

la
estafeta

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº

556

15 enero 1975

20 ptas.

las bodas de oro del surrealismo

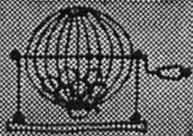
Estafeta libros:
SOBRE EL PADRE LAS CASAS

2-44

VITTORIO
DE SICA:
ALGO MAS QUE
UN DIRECTOR DE CINE



LOTERÍA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

CONCURSO DE CARTELES

La Comisión Organizadora de la Feria Provincial del Campo y de Muestras, de Manzanares (Ciudad Real), convoca «Concurso de carteles» para elegir el que haya de ser utilizado en toda España con motivo de celebrarse su XV edición, con arreglo a las siguientes

BASES

- 1.ª Podrán concurrir todos los artistas que lo deseen de nacionalidad española.
- 2.ª Cada artista podrá enviar un solo original.
- 3.ª Se concederá un solo premio de 10.000 pesetas, el cual no podrá declararse desierto. Igualmente podrán concederse cuantas menciones honoríficas estime el jurado.
- 4.ª Los originales deberán ser inéditos.
- 5.ª La dimensión de los carteles será de 70 x 100 centímetros y deberá contener la siguiente leyenda: «XV Feria Provincial del Campo y de Muestras, del 16 al 23 de julio - Manzanares (Ciudad Real), 1975.» Asimismo figurará también el anagrama que encabeza las bases.
- 6.ª Podrá emplearse un máximo de cuatro tintas planas.
- 7.ª Todos los carteles deberán presentarse obligatoriamente en su correspondiente bastidor.
- 8.ª Los originales deberán

enviarse al excelentísimo Ayuntamiento de Manzanares (Comisión Feria Provincial del Campo), antes del día 31 de enero de 1975.

9.ª Los carteles deberán ir sin firmar y señalados en su reverso con un lema. Simultáneamente se presentará un sobre cerrado con el mismo lema y que contendrá en su interior los datos de identificación del concursante.

10. Con los carteles recibidos se organizará una exposición del 9 al 16 de febrero, en el salón de exposiciones de la Biblioteca Municipal, pudiendo excluirse de la misma aquellos que se estimen carentes de la necesaria calidad artística.

11. El cartel que obtenga el primer premio quedará en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento (Comisión Feria Provincial del Campo).

12. El fallo del jurado designado a su efecto será inapelable y se hará público en su día a través de los medios informativos nacionales y provinciales.

13. Los originales que no hayan sido premiados podrán ser retirados por sus autores durante diez días después de la clausura de la exposición, entendiéndose que de no hacerlo así quedarán en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento (Comisión Feria Provincial del Campo).

14. La entrega de premios se efectuará dentro de la fiesta literaria que proclamará la XV Feria Provincial del Campo y de Muestras, el día 15 de julio.

II PREMIO DE LITERATURA «LOS LLANOS»

BASES

El Hotel «Los Llanos», de Albacete, convoca en su segunda edición los premios de literatura «Los Llanos», con arreglo a las siguientes bases:

- 1.ª Se establecen las dos modalidades de poesía y ensayo.
- 2.ª Podrán optar a dichos premios todos los escritores españoles y extranjeros, con la única condición de redactar sus trabajos en lengua castellana.
- 3.ª Los trabajos deberán ser rigurosamente inéditos y no premiados con anterioridad.
- 4.ª Para el premio de poesía, con libertad de tema, composición y rima, se exige un mínimo de 100 versos y un máximo de 200.
- 5.ª Para el premio de ensayo se establece un mínimo de 50 folios y un máximo de 100, versando el tema necesariamente sobre cualquier aspecto turístico, artístico, monumental, folklórico o cultural de la provincia o capital de Albacete.
- 6.ª Para ambas modalidades se otorgarán los siguientes premios:
 - Poesía: 40.000 pesetas y diploma.
 - Ensayo: 40.000 pesetas y diploma.
- 7.ª Los premios no podrán declararse desiertos ni fraccionados en modo alguno.
- 8.ª Los trabajos, mecanografiados a doble espacio y por una cara, deberán ser enviados antes del 31 de enero próximo por el sistema de plica y por triplicado a:

Sr. Director Hotel «Los Llanos»
Avda. Rodríguez Acosta, 9
ALBACETE

con la indicación en el sobre Para el concurso «Premios de literatura Los Llanos».

9.ª Diez días antes de la finalización del plazo de admisión de trabajos se dará a conocer por los medios de in-

DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior: 29.227.000 pesetas

8.000

Angel Guallar y Enrique Pascual Ortiz, sendos accésit al premio de periodismo «El Ciervo».

10.000

Raúl Torres, cuarto premio de artículos en el concurso «Alberto Corominas». Miguel Alonso Baquer, segundo premio de artículos en el concurso «Francisco Barado Font».

15.000

Encarnación Martínez Espinosa, tercer premio en el concurso «Alberto Corominas». José González Villavicencio, tercer premio en el II Concurso Nacional de Cuentos de Educación y Descanso.

20.000

M. Roca de Van der Wyngaert, premio de reportajes «El Ciervo». Pilar Toscano, segundo premio de carteles para la Exposición Mundial de Filatelia «España 75».

25.000

Juan Emilio Aragonés, Miguel Cano López-Luzzatti, Leopoldo Cortejoso, Felipe Fuente, Cristina Lacasa, Antonio de Miguel, Alfonso Paso, José María Pérez Lozano, Carlos Puerto y José Luis Vázquez Dodero, finalistas en el II Premio Nacional Renfe de periodismo. José Hernández Polo, segundo premio de cuentos «Educación y Descanso». José Antonio Lemonche, premio de periodismo en el cincuentenario de la Telefónica. Apuleyo Soto, segundo premio del concurso «Alberto Corominas». Francisco López de Sepúlveda, premio «Francisco Barado Font», de periodismo.

30.000

Beatriz Civera, premio «Víctor Catalá» de cuentos.

40.000

Enrique López Márquez, segundo premio de carteles de filatelia. Rafael J. Ordóñez, primer premio de cuentos «Educación y Descanso». Domingo Manfredi Cano, mismo premio anterior, para profesionales.

50.000

Ramón Pinyol Balasch, premio «Carles Riba», de poesía. Francisco López de Sepúlveda, premio «Marqués de Santa Cruz de Marcenado». José Luis Martín Abril, primer premio de artículos «Alberto Corominas». Jesús Campos García y Ramón Badosa, premios «Arniches» de teatro, en español y en lengua valenciana, respectivamente. Enriqueta Cal-

LE SOBRAN TRES PAGINAS Y OCHO LINEAS...



formación los miembros que integrarán el jurado.

10. Los trabajos premiados quedarán en posesión del Hotel «Los Llanos», que se reserva todos los derechos sobre los mismos.

11. El fallo, que se emitirá por un jurado nombrado al efecto, se dará a conocer en el transcurso de una cena en dicho Hotel la noche del día 14 de febrero de 1975.

12. Por el hecho de presentarse al presente concurso se supone la plena aceptación de las bases anteriores.

VI CONCURSO ANUAL «GRUPO DE EMPRESA ASTILLEROS DE SEVILLA» DE ARTICULOS PERIODISTICOS

Organizado por «Grupo de Empresa Astilleros de Sevilla», Boletín Informativo del Grupo de Empresa de Educación y Descanso de Astilleros de Sevilla, se convoca el VI Concurso Anual de Artículos Periodísticos, con arreglo a las siguientes bases:

- 1.ª Se concederá un primer

premio de quince mil pesetas en metálico para el mejor artículo, a juicio del jurado calificador. Un segundo premio de seis mil pesetas para el segundo clasificado y un premio especial de tres mil pesetas para el concursante de la plantilla de Astilleros de Sevilla que presente el mejor artículo, no habiendo conseguido alguno de los premios anteriores.

2.ª Podrán participar todos los productores españoles, sin limitación de edad ni escala profesional. Cada autor podrá presentar cuantos trabajos estime oportunos, si bien sólo uno de ellos podrá llevar la firma con nombre y apellidos. Los demás serán presentados por el sistema de «plica».

3.ª Los artículos versarán obligatoriamente sobre «La mujer hoy. En la casa, en el trabajo, en la sociedad», y serán de una extensión mínima de dos folios y máxima de tres folios, mecanografiados a doble espacio por una sola cara.

4.ª El plazo de admisión comienza a partir de la publicación de esta convocatoria y expira el 31 de enero de 1975. El fallo del concurso se hará público en la segunda quincena de febrero.

- 5.ª Los trabajos, rigurosa-

vo-Sotelo, premio de periodismo concedido por Jesús Vasallo. Manuel Alcalá, Agustín Esteban y José María Fernández Gaytán, premios «Iberpiel 74», de radio, televisión y prensa, respectivamente. Juan José Millás, premio «Sésamo» de novela. Consuelo Armijo y Miguel Calatayud, premios «Lazarillo» para escritores e ilustradores, respectivamente. Darío Álvarez Blázquez, segundo premio de «Relatos Breves sobre la Guerra de España». Francisco Javier Gorosquieta y, en colaboración, a Jesús Maroto de las Heras, José María Ramos Rodríguez, Fernando del Aguila Figueroa y Clavijo, Antonio Moreno Moya, sendos accésit al premio Nacional de Publicaciones Agrarias 1974.

80.000

Pilar Toscano, primer premio en el concurso de carteles de la Exposición Mundial de Filatelia.

100.000

Rosa Izquierdo, primer premio de Relatos Breves sobre la Guerra de España. Margarita Riviere, Sofia Torga de Canencho y María Aburto, en colaboración, y Antonio Bernad, sendos premios «Loewe» de prensa y fotografía. Manuel Molares do Val, premio Nacional de Periodismo «Nuevas Profesiones». Carlos Romero de Lecea, Antonio Odriozola Pietas, Joaquín Salcedo Izu y Guillermo S. Sosa, sendos accésit al premio extraordinario «Cardenal Cisneros». José Luis Arco Alvarez, premio nacional de publicaciones agrarias. Guillermo Díaz-Plaja, premio extraordinario «Extremadura», de ensayo. Antonio Buero Vallejo, premio «Mayte» de teatro.

150.000

Angel Oliver, segundo premio del I Concurso de Composición de Música de Cámara.

200.000

José Albanell, premio «Sant Jordi», de novela. Alfonso Braojos, premio «Ciudad de Sevilla» 1974.

250.000

Sebastián Juan Arbó, premio de novela «Inmortal Ciudad de Gerona». Agustín Millares Carlo, premio extraordinario «Cardenal Cisneros».

300.000

José Evangelista, primer premio del Concurso de Composición de Música de Cámara.

400.000

Carlos Sentís y Alejandro Muñoz Alonso, premios «Manuel Fraga Iribarne» de periodismo.

500.000

Gaspar Gómez de la Serna, premio «Extremadura» de ensayo.

1.000.000

Ramón Hernández, premio de novela «Villa de Madrid».

Suma total durante 1974: 35.513.000 pesetas

mente inéditos, se enviarán por triplicado al director del Boletín Informativo «Grupo de Empresa Astilleros de Sevilla», en plaza del Duque, 11. Irán

firmados o con seudónimo, acompañándolos de una nota con las señas del autor.

6.º El Grupo de Empresa de Educación y Descanso de Asti-

BECAS DE LA DIRECCION DE RELACIONES CULTURALES

La Dirección General de Relaciones Culturales ha convocado dos concursos de méritos para la concesión de becas para realizar estudios en Alemania y Francia. La primera convocatoria se refiere a 13 becas ofrecidas por el Servicio Alemán de Intercambio Académico para realizar estudios durante el curso 1975-76, durante diez meses, a partir del 1 de octubre de 1975, en Universidades y Escuelas Técnicas Superiores; la dotación de las becas es de 570 a 900 marcos mensuales además de otras ayudas para gastos extraordinarios y adquisición de libros. Los solicitantes deberán tener aprobados, al menos, dos cursos universitarios y dominar perfectamente el idioma alemán.

La segunda convocatoria se refiere a 15 becas ofrecidas por el Gobierno francés, y destinadas a perfeccionar la lengua francesa, durante el verano de 1975. Los solicitantes habrán de ser licenciados en Filología Francesa, profesores de francés o futuros profesores menores de treinta y cinco años.

llos de Sevilla se reserva la propiedad de los trabajos recibidos, con derecho de publicarlos en su Boletín Informativo.

7.º El jurado estará compuesto por un grupo de personalidades, que se dará a conocer una vez elegidos los artículos premiados.

8.º La participación en este concurso supone la total aceptación de las bases que anteceden y del fallo del jurado.

BECAS DE CREACION LITERARIA, ARTISTICA Y MUSICAL EN ESPAÑA

Fundación Juan March Convocatoria 1975

La Fundación Juan March hace pública la presente convocatoria de becas de creación literaria, artística y musical en España, destinada fundamentalmente a estimular la aparición de nuevos valores en los respectivos campos.

Estas becas serán estrictamente individuales y tendrán por objeto la realización de trabajos directamente destinados a la creación de obras que puedan encuadrarse en alguno de los siguientes departamentos:

- Literatura: Prosa, lírica, teatro.
- Arte: Pintura, escultura y otras aportaciones de las artes plásticas.
- Música: Composición de este género.

1. CANDIDATOS

1.1. Podrán optar a las becas todos los españoles que acrediten logros, experiencias o iniciación suficiente en el campo de actuación al que concurren.

Los datos personales del candidato, así como los de sus actividades profesionales y posible titulación, deberán hacerse constar en el apartado I del impreso de solicitud.

1.2. El solicitante de una beca podrá presentar exclusivamente una solicitud y para un solo Departamento dentro de la presente convocatoria.

2. DURACION

2.1. Las becas tendrán una duración máxima de hasta un año.

3. DOTACION

3.1. Importe: Se fijará a razón de 18.000 pesetas mensuales.

3.2. Devengo: 20 por 100 al iniciarse el trabajo, otro 20 por 100 tras la aprobación, por parte de la Fundación, de cada avance trimestral y resto a la aprobación del trabajo final.

4. DOCUMENTACION

Los candidatos remitirán a la Fundación todos los documentos que se indican:

4.1. Formulario de solicitud por duplicado, cumplimentado por los interesados, en los impresos que facilitará la Fundación.

4.2. «Curriculum vitae» del solicitante, con indicación de los estudios realizados, actividades profesionales desempeñadas, publicaciones efectuadas, exhibiciones públicas de su obra y premios obtenidos.

Se presentará en original y cinco copias o fotocopias.

4.3. Memoria relativa a la obra que se propongan realizar, especificando con precisión el enunciado del tema, su finalidad, el plan de actuación, los medios con que cuenten y los que juzguen precisos para la realización del trabajo.

A la Memoria se añadirá un resumen de la misma que abarque aproximadamente 150 palabras.

Ambos documentos se presentarán en original y cinco copias o fotocopias.

La falta de presentación de la Memoria o la indebida puntualización de sus extremos será causa suficiente para que la solicitud sea rechazada.

4.4. Los candidatos a becas de creación artística deberán

(Pasa a la pág. 44.)

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 556

LAS BODAS DE ORO DEL SURREALISMO, por Aquilino Duque. (Págs. 4 a 7.)	
VITTORIO DE SICA: ALGO MAS QUE UN DIRECTOR DE CINE, por Florencio Martínez Ruiz. (Págs. 8 y 9.)	
EL ESCRITOR AL DIA: ERNESTINA DE CHAMPOURCIN, por Arturo del Villar. (Págs. 10 a 15.)	
FRANCISCO BOTELLO, EL ULTIMO ESCRITOR PORTUGUES DE LA LITERATURA CASTELLANA, por Alberto Navarro González. (Págs. 16 a 19.)	
EL INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES, por José López Martínez. (Págs. 21 y 22.)	
LAS EVOCACIONES SONORAS DE ANTONI BESSES, por Mary Carmen de Celis. (Pág. 25.)	
EXPOSICION DE PRIMITIVOS VANGUARDISTAS ESPAÑOLES, por María Jesús Losada Gómez. (Págs. 26 a 28.)	
CAÑADAS MAZOTERAS Y SU APASIONADA CONTEMPLACION, por Luis López Anglada. (Págs. 29 a 31.)	
GARCIA OCHOA, EXPRESIONISTA INTEGRAL, por Carlos Areán. (Págs. 32 y 33.)	
JOAN PONÇ, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Págs. 35 y 36.)	

Págs.

Secciones:

FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Angel Palomino	14
FOTOS QUE DAN PIE, por Juan Antonio Villacañas	17
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	18
EL MUNDO DE LAS ANECDOTAS, por «Cojuelo»	19
MUSICA, por Carlos-José Costas	23
ITINERARIO DE EXPOSICIONES	34
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés	36
CINE, por Luis Quesada	38
ESTAFETA NOTICIAS	41
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat	42

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1970 a 1985.)

PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA». Entrega número 78: EL SOÑADOR DE LA MARJOCHA, por José Gerardo Manrique de Lara. Ilustra Francisco Izquierdo.

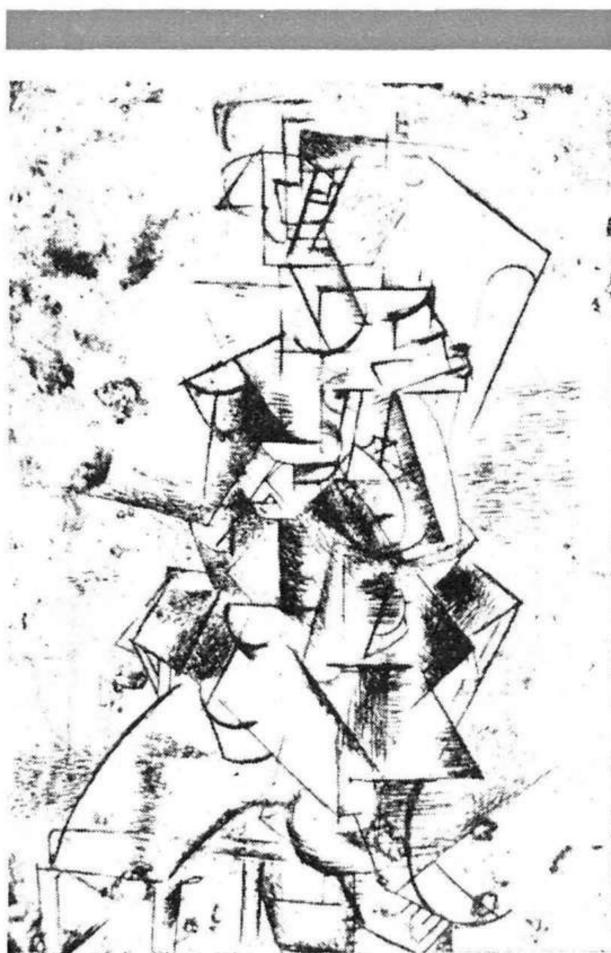
PORTADA DE MARIANTONIA SALOME

LAS BODAS DE ORO

La XI Bienal Internacional de Poesía del balneario flamenco de Knokke-le-Zoute ha estado dedicada al surrealismo. Ninguno de los poetas que integrábamos la delegación española, José María Alonso Gamo y el que suscribe, podía ciertamente exhibir credenciales de surrealista militante. De entrada extrañé la ausencia de poetas como Carlos Edmundo de Ory o Manuel Álvarez Ortega, por no hablar de los innumerables «novísimos» apadrinados por José María Castellet o de las no menos innumerables «postrimerías», que ya deben estar pisándoles los talones. Una vez sobre el terreno, vi que no procedía mi extrañeza y que los poetas mencionados habían hecho bien en no acudir, imitando inconscientemente a Octavio Paz, surrealista acreditado, que tampoco acudió, pese a haber sido distinguido años atrás por la Bienal con su premio internacional de poesía. En efecto, para cualquier surrealista impenitente y nostálgico hubiera sido esta Bienal una ocasión de melancolía. Los participantes nos enfrentábamos con la inexorable realidad de que el surrealismo cumplía medio siglo, celebraba sus bodas de oro, ya no era joven. Los murales de Magritte que decoraban el salón de actos oval del casino de Knokke evocaban otros gustos, otros tiempos, otras costumbres, y los trabajos de la Bienal, presidida por los poetas Haulot y Van der Cammen, y ecléctica hasta el punto de abrirse con la representación palaciega de la princesa de Lieja y de cerrarse con una siniestra película de Arrabal, vinieron a dejar en claro que el surrealismo interesaba hoy menos por lo que fue que por lo que dejó, pues la mayoría de sus textos fundamentales son hoy en día ilegibles. Mal lo hubieran pasado, en efecto, los surrealistas contemporáneos, metecos en su totalidad, al oír valorar en estos términos la obra de sus modelos franceses, difuntos en su mayoría. Mal lo hubieran pasado los afrancesados tardíos al comprobar que el surrealismo, sinónimo durante largos años de juventud, de audacia y de vanguardia, acusaba precisamente el paso de esos años en sus filas diezgadas, en sus textos otoñales y en el academicismo formal en que se han acartonado su vanguardia, su audacia y su juventud. Porque lo cier-

to es que lo que hace medio siglo fue un hallazgo, hoy no es más que una fórmula, y que la novedad y la sorpresa no son ya sino evocación nostálgica y charada resuelta.

La estrella del surrealismo se apagó



Max Jacob, visto por Picasso y por Carlo Rim



hace tiempo, pero su luz sigue viajando por el espacio; lo que pasa es que algunos creen que esa luz que todos percibimos llega desde una estrella viva aún. La luz del surrealismo llega hasta nuestros días como la del simbolismo llegaba hasta los días surrealistas, como entre nosotros llegaba hasta el modernismo la llamada romántica, y si Rubén pudo decir: «¿Quién que es no es romántico?», también nosotros podemos decir hoy: «¿Quién que es no es surrealista?» A mí, personalmente, esto me sirvió al menos para asistir con la conciencia tranquila a las jornadas de Knokke.

En la última de esas jornadas recordó Alain Bosquet que el surrealismo era un fenómeno literario específicamente francés, aduciendo que por algo no se había dado en otros países, ni en Alemania, que ya había tenido a Hölderlin, ni en Inglaterra, que ya había tenido a Poe, a Blake, a Carroll. No mencionó Bosquet a España, otro país que también pudo prescindir del surrealismo. Lo curioso es que España, aun pudiendo, no quiso quedarse al margen de ese movimiento, si bien se incorporó a él con un estilo propio y, si se me apura, radicalmente opuesto al del surrealismo francés. Y esa oposición, inconsciente, claro está, tratándose de surrealistas, no sólo fue de forma, sino también de fondo. El surrealismo francés, que en palabras del discurso enviado por Soupault, dadaísta antes que surrealista, ya existía antes de manifestarse, supuso una ruptura con una tradición literaria, con una opción cultural que se modela con Boileau, se codifica con la Enciclopedia y se endiosa con el culto de la Razón. Esa ruptura con el racionalismo neoclásico, esa rebelión del pensamiento contra la razón, ya estaba en el «ensueño supernaturalista» de Nerval, romántico cisrenano, en la cenestesia de Baudelaire, en el Rimbaud que quería cambiar la vida con su poesía, en el Lautréamont que buscaba con ella «la verdad práctica», y estaba con tanta autenticidad que el que más y el que menos perdió clínicamente la razón o estuvo a pique de perderla, y con ella la vida. Había, pues, ya en Francia un linaje de «poetas malditos», de «pequeños románticos», respetuosos, sin embargo, de las formas clásicas y cuyo an-

DEL SURREALISMO

Por Aquilino DUQUE



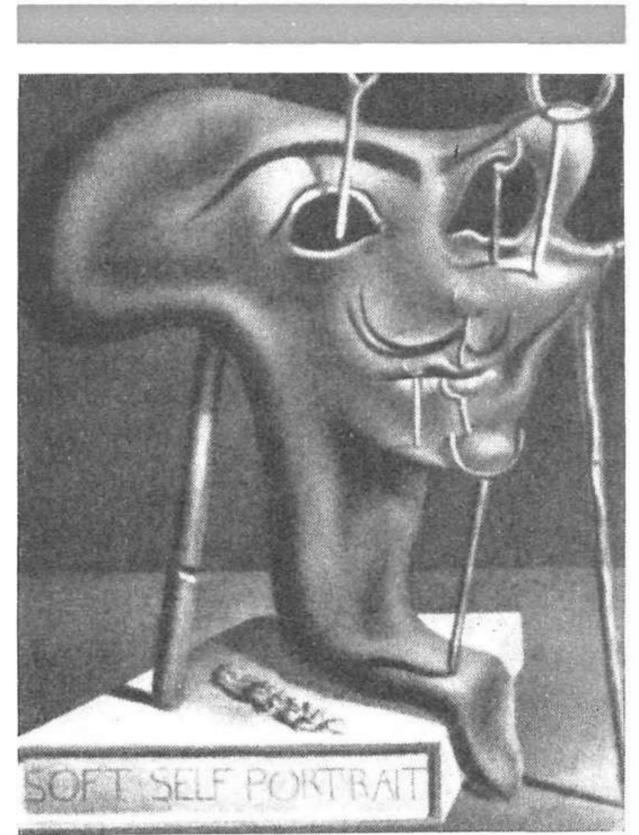
Dos retratos de Apollinaire, realizados por Picasso: entrando en combate como soldado en 1914 y después de ser herido



tepasado espiritual era nada menos que el marqués de Sade, un rebelde, sí, pero un hablista consumado.

Esta filiación de la literatura maldita es lo que sitúa al Mal en el eje moral del surrealismo, pero si bien el Mal lo podían los surrealistas aprender de Sade, no podían, en cambio, aprender de él la destrucción del lenguaje literario. El nihilismo de Tzara, el cubismo de Max Jacob, la fuga de letras de Apollinaire, el «descuartizamiento de la imagen» de Reverdy, la destrucción de la sintaxis en una onomatopeya de ruidos, pesos y olores de Marinetti, son factores que contribuyen a descomponer la realidad visible mientras que Freud desmembra el espíritu, hurga en el inconsciente y libera los instintos, y Bergson los combina con la inteligencia en un método intuitivo de conocimiento que antepone la imagen al concepto. Los surrealistas, que, apasionados de la alquimia, aspiran a reintegrar al hombre al punto supremo del Cosmos, saben perfectamente, como ha escrito Miguel Carrouges, que la condición *sine qua non* es la desintegración total de la condición humana presente. Nada más lógico, pues, que muchos surrealistas vieran antes o después en el Partido Comunista un instrumento eficaz para realizar sus anhelos. Naturalmente se engañaban; Breton, más perspicaz o menos cínico, fue el primero en comprender el engaño: el comunismo venía a sustituir un racionalismo por otro y su hombre nuevo no era más que un burgués estampillado cuyo lugar en el Cosmos era el de pieza de una gran burocracia. El «cambiar la vida» del comunero Rimbaud no tenía nada que ver con el «transformar el mundo» del comunista Marx, ni el paraíso perdido estaba en el Estado hegeliano. La alquimia era un método más seguro para la síntesis del espíritu y la materia, pero el paso previo, la condición *sine qua non* de esa síntesis era el análisis y como Marx había procedido al análisis de la materia, Freud procedía al análisis del espíritu, al psicoanálisis. Aquí la intuición de Breton le hizo caer en otro engaño, en otra trampa: la de la entrega al subconsciente, la del irracionalismo a ultranza, la del automatismo del pensamiento que preparaba la primacía de la máquina sobre el hombre. Pero el automatismo del pensamien-

to—decía Caillois en su discurso de Knokke— es el ordenador de datos, la calculadora electrónica, el autómat, el robot, y aquí recuerdo que hace unos años se hizo en un laboratorio lingüístico de la Universidad de Ginebra el experi-



El «Autorretrato blando» de Dalí (1941)



Tristán Tzara

mento de alimentar uno de esos autómatas con las palabras de un poema de Eluard. El monstruo produjo naturalmente un poema, distinto del original suministrado, pero de inferior calidad. Y es que Eluard, antes que surrealista doctrinario, era poeta y, a diferencia de la máquina, tenía un alma racional que le permitía ordenar los vocablos con cierta *lógica poética*. El que Eluard hubiera escrito esos vocablos al dictado, como el Dante declara haber escrito a su vez en el canto XXIV del *Purgatorio*, no excluye la presencia de una razón ordenadora; tanto es así que Eluard fue, junto con Aragón, de los que acabaron replegándose desde «los datos mediatos del subconsciente» de que habló en Knokke, pensando acaso en Max Jacob, otro poeta florentino, Pedro Bigongiari, a los datos inmediatos de la conciencia enunciados por Bergson.

En cambio, un poeta de lengua española muy vinculado al surrealismo francés, como Octavio Paz, ha buscado una solución espiritualista al problema del automatismo, disolviendo mediante el nirvana su conciencia en el Cosmos, sustituyendo el yo por el pronombre impersonal. Otro poeta de lengua española, José Angel Valente, llegado bastante después a la crisis del humor negro y de la disección del lenguaje, ha tenido



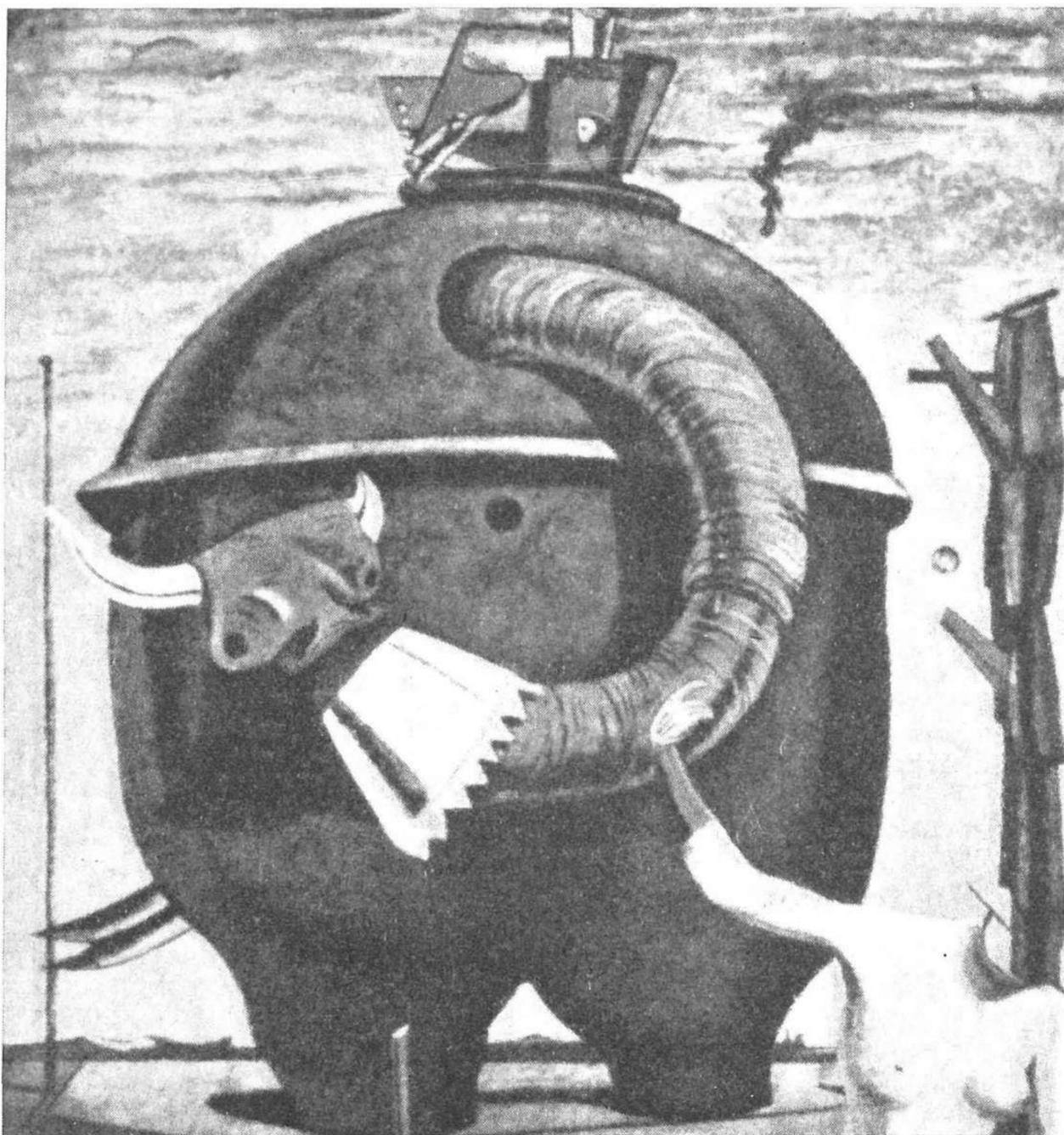
Paul Eluard

una intuición semejante al aproximarse al quietismo de Molinos. El que Paz llegue al budismo desde el surrealismo activo y el que Valente llegue al quietismo desde el marxismo contemplativo no quita para que ambos se encuentren en la misma caravana de Oriente; lo que importa es que el camino que siguen, uno hacia Buda, otro hacia su avatar aragonés, es de orden espiritualista. Eluard y Aragón, agotado el surrealismo, buscaron una salida materialista, que era un modo como otro de volver a los cauces del racionalismo patrio; Paz y Valente buscan, en cambio, una salida espiritualista que es el mejor modo de volver a la tradición hispánica de la poesía mística.

Para entender esto hay que volver a lo dicho más arriba sobre la oposición de fondo y de forma entre el surrealismo francés y el español; en cuanto al fondo, el mal brilla en España por su ausencia, como he tratado de explicar en mi trabajo sobre el surrealismo de Rosales. Si el surrealismo francés remonta una corriente de poesía maldita hasta llegar al marqués de Sade, el surrealismo español viene de San Juan de la Cruz por un cauce de poesía visionaria. Y quien dice San Juan de la Cruz, dice Raimundo Lulio, porque ahí está el surrealismo del maravilloso J. V. Foix, que cuando mira a Francia, mira por encima de Breton y de sus manifiestos al judío converso Max Jacob y a un Baudelaire que, pese al título de su obra, está más cerca del Doctor Iluminado que del marqués «divino».

En cuanto a la forma, el surrealismo castellano se caracteriza por una recuperación del barroco, más fundido en el lenguaje popular de lo que pueda hacer pensar su etiqueta culterana, como he intentado demostrar en un trabajo sobre Bécquer. No voy a repetir aquí lo dicho en los trabajos mencionados, sólo quiero añadir dos nombres que entonces me dejé imperdonablemente en el tintero: los de Felipe II y Ramón Gómez de la Serna, primer patrono conocido el uno de la pintura surrealista, heredero universal el otro del Quevedo de *Los sueños*, ejecutor testamentario de Larra, madrileño chistoso, español trágico que hace saltar la chispa surrealista de dos increíbles polos: el Circo y el Rastro. El Rastro, almacén de imágenes; el Circo, riesgo, humor y sorpresa, ponen a Ramón en el disparadero o, como diría Bergamín, en el disparatario. No olvidemos que la imagen clásica de Lautréamont del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disecciones es una imagen de *bric-à-brac*, de *marché aux puces*, de Rastro. El Circo es un mundo fantástico, infantil y con una lógica de lo imprevisto. Gracias a estos condicionamientos, puede Ramón decir treinta años antes del Manifiesto Surrealista aquello de que de un ombligo al sol sale corriendo una lagartija.

Esa lagartija salida del ombligo de Ramón ha recorrido largo trecho hasta aca-



«L'éléphant Célèbes», de Max Ernst, fechada en 1921



André Breton

bar en el estómago de Nuria Espert y todo ha sido a través de Francia, donde se ha podido llevar al cine lo que en España no se ha atrevido a salir del Circo. Por eso pienso que los surrealistas afrancesados, de haberse quedado en España, en vez de triunfar en la pantalla habrían triunfado en la pista. ¡Circo imaginario del surrealismo andorrano en el que Buñuel, disfrazado de Tío del Sebo, cuenta chascarrillos baturros, Dalí da y recibe sonoras y eléctricas bofetadas y Arrabal se pone de manifiesto en la barraca de los fenómenos!

A mi juicio, el surrealismo *avant la lettre* de Gómez de la Serna se proyecta considerablemente sobre Diego y Huidobro, pero ni estos dos, ni Larrea, Neruda o Vallejo caen en el mal gusto que ya se insinúa en algunas páginas necrófilas de Ramón y que Dalí y Buñuel elevan a categoría artística así que pasan el Pirineo y aspiran el humor negro que Breton destila de Jarry. Como botón de muestra, alguien recordaba en Knokke el macabro *happening*, de gusto nada dudoso, que montó Dalí en Nueva York explotando el tema, que entonces conmovió a la opinión pública, del secuestro y asesinato del hijito del aviador Lindbergh.

Todo esto, que ya era arte decadente entonces, es hoy arte caduco. Tan decadente es el arte que sólo se baña en agua de rosas como el arte que sólo sabe hozar en pozos negros. La gran aportación del surrealismo francés no viene de Freud ni de los manifiestos, sino de un Baudelaire que, capaz de combinar como nadie el rosa y el negro y de confundir olores y sabores, transformó la palabra poética de medio de comunicación en medio de conocimiento. Todo lo demás es literatura.

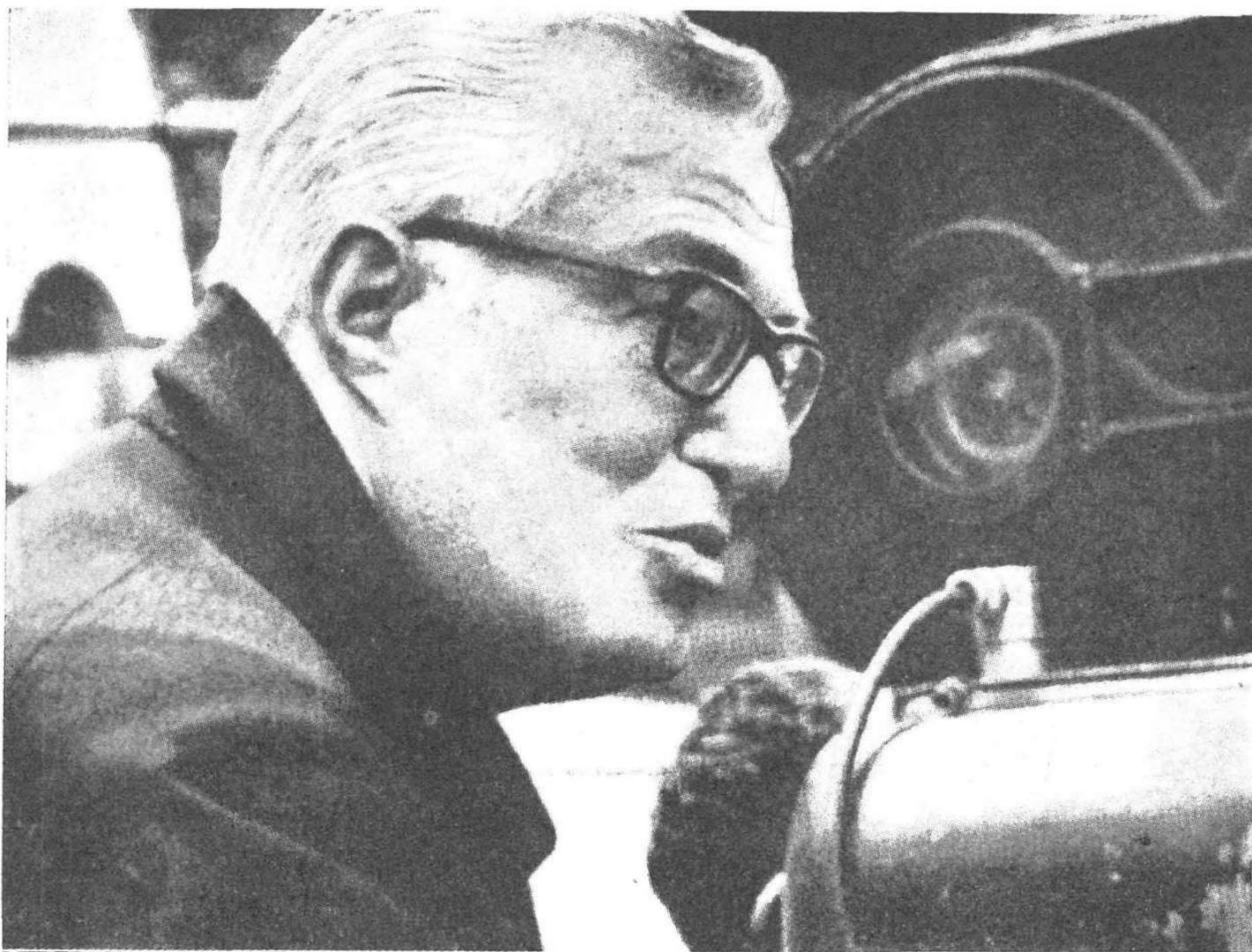
LIBROS DE MAYOR VENTA DURANTE 1974

Encuesta del I. N. L. E.

- 1.º **Confieso que he vivido** (Memorias), de Pablo Neruda. Editorial Seix-Barral.
- 2.º **Archiélago Gulag**, de Alexander Solzhenitsin. Editorial Plaza & Janés.
- 3.º **El exorcista**, de William Peter Blatty. Editorial Plaza & Janés.
- 4.º **¡Viven!**, de Pier Paul Read. Editorial Noguer.
- 5.º **Azaña**, de Carlos Rojas. Editorial Planeta.
- 6.º **Memorias**, de Salvador de Madariaga. Editorial Espasa-Calpe, S. A.
- 7.º **La salamandra**, de Morris West. Editorial Pomaire.
- 8.º **Cartas al Rey**, de Emilio Romero. Editorial Planeta.
- 9.º **La palabra**, de Irving Wallace. Editorial Grijalbo.
10. **Madrid, Costa Fleming**, de Angel Palomino. Editorial Planeta.
11. **La crisis**, de Joaquín Bardavío. Editorial Sedmay.
12. **El rizo**, de Robert Littell. Editorial Plaza & Janés.
13. **Oficio de tinieblas 5**, de Camilo José Cela. Editorial Noguer.
14. **Pelham, uno, dos, tres**, de John Godey. Editorial Plaza & Janés.
15. **Los que perdimos**, de Angel María de Lera. Editorial Planeta.
16. **Los perros de la guerra**, de Frederick Forsyth. Editorial Plaza & Janés.
17. **Icaria, Icaria...**, de Xavier Benguerel. Editorial Planeta.
18. **El pecado original**, de Anthony Quinn. Editorial Pomaire.
19. **Portugal y el futuro**, de Antonio de Spínola. Editorial Planeta.
20. **Adagio confidencial**, de Mercedes Salisachs. Editorial Planeta.
21. **Historia básica de la España actual**, de Ricardo de la Cierva. Editorial Planeta.
22. **Impresiones de un ministro**, de Julio Rodríguez. Editorial Planeta.
23. **Pantaleón y las visitadoras**, de Vargas Llosa. Editorial Seix-Barral.
24. **Gran café**, de Pedro de Lorenzo. Editorial Planeta.
25. **Chacal**, de Frederick Forsyth. Editorial Plaza & Janés.
26. **El escándalo Watergate**, de Carl Bernstein. Editorial Euros.
27. **Avenida del Parque 79**, de Harold Robbins. Ediciones Aura.
28. **Serpico**, de Peter Maas. Editorial Grijalbo.
29. **Historia de España**, de varios autores. Ediciones Alfaguara.
30. **Barcelona, ¿a dónde vas?**, de Francisco Martín y Eduardo Moreno. Editorial Diro, S. A.
31. **El día que mataron a Carrero Blanco**, de Rafael Borrás. Editorial Planeta.
32. **El rito**, de José Antonio García Blázquez. Editorial Destino.
33. **Arlequín**, de Morris West. Editorial Pomaire.
34. **Espanoles de mi tiempo**, de Salvador de Madariaga. Editorial Planeta.
35. **Chantaje a un pueblo**, de J. Martínez Amutio. Editorial Gregorio del Toro.
36. **El príncipe destronado**, de Miguel Delibes. Editorial Destino.
37. **Sucedió en Palacio**, de J. Montero Alonso. Editorial Prensa Española.
38. **Operación doble dos**, de Gonzalo Suárez. Editorial Planeta.
39. **Los vi morir**, de Sven Hassel. Editorial Plaza & Janés.
40. **Siete años de cárcel**, de Nicole Gerard. Editorial Grijalbo.
41. **El caso Eva Perón**, de Pedro Ara. Ediciones C. V. S.

Nota muy importante.—Se hace constar que esta encuesta se realiza **exclusivamente entre un número determinado de librerías** de toda España. También advertimos que de dicha encuesta se excluyen las obras de carácter popular, así como las que forman parte de determinadas colecciones del mismo carácter.





He aquí a «Umberto D»,
el personaje y el título de la cinta
de Vittorio de Sica



VITTORIO DE SICA:

ALGO MAS QUE UN DIRECTOR DE CINE

Por Florencio MARTINEZ RUIZ

EL neorrealismo ha sido considerado, hasta ahora mismo, como un fenómeno exclusivamente cinematográfico, sin mayores aperturas a una estética generalizada. Los manuales del séptimo arte recuerdan que nació contra el cine de «teléfonos blancos» de las comedias italianas de la época mussoliniana y, por extensión, contra el esteticismo romántico de la producción americana y de buena parte de la francesa. Era una reacción inevitable. Bazin ha hablado de la explosión neorrealista como de un enjambre de abejas surgido de los putrefactos cadáveres de la guerra. Pero no ha podido callarse que sólo el amor de Italia por el cine y una realidad sociológica muy determinada hicieron posible la «nuova escola» cinematográfica.

La desaparición de Vittorio de Sica, «padre» del neorrealismo (junto a Cesare Zavattini, Blasetti, Genina incluso, etcétera) obliga a poner bajo unas luces de situación actuales la significación de lo que fue aparentemente una «antitécnica» artística, y también un síntoma más extenso, dentro de la propia narrativa italiana. Para un espíritu tan lúcido y decisivo como Cesare Pavese, los dos más grandes novelistas italianos de la posguerra son Cesare Zavattini y Vittorio de Sica. Su contribución es mínima en cuanto autores de «racontos», novelas en suma. Pero ahí quedan, resistiendo el paso del tiempo y la purga implacable de las cinematecas, filmes tan apabullantemente deslumbradores como *El lim-*

piabotas, *Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán*, *Umberto D*, etcétera, por lo que se refiere a Vittorio de Sica. Historias, guiones, testimonios que valen por muchas novelas italianas.

No hay duda de que el gran director, actor y guionista desaparecido, al utilizar elementos típicamente realistas en sus películas —verismo lacerante, intimismo satírico, documento vitalísimo...— sitúa a la realidad narrativa a la misma altura que la realidad cinematográfica, en un altísimo grado de identificación artística. Nunca en la historia literaria italiana, y europea por supuesto, han estado más cerca dos medios expresivos de cultura, dos géneros artísticos diferentes. Ciertamente el cine había entrado a saco en las obras literarias de famosos autores, buscando un argumento feliz, una historia detonante, eso que se ha llamado un *best-seller* literario. Pero luego se limitaba a ofrecer en imágenes una anécdota, su entorno más periférico, sin penetrarlos del sentido de la estética filmica. Es el caso, preferentemente, del cine de Hollywood, de las grandes adaptaciones, del «colosal» histórico. Vittorio de Sica escribe directamente sus historias, herido por la realidad más viva, al nivel de un testimonio popular, en un «acuerdo» maravilloso entre literatura y cine, con unos «datos» estéticos perfectamente intercambiables.

Hay una verdad en todo este misterio. Vittorio de Sica, al igual que sus camaradas neorrealistas, son algo más que unos afortunados guionistas, que unos simples directores que traducen una «historia» con pupila densa y minuciosa. Yo sospecho que, en el fondo, lo que hacen es descargar todo el humanismo que llevan dentro. Los italianos en general, y Vittorio de Sica en particular, responden al «uomo» de cultura. Su realismo, su ironía, su zumba, su patetismo afluyen como vías de acceso para desentrañar el mundo de la posguerra, en propuestas objetivas, en filmes sobrios de una apasionante huella. Se dirá que el neorrealismo cinematográfico pone en circulación un melodramatismo elemental que difícilmente puede ser raíz de transposiciones literarias. Pero se olvida que la inmanencia de todas sus claves éticas y estéticas se mantienen por encima de otras coordenadas aparentemente más definitivas, que luego pasan con fugacidad de estrellas errantes. Los directores italianos de la posguerra no reducen los hechos —los «sucesos» típicos de los argumentos de sus filmes— a un maniqueísmo económico o político. Presentan a los «vittelloni» o a los «limpia» de los barrios romanos, de los

suburbios milaneses, a la «pobre gente» napolitana con absoluta diafanidad, sin artificios. De ahí la intensa dimensión luminosa que cualquier leve anécdota —la primera comunión, el robo de una bicicleta, etc.— proyecta sobre los espectadores. Las situaciones se ofrecen con una objetividad tan dramática en su misma mostración, mil veces más deladoras que si hubiesen nacido de una acusación o tesis más explícitas.

Vittorio de Sica desborda, por lo tanto, los límites de las enciclopedias. Manipulando planos o seleccionando imágenes sabe sumirnos con la menor cantidad posible de

premisas ideológicas o estorbos instrumentales, en la realidad humana más profunda. A través de una exposición que no pasa mucho más allá del «cine-veritá», puro documental casi, nos obliga a poner en movimiento y alerta nuestro mecanismo receptivo. El sistema estético del neorrealismo adquiere así una riqueza, complejidad y sorpresa inequívocas. Tan creador como revolucionario, De Sica no sólo rompe el esquema teórico y la dialéctica tradicional de los directores, sino que hace surgir la acción cinematográfica, de la acción misma, levantándola desde el propio «feri» de la historia contada.

Si a esto unimos la extracción populista de los temas, la huida de toda opulencia en la puesta en escena, y la utilización de actores no profesionales, no es difícil percibir la vuelta a la etapa pura del cine, a los orígenes del arte cinematográfico.

Yo sospecho que reside aquí la esencia de la revolución neorrealista, de la que ha extraído sus propias lecciones la novela italiana. Esta operación purificadora explica, sin mayores lucubraciones, la importancia del neorrealismo como técnica cinematográfica y como técnica literaria. *Umberto D* o *El limpiabotas* no son equiparables a *Coloquio en Sicilia* o *La campesina* o a cualquier novela de los grandes novelistas de posguerra. Vittorio de Sica o Cesare Zavattini tampoco llegarán, en la estimación de la crítica, al refinamiento estético de un Vitorini o un Moravia. Ni siquiera sería posible incluirlos en una reseña de novelistas propiamente dichos. Pero sus nombres se inscriben por derecho propio en la cultura de nuestro siglo con influencia decisiva. El neorrealismo narrativo se afirma gracias a ellos, y abre amplias perspectivas a temas y problemas. No es extraño que Guillermo de Torre reconozca que el neorrealismo italiano comienza en el cine. Si Orson Welles supo dar un gran sentido dramático al cine americano, por el empleo sistemático de una profundidad de campo, Vittorio de Sica —y los directores de esta tendencia— revelan la esencia de las cosas, despojando la narración de todo cargante estilismo y presentando los hechos desde su dinámica interna, atizados por su propia energía, objetivamente. El lenguaje puro del cine ahorra elementos entorpecedores y llega con mayor nitidez. Al igual que la reacción literaria antidanunziana provocó una vuelta al realismo, al testimonio más o menos documentalista, el neorrealismo apareció como un fenómeno de rechazo ante la barroca sofisticación de Cinecittá. El talento, la imaginación —ya que no la fantasía, afortunadamente— de sus propulsores redimieron a las historias sentimentales, vulgares y proletarias de toda carga de melodramatismo. Todo el espesor humano seguía en pie, sin embargo, merced al arte cinematográfico.

Para quienes no aman el cine, la revolución neorrealista sugiere una profunda meditación. Con una técnica sencillísima, al margen de complicados subrayados psicológicos, sabe dejar al descubierto las raíces del alma, sus claroscuros y profundidades. Vittorio de Sica, uno de los grandes cineastas de nuestro tiempo, neorrealista legítimo, ha gastado su vida y su obra en ese empeño.



«Ladrón de bicicletas»



«El general de la Rovere»

ERNESTINA DE CHAMPOURCIN

Por Arturo DEL VILLAR



Treinta y tres años pasados en México tienen su huella en el recibidor del apartamento que Ernestina de Champourcin ocupa en Madrid, en el paseo de La Habana: pinturas indígenas, un cristo de paja, cerámicas populares... El cuarto de estar, en cambio, tiene muebles de época heredados del hogar familiar y cuadros de amplias molduras: hay un dibujo de la escritora fechado en 1928 y firmado por Bernardino de Pantorba, reproducido muchas veces en revistas de aquellos años; sobre la mesa, un retrato de Juan José Domenchina, la última fotografía que se le hizo cuando ya se hallaba enfermo de muerte: en la cara del poeta se aprecian arrugas hondas, dolores hondos, una desgana de vivir muy diferente a la expresión que le captó Moreno Villa en un dibujo de 1936, antes de la guerra, que cuelga de una pared de la habitación.

Ernestina infunde tranquilidad y, sin embargo, ella misma es inquieta: mueve la cabeza cuando habla, a veces todo el tronco, y se nota que le cuesta trabajo templar sus nervios. Elegante siempre, lleva el pelo corto, con algunos mechones blancos en las sienes; en casi todas las fotografías antiguas aparece también con el pelo corto, la frente despejada. No usa joyas. Ahora tiene la misma figura que muestra en esas fotos de antes de la guerra: delgada, erguida, de tamaño mediano, más bien alta. Necesita gafas, sus ojos están cansados de re-

pasar tantos libros, de llenar tantos folios, de ver tantas cosas alegres y tristes aquí y allá.

Hace años que ejerce el oficio de traductora, tanto de libros como de congresos. Habla y escribe inglés y francés y ha ejercido como traductora en unos cuarenta congresos internacionales: es socia fundadora de la primera asociación que se creó en México de personal para congresos, en 1950. El Fondo de Cultura Económica, la mayor editorial mexicana, ha publicado buen número de libros vertidos por ella al castellano, y otros títulos esperan en las estanterías de su despacho. Asimismo, la *Revista de Occidente* y Ediciones Miñón suelen encargarle traducciones de obras diversas, no siempre literarias.

En su despacho guarda libros ya con valor histórico, primeras ediciones de los poetas que forman la generación del veintisiete y de sus coetáneos, impresas unas en España, antes del treinta y nueve, y otras en México, en el exilio. Las obras de su marido, empezando por *Del poema eterno* (1917), ocupan casi toda una balda, cerca de una fotografía de Juan Ramón Jiménez, de quien los dos fueron amigos y admiradores.

Cuando le digo que quiero escribir sobre ella, sobre su vida y su poesía, me pide que hable más bien de su marido, del poeta Juan José Domenchina, nacido en Madrid en 1898, muerto en México el 27 de octubre de 1959:

—En los Estados Unidos ya hay tres tesis universitarias sobre la poesía de Juan José y aquí, en cambio, nadie se acuerda de él. Es una vergüenza pensar que los norteamericanos están dando a conocer a los poetas españoles del exilio. Y qué bien organizadas y completas tienen las bibliotecas universitarias: cuando fue a visitarme un alumno de español de los Estados Unidos para escribir sobre Juan José le dije que no podría conseguir sus ediciones, por estar agotadas, y me contestó que en la biblioteca las tenían todas y él las había leído.

—Aquí, en cambio, resulta muy difícil encontrar vuestros libros. Yo os conocía a través de la *Antología* de Gerardo Diego, la del año treinta y cuatro, donde estáis los dos incluidos.

—Una profesora de los Estados Unidos, que hizo su tesis sobre Juan José, ha propuesto a una editorial española la publicación de una antología o de las poesías comple-

tas, pero aún no han decidido nada. Yo he hablado con otros editores y pasa lo mismo. ¡Qué poco caso nos hacen a los poetas! Antes de regresar a España envié a la Universidad de Wyoming, como legado temporal, todos los papeles de Juan José: inmediatamente los han clasificado, han encargado a un profesor su estudio y han remitido a los departamentos de español de las restantes Universidades la relación de todos los documentos. La letra de Juan José era muy difícil, no sé si podrán descifrarla.

La letra de Ernestina de Champourcin, en cambio, es clara, redonda, tipográfica. Llevo conmigo un ejemplar de su primer libro, *En silencio...*, que compré en el Rastro hace tiempo, cuando ella aún vivía en México, para que me lo dedique, y no le gusta nada ver-

LA SOMBRA VIVA

Qué gozo caminar
unidos, al encuentro;
cogidos de la mano
con los ojos abiertos
hacia un vasto horizonte
que termina en el cielo.

Qué alegría volver
sin pesar a lo nuestro.
A todos los paisajes
que vimos de tan lejos,
sin nada que ya empañe
nuestro amor y sus sueños

Cruzamos la llanura
y tú sigues mi dedo
que te va señalando
los caserones viejos
con su ventana al río
y ese hondo silencio
que pensamos poblar
con nuestra voz, de nuevo

Estamos juntos ya.
Hay un puente de tiempo
que cruzamos los dos:
yo aquí, tú descendiendo
por no dejarme sola.
Ahora es cuando vemos
de verdad, ese fruto
que nos nació al querernos.

Ernestina de CHAMPOURCIN
(Inédito)

lo; hubo una época en que renegó de este libro y ni siquiera lo citaba en la relación de sus obras. Dice que es ingenuo y que no debía haberlo editado. Ya se sabe: casi todos los poetas se quejan de su primer libro; esta costumbre se halla tan extendida que hace pocos días un aprendiz de poeta me remitía el suyo

con la advertencia de que no le gustaba y de que «ya» no escribiría así (a la semana de la impresión).

En silencio... lleva unas ilustraciones muy modernistas de Carlos A. Castellanos, un pintor uruguayo pariente de la escritora. Es que en su sangre se mezclan hemisferios geográficos y culturas diferentes: su madre nació en Uruguay, aunque desde los diez años residió en Europa. El padre había nacido en Barcelona, de familia francesa afincada en la Ciudad Condal desde los tiempos de Felipe V; en la Provenza francesa existe un lugar llamado Champourcin, del que son oriundos. Después de tantos años conservan la grafía francesa del apellido, aunque lo pronuncien a la española.

Sus padres se conocieron y casaron en Madrid, pero ella

las tres o cuatro muchachas animosas que veían en sus aulas: por algo en las obras literarias del siglo pasado (y aun de éste) se llamaba bachillera despectivamente a la mujer presuntuosa. Algún catedrático afectuoso la aconsejaba: «Pero, señorita, ¿no estaría usted mejor en su casa, aprendiendo cocina, que aquí?»

Entre sus más caros deseos destacaba el de estudiar la carrera de Letras, aunque ¿cómo proponerlo? ¿Cómo una muchacha de familia honorable iba a ir a la Universidad? No estaba el problema en la familia, sino en la sociedad. En su familia dominaba el interés intelectual y en su casa había cierta atmósfera literaria: el padre fue abogado y escribió algunos poemas que nunca intentó publicar; de carácter amplio y abierto para su época, permitió y hasta



Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina, en el paseo de la Castellana, en 1933

nació en Vitoria. No hubo más razón que la del verano, ya que vino a este mundo y a este país el 10 de julio de 1905, y como los padres veraneaban en Vitoria, allí nació Ernestina. Su infancia es madrileña; estudió el bachillerato en el Instituto «Cardenal Cisneros», sin que los profesores demostraran un especial interés por

aconsejó a Ernestina leer cuanto quiso, así que a los quince años conocía bien a los clásicos griegos y en ediciones no expurgadas. Dados los antecedentes familiares, en la biblioteca predominaban los escritores franceses, en su idioma, naturalmente, así que las primeras lecturas literarias de la futura escritora fueron

obras de Lamartine, Víctor Hugo y otros románticos.

—¿Cómo ocurrió el empezar a escribir versos?

—Desde que era muy pequeña me gustaba escribir; recuerdo que mis primeros intentos literarios fueron unos cuentos redactados en francés; también mi primer poema lo compuse en francés: era un plagio descarado de Lamartine. Tendría entonces doce años, me parece. Un buen día me dije que yo era española y que debía escribir español, así que empecé a hacerlo. Me gustaba escribir, me salían solos los versos.

—Y este primer libro al que tratas tan juanramoniana-mente...

—Hubo otro libro anterior, un cuaderno que he roto hace poco; había quedado en España, en casa de mis familiares, y me he apresurado a destruirlo en cuanto me lo enseñaron. Componía poemas sueltos, sin pensar en formar un libro, hasta que me entró el hormiguillo de la publicación, y en mayo de mil novecientos veintiséis apareció En silencio...

—¿Recuerdas cómo acogieron a una... Bueno, una cuestión previa: ¿tú aceptas la palabra poetisa o no?

—No me gusta nada, y pelee mucho en aquella época para que no se empleara. Entonces tenía unas resonancias extrañas, desde que Unamuno dijo de algunos poetas jóvenes: «Poetas no, poetisos, poetisos.» Pero tampoco me gusta que se diga la poeta, como suele hacerse. No sé, nunca se me ocurrió pensar cómo debe llamarse correctamente a una mujer que escribe versos. Digamos poetisa.

—De acuerdo; pues ¿cómo acogió la crítica a una poetisa?

—Estupendamente; ese libro ha tenido mejor crítica que todos los demás. Quizá se debería a que yo era la primera poetisa en aquel momento; después aparecieron Josefina de la Torre y Carmen Conde, pero de momento yo era la primera y eso causó sorpresa. En cuanto publiqué ese libro empecé a conocer a poetas de las generaciones anteriores y de la mía. Uno de los primeros fue Juan Ramón, con el que tuve muy buena amistad.

—A pesar de su carácter difícil.

—Conmigo fue siempre encantador. Tenía una conversación extraordinaria y hablábamos mucho, solamente de poesía y de poetas. Era muy sensible a los detalles, sabía

apreciar la amistad. Muchos años después, volvimos a encontrarnos en Washington, donde charlamos varias veces y me dio esa fotografía en que se le ve en el jardín de su casa.

En silencio... no es un libro tan malo como su autora quiere creer: conserva algunas tonalidades modernistas mezcladas con un aire romántico. Aparece en él la temática religiosa, después constante en su obra lírica: «Quiero cerrar los ojos y mirar hacia dentro / para verte, Señor.», expone. A Ernestina de Champourcin le ha interesado siempre el tema religioso; esta afirmación puede prestarse a confusiones, habida cuenta de que en los últimos años la poesía de inspiración religiosa ha sido en España de rebeldía o de duda, especialmente en los años cuarenta.



Para ella no existen esas posturas. Se dirige a Dios con palabras amorosas y se entrega confiadamente. Su interés por este asunto está demostrado, y bien demostrado, en la antología *Dios en la poesía actual*, seleccionada y prologada por ella, que editó la Biblioteca de Autores Cristianos en 1970 con acierto, puesto que están agotadas dos ediciones; la tercera, en curso de edición, saldrá ampliada. En *Dios* resume toda su vida, como lo afirma en el último de sus libros de versos, *Poemas del ser y del estar*, incorporado a la colección *Agora* en 1972:

Si me van dejando sola,
¿qué importa?

Mientras Tú sigas estando,
¿qué importa?

Mientras mi fe no se quiebre,
¿qué importa?

Camino por tu camino.
Las demás sendas,

¿qué importa?

—¿Estás de acuerdo en que se te llame poetisa religiosa?

—La palabra «religiosa» tiene una serie de ideas subyacentes, como decís ahora, que me molestan: en seguida se piensa en beatería. Yo no considero que mi poesía sea así; creo que es un diálogo con Dios, como decía Juan José. También creo que todo ser humano necesita trascender su vida, y que son pocos los seres humanos inteligentes que se contentan sólo con lo que tienen en la mano.

—¿Por qué preparaste la antología *Dios en la poesía actual*?

—En uno de mis viajes a España estuve en casa de José María Sánchez de Muniain, director de la BAC, porque soy amiga de su mujer. Hablando con él, surgió el tema y me propuso que hiciera la antolo-

visto que, por lo general, la mujer luchadora se veía obligada a trabajar en su casa como mujer y en la calle como hombre, de modo que se mataba para nada y doblemente.

Al hablar con Ernestina se advierte que sí peca un poco de feminista. Es un pecado tan extendido entre las mujeres intelectuales que no vale la pena tenerlo en cuenta. Perteneció a la sección de literatura del Lyceum Club Femenino de Madrid, fundado por María Baeza, María de Maeztu, Pilar de Zubiaurre y otras damas; organizaron diversos actos culturales, entre ellos conferencias, y entre éstas una muy comentada sobre el surrealismo que dictó Rafael Alberti. Aquellos años veinte y treinta fueron gradiosos para la historia de la poesía castellana: una pléyade juvenil intelectual revalorizó los viejos cancioneros

BIO

Ernestina de Champourcin nació en Vitoria el 10 de julio de 1905, de madre uruguaya y padre catalán de ascendencia francesa. Sólo vivió allí unos meses, y toda su niñez y adolescencia transcurrieron en Madrid, donde estudió el bachillerato. El 6 de noviembre de 1936 contrajo matrimonio con el poeta Juan José Domenchina, y juntos siguieron al Gobierno republicano a Valencia y Barcelona, pasando a Toulouse en 1939; de allí viajaron a México, donde murió Domenchina, el 27 de octubre de 1959. Viuda, continuó viviendo en la capital azteca, ocupada en su trabajo de traductora en congresos internacionales y de li-

ros populares, entronizó el culto de Góngora y abrió camino a las últimas tendencias conocidas globalmente como «ismos».

Se pone el sol de otoño en los recuerdos. El magisterio más notable entonces emanaba de Juan Ramón, pero se respetaba por igual a todos los maestros, empezando por don Antonio Machado y don Miguel de Unamuno. En casa de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, en la calle de Viriato, se reunía en pleno la generación del veintisiete y en algunos cafés madrileños.

—¿Erais conscientes de formar una generación compacta?

—Eramos conscientes de que había muy buenos poetas, pero la delimitación de las generaciones aparece cuando ya la generación pasó. Quizá los componentes de la generación del noventa y ocho fuesen más

La realicé en México y parece que ha tenido bastante éxito. Es curioso que no se vendan los libros de poesía y en cambio tengan aceptación las antologías. La crítica la ha recibido de maneras muy variadas; algunos comentarios eran graciosos; por ejemplo, que me digan que se nota que la ha seleccionado una mujer porque hay dieciséis mujeres incluidas. Fíjate, como si las antologías preparadas por hombres no estuviesen llenas de hombres.

—Es por razones proporcionales. No nos salgas feminista a estas alturas.

—Nunca fui feminista-feminista; las sufragistas inglesas me parecieron siempre ridículas. Lo que sí me ha interesado, sin embargo, es que la mujer saliese del marco estrecho en que estaba metida. Me parece bien que la mujer luche por sus derechos, pero he

conscientes de que formaban un grupo, en parte porque «Azorín» se empeñaba en demostrarlo. Entre nosotros existía gran camaradería y había, como ocurre siempre donde se juntan escritores, había chismografía.

—¿Te interesaban los «ismos»?

—Me interesaban, y hasta en La Gaceta Literaria hice mis pinitos entre ultraístas y surrealistas, en dos o tres poemas que publiqué en sus páginas. Hasta en mi segundo libro, Ahora, se puede rastrear en parte esa relación. Pero pasó en seguida. Probablemente, la mayor influencia que recibí entonces era la de Juan Ramón, y desde entonces y siempre, los místicos.

—¿Cómo se recibió la Antología de Gerardo Diego?

—No era un noviazgo, nos molestaba que nos llamasen novios; éramos amigos, con unas aficiones semejantes. No hubo flechazo ni cosa por el estilo. Entonces llegó la guerra, y decidimos casarnos, el seis de noviembre del treinta y seis. En diciembre nos marchamos a Valencia, y de allí pasamos a Barcelona, siguiendo al Gobierno republicano.

—¿Era un hombre político Domenchina?

—Realmente, no. Pertenecía a la tertulia del Regina, donde se reunían Valle-Inclán, Azaña, Díez Canedo, el crítico Juan de la Encina y muchos otros escritores. Por cierto, me hace gracia ver que no se menciona esta tertulia nunca. Cuando nombraron a Azaña presidente del Consejo, por unas razones lógicas de amistad él nombró a Juan José

Antonio Machado, Max Aub, Pedro Garfias, Juan Rejano, Altolaguirre, Prados y otros; yo publiqué un poema a un niño muerto en un bombardeo. También colaboré en Hora de España. Conservo una colección de cartas de Machado a mi marido, escritas durante ese período, todas inéditas, excepto una que dio a conocer Insula; algunas son de circunstancias, pero muchas tienen un gran valor literario y humano. Después pasamos a Figueras y Perelada, y salimos de España con el Quinto Regimiento, hacia Toulouse. Con nosotros iban León Felipe, López Mezquita, Juan de la Encina...

No queda tristeza en la voz de Ernestina; quizá ya la agotó toda hace años. Evoca esa parte de su historia y de la de su marido con sencillez, relatando sin más. Si hay dolor, amargura en su memoria, no se trasluce en las palabras. Puede ser que el cristianismo militante de la escritora mitigue todos los sentimientos. Recuerda los tres meses pasados en Toulouse, el viaje a México por invitación de Alfonso Reyes, a la recién fundada Casa de España; la llegada a Veracruz el 1 de junio de 1939, después de quince días de travesía, y la suerte de que Domenchina se encontrase con un sueldo nada más llegar. Los dos se pusieron a traducir libros y colaboraron en las varias editoriales fundadas por los españoles del exilio. En seguida se publicó una antología poética de Juan José Domenchina.

Un grupo de señoras visitó a Ernestina para pedirle que colaborase con ellas en la puesta en marcha de una revista literaria femenina. Ni siquiera tenían el nombre de la publicación, y Alfonso Reyes les indicó el de *Rueca*, que fue aceptado; ella les dio algunos poemas y les buscó colaboraciones, como la de Juan Ramón. Los emigrados se reunían en los cafés para cambiarse sus añoranzas; la primera tertulia que se fundó fue la del doctor Del Río Hortega. Pero los camareros no estaban acostumbrados a que unos cuantos señores se pasasen la tarde hablando ante una taza de café, así que acabaron reuniéndose en los domicilios particulares. Ellos dos mantenían amistad con españoles intelectuales, aunque no solían verse con poetas: León Felipe se había enfadado con Domenchina; Emilio Prados hacía su vida retirada de costumbre y su carácter no era amigo de tertulias, si bien a ellos solía visitarles; por el mismo motivo apenas si vieron a Cernuda desde que el

poeta de *La realidad y el deseo* llegó a México, ya que vivía aislado; sus contertulios eran Ricardo Gutiérrez Abascal, es decir, Juan de la Encina, y su mujer, Pilar de Zubiaurre; Cipriano Rivas Cheriff, el poeta y pintor Moreno Villa, etc.

En 1951, Ernestina de Champourcin hizo un viaje a Madrid, para visitar a su madre, y entregó unos poemas a la colección Adonais; el libro apareció al año siguiente, con el título de *Presencia a oscuras*. Seguía siendo dominante en ella la temática religiosa: «No habléis de mí, vosotros que cifráis vuestra dicha / en el afán y el júbilo de algún amor terreno; / ¿qué sabéis del poder obsesivo, inmutable, / del dominio absoluto del Dios que llevo dentro?»

El mismo año de la guerra había aparecido, editada por Signo, una novela de Ernestina de Champourcin: *La casa de enfrente*; dos títulos más fueron anunciados como novelas en preparación, y nunca han visto la luz. Ella misma nos informa sobre sus novelas:

—*La casa de enfrente* es una novela romántica, sentimental, con el gran defecto de ser eso que ahora se llama localista, y de una época y un momento muy concretos. Después empecé otra, y llevaría escritas unas cien cuartillas cuando la quemé. En *Hora de España* apareció un capítulo de una novela que escribí durante la guerra, en parte autobiográfica, pero tampoco la terminé. Después he tenido poco tiempo, debía traducir libros de otros idiomas para ganarme la vida. Sólo para el Fondo de Cultura Económica he traducido unos cuarenta títulos.

—¿Cómo aceptasteis el exilio?

—Yo me adapté, porque México es un país maravilloso; ahora mismo siento una enorme nostalgia por él. Juan José seguía pensando en Madrid, soñando con regresar. Su mejor poesía está escrita en México, y es de nostalgia. Aquel poeta barroco, difícil, que fue antes de la guerra cambió enormemente. El exilio fue un tormento para él. Yo creo que él y Cernuda son los poetas más característicos del exilio.

—¿De qué murió?

—De enfisema pulmonar, complicado con una insuficiencia cardíaca. Pero lo peor fue que no tenía ganas de vivir. El quería volver a Madrid, sencillamente, y como eso no podía ser, no le interesaba nada de nada. Sufrió unas depresiones tremendas. Tres días antes de morir me decía: «No

BIBLIOGRAFIA

bros. Hizo algunos viajes a Madrid, hasta que en 1972 decidió quedarse en España, con residencia en Madrid.

Ha publicado las siguientes obras poéticas:

En silencio..., Espasa-Calpe, Madrid, 1926.

Ahora, ed. de la autora, Madrid, 1928.

La voz en el viento, CIAP, Madrid, 1931.

Cántico inútil, Aguilar, Madrid, 1936.

Presencia a oscuras, col. Adonais, ed. Rialp, Madrid, 1952.

El nombre que me diste..., ed. Finisterre, México, 1960.

Cárcel de los sentidos, ed. Finisterre, México, 1964.

Hai-kais espirituales, ed. Finisterre, México, 1967.

Cartas cerradas, ed. Finisterre, México, 1968.

Dios en la poesía actual (antología seleccionada y prologada por E. de Ch.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970, 2.ª ed., 1972.

Poemas del ser y del estar, col. Agora, ed. Alfaguara, Madrid, 1972.

También publicó una novela, **La casa de enfrente**, ed. Signo, Madrid, 1936.

—Entre nosotros muy bien, pero hubo comentarios para todos los gustos. Recuerdo que Salazar Chapela publicó en La Gaceta unos versos muy graciosos, en los que aludía a todos los poetas más sobresalientes. El estribillo me parece que decía: «Ay, Gerardo, áspero dardo, / cardo de tierra sombría, / quién fuera tu amigo bardo / para ir en tu antología.» Y claro, puesto así, rimaba Ernestina con Domenchina, por la fuerza del consonante.

—Y por algo más sería, digo yo. ¿Cómo os conocisteis?

—En el estudio de Valentín de Zubiaurre. Empezamos a salir juntos para visitar museos y exposiciones, para oír conferencias. Era en mil novecientos treinta, cuando Juan José acababa de publicar La corporeidad de lo abstracto.

—Un noviazgo intelectual.

secretario particular. Juan José tenía la idea de escribir una biografía de Azaña, porque le interesaba su figura humana, así que aceptó el cargo. Todo el grupo se afilió a la Izquierda Republicana, y también Juan José, pero no creo que lo hiciera por vocación política. En aquellos momentos, aunque uno no fuese político, se veía metido de lleno en política. Prueba de que es cierto lo que digo es que en México se dio de baja de todas las instituciones.

—¿Como salisteis de España?

—En Barcelona, Juan José fue elegido secretario del Gabinete Diplomático de la Presidencia de la República, por deseo de Azaña. Juan José dirigía el Boletín de Información del Ministerio de Propaganda, en el que introdujo una hoja poética; allí aparecieron versos de Juan Ramón,

me vayas a dejar aquí.» Quizá pueda traer su cuerpo a España; quién sabe, quizá con el tiempo pueda cumplir su deseo; resulta tan caro...

«Yo te quise traer un ciprés de Castilla», empieza un poema de Ernestina; tampoco eso es posible, claro. El poeta Juan José Domenchina reposa en México, al lado de su madre, emigrada también. Ernestina de Champourcin, viuda, siguió trabajando como traductora en congresos internacionales y para los editores mexicanos. Hizo algunos viajes a España, en 1961, en 1968, al año siguiente y en 1972: entonces, sus hermanos y sobrinos insistieron tanto para que se quedase que aquí está desde entonces. En abril pasado volvió a México, con muchos intelectuales españoles, para asistir al homenaje nacional a León Felipe. A ella le encanta viajar, pero es un lujo algo caro. En febrero de 1972 la colección Agora nos ofreció el que por ahora es su último libro, *Poemas del ser y del estar*.

—¿Qué escribes ahora?

—Que más quisiera yo que escribir. Tengo dos proyectos de libros de poesía, pero ¿cuándo los terminaré? Las traducciones me llevan mucho tiempo. Lo que pasa es que me he encontrado con que escribí cuatro o cinco poemas de un tema y otros tantos de otro asunto, que quizá lleguen a ser libros. Uno de ellos podría titularse Como a mí misma, en el que me proyecto a los demás. El otro pienso que debiera titularse La sombra viva: Juan José fue el poeta de la sombra, tanto que Conzha Zardoya ha publicado un ensayo sobre él que titula: Domenchina, poeta de la sombra. Entre sus libros hay dos que se titulan Exul umbra y La sombra desterrada. El decía que no tenía sombra porque su sombra se había quedado en España. Sobre esto he escrito algunos poemas, y pienso que podría terminar un libro.

En la antología *Poesía española (Contemporáneos)*, de 1934, a requerimiento de Gerardo Diego escribió Ernestina de Champourcin: «¿Mi concepto de la poesía? Carezco en absoluto de conceptos. La vida borró los pocos de que disponía, y hasta ahora no tuve tiempo ni ganas de fabricarme otros nuevos. Por otra parte, cuando todo el mundo define y se define, causa un secreto placer mantenerse desdibujado entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia.» Han pasado cuarenta años sobre esas palabras. Y ahora, ¿tiene

Ernestina un concepto de la poesía?

—Soy enemiga de las teorías. He tenido que hablar sobre poesía en conferencias y clases, y he dado explicaciones y definiciones. No es inexpresable la poesía, desde luego, pero nunca se acierta a definirla bien. A mí la poesía me viene, no sé de dónde: creo en el Espíritu Santo y en la inspiración; no lo digo en broma, aunque te rías. Como te explicas, si no, que cuando quiera escribir no consiga hacerlo, y en cambio de pronto en ocho días escriba ochenta décimas. No soy de los que creen que se deba escribir todos los días. Yo tengo rachas: por eso entre mis libros hay tanta separación.

—Se aprecian tonos distintos en tus libros. ¿Serías capaz de dividirlos en etapas?

—Pienso que puede hablarse de una etapa inicial, formada por *En silencio...* y *Ahora*, con alguna influencia simbolista, sobre todo de Samain, con imágenes descriptivas. La segunda etapa está constituida por *La voz en el viento* y *Cántico inútil*, libros anteriores a la guerra, donde aparece el amor humano, con resonancias propias de la época, predominio del verso libre, algún soneto, versos alejandrinos... Por cierto: yo no sabía qué eran los alejandrinos, y me quedé muy sorprendida cuando me dijeron que los escribía. Y es que nunca he

sido poeta de oficio. Después de la guerra hay una etapa de silencio, y la tercera empieza con *Presencia* a oscuras y ha seguido hasta *Poemas del ser y del estar*. Tengo la sensación, no sé por qué, de que ha terminado ahora. He caído otra vez en el desfase, como decís los jóvenes, y estoy tratando de superarlo; no se trata de que esté desfasado el tema, sino el modo: sigo creyendo que la poesía tiene que decir algo y ha de entenderse por todos los lectores. Claro que en la primera de las *Cartas cerradas* dije: «¿Poesía sin misterio es acaso poesía?»

Cuando se hallaba en México hizo algunos comentarios sobre libros en las revistas *Gaceta* e *Ismo*; ahora fir-



FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA

Por Angel PALOMINO

MANUEL FERRAND se deja un momento de fábulas, tanguillos, quebrantos, bulerías y venturas, de travesuras y retozos. Regresa a la novela, que es como volver de la aristocrática autocomplacencia, la voluta y el ringorrango, a la dura y exigente responsabilidad: a la arquitectura. LA FORASTERA (Planeta) es novela de autor, novela de novelista y prueba de que FERRAND lee, está al día y conoce los caminos, las maneras, los trucos, sí, los trucos también, y los mediterráneos que curritos, temerarios y gomosos de hispanolivetti o puntabic están descubriendo cada lunes y cada martes con gran regocijo de sus tías solteras y su poquito de guasa entre los compañeros de oficina.

LA FORASTERA no es producto de contaminación ni mimetismo; es posiblemente, además de una novela bien escrita, un desafío a los geniecillos de Fino Trelelele y aceitunitas rellenas. FERRAND parece haber dicho que él también sabe: voy a demostrar a ustedes que yo sé dar saltos,

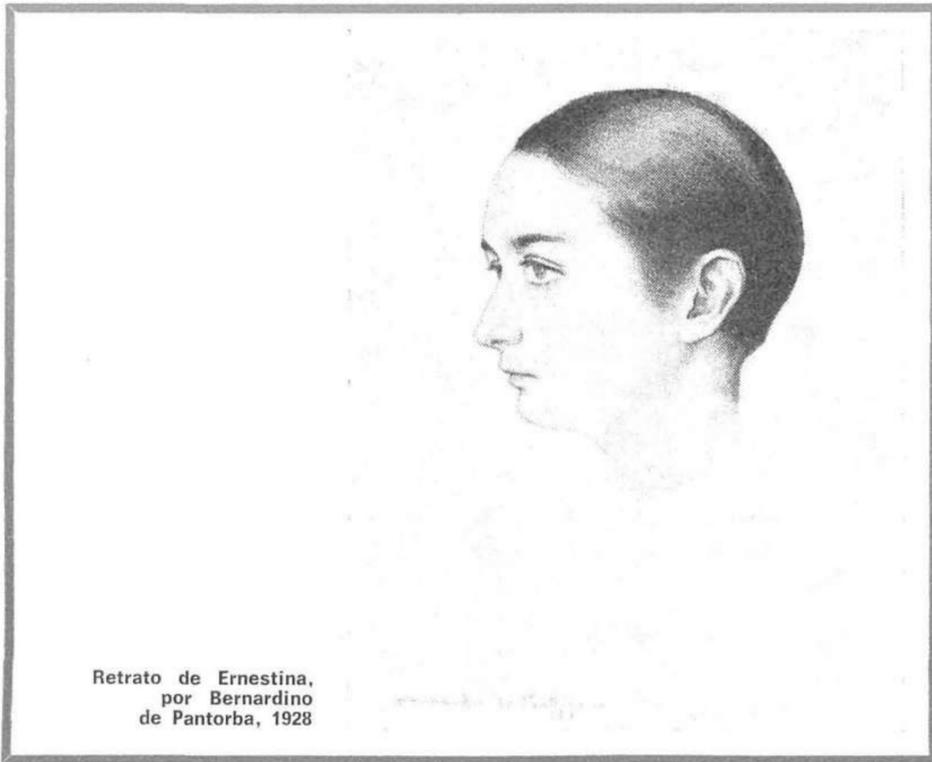
liar un poquito la cosa, cascar el hilo, romper la línea y poner en barroco una puesta de sol o un sobeo entre dos luces. Y ahí está, lo ha conseguido, limpio, up-to-date y clarísimo. Para ejemplo y enseñanza de quienes creen que todo se reduce al lío.

☆

LA sequía saheliana ha pasado el Mediterráneo, y en España van apareciendo desiertos; desierto en los premios de novela; el «Ateneo de Oviedo», el «Ciudad de Marbella», el «Palencia»... Hay que volver a inventar este asunto, esto de la promoción de vocaciones y la premiación de todacunasvidas consagradas a la literatura.

Cuando los premios eran de diez, veinte o treinta mil pesetas, los Jurados se encontraban con un lote de novelas de poca chicha y escasa esperanza; pero en alguna se adivinaba la presencia del escritor po-

ma también con cierta asiduidad recensiones en la madrileña *Poesía Hispánica*. Ella advierte que no se trata de críticas, sino de comentarios, en los que explica precisamente las ideas que el libro de poemas le ha levantado, de acuerdo con su tesis de que la poesía debe entenderse por todos. Este trabajo y las traducciones de libros agotan su tiempo; ya no suele ir a congresos internacionales como traductora, lo que le quita una de sus distracciones favoritas, el viajar. En este Madrid, que ha encontrado muy distinto al que ella conocía, lee, trabaja y sigue yendo a tertulias, a las de ahora, que también son distintas a las que evocaba. En su casa reci-



Retrato de Ernestina,
por Bernardino
de Pantorba, 1928

be también a escritores, como antes, y charla animadamente de poesía de hoy y de ayer. Pero tiene una idea fija: conseguir que se editen las poesías completas de su marido en España, para que podamos conocerlas; en realidad, ¿cuántos conocen aquí y ahora lo fundamental de la obra de Domenchina? Los libros anteriores a la guerra están agotados por completo, y los editados en México no circularon nunca en España.

Sí, sería oportuna la edición, como lo sería una antología al menos, si no las poesías completas, de Ernestina de Champourcin, puesto que con sus libros ocurre casi lo mismo. Aunque se haga tan poco caso a los poetas.

sible, el que con sudor, talento y constancia podría ser en la siguiente novela un poco mejor, y en las siguientes, un aspirante al Nobel. A ése se le concedían los cuatro o seis mil duros y se le abría la autopista de la gloria.

Ahora, con premios de doscientas, de seiscientas mil pesetas y de más, el lote continúa siendo poco más que una cosecha de esperanzas; es muy difícil, hombre, tanto premio, tanto concurso; tendríamos que tener todos los años un Siglo de Oro para dar abasto. Casi siempre el lote es mediano; muchas veces, malo; en ocasiones, infame. Y el Jurado se resiste a conceder un premio importante a obras que no, vamos que no, que es peor, que este señor se va a creer que es un genio porque le hemos regalado seiscientas mil pesetas y la siguiente que escriba será tan mala o peor que ésta. Hale, desierto.

Creo que habría que inventar, en todos los concursos, el premio principal, que quedaría desierto cuantas veces fuera necesario, y un premio modesto destinado a obras de autor novel que no alcancen calificación suficiente para el premio base.

Algo así; porque los concursos deben descubrir talentos: oye, muchacho, vas muy bien; ya verás, como sigas así acabarás ganando premios de un millón, de dos millones; sigue, sigue, escribe, escribe, escribe... Pero nunca deben ser materia corrosiva de nuestro oficio. Libros con faja de premio gordo y contenido de ingenio flaco hacen tanto daño como la experimentación gratuita, anciliar y desmañada de algunos consagrados que tienen miedo de perder el tranvía.

Todo conduce al yermo y a la confusión. Las pesetas de los premios actúan como los petrodólares; enriquecen sin justicia y dan poder a quien no va a saber utilizarlo.

☆

MARTA Portal continúa preguntando y preguntándose (ABC) a propósito de la crisis de la novela. Un poco a tontas y a ciegas da en el clavo con dos o tres hallazgos. Dice: «Se necesita valor y acaso más inocencia para realizar el ideal de sinceridad para curarnos de la "obsesión de genialidad", como diría SAMUEL ROS.» ... Paso ficha a la COMPUTADORA y continúo leyendo: «El escritor español contemporáneo suele tener su atención y su actividad en muchas partes a la vez, dis-

persas.» Paso segunda ficha a la computadora y sigo: «La gran obra se hace casi sin darse cuenta.» Tercera ficha y aprieto el botón de las exactas conclusiones cibernéticas; la COMPUTADORA resume: MARTA certifica una verdad: lo que hay es mucho cuento, mucho pluriempleo, mucho chapuz, mucha vocación de genialidad a bajo costo; no es crisis de obras, sino de mano de obra... Corto la corriente; la COMPUTADORA está lanzada y empiezan a recalentarse los transistores. Y eso que no le he hecho ficha de una afirmación importante, quizá la más importante que encuentro en el escudriñador trabajo de MARTA: «Es necesaria la vela, la espera desinteresada de la virgen prudente.»

Mientras el escritor no se acerque a la literatura con el espíritu de entrega, con la humildad enamorada de las vírgenes prudentes, seguirá creyendo que es la novela lo que está en crisis. Un caso de transferencia de problema. Como el de quien tiene un hijo enano y le echa la culpa a la contaminación atmosférica.

☆

EL escritor se derrama en lo que escribe; JESUS VASALLO se derrama mucho, cientos de artículos. Y se derrama bien; ciento cincuenta premios, que serán, en estas fechas, algunos más.

Cuando consiguió el centenar y medio decidió que los demás también tienen derecho y creó el «Premio Jesús Vasallo», cincuenta mil pesetas. No lo hizo para que hablaran de él, sino para premiar un buen artículo. Se premió a Enriqueta Calvo Sotelo por «Cita abierta con la señora Weil».

El premiado se hizo premio.

☆

DICEN que DAMASO ALONSO dixit: «Toda poesía es religiosa.» Y es verdad, es verdad, es verdad; lo repito y, si se me oyera, la gente diría habla un predicador, habla un político, habla un loco, y yo digo que no, que ni predicador, ni político, ni loco; que lo que pasa es que uno siente ganas de ponerse de rodillas cada vez que se encuentra con la poesía.

LAURENTINO M.^a HERRAN repite la cita, que ya no es clásica, en la primerísima línea de su libro *La Poesía moderna, a la búsqueda de Dios*. En el libro insiste en esta identidad de Poesía y Religión: «... es-

tudiar la poesía religiosa de cualquier momento histórico es tan fácil y, al mismo tiempo, tan comprometido. Porque en realidad la tarea se convierte en hacer la historia de la Poesía en ese momento».

L. M.^a HERRAN se interroga una línea más adelante si los poetas son carismáticos. Pues claro que lo son: tienen un carisma que para sí lo quisieran muchos que trabajan el carisma sin haberlo olido ni de lejos.

☆

EL premio «Villa de Madrid» y el millón del señor ONIEVA tienen ya destinatario: RAMON HERNANDEZ, un ingeniero que escribe con merecimientos suficientes para ese premio y para más. La literatura de HERNANDEZ es consecuencia de dos elementos nobles: vocación y cultura; escribe como quiere, fabula a su aire, convoca a su manera personajes, tiempos y mayéutica narrativa; está—como el otro ingeniero, BENET—atrincherado en su velador de piedra dura, basalto, asperón y lapislázuli, y su prosa pide beligerancia al lector. El lector las pasa más bien canutas, pero agradece la confianza implícita en el desafío. HERNANDEZ está, para bien o para mal, más cerca del humano nivel del mar que BENET.

Quedó finalista TERESA BARBERO, que pasó por todas las emociones, por las angustias de la eliminatoria, que es para el concursante superviviente como una angustiosa sucesión de partes de guerra en los que se le anuncia que ha habido tiberio, que no ha sido vencido, que va a haber más leña, que puede aún aspirar a la victoria y que la cosa está de todo menos fácil. TERESA lo aguantó muy bien; fue la heroína de la noche.

Sé—lo sé, de verdad—que los dos escritores—sus novelas—merecían llegar a la final. El hecho de que antes que yo lo supieran hasta los gatos no es—creo—sino síntoma de incontinencia verbal de alguien que conocía la marcha de las lecturas. Sería conveniente inventar un juramento de secreto profesional para estas actividades. Porque la gente—sin razón—pone a parir al jurado, a los ganadores y a la Literatura, nuestra amada esposa, tan difamada por los impedidos. Lo decía (Pueblo) SANTOS AMESTOY: «... los frustrados de la Literatura, que es la peor raza de maldicientes...».

FRANCISCO BOTELLO,

EL ÚLTIMO ESCRITOR PORTUGUES DE LA LITERATURA CASTELLANA

Por Alberto NAVARRO GONZALEZ

ESPAÑA Y PORTUGAL

Si imposible resulta escribir la historia de cualquier país europeo desgajándola de la de sus vecinos, tal imposibilidad se hace especialmente manifiesta en el caso de España y Portugal.

Y ello no sólo porque hasta el siglo XII no se constituyera el reino lusitano o porque luego pasara a formar parte de la extensa y heterogénea monarquía católica de los Austrias durante más de medio siglo (1580-1640).

La incontrastable fuerza que indisolublemente une a ambas naciones y las hace recorrer análogos caminos históricos, fundamentalmente dimanada del hecho insoslayable de ser partes integrantes de la superior unidad geográfica racial y cultural que se llama Península Ibérica e Hispania.

Ningún geógrafo podría, por ejemplo, describir o estudiar ríos como el Miño, Duero, Tajo o Guadiana sin mezclar realidades y nombres portugueses y españoles; y tampoco ningún historiador podría hablar separadamente de hechos tan trascendentales para los dos países más hermanados de Europa, como la venida de fenicios, griegos y cartagineses, la romanización y cristianización de Hispania, su invasión y dominio primero por los visigodos y luego por los árabes, la secular gesta de la Reconquista, la asombro-

sa y fecunda empresa de descubrir y cristianizar nuevos mundos a través de «mares nunca antes navegados», la épica lucha contra los ejércitos napoleónicos, etc.

Concretándonos al campo literario, tampoco creo que puedan marcarse límites y fronteras que tajantemente separen y deslinden las literaturas de ambos países.

Al contrario, aguas de claras fuentes portuguesas se confunden con otras españolas en comunes y vivificantes ríos literarios.

La lírica, el *romancero*, el teatro, la novela y la prosa didáctica españolas de la Edad Media y los siglos áureos no pueden, por ejemplo, estudiarse sin nombres portugueses de escritores y obras como los de los *Cancioneros galaico-portugueses*, el bellísimo romance *La vem a nau Catrineta*, Sa de Miranda, Camoens, Gil Vicente, *Doña Inés de Castro*, de Antonio Ferreira; Jorge de Montemayor, *Palmerín de Inglaterra*, de Francisco Moraes; *Euphrosina*, de Jorge Ferreira; Francisco de Melo, Antonio de Vieira, Manuel de Faria y Sousa, etc.

Hoy quiero llamar la atención sobre Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos, riguroso contemporáneo de Torres Villarroel, si bien de ingenio menos fecundo e inspirado y de personalidad también menos vigorosa y rica.

Olvidado por críticos e historiadores portugueses, ya que escribió en castellano, y

por los españoles, ya que nació y fue portugués, he aquí una primera aunque rápida exposición de su vida y de su obra.

VIDA DE FRANCISCO BOTELLO

En un momento en que, según bien observa el padre Feijoo, los españoles se mostraban más privados del «adorno de las lenguas» y «menos dedicados a la peregrinación... que los individuos de las demás naciones», este escritor portugués puede alardear de un directo conocimiento de las lenguas y los reinos europeos, que no tenían sus más famosos contemporáneos españoles (padre Feijoo, Sarmiento, Torres Villarroel, etc.).

En efecto, Francisco Botello, que nace de noble ascendencia en Torre de Moncorvo (provincia de Trasmontes) el año de 1670, muy niño aún pasa a vivir a Madrid con un tío suyo, con lo que, según él mismo confiesa en el prólogo a su poema *El Alfonso*, hizo del castellano «su lengua materna».

«Son españolas mis locuciones por ser ésta mi lengua materna, pues, aunque nací portugués, me crié y asistí entre los castellanos, hablando sin interrupción su idioma la mayor parte de mi vida.»

En Madrid estudió con los jesuitas, pues en la dedicatoria manuscrita del ejemplar de *El Alfonso* que existe en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, expresamente afirma: «que desde sus primeros estudios fue y es el más amante y agradecido discípulo de la Compañía».

También sabemos que allí disfrutó de la amistad y protección del almirante de Castilla, don Juan Tomás Enríquez; del duque de Alba, don Antonio Martín de Toledo, y el duque de Arcos, don Joaquín Ponce de León.

Pero la historia se repite, y la guerra de Sucesión hace que este noble portugués abandone Madrid, como antes su abuelo Paulo Botello de Moraes, soldado en la guerra de Cataluña, que tuvo que regresar a su patria al ser aclamado rey de Portugal Juan IV.

Ya en su tierra natal, Juan V le otorga el hábito de la Orden de Cristo y una pensión en la encomienda de San Pedro de Felgoçinho, «atendiendo a haber compuesto el poema del *Alfonso* y a ser de las primeras familias de la provincia de Trasmontes».

Poco tiempo permanece en su patria, pues en 1711 «hace un giro por Europa», y acompaña al embajador en la curia romana, marqués de Abrantes, don Rodrigo Annes de Sá e Almeyda.

La muerte de su padre le hace regresar pronto a Portugal, y aunque proyectaba volver al colegio de los Padres de la Congregación de la Misión que le acogieron en Roma, es lo cierto que se instala confortablemente en Torre de Moncorvo.

De nuevo este errante lusitano abandona el solar patrio y ahora ya para siempre.

La preparación de una nueva edición de su *Alfonso* le lleva a Salamanca, donde decide instalarse y donde escribe y publica sus últimas y más interesantes obras. Mue- re en 1744.

Los escasos datos biográficos que acabamos de reseñar no dicen gran cosa de la personalidad de Francisco Botello.

Sin embargo, creo que futuros investigadores deberán tener en cuenta el vivir célibe y ausente del país natal de este escritor bilingüe, así como el manifiesto afán de presentarse ante sus compatriotas como escritor famoso fuera de Portugal (todas sus obras se editan en Francia, Italia y España; alardea de haber sido invitado a formar parte de la Academia de los Arcades de Roma,

y en las ediciones de su *Historia de las Cuevas de Salamanca* dice pertenecer a la Real Academia Española, aun cuando su nombre no aparece en la lista de académicos publicada por Cotarelo).

Pero sin poder detenernos más en su vida, asomémonos someramente a su obra.

OBRAS POÉTICAS CASTELLANAS Y LATINAS

Panegírico historial genealógico de la familia de Sousa, Córdoba (s. a.), 1969. Poema en 88 octavas, correctas y ampulosas, magníficamente editado y dedicado al «Ilustre Sr. Vasco Alfonso de Sousa, primer varón de ella».

El Nuevo Mundo, Barcelona, 1701. Poema heroico en 10 cantos sobre el descubrimiento de América, al que, sin su consentimiento, añadieron «algunos filólogos» gran parte del *Alfonso*, resultando así, según el propio autor, «un mal unido caos poético», «adulterado hasta en el lenguaje».

Las partes añadidas del *Alfonso* a este «desdichado intento épico» fueron «el libro 3.º, con los sucesos de Ancolo y Arsinda; el 10.º, con los Bosques de Oro; el 4.º, con la guerra de la campaña inundada, los afectos

y sucesos amorosos, los mejores conceptos y casi entero mi *Alfonso*».

El Alfonso, París, 1712. Poema sobre el famoso conquistador de Lisboa, reeditado en Salamanca (1731) con la elocuente indicación «Impreso ahora la primera vez con beneplácito del autor».

Esta edición de Salamanca, dedicada a la «Serenísima D.ª María, Princesa de Asturias», va acompañada de una breve noticia biográfica del poeta escrita por Bernardino Pereira de Arosa.

El poema debió de ser su obra predilecta, al menos hasta la publicación de la *Historia de las Cuevas de Salamanca*, y la que más prolongados esfuerzos debió costarle:

«Compuse muchas partes en Madrid —nos dice—, muchas en Lisboa, algunas en la Torre de Moncorvo y no pocas en mis dilatados viajes.»

El escritor portugués —que por lo general dedica sus obras a personajes de su nación— quiso aquí cantar el sitio y conquista de Elysia (Lisboa) por el rey Alfonso; pero su buen deseo y su denodado esfuerzo no atrajeron la benevolencia de las musas.

En efecto. A pesar de su cultura, ingenio, fantástica inventiva y relativa facilidad versificatoria, sus 1.111 octavas, distribuidas en 10 libros, ofrecen una indigesta y anacrónica amalgama de hechos y personajes fan-

tásticos y reales, humanos y divinos, cristianos y paganos que justifican su posterior olvido.

Satyrae, Salamanca, 1740. El libro único, dedicado al «Sr. Antonio de Sousa Moreira, Fidalgo de la Casa Real y Teniente Coronel de Caballería en los ejércitos de mi heroico monarca el Serenísimo Don Juan 5.º», consta de cuatro sátiras en versos latinos, a las que el catedrático don Juan González de Dios añade extensas notas latinas. Las sátiras van precedidas de un prólogo y de una nueva biografía del poeta, escrita esta última por Martín Thomé das Neves.

Aunque en ocasiones se ven acentos vivos y personales (al hablar, por ejemplo, de la vida retirada o de las virtudes españolas), el tono general es frío, tanto al denostar los vicios como al ensalzar las virtudes.

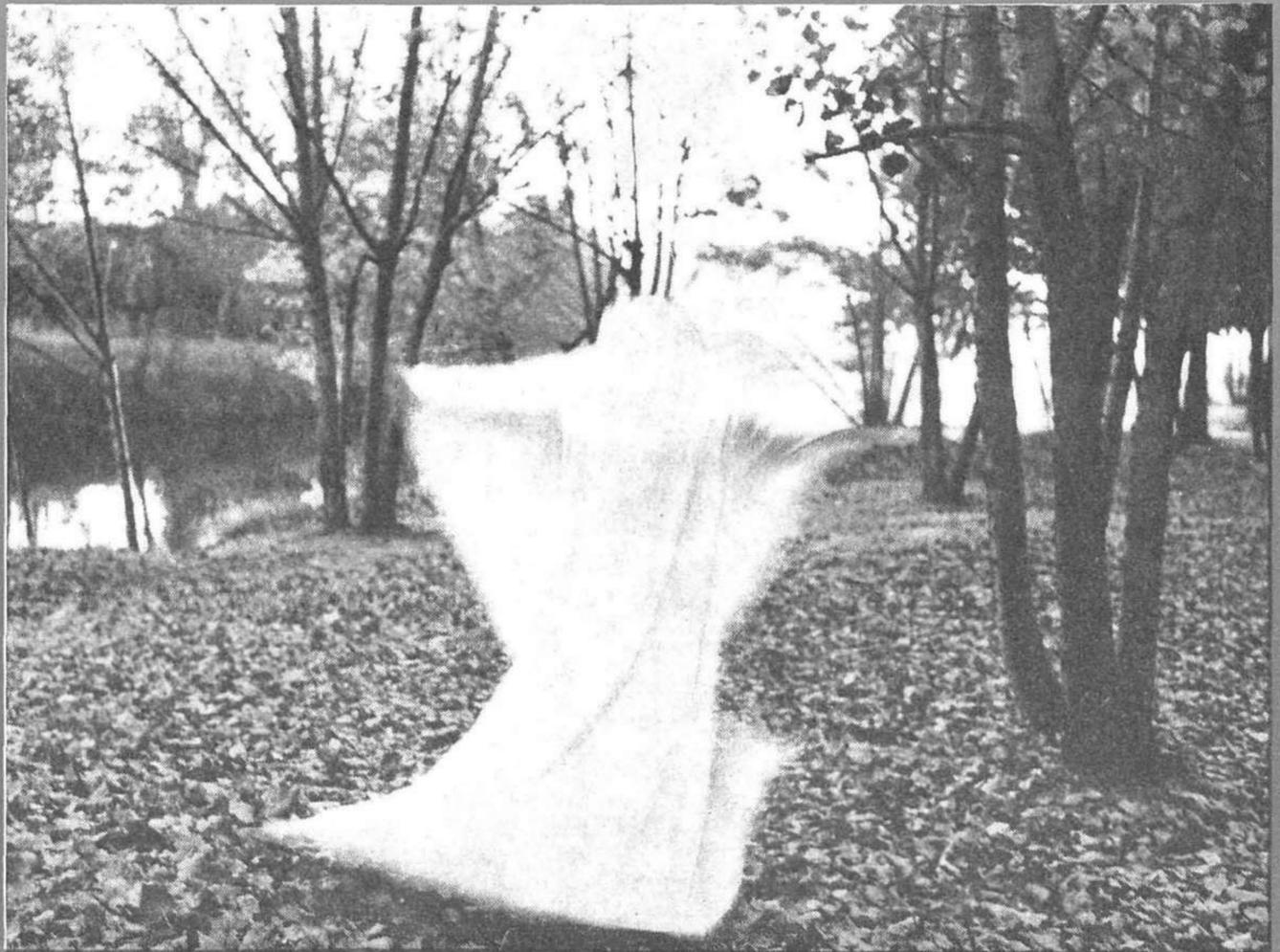
Y llegamos a la que juzgo su obra más interesante, única de la que hasta el momento se ha ocupado la crítica (1).

(1) Menéndez Pelayo, en su *Historia de los heterodoxos españoles*, ofrece ya un primer y magistral juicio de la *Historia de las Cuevas de Salamanca*, citando también de pasada los «desdichados intentos épicos» del escritor portugués (*El Nuevo Mundo* y *El Alfonso*).

Posteriormente, mi querido y desaparecido maestro Manuel García Blanco, en su documentado estudio *El tema de la Cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título* (*Anales Cervantinos*, 1951) ofrece una breve y acertada exposición y juicio del contenido de esta obra.

Dicho estudio últimamente ha sido bien utilizado y actualizado por mi querido amigo y compañero Luis Cortés Vázquez en su delicioso libro *Salamanca en la Literatura*, 1972.

FOTOS QUE DAN PIE



El carnaval se ha ido por el río. Y aparece la ninfa oculta. Nise, «que en hermosura par no tiene», se asoma entre los árboles. Nise otoñal tapada y desplegada, e iniciando un despegue desde el suelo ya madura del agua y de la tierra.

Pero, no. No está aquí. ¿Quién es?

¿Quién soy?... ¿Soy de nieve o de gasas o de espumas? Algo que va flotando. Una hermosura loca o la propia locura.

¡Adivinadme!

Los árboles son míos. Están claros, desnudándose y esperando mi sexo, mi desnudez y mi contacto. Cualquiera hombre lo haría. Pero sin interés, sin ansias...

Yo soy la hoja mayor. Mis hermanas se quedan debajo de mí misma. Son damas infinitas

que me dejan partir, mis hermanas pequeñas como piel de la tierra en todos los otoños.

—Queredlas, abrazadlas y gozadlas ahora y en su virginidad sobre el lecho del campo. Y que suban sus hijos hasta el hondo dulzor de leche de mis pechos guardados para ellos, cubriendo su blancura con esta calma blanca que me apresa este cuerpo tan libre. Aunque todos los álamos se callan goteando sus hojas, yo lo pido con gritos o silencio, mientras mi amor lo quiera, hasta volver al río y entregarme a sus goces. O confundir mi sexo con la fotografía.

Ahora, me voy. Miradme una vez más. Quizá luego os recuerde a cualquier cosa vuestra que habíais olvidado.

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

OBRAS EN PROSA CASTELLANA

Historia de las Cuevas de Salamanca, León de Francia, 1734. En la portada se dice: «Añadida y últimamente ajustada por él mismo en esta su 2.^a impresión»; pero hasta ahora nadie, que yo sepa, ha hallado ejemplares de la edición anterior.

La obra, alabada por Feijoo y por Sarmiento, consta de siete libros y va acompañada de unos «Privilegios que la Madre Celestina concedió al caballero Francisco Botello», en verso, un extenso romance sobre Amadís, unos versos latinos en loor de Salamanca, un epigrama latino del jocoso Merlín y una interesante dedicatoria «A la Serpiente que es timbre del regio escudo de Portugal».

El autor la reeditó con algunas reformas en 1737, dedicándola no a la Serpiente del escudo regio de Portugal, sino a la Real Academia de Madrid, y añadiéndole también una de sus sátiras latinas.

Por último, el año 1741 hizo otra edición mucho más breve en seis libros, dedicada a doña Josefina Borgues Pedrosa, «heroína portuguesa», y a la que antepuso el siguiente significativo ruego:

«Pide el autor a quien le reimprimiere el

presente libro, que lo imprima por los ejemplares de esta edición y no por otros.»

Y en verdad que no le faltaban motivos para repudiar sus anteriores versiones.

Francisco Botello, que condenaba la superchería de las Cuevas de Salamanca «no por fábula, sino por fábula no ingeniosa», pretende burlarse de tan absurda patraña con otra mucho mayor.

«Y así estoy resuelto a declarar yo mismo que mi *Historia de las Cuevas de Salamanca* es todo mentira, enredos y locuras...; ahí os echo cuantos embustes hay en mi casa» (libro 3.^o).

Y en efecto. Francisco Botello puede engeñarse de haber escrito la más frenética, disparatada y fabulosa patraña a las puertas mismas del siglo de las luces.

Parte central de la obra es la descripción de las Cuevas de Salamanca, y en especial de la principal de ellas, verdadera Jauja repleta de fantásticas maravillas, a través de cuyas aguas y fuegos subterráneos, que comunican con todos los mares y volcanes del planeta, Oriana, Amadís, Gandalín y Celestina hacen un fantástico viaje (libro 7.^o).

«La más noble de todas las grutas ha sido esta que llamáis de San Ciprián. El techo que la sirve de cielo es una lámina de pie-

dra lapislázuli, pero no opaca, sino muy transparente, de modo que iluminándola el fuego central por una vasta caverna o taldro nos forma la perpetua y hermosa claridad que estáis viendo» (libro 2.^o).

Interés especial también dedica el autor al enfrentamiento del zar de Villamayor (padre de Oriana), en cuya ayuda acude Amadís, y el descomunal ejército africano (50.000 elefantes y 800.000 navíos), que, impelido por el diablo, viene a las Cuevas (libro 5.^o); y también resaltan las curiosas y heterogéneas contestaciones que el catedrático invisible da en el libro 6.^o

Pero el escritor portugués, carente del estupendo ingenio y del incontenible torrente verbal que campea en los broncos «caprichos» literarios de Torres Villarroel, con desmandada audacia mezcla y amontona desafortadamente oníricas fantasías interesantes para una crítica psicoanalítica, disparates históricos, contrapuestos recuerdos literarios, inauditas crudezas realistas que nos hacen pensar en el Bosco más aún que en Torres o en Quevedo; chuscas explicaciones científicas o etimológicas, etc.

Además, el extravagante y heterogéneo libro, junto a la burla y la desatada acumulación de fantasías y disparates, que a veces

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

HORA es ya de lanzar las campanas al vuelo por la vida y vigencia de esta revista que nos está enviando Aurelio García Cantalapiedra. Por muchas cosas, que van desde la nostalgia por aquel florecer de la provincia hasta la empresa de hoy de fabricar—decimos eso a unas manos que trabajan tan cuidadosa y amorosamente sobre los textos de los demás—, Cantalapiedra ha tenido para estos nuevos cuadernos todo el entusiasmo de aquel Proel, de impercedero recuerdo, hasta el haz de páginas que hoy nos van llegando—tenemos en la mano el número 12—con bagaje poético del más brillante interés. A la manera de aquellas Entregas de poesía catalanas de los años cuarenta, ahora tampoco se limitan los editores de la Peña Labra de hoy a darnos poemas o prosas sueltas de distintos autores. Se descubren cuadernos de poesía olvidada, autógrafos de cartas, ediciones pequeñas, opúsculos de la más oportuna publicación o revisión. Lujosa, lujosísimamente editada, será Peña Labra, en el tiempo, un tesoro de inalcanzable valor. Seguro que hay todavía diputaciones, ayuntamientos u organismos de líneas parecidas, a los que se podría pedir ayuda para empresas de este tipo... Tiempos de Garcilaso, tiempos de Espadaña, tiempos de Proel. O aquellos otros, un

poco anteriores: los de Isla, Mediodía o Grecia. Habría que pedir a nuestros jóvenes que siguieran esta tradición que les marcan sus mayores. ¡Ah, si fuera verdad que de nuevo cada provincia de España contara con una, y hasta más, revistas chicas, como en aquellos tiempos, de la mano, la voluntad y el buen gusto que Cantalapiedra ha tenido para su Peña Labra, tan nueva y antigua, tan florecida, tan brillante!

* * *

ENTRE la poesía viva que Peña Labra ha recogido en este número 12, nos encontramos con un bellissimo y seguramente inédito—trae fecha de junio de 1974—cuadernillo de poemas de Dionisio Ridruejo. Un Ridruejo nuevo y finísimo, que aparece con un verso delgado como el agua:

Colinas sobre colinas.
El oro cansado
y la plata fría.

Se trata de catorce canciones, de poemas breves, donde la concentración y madurez del poeta le hacen decir, como si un caudal de maneras precisas, encantadas, vinieran a su garganta llenas de luz y de armó-

nico ensamblaje. La belleza del verso corto, donde la música se hace y se crece sobre la primera idea del poeta:

Un portugués se muere de amor
en una isla de bruma y flor.
¿Cómo vería tan claro
—quiero decir tan a ciegas—
el alcabalero manco?

Una lección de cómo se puede llegar a la mayor claridad sirviendo una vivencia que no necesita enmascaramiento pedante y que toma cuerpo en lo que leemos, cuerpo y gracia, y se queda la figura cantada como un giro de una hoja en el aire. Así, casi sin tocar, sin herir el papel, nos llegan estos versos de un poeta:

¡A nacer, Portugal! En tiempo
fuiste el fin y fuiste el ocaso
y rasgaste—oh fronteriza
de la muerte—el mar contrario.

* * *

Y ya, para no salirnos de Santander, este librito de Juan Ramón Jiménez, y que recibimos de manos de Pablo Beltrán de Heredia como un pequeño volumen más de su colección «Clásicos de todos los años».

recuerdan los de Juan del Encina o Iriarte, ofrece también serias enseñanzas científicas, morales y filológicas (disquisiciones sobre el engraido e inútil saber epocal, sobre la conveniencia de fijar una correcta ortografía o de que los escritores castellanos se fijen en el latín más que en el francés, «lengua que tiene la cabeza en París y la cola en las naciones que idolatran cualquier inútil papel extranjero», etc.

En toda esta acumulación de burlas y veras, fantasías y realidades, versos y prosas, hay que reconocer que sólo a veces aparecen páginas y rasgos felices e interesantes.

De todas formas, creo digno de tenerse en cuenta el hecho de que, en el desierto narrativo español de entonces, este escritor portugués se lanzara a publicar un fantástico viaje por las misteriosas regiones subterráneas, que tan maravillosamente inspiraron a Cervantes el episodio quijotesco de la Cueva de Montesinos.

También considero meritorio, aunque de un mérito relativo y aminorado por las pocas relevantes dotes del escritor, el haber intentado deshacer la creencia en la «necia fábula» de la Cueva de Salamanca no con claros razonamientos como su contemporáneo Feijoo, sino con una «fábula ingeniosa»

El libro se titula *Ríos que se van*. A mí me envió Juan Ramón Jiménez ese título con un poema para Poesía Española. Su grafismo preciosista y enrarecido me hizo dudar mucho en el título, título que venía escrito a lápiz por el maestro, aunque Zennobia habría escrito a máquina, antes, el poema; sí, nos costó mucho leer a la cabeza del poema la leyenda «De ríos que se van».

Ahora, «Ríos que se van» es claro en el soneto, que nos atrevemos a reproducir por su claridad y belleza:

CONCIERTO

Echada en otro hombro una cabeza,
funden palpitación, calor, aroma,
y a cuatro ojos en llena fe se asoma
el amor con su más noble franqueza.

¡Unión de una verdad a una belleza
que calma y que detiene la carcoma,
cuyo hondo roer lento desmorona
por dentro la minada fortaleza!

Momento salvador por un olvido:
fiel como lo anteterno del descanso:
la paz de dos en uno.

Y que convierte
el tiempo y el espacio, con latido
de ríos que se van, en el remanso
que aparta a dos que viven de su muerte.

Y todavía me atrevo a preguntar, ya que se nos confiesa al empezar el libro que pertenece a los últimos tiempos, en los que Juan Ramón Jiménez estaba dedicado a corregir y a ordenar su obra última: ¿el título sería, como ahora se define, «Ríos que se van», o «De ríos que se van», según el autógrafo que conservo...?

enteramente centrada en la famosa leyenda de la que Cervantes, Alarcón y Rojas Zorrilla sólo tangencialmente se ocuparon.

Y, por último, muy digno juzgo de consideración el que con su contrapuesta mezcla de crudezas realistas e inverosímiles fantasías percibiera y expresara el hecho extraño de que la superstición o «tontería» de la Cueva de Salamanca surgiera y se mantuviera precisamente en Salamanca. Es decir, en la ciudad que, por los científicos estudios de su antigua Universidad y por la claridad y limpieza de sus cielos y campos, menos propicia parecía para que supercherías y nieblas soportaran la clara voz de las aulas y la cruda luz de una altiplanicie astral, cuyos soles y vientos sólo respetan los nitidos y duros perfiles de las realidades más consistentes.

Ahora bien. A pesar de estos y otros méritos históricos o intrínsecos más o menos estimables que pudiéramos citar, preciso es reconocer que esta singular obra, más que un lozano renacimiento de la gran novela española del Siglo de Oro, o que una puerta abierta a nuevos caminos, venía a ser clara muestra del callejón sin salida a que llevaba la anacrónica manipulación de antiguos elementos y recursos literarios (Amadís y Celestina son personajes centrales de la obra) sin actualizarlos con los aires vivificantes de los nuevos tiempos y de una feliz y tenaz inspiración, tal como por entonces hacía Renato Lesage y, en diversa manera, Torres Villarroel.

Sin poder hoy detenernos más, creo que tras esta rápida visión general de la vida y la obra de este curioso escritor portugués, bien podemos afirmar que Francisco Botello ni fue un gran escritor ni tampoco un profesional de las letras entregado tenazmente a la tarea literaria.

Esto último no es nuevo ni raro en la literatura española; pero el autor de la *Historia de las Cuevas de Salamanca* es uno de los más claros ejemplos de escritor hispánico que, con dotes, si no geniales, sí estimables, escribe «por divertimento y no por tarea», con la consiguiente repercusión en la calidad y cantidad de su producción literaria:

«Yo jamás escribí—nos dice—por tarea como los que están encerrados y quietos con los libros. Gasté mis años y mi dinero divirtiéndome por los mejores reinos de Europa y escribiendo cuando me dejaba de mano la pareza, la cual muchas veces dejó pasar algunos años sin que me dejara.»

Tal actitud creo que puede ayudarnos a comprender la dispersa heterogeneidad, la endebles y las diversas redacciones de sus obras, así como el carácter extravagante y anacrónico de todas ellas, pese a tratar en ocasiones temas actuales en la Europa de entonces.

Por otra parte, al escritor portugués, si bien no le faltó audacia imaginativa, cultura e ingenio, le faltó casi siempre mesura, arte e inspiración, y así, fantasía y realidad, burla y didactismo, lejos de integrarse orgánicamente en una superior y armoniosa unidad viva como en Cervantes, mutuamente chocan y se destruyen.

No fue, pues, gran escritor Francisco Botello, pero el último escritor portugués de la literatura castellana, si mediocre poeta, fue también el último representante de una rica literatura narrativa que, solitaria y vanamente, intentó reverdecir un género literario mezclando calcinados residuos de la literatura caballeresca, picaresca y satírico moral con nuevas y entecas tendencias didácticas del naciente siglo de las luces (2).

(2) El propio Francisco Botello dice en el prólogo, de *El Alfonso* que en 1723 había traducido en octavas portuguesas este poema y que *El Alfonso* y *El Nuevo Mundo* los había reunido en 20 libros. Sin embargo, nada de esto dio a la imprenta.

Aunque no he podido consultarlos, Diego Barbosa Machado reseña también en su *Bibliotheca Lusitana* las siguientes obras: *Loa para la comedia con que S. M., que Dios guarde, festejó el día del nombre de la Reina nuestra Señora*, Lisboa, 1709.

Hymni in laudem B. Joannis, Roma, 1715.
Gratas expresiones... al Pontífice Clemente XI, Luca, 1716.
Cejador cita también un *Poema en loor de San Juan de Sahagún* en 80 octavas.



☆ —Las gentes cultas —por lo que contaba a un grupo de amigas la crítica de arte Elena Flórez— no deberían pronunciar nunca la palabra «borracho», porque no es de buen tono...

—Para ti, entonces, los que empujan el codo, ¿cómo deben llamarse...? —preguntó cierta dama, bastante popular por su afición al whisky...

—¡Platónicos, hijita; platónicos...! Porque, como sabrás, Platón fue el que dijo aquello de ¡la verdad está en el vino...!

* * *

☆ Gabriela Mistral era famosa por la sencilla violencia con que manifestaba sus opiniones. En una reunión, donde alguien hizo referencia a cierta frase, «demasiado experimentada», de Papini sobre la chilena; la mitad de los congregados dieron su voto a una *experiencia* suficientemente administrada, y la otra mitad convino que los grandes *experimentados* suelen equivocarse demasiadas veces, pese a hacer uso de tan reconocido valor. Gabriela, como si no hubiera escuchado la desfavorable opinión de Pappini sobre su persona, decidió el empate. Al decir de forma rotunda, como solía:

—La experiencia es un billete de lotería, que se adquiere, por desgracia, después del sorteo...

* * *

☆ —Si yo enviudara —comentaba el casado con muchos hijos, novelista bastante conocido—, no volvería a casarme, ¡os lo juro...!

—A mí lo que me ocurre—fueron palabras de un poeta, explotador hasta cierto punto de su compañera—es que no encontraría otra esposa tan aprovechable, como la que me ha tocado en suerte...

—Pues si yo me quedase viudo, cosa muy difícil puesto que soy soltero —resumió un dramaturgo de éxito incuestionable—, procuraría no volver a casarme, para no demostrar a los amigos, como alguna vez dijo Santiago Rusiñol, que había tenido un amor interino...

COJUELO

MEXICO

LE ESPERA CON SU MAGICO ESPLENDOR

UN PAIS DE MIL FACETAS MARAVILLOSAS



CONSULTE A SU AGENCIA DE VIAJES O

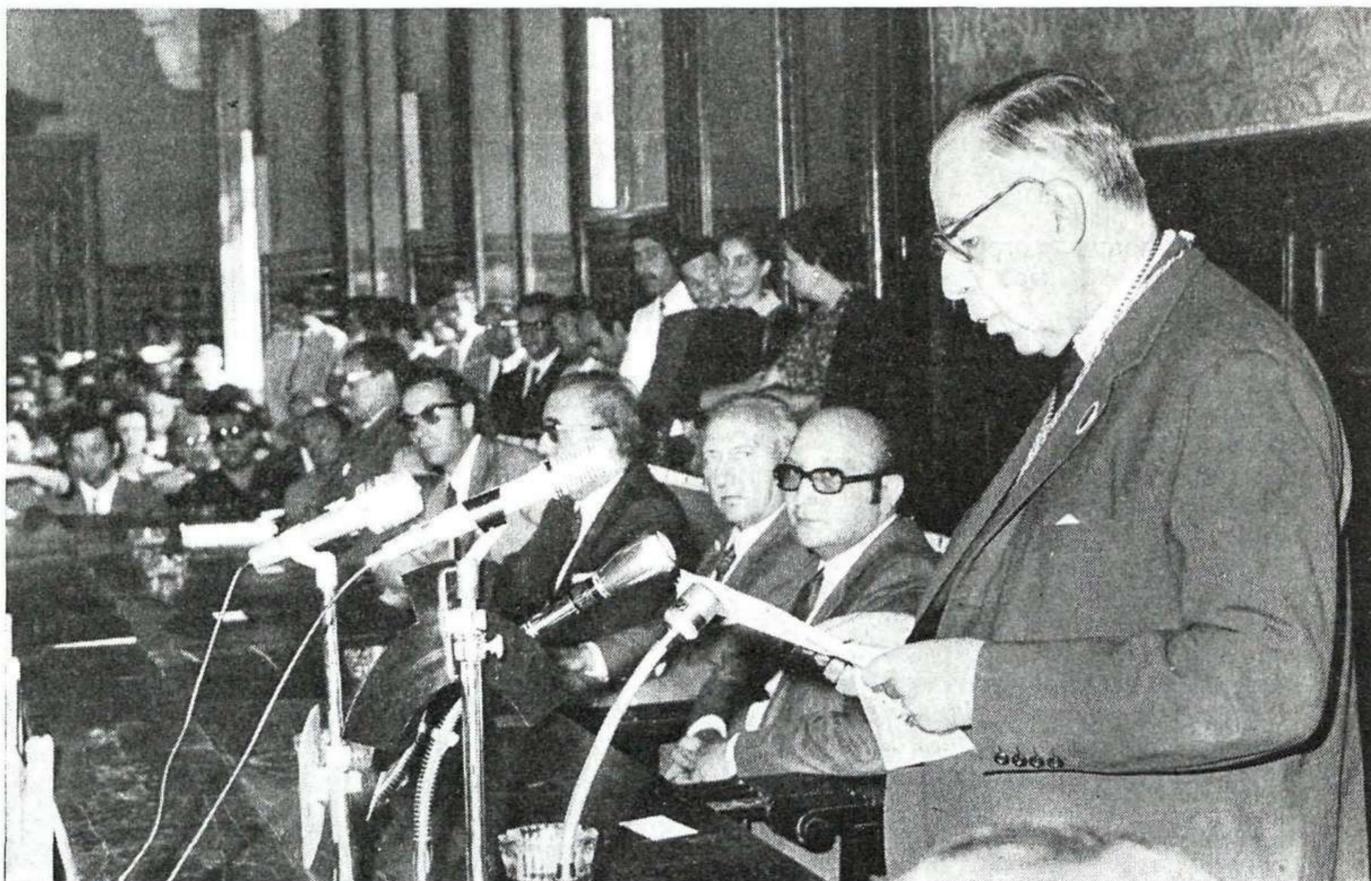
AEROMEXICO

AERONAVES DE MEXICO

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



DIÁLOGO CON LAS INSTITUCIONES Y CENTROS CULTURALES



Intervención de don Antonio de Bonilla
en el acto inaugural
del XII Congreso Nacional
de Arqueología

EL INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES

Por José LOPEZ MARTINEZ

La Diputación Provincial de Jaén, en sesión del día 2 de abril de 1951, siendo presidente don Juan Pedro Gutiérrez Higuera, creó el Instituto de Estudios Giennenses. Se aprobó el Reglamento por el que había de regirse, así como la designación de los primeros consejeros que debían formar parte del mismo. De esta manera se hacía realidad la idea de don José Antonio de Bonilla y Mir, anterior presidente de la mencionada Diputación, la cual consistía en agrupar académicamente la tradición investigadora de los intelectuales de la provincia de Jaén. Los fines esenciales del Instituto consisten en fomentar la investigación científica, el cultivo de las artes y las letras, y todo aquello que tienda a acrecentar los valores espirituales y culturales giennenses. También es misión del Instituto coordinar en cuanto sea posible, y previa conformidad de los mismos, las tareas de proyección científica de los diversos centros culturales de la provincia, sin más aspiración que la de servirles de orientación y estímulo. Es el órgano de cultura de la Diputación Provincial de Jaén, estando adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas a través del Patronato José María Quadrado. Hasta 1953, desde su fundación, estuvo dirigido por don Luis Sagaz Zubelzu, y desde entonces por don José Antonio de Bonilla y Mir, con el cual hemos conversado para realizar este trabajo.

—¿Cuáles han sido los actos culturales celebrados últimamente?

—Durante el pasado curso académico, los actos de proyección científica y cultural que llevamos a cabo fueron numerosos; podemos destacar entre ellos los siguientes: la conferencia de don Mariano Monzón de Aragón, titulada «El comienzo de la existencia humana y su protección jurídica». Don Miguel Arjona Colomo nos presentó un problema económico y político de gran ac-

tualidad en su disertación sobre «Un nuevo colonialismo: las empresas multinacionales». Don José María Macarolla se refirió a «La ciencia y la técnica ante el progreso demográfico». Don Francisco Esteban Santisteban a «Consideraciones socioeconómicas sobre los yacimientos de sales sódicas en Ubeda». También el Instituto rindió homenaje a la memoria de Azorín en el centenario de su nacimiento con un ciclo de conferencias organizado por el Seminario de Literatura,

interviniendo los profesores: don Juan Fernando Ortega Muñoz, don Alfonso Sancho Sáez, don Francisco López Estrada, don José María Martínez Cachero y don José Antonio Pérez Rioja, que analizaron minuciosamente diversos aspectos de la obra de Azorín.

CENTENARIO DE PEDRO POVEDA Y OTROS ACTOS



El señor Yanguas Mesías hablando con los autores galardonados con el «Premio Cazabán 1973»

Don José Antonio de Bonilla y Mir, uno de los hombres más ilustres que este siglo ha dado a Jaén, nos informa con todo detalle de las actividades realizadas por la entidad que dirige. Nos da noticia de la serie de actos que están celebrándose para conmemorar el centenario de Pedro Poveda. Para ello, y en colaboración con la Institución Teresiana, han programado una serie de conferencias de notable interés. La primera de ellas ha estado a cargo de doña Irene Gutiérrez, catedrático de la Escuela Universitaria del Profesorado de Educación General Básica de Soria. Dentro de este mismo ciclo ha tenido lugar la conferencia de apertura de curso, pronunciada por don Andrés Molina Prieto, versando sobre «Tradi-

ción y evolución en el ideal apostólico del P. Poveda». La tercera y última, con la que se ha clausurado el centenario, le ha correspondido a don Fermín Palma Rodríguez, consejero del Instituto.

—Infórmenos acerca de otras realizaciones de tipo cultural.

—Puedo decirle que el Seminario de Arte durante este curso ha colaborado eficazmente con la Sección Provincial de la Asociación Nacional de Amigos de los Castillos en la organización del Día Nacional de los Castillos, que del veintitrés al veintisiete de mayo pasado se celebró en nuestra provincia. Se visitaron diversas fortalezas y pueblos de la provincia, se expuso al público una completísima muestra fotográfica de los castillos giennenses y se editó un número extraordinario de la revista Castillos de España, dedicado a los de Jaén y patrocinada por la Diputación Provincial.

PUBLICACIONES, PREMIOS Y BECAS

Uno de los capítulos más importantes dentro de las tareas del Instituto es el relativo a las publicaciones. En este menester, don José Antonio de Bonilla y Mir procura que se abarque el mayor número de obras posible dentro de una gran exigencia de calidad. Aparte de las ediciones periódicas del Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, actualmente en el número 76, y del Boletín del Seminario Médico, que ya va por el número 33, en los últimos meses se han publicado: *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, por Fernando Chueca Goitia; *Catálogo de informaciones genealógicas de la Inquisición de Córdoba, conservadas en el Archivo Histórico Nacional*, por José Antonio Martínez Bara; *Cancionero popular de Jaén*, por María de los Dolores de Torres Rodríguez de Gálvez; *La Carolina, capital de las nuevas poblaciones*, por Manuel Capel Margarito; *Documentos latinos del siglo XII al XVII en los Archivos de Baeza*, por Juan Higuera Maldonado; *Repertorio de príncipes de España y obra poética del Alcaide Pedro de Escavias*, por Michel García.

—¿Qué otros libros tienen pendientes de publicar?

—Están en preparación: El cardenal Pacheco, obispo de Jaén en Trento, por Angel Martín González; Colección diplomática de Quesada, por Juan de Mata Carriazo Arroquia; Una villa giennense a mediados del siglo XVI: Linares, por Manuel Sánchez Martínez y Juan Sánchez Caballero; Ubeda 1442 a 1510, por Enrique Toral y Fernández de Peñaranda, y un número extraordinario de nuestro Boletín para conmemorar el centenario del nacimiento de Pedro Poveda.



Una reunión celebrada en el Instituto de Estudios Giennenses presidida por el excelentísimo señor gobernador civil



Entrega del «Premio Jaén de Piano 1972»

—¿Conceden algún premio o beca?

—El Instituto concede el premio «Cronista Alfredo Cazabán», instituido por la familia Bellón-Cazabán en recuerdo del insigne investigador ubetense e ilustre cronista de la provincia de Jaén. Tiene una cuantía mínima de cien mil pesetas y está dedicado a fomentar la investigación histórica, artística y literaria. Han sido concedidos los premios mil novecientos setenta y dos a don Juan Higuera Maldonado, por su trabajo «Documentos latinos del siglo XIII al XVII en los Archivos de Baeza», y en mil novecientos setenta y tres a los señores don Manuel Sánchez Martínez y a don Juan Sánchez Caballero, por el trabajo titulado «Una villa giennense a mediados del siglo XVI: Linares». En mil novecientos setenta y cuatro se ha declarado desierto. Ya ha sido convocado el premio «Cazabán» mil novecientos setenta y cinco y versará sobre el tema «Pedro Poveda, su vida y su obra», dotado con doscientas mil pesetas.

El señor De Bonilla y Mir nos dice que existe también el Concurso Internacional Premio Jaén de Piano, del que se han realizado ya dieciocho ediciones. En la pasada se inscribieron veintitrés concursantes representando a trece países. Entre los últimos ganadores están Valentina Díaz de Fremot, de Argentina (1971); Ewa Osinska (1972); Marióara Trifan, de Estados Unidos, y Elza

Kolodziel, de Polonia (1973), y Jean François Heisser, de Francia (1974).

ESTRUCTURA Y PROYECTOS

—¿Realizan algún otro tipo de actividades?

—El Instituto desarrolla su actividad a través de doce secciones especializadas en una determinada rama de la ciencia y son las siguientes: Publicaciones y bibliografía; Investigaciones históricas y archivos; Arqueología, Bellas Artes y museos; Literatura y Música; Derecho, Ciencias Económicas, Políticas y Sociales; Medicina y Sanidad; Teología y Filosofía; Arquitectura; Ciencias Exactas, Físico-Químicas y Naturales; Ciencias agrícolas, ganaderas y forestales; Defensa del Patrimonio Artístico, Geografía, Turismo y Folklore. En muchas de estas secciones existen seminarios, como los de Arqueología, Teología, Filosofía, Arte, Literatura, Derecho y Medicina. Este último con su boletín propio.

—¿Algún proyecto importante a la vista?

—Se están realizando, con la colaboración económica de la Caja de Ahorros de Ronda, unas

obras en las galerías altas de la Santa Iglesia Catedral, acondicionándolas para archivo, museo, biblioteca y exposición de libros corales. También está en marcha la confección del Catálogo Monumental de la Provincia, bajo la dirección del catedrático de Historia del Arte, don Jesús Hernández Parera. Y la conservación del Patrimonio Histórico Artístico Provincial, haciendo sugerencias, incoando expedientes de declaración de monumentos y conjuntos histórico-artísticos, paisajísticos, etcétera. Por otra parte, el Seminario de Arqueología está proyectando la excavación del poblado ibérico de Tablas con sesenta mil metros cuadrados de superficie amurallada y treinta hectáreas de extensión total, incluida la necrópolis. Se está confeccionando el mapa arqueológico provincial y catalogando yacimientos y confeccionando expedientes de expropiación: la Nava, en Martos; Venzalá, en Torredonjimeno. Y por último, en el seminario de literatura se proyecta la conmemoración del centenario de Ramiro de Maeztu.

PERSONAS QUE GOBIERNAN EL INSTITUTO

Es presidente nato del Instituto de Estudios Giennenses, el que lo es de la Diputación Provincial, actualmente don Ramón Palacios Rubio. También forma parte de la Junta de Gobierno en lugar destacado el diputado de Cultura de dicha Diputación don Fernando Hermoso Poves. Los órganos de gestión y las personas que están al frente de ellos son los siguientes: director, don José Antonio de Bonilla y Mir; vicedirectores, don Juan Montijano Chica y don Lorenzo Polaino Ortega; secretario general, don Juan González Navarrete; secretario general adjunto, don Ricardo Espantaleón Jubes; tesorero, don Juan María Cobo Vera, y bibliotecario, don Manuel Caballero Venzalá. Además existen doce presidentes de las secciones más arriba indicadas, cuyos presidentes respectivos son: don José Chamorro Lozano, don José Antonio de Bonilla y Mir, don Juan González Navarrete, don Alfonso Sancho Sáez, don Mariano Monzón de Aragón, don Eduardo García-Treviño López, don Agustín de la Fuente González (la presidencia de la sección VIII se halla vacante en estos momentos), don Luis Gea Cobo (la sección X también vacante), don José Molina Hipólito y don Rafael Martínez de los Reyes. El Consejo Pleno está formado por todos los consejeros de honor, de número y facultativos.

Preguntamos finalmente al señor De Bonilla y Mir el número de miembros con que cuenta actualmente el Instituto. Nos dice que 19 consejeros de honor, 65 de número y 23 facultativos: 107 en total.

música

Por Carlos-José COSTAS

DESPEDIDA Y COMIENZO

IMPRESIONES DE 1974

* No es necesario hacer una relación de todos los actos musicales de 1974, más o menos extensamente, ya que han quedado reflejados a lo largo de las crónicas del año, pero sí importa volver sobre algunos de ellos y, sobre todo, referirse a hechos que implican un cambio en la posición del aficionado medio.

Han aumentado los estrenos de compositores españoles actuales. Este sería el primer punto importante a considerar, porque es el que mejor refleja la evolución del público y la mentalidad de los programadores. Confieso que no me he detenido a contarlos para estar seguro de que su número es superior al de los estrenos de 1973. De hecho es posible que sea inferior, pero lo importante es que, al margen del número exacto, nos han llegado a través de programaciones para el «gran público». Me refiero a que no estoy teniendo en cuenta los que de modo acostumbrado incluyen grupos como Juventudes Musicales o Sonda, sino a los que se presentan por agrupaciones que se dirigen al aficionado medio habitual. Y, por otro lado, al hecho de que hayan sido aceptados sin las protestas de un ayer próximo que «desanimaban» a los programadores. Con más o menos aplausos, pero con un respeto que ya es aceptación, se han escuchado en las dos grandes Orquestas de Madrid—Sinfónica de la RTVE y Nacional—, en las de Barcelona e incluso en otras provincias. Este dato es el más esperanzador, el que más nos demuestra esa evolución, que no puede limitarse al aumento de la asistencia

a conciertos tradicionales, pero de la que, sin duda, es consecuencia.

Y estos nuevos aires se reflejaron en el cambio operado en la nueva Comisaría Nacional de la Música, antes Comisaría General, a cuyo frente se ha colocado a un músico, Francisco Calés Otero. Ya celebré en su momento el nombramiento, que repito en este resumen.

No hace mucho, en unas declaraciones con motivo de la III Semana de Música de Navidad de Barcelona, manifestó que la preocupación primera de la Comisaría es la proyección y programación de nuevos cauces para promocionar la música española y la sensibilización del pueblo, junto al establecimiento de criterios que permitan instituir nuevas líneas de actuación que, en lo musical y para España, son todavía inéditos.

Los programas se vieron «actualizados» con los nombres de nuestros compositores de hoy, con estrenos—algunos de varias obras—y con reposiciones. Tomás Marco, Cristóbal Halffter, Xavier Montsalvatge, Antón Larrauri, Angel Arteaga, Francisco Cano, Antón García Abril, Agustín González Acilu, Manuel Moreno Buendía, José Casanovas, José Evangelista, Angel Oliver, Carmelo Alonso Bernaola, Leonardo Balada, Manuel Rodríguez Albert, José Nieto, José Peris, Francisco Otero, Jordi Alvarez, Amando Blanquer, Rodrigo A. de Santiago, Agustín Bertoméu, Joan Guinjoán, Jordi Cervelló, Coria y otros que con seguridad me olvido en esta cita desordenada, compositores de hoy, han visto sus nombres impresos en los programas y han tenido ocasión de constatar la reacción del público, tomar contacto con él y escuchar fuera de su sala de trabajo sus propias obras. Creo sinceramente que se trata de algo muy importante para nuestra música, algo que no podía demorarse por más tiempo, y si aún hay cabida para más, lo que urgía era que sucediera, que los estrenos no siguieran siendo pre-

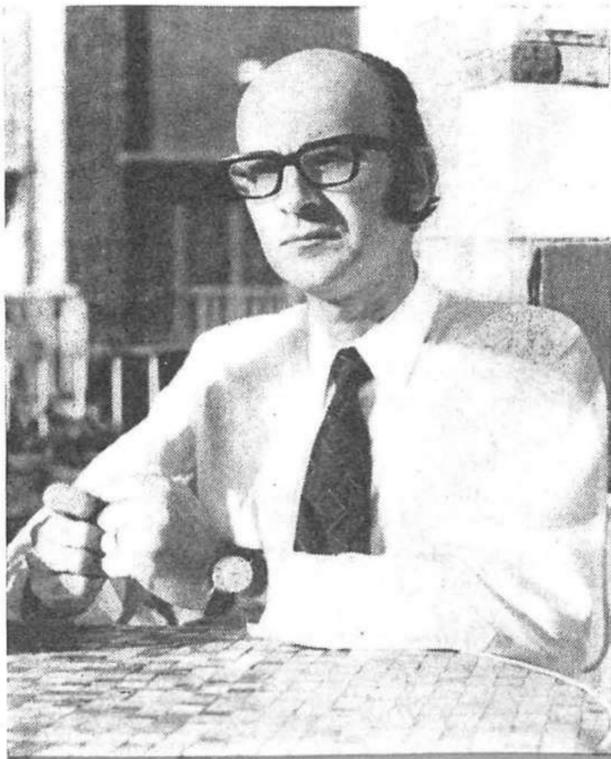
ocupación de unos pocos dirigidos a unos menos aún espectadores. Este, es, si duda, el mejor balance del año que acaba de terminar.

En Madrid continuaron los cinco conciertos semanales de las Orquestas Nacional y Sinfónica de la RTVE, junto con los Lunes Musicales de Radio Nacional, enriquecidos con los «Miércoles» de Barcelona, las presentaciones de Sonda y los otros numerosos conciertos y recitales que han cubierto la temporada pasada y lo que va de la presente.

La temporada de primavera de ópera, pequeño consuelo del aficionado madrileño—menos numeroso de lo que a veces se supone—cumplió bien su cometido de «cubrir» la ausencia de una temporada completa. Esa temporada, que ha quedado condicionada a la existencia de un teatro de ópera, tema sobre el que nada queda por decir, aunque todo esté por hacer. Y en esas breves fechas de consolación tuvimos un estreno español: *Selene*, de Tomás Marco, el que, desgraciadamente, no pude asistir por encontrarme fuