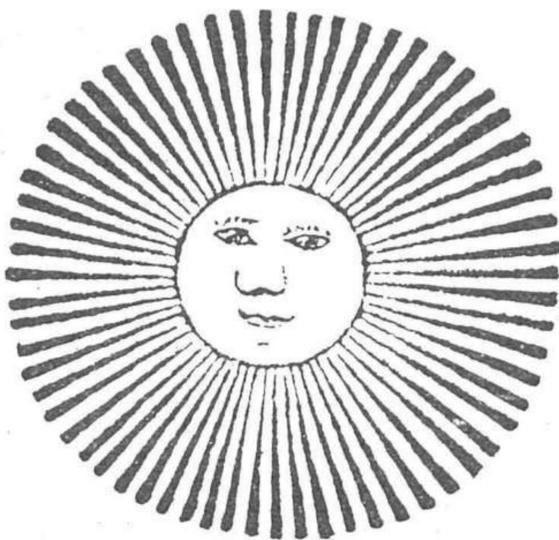
Saludemos con gozo y satisfacción la aparición de este excelente manual universitario sobre los Austrias españoles. Aunque en historias generales de nuestra patria se había concedido trato y espacio importantes a esta época de «preponderancia» o hegemonía hispánica en el mundo, es lo cierto que una visión total y compendiada de la edad áurea del Imperio español seguía siendo familiar para nosotros, merced sobre todo a las traducciones castellanas, bien de los óptimos historiadores germánicos, Leopold von Ranke (La Monarquía española de los siglos XVI y XVII, México, 1946) y Richard Konezke (El Imperio español, Madrid, 1946), o de los magníficos especialistas británicos J. H. Elliot (La España Imperial, Barcelona, 1965) y John Lynch (España bajo los Austrias, Barcelona, 1972). Y la necesaria tarea de dar una cabal visión española—sin exageraciones patrioterías y con sujeción a rigurosas normas de objetividad y enfoque científicos de este decisivo trozo de nuestro pasado—ha sido brillantemente abordada por el académico y profesor sevillano Antonio Domínguez Ortiz en este volumen 4 de la Historia de España, dirigida por Hugh Thomas y J. H. Parry, y que se publicó inicialmente en inglés, en Londres, 1971, bajo el título The Golden Age of Spain, y que cubre los 143 años de los momentos decisivos de los Habsburgos españoles. Ciertamente que al ofrecernos esta buena versión en español el profesor Domínguez Ortiz acredita que la escribió primordialmente para extranjeros—concretamente para ingleses—observando por su cuenta aquel consejo que observa como propio en sus recientes Memorias Salvador de Madariaga de que, «al hacer historia es bueno que el español se sienta condicionado por un público anglosajón que como enemigo tradicional de España desde la dinastía Tudor exigirá mayor disciplina y objetividad», demostrando Domínguez Ortiz en este caso un pleno y depurado dominio sobre el tema y consiguiendo una perfecta y luminosa síntesis sobre el mismo que evidencia su autoridad en el empleo de las investigaciones



FRANCIS M. CORNFORD: *La filosofía no escrita*. Editorial Ariel, Barcelona, 1974; 237 págs. Ø 11 x 18 Ø.

Con veneración y escurpulosidad, W. K. C. Guthrie ha recogido en este libro ocho ensayos magistrales de F. M. Cornford, el gran historiador del pensamiento griego. De ellos, cinco son rigurosamente inéditos y los otros tres restantes fueron publicados minoritariamente, bien en forma de lectura, de aportación a un simposio o de artículo enciclopédico para la magna obra *Grece and Rome*. Dedúzcase de ahí la precisa importancia, sin ambages, que hay que conceder directamente a esta obra de Cornford. Por otra parte, la selección de Guthrie, discípulo devoto del eximio helenista, ha sido tan certera que la lectura de este libro bastaría a un neófito en las lecciones del historiador para captar en breve tiempo la grandeza de su tarea alumbradora. La excelente *Introducción* de Guthrie, inteligente intermediario entre las graves enseñanzas del maestro y la nueva aventura lectiva, conduce fácilmente al discernimiento del cuadro de valores, de normas exegéticas y del contacto vivo con el humanismo de la Grecia antigua.

El título del libro, tomado del tercer ensayo, *La filosofía no escrita*, inédito hasta hoy, resume en forma sintagmática a todo un cuerpo de doctrina que, destilado año a año, en sus lecciones universitarias y, más tarde, en sus libros, alcanza a la totalidad de las valiosas investigaciones de Cornford. La filosofía no escrita es, exactamente, aquella que subyace por debajo de cualquier discusión filosófica y cuyos supuestos capitales muy escasamente, o nunca, se mencionan. Es verdaderamente ese trasfondo de concepciones usuales que, consciente o inconscientemente, comparten los sujetos de una cultura dada; constituye en esencia el conjunto matiz de esa cultura, su equilibrio y sistema, perteneciendo al campo de una filosofía obvia, axiomática. Al mencionar la participación de índole inconsciente, de todo grupo societario, en esa subcutánea o sublibresca filosofía no escrita, nos hemos acercado demasiado al concepto del «inconsciente colectivo» puesto en curso por Jung. Pero este acercamiento no es ocioso. El mismo Cornford había leído en Jung que «la filosofía» no es internamente nada más que una mitología refinada y sublimada». La coincidencia en este aspecto, entre Cornford y Jung no es, ni mucho menos, casual. El estudio de los comportamientos filo-



sóficos, en el método histórico de Cornford, por un lado, y el estudio de las representaciones colectivas, en el método antropológico que viniendo desde Durkheim y Lévy-Bruhl se completan con Jung, por otro lado, concurren en la base de una tipificación elemental de aquellas convicciones míticas que yacen en la infrahistoria de los pueblos. Aun antes de leerle, Cornford coincidió con Jung. Refiriéndose a la *Musa filosófica*, había dicho: *si el intelecto individual es su padre, su antepasado más antiguo y augusto es la religión*. Y si es cierto, siguiendo el pensamiento de Cornford, que la religión expresa sus contenidos propios en símbolos poéticos y en términos de categorías y de entidades míticas, no es menos cierto que los modos del pensar filosófico que ascendieron hacia la definición clara y explícita, como una forma de cultura estable y racional, de hecho ya existían implícitos en las irrazonadas intuiciones mitológicas. Esto, que nos lo explica Cornford en su obra *From Religion to Philosophy*, debe ser entendido desde ahora si pretendemos penetrar con provechoso éxito en el contexto amplio de la obra de Cornford. En efecto, el intento de esta filosofía no escrita, sus esfuerzos aglutinadores de una visión conjunta y congruente del mundo, de esa visión ya embrionada en las religiones olímpica y misteriosa y cuyos hallazgos cosmogónicos recogen, por un lado, los filósofos milesios y, por otro, los pitagóricos; aquellos desarrollos *gnoseológicos* del vasto politeísmo griego que, en suma, decantaron los filósofos, constituyen la base de trabajo de este investigador. Su propósito fue entresacar, de todo el material documentado, aquella atmósfera sutil y nunca revelada que consolida, vaga pero ciertamente,

un clima de conocimientos y aun de enfrentamientos en relación con la existencia. Esa confusa nebulosa, poblada de entidades míticas, de recursos a la teogonía, de planteamientos resuntivos del vivir, representaba para Cornford la verdadera historia de aquel pueblo griego, su verdadero pensamiento en curso histórico.

La metodología de este autor, se aparta; pues, de supuestos dialécticos, volcándose de lleno en el análisis sincrónico, estructural y antropológico. Ciertamente es que Cornford, en su primeriza exposición de la existencia y la naturaleza de esa historia no escrita de los pueblos, de la filosofía no revelada, se inspiró en gran medida en las exploraciones provenientes del campo de la sociología estructural y de la mitología comparada. Su verdadero hallazgo, sin embargo, estribó en formular sus conclusiones con un sentido histórico perfecto, no afectado negativamente por las aventuras hipotéticas de una nascente etnología. Así, en primer lugar, se apercibió de que el traslado del suceder histórico y de las formas fijas del pensamiento griego no debería verificarse desde nuestros niveles filosóficos, desde nuestra cultura o desde nuestra norma existencial. Se hacía necesario estudiar a esa Grecia, sus manifestaciones míticas y estéticas, teniendo muy en cuenta aquellos elementos inconscientes que, subyaciendo en la literatura y en la filosofía, proporcionaban un exacto sentido a los testimonios de Tucídides, de Esquilo y de Sófocles. La imaginería del mito, incluso del más remoto y alejado, actúa así en el seno de la historia y en el aura de las asociaciones conceptivas acerca de la vida. Como es de esperar, esta herramienta de trabajo creada por Cornford entra naturalmente en colisión con la *Interpretación marxista de la filosofía de la Antigüedad*, como es el título del ensayo que clausura este libro. No niega el helenista que la interpretación económica de la historia haya arrojado luz sobre la especulación religiosa y filosófica. Pero piensa que cuanto más se acerca el investigador a los profetas y los pensadores individuales, y cuando más se acotan los aspectos, más pequeña resulta la posibilidad de poner en contacto sus teorías con las motivaciones históricas de orden económico. Como siempre ha ocurrido, entre dialéctica y estructuralismo (recuérdese la famosa controversia entre Sartre y Lévi-Strauss), la diatriba queda planteada, pero nunca resuelta.

RAFAEL SOTO VERGES

más logradas y recientes acerca de él, presentándonos plásticamente una época en la que España es el «núcleo» o Estado fuerte, alma de un Imperio, más espiritual que territorial, que ha de ver cumplido en este siglo y medio medulares la inexorable ley de que a pesar de su inicial fortaleza resulta incapaz de sostenerse indefinidamente, lo cual nos explica el porqué ha escogido como fin de etapa de su trabajo la Paz de los Pirineos de 1659, en la que bien el desgaste, bien el forzado abandono de su misión trascendente pone de manifiesto que su hegemonía mundial a ultranza parece incompatible con las circunstancias, tanto exteriores como internas, que habían jalonado en estos años su trayectoria imperial. Cabalmente el análisis de Domínguez Ortiz de tales notas es profundo y clarividente, y aunque en ocasiones tal vez el lector español parezca no necesitar de ciertas aclaraciones o toques discretamente apolo-géticos (así, la *Invencible* y *Rocroi*...), mesurados y contenidos, tampoco nos parece estar «de

más» el que paladeemos las esencias de su buen hacer histórico, que sabe extraer, con destreza, el espíritu de su completo conocimiento de los aspectos económicos, políticos, sociales y culturales de aquel periodo, con el feliz resultado de brindarnos un cuadro, tan objetivo como atrayente, de la «historia total» de nuestro Imperio.

Así, los 21 capítulos que puntan su óptima exposición, ilustrados con una buena serie de gráficos comentados, y acompañados de una importante bibliografía final, distribuida por los temas tratados—la cual es, para nosotros, impar guía de las producciones más recientes acerca de ellos—, y todo ello rematado por un comprensivo «índice de nombres»—geográfico y onomástico—que sigue en este aspecto la muy laudable costumbre inglesa usada en libros de esta índole.

Si en esencia, el llamado «Imperio español» fue un triángulo formado por España, Italia y Flandes, con una retaguardia sólida pero lejana en Indias, y a

pesar de las certeras y hondas observaciones que sobre el mismo traza en el lapso de tiempo indicado, y aunque afirme que «el tratamiento indicado de este tema (el estudio ponderado de todas las partes del triángulo) cae fuera de la órbita de este estudio», creemos sinceramente que tal vez debió analizar más detenidamente la acción imperial sobre Flandes y sobre Italia—pues la extensión sobre el imperio americano quizá no la consentía el prefijado esquema del libro—para reconstruir la concepción totalizadora del periodo historiado, con una perspectiva amplia y equilibrada del conjunto de las piezas del Imperio «español». Sin embargo, tal posible y lamentada omisión estimamos se compensa con su minucioso examen de todos los mecanismos estructurales de la existencia española—medula y centro de la vida imperial—propiamente dicha, pues su análisis de la época austracista es completo y exigente, tanto en lo que respecta al trato de los protagonistas de la misma cuanto al conjunto de los meca-

nismos que nos configuran la sociedad de entonces. Por otro lado, señalemos que en el volumen III de la *Historia de España* Almaguara, también debida a él y publicada el año pasado, el lector—especialista o simplemente curioso—puede completar ciertos detalles de esta excelente aportación de un gran historiador para un conocimiento actualizado de un periodo decisivo—y el más famoso—de la historia de España.

NAVARRO LATORRE

E. O. JAMES: *La religión del hombre prehistórico*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1964; 368 págs. Ø17,7 x 10,7Ø.

Sobre las creencias y mitos del hombre prehistórico existen actualmente numerosos ensayos en varios idiomas, casi todos un tanto divagantes, especulativos y reiteradores de lo ya expuesto por los venerables maestros de la Arqueología y Antropología. Sin embargo, el nuevo libro de E. O. James es precisamente todo

lo contrario a esa tediosa falta de riqueza informativa. La presente obra no incurre tampoco en deducciones gratuitas, donde la imaginación de los autores suple a menudo la rigurosa y concreta ampliación de datos objetivos. E. O. James se destaca por su objetividad al realizar una función investigadora sobre el tema y compilar las referencias de testimonios arqueológicos y antropológicos con rigor científico.

El examen de las manifestaciones religiosas más remotas, de las que no existen inscripciones o textos, requieren para su estudio una gran precaución cronológica y comparativa en los medios normales de investigación histórica al establecer supuestos paralelismos entre los niveles del hombre paleolítico y del neolítico y los pueblos aborígenes todavía en estado de primitivismo. Se advierte que ante esta peligrosa tentación del método investigador, E. O. James no atiende sólo a las consabidas semejanzas superficiales sin dejar de pararse antes a sopesar el fenómeno de la diversidad y de las diferenciaciones antropológicas. Las constantes referencias a tumbos, manifestaciones artísticas y restos pertenecientes a las cavernas o abrigos prehistóricos, acreditan un concienzudo estudio sobre cuyas bases pueden establecerse conclusiones, como en lo referente a rituales funerarios del Paleolítico y del Neolítico, a prácticas de inhumación y tipos de sepulturas. El autor maneja con el mayor acierto el valor informativo de las tumbas neolíticas de Egipto, Mesopotamia, del Valle del Indo y las culturas megalíticas del Mediterráneo oriental y occidental.

La práctica de la cremación en la Europa de la Edad del Bronce, así como la cremación seguida de inhumación y la momificación en Egipto, sugieren una interesante serie de creencias respecto a la vida de ultratumba e igualmente, como el culto a los muertos, acredita ya una inquietud religiosa. Son cuestiones éstas analizadas con detalle por el autor del presente libro. Otra cuestión interesante desarrollada es el comienzo de los mitos relacionados con los misterios de nacimiento, fecundidad, subsistencia, donde la gran Diosa-Madre (la minoica, la de Malta, la ibérica y de Bretaña) plantean la primera divinización antropomórfica. Pasa el autor seguidamente a establecer un análisis histórico sobre la creencia en seres superiores y la idea de un Dios (animismo y politeísmo) en el Próximo Oriente y en el cielo indoeuropeo. La clásica pareja Padre-Cielo y Madre-Tierra se plantea en función de los símbolos, hasta llegar al Dios universal del Cielo como elemento que en sus diversas formas y sincretismo se halla subyacente en todas las grandes religiones de Oriente y de la cuenca del Mediterráneo.

LUIS BONILLA

IVAN ILLICH: *Energía y equidad*. «Breve Biblioteca de Respuestas». Barral Editores. Barcelona, 1974; 92 págs. Ø13x19,5Ø.

El presente volumen es el resultado de las sesiones de trabajo que tuvieron lugar en el CIDOC (Cuernavaca) durante el pasado año. El eje de las discusiones versaba sobre la limitación política de los instrumentos técnicos, tanto de bienes como de servicios. Dentro de esta temática,

Illich se ocupa del problema de la energía. Pero para él dicho concepto es más abarcador que su significado semántico. Tiene que ver con la producción y el consumo, con la circulación de bienes, con los privilegios de los ricos, acentuados en una economía posindustrial. El primer obstáculo a resolver—dentro de una dialéctica hegeliana—resulta de confundir la cantidad con la cualidad. El que haya más energía—lo cual, a fuerza de ser obvio, nos pasa inadvertido—no quiere decir que ésta sea mejor. Y para resolver esto, aquí juegan un papel los márgenes, las limitaciones que establece Illich. Mas sus pretensiones de establecer una dialéctica totalizadora, al operar sobre una parte de la realidad, hace que sus conclusiones resulten excesivas. Veamos. Su tesis central es la siguiente: Rebasado un nivel crítico de consumo de energía y de industria, puede ocurrir que: a) sus efectos sean tan destructivos para el medio social como para el medio ambiente; b) la estructura de los medios de producción deje de ser una variable decisiva (puesto que la falta de libertad y de equidad estarían en la naturaleza de las

cosas), y c) aunque con distinto costo, la desintegración social sería igualmente fatal para el rico que para el pobre. Dentro de la dialéctica marxista en la cual se mueve Illich, aunque de una forma un tanto heterodoxa y original, viene a expresar el concepto de Marx según el cual la alienación es la misma para el obrero que para el patrono, con la diferencia de que el primero la sufre, mientras el segundo la disfruta.

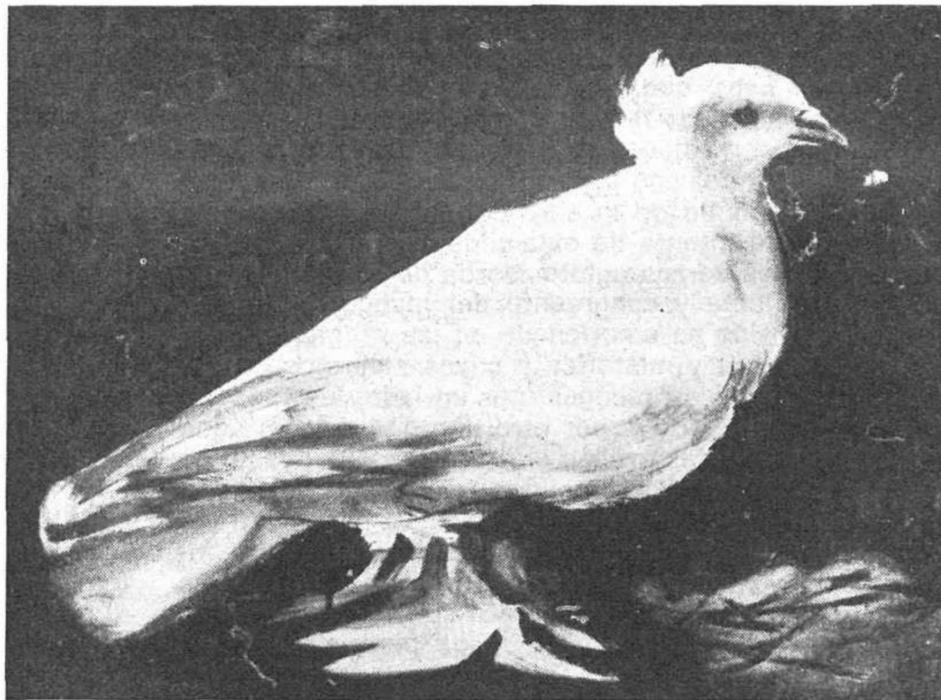
Las soluciones apuntarían a limitar el crecimiento de energía, prohibir su consumo más allá de este nivel crítico. Mas, como apunta Sousa en un epílogo demasiado breve, de forma que sus juicios resultan certeros, pero mal hilvanados, la solución no puede por menos que parecernos parcial. Illich no tiene a veces muy en cuenta la correlación de fuerzas entre países o zonas ricas y pobres; la falta de autonomía de estas últimas, necesaria para llevar a cabo las reformas, el imperialismo, en suma. Es consciente del problema, pero sus teorías suponen un corte de relaciones entre países de distinto desarrollo, ya que para Illich están reñidos los conceptos de equidad y de industrialización.

Hay algunas acuñaciones, como «la velocidad es una expropiación del tiempo», que nos dan una idea de la brillantez y originalidad de sus hallazgos. El tiempo, concebido como distancia, al poder ser consumido más velozmente por los ricos, se convierte en un factor diferenciador de clases. El transporte de las mayores fuentes de consumo de energía se convierte en un monopolio dañino. Al igual que la comunicación de masas, la velocidad es una fuente de poder político.

Las soluciones han de ser políticas. Una revolución llevada a cabo por marginados, un tanto utópica, ya que la dirección de la historia es más brutal. Hay en el libro una constante añoranza del estado de naturaleza, de un desarrollo libre de la imaginación. Porque los totalitarismos podrán ser eficaces, pero no en el aspecto humano. De aquí que resulte alentador leer a Illich, antiburócrata y antitecnócrata; seguir sus intentos de salir de este castillo kafkiano que es el mundo, intentar encontrar la salida del laberinto.

AVELINO LUENGO VICENTE

ARTE



RAMÓN SÁEZ: *La gran aventura del arte moderno*. Colecciones de El Espejo, núm. 7, Madrid, 1974; 196 pp. + 31 ilustraciones a color. Ø11,5x19Ø.

El ansia de aventura es una constante en el ser humano, como todos sabemos, pero la aventura a la que se aspira, en la gran mayoría de los casos, significa una evasión de lo cotidiano. Los «aventureros» se contentan, pues, con identificarse con los grandes héroes de las novelas, películas, etcétera, porque nuestro tiempo, presidido por el signo de la colectividad, nos coacciona impidiendo el desarrollo de estos pasajes heroicos soñados por todos. Ramón Sáez nos brinda la oportunidad de realizar una expedición por «la gran aventura del arte moderno». En ella no atravesaremos las grandes y peligrosas selvas tropicales, ni remontaremos las corrientes de los embravecidos ríos, sino que recorreremos las etapas que han ido jalonando el camino de la transformación estética hasta alcanzar la meta

actual. Caminaremos de su mano por los parajes, fondo de acción, y contemplaremos a sus protagonistas. Cada etapa es un trabajo de dimensiones reducidas (al máximo catorce páginas), de bella forma literaria y personal visión del arte. Tres son los viajes a realizar, el primero con destino a los precursores españoles, el segundo arribará a la eclosión del arte moderno, y el tercero y último finalizará con una visión panorámica del arte actual.

Durante nuestra primera correría visitaremos personalidades que han dejado una profunda huella en su paso por el camino artístico español. Creadores discutidos y admirados que nos legaron su visión personal, visión que recoge como crítico Sáez, dotándola de una nueva imagen. Así, se nos hablará de la posibilidad de la inclusión de la magia en la pintura del Greco; se nos mostrará a Velázquez como precursor del arte cinético; a Zurbarán viviendo en su orbe tranquilo e inmutable; a Ribera, el pependenciero, adelantado de un

nuevo realismo; terminando con el expresionismo de las pinturas negras de Goya y su amplia expansión e influencia.

El segundo periplo aunará dos vertientes, la contemplación de individualidades mundialmente reconocidas, y la panorámica de colectividades y movimientos generados en el fluir del siglo XX. En el campo de la colectividad se nos habla del desarrollo de la pintura vasca; de la introducción de las nuevas formas y de los nuevos materiales en la escultura moderna; del papel que han desempeñado nuestros artistas en París; el desarrollo, a lo largo de medio siglo, de la pintura creadora; de la misión reportera de la pintura española, así como la comunicación de una serie de reflexiones sobre el paisaje español que no se ha pintado. La discutibilidad e indiscutibilidad de la creación de Picasso, la genialidad de la producción de Miró, la presentación de la crudeza de Solana y el maravilloso cromatismo lumínico de Sorolla encuadran las líneas dedicadas a los grandes de nuestro siglo.

La última meta está constituida por consideraciones sobre el arte actual, el nuevo concepto de realidad, la aparición de la escuela de Nueva York frente a la de París, la invasión del comic y el cartel en nuestra civilización, el triunfo de la pintura naïf, cerrándose con la exposición del nivel alcanzado actualmente por el arte español.

Ramón Sáez, a lo largo de veintiséis etapas, nos dota de una panorámica viva y subjetiva del acontecer artístico. Su pluma ágil ameniza los largos catálogos de movimientos y artistas, inevitables a la hora de la exposición y búsqueda de la comprensión del arte. En sus reflexiones se siente tanto al crítico especializado como al poeta.

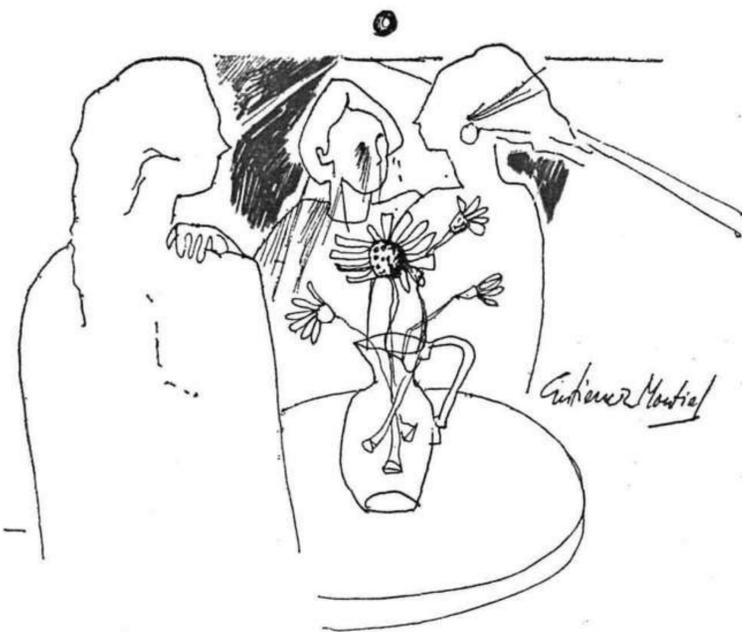
M^a AURORA GARCIA

que caerá en el pozo del olvido
y todo será ya ceniza, viento.
Mas en cuanto que vivo no consiento
en el absurdo que nos ha traído
a ser-para-no-ser, injustamente,
un momento al milagro de la vida
y regreso a materia indiferente.

¿O sagrado por eso cada paso,
único, sin retorno la partida?
Amor y sol, Mariuca. Y sed. Y vaso.

AMA UN HOMBRE

Ama un hombre, otro
como yo, como tú, como
todos,
con sus cegueras, con sus roncros
torrentes de la sangre, potros
desbocados con relinchos rojos
que incendian el crepúsculo. Toco
en medio de la noche el hondo
manantial del arroyo
que soy, en que consisto, y rompo
a llorar recordando tu rostro,
ay, hijo que no tuve, y nombro
desde tus brazos, ay, esposa, pozo
de luz, Mariuca, humus de mi tronco.



pliegos sueltos de **La Estafeta**

72



SED Y VASO

(Versos de amor)

por Ramón DE GARCIASOL

LOS SECRETOS

LOS nombres de los amantes,
fechas secretas que nace
la pareja humana, abren
ventanas donde asomarse
y que la luz nos aclare
cuando nochea la carne,
oscuras ultimidades
brotan de los manantiales,
sacan fatigas, el aire
apenas es respirable.
Fechas sagradas que nadie
nos arrancará si antes
no nos arranca la sangre.
Fechas y nombres sin clave
para entendidas por alguien
que no las vivió finales,
cada cual incanjeable,
donde se entra y no se sale
igual a como se entrase,
únicas, justificantes,
secretos trascendentales
para uno, que ya sabe
de la soledad salvable:
ser, sonreír y callarse.



del mar de sombras en que se debate
el hombre radical, el que convive
con otros más dolidos y combate

por encender palabras o señales
que el ventarrón del odio no derribe,
zureo de palomas y panales

con soleada miel de sufrimiento?
Es verdad que me duelen puñaladas,
cicatrices ajenas renovadas,
diariamente abiertas, que el contento

no resulta decente mientras llora
ese niño de hambre, sabe amargo
el pan que nos discuten, es un cargo
de conciencia ser libre en esta hora

con perfil de final y de comienzo,
frontera singular de dos edades,
en tanto salta cal en ese lienzo

de pared y le tiñe sangre roja
madrugadora, cuando turbiedades
acrecen a la muerte la congoja.

Y son verdad tus labios, compañera,
acumulada luz en mis raíces,
el camino cubierto en los felices,
anubarrados años, cuando era

sólo proyecto ser eternamente
el uno para el otro por los días
en matriz de futuro, las sangrías
cotidianas aún resplandeciente

ilusión sin la prueba, clara esposa,
ya carne de mi carne, de la tuya
la mía, fundación de toda cosa,

de cualquier paso propio, cuanto amo
más que nada en el mundo. Antes que huya
el tiempo, contra tiempo lo proclamo,

si pueda más que yo, si me destroce
y sumerja en silencio, si me lleve
en su cresta de ola. Esto te debe,
cuando menos, mi verso, si conoce



SED Y VASO

(12-X-72)

REFLEXIONAR, volver sobre sí mismo
y darse cuenta de que somos eso
que nos habla y no vemos, ese preso
en el cuerpo —por él—, abre un abismo

bajo los pies, una esperanza, algo
que sorprende, conturba, nos conforta,
nos afirma, desdice, que comporta
mortal contradicción. ¿De dónde salgo,

para qué fin, si no se me consulta
a mí nacer-morir, no se me explica
ni con este careo de la mente

que quiere conocerse? ¿Qué se oculta
en esto que me soy, a qué se aplica?
Y contesta silencio trascendente.

Igual que yo, millones de años antes
y millones después —si el hombre dura
sobre la Tierra, grano de locura
hoy, las heridas torpes más sangrantes

en los cuatro rincones del planeta—,
otro angustioso, viéndose por dentro,
querrá dejar constancia del encuentro
con el que le replica y le completa,

le plantea cuestiones sin salida
a punta de razón —la moledora—,
la boca desgarrada por la brida,

la fe de ayer volada, hecha pedazos.
Pero ¿tendrá como yo tengo ahora
el refugio materno de tus brazos,

Mariuca, dulce esposa, por quien sigo,
aguardo todavía, no me entrego,
desisto, me dimito? A veces llego
a límites terribles que no digo

al aire, ni confieso a la cuartilla,
ni clamo nombres propios tenebrosos.
¿Tendrán los venideros soledosos
alguien que les aguarde por la orilla

3 DE MARZO

(1971)

MARIUCA: Ésta mi sangre,
ésta mi carne, la gozosa
estancia en este mundo
que rebosa
significación tuya,
más que cosa
gracias a ti, sentido de la vida,
prodigiosa
criatura de luz y mediodía.
Esto que nos sucede, amor: gloriosa
historia irrepetible. ¿Tal vez sueño?
La palabra florea con la rosa
y soy yo si me nombras,
creadora, Mariuca, dulce esposa.

QUEDA SOL EN TUS BRAZOS

MARIUCA, hija, madre, esposa, todo
para mí, prodigiosa patria mía,
palabra singular, monotonía
por fuera, sin amor.

Desde recodo
imponente de altura y de camino,
con más vida vivida que esperada,
hago mi confesión, arrodillada
la sangre, asumido mi destino
con toda lucidez, mi servidumbre
de ser conforme a planes que no alcanzo
a comprender sin más mientras avanzo
por un tiempo revuelto, mortedumbre

al cuello, soyugado por tareas
de volver a lo mismo cada día,
esclavo que no agota su agonía,
desgarrones el alma y las ideas,



sin ganas de seguir y proseguido
el paso tontamente si se mira
a lo que ven los ojos, que suspira
susurro lagrimado en el oído.

En esta hora, universal espanto,
entre respuestas viscerales, lejos,
muertos, dispersos los amigos viejos
que sublimaban soledad y llanto,

los signos rotos, los antiguos puentes
saltados por el odio, sin orilla
el prado de la infancia, la cuchilla
rebanando raíces, inclementes

las acciones, los hombres, sus faenas,
ya puro melodrama lo nacido
para grandeza heroica, perdido
cada cual en su límite y cadenas,

echo la vista al mundo: en todas partes
animal violencia gratuita,
quijada fratricida cainita,
ni recatado crimen, malas artes

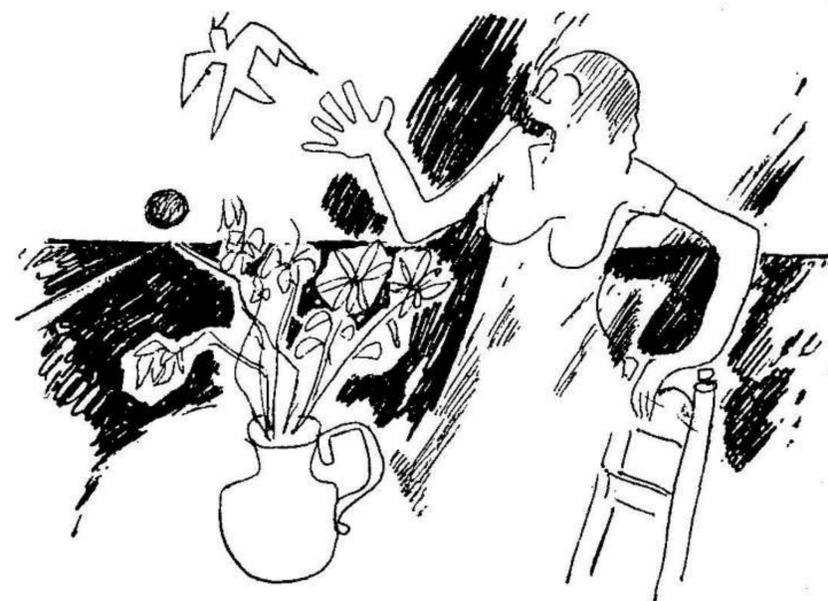
y turbios cataclismos en cruzadas
que nada disimulan. Alzo canto
impropio para júbilo de santo,
enamorada voz. Mas desveladas

las ilusiones y la boca, digo
de lo que me carcome y desmorona:
no ha podido lograrse la persona
que llevo prisionera, mi testigo

y testimonio a juicio venidero,
o quizá polvo cósmico, que estalle
cuanto de bello y noble en este valle
de lágrimas, amor, esposa. Quiero

porque te tengo a ti. Llevo mi pena,
la que me dan los otros, y la quemo
en verso con tu luz. Pero si temo
por lo que hay en peligro y se condena

a nacer, por debajo del escombros
siento que urge al tallo la semilla,
y creo sin motivo porque brilla
tu presencia ante mí, porque te nombro



y se me quita el asco que me deja
tan amarga la espera y la saliva.
Y tengo verbo aún porque estás viva
y me desnublas entre ceja y ceja

los malos pensamientos, la fatiga,
esa cruz que nos tunde por de dentro,
porque sé que te busco y que te encuentro,
acunadora madre, fiel amiga,

Mariuca, hija, niña, manadero
del agua renaciente, criatura
con redondez de astro, la ternura
que entre dos luces tira del viajero

que ya no puede más, que ya se entrega
por más bueno caer que dar un paso,
de cansancio de muerte lleno el vaso,
el camino sin fin, que nunca llega,

el reposo y razón de la jornada.
Pero tú la verdad, y la promesa
de que más libertad cuanto más presa
la primavera —¡ alas!— desahuciada.

Si no fuese por ti no viviría,
que me tiran llamadas para el suelo,
cumplido ya mi ciclo. Mas consuelo,
sol en tus brazos, dulce esposa mía.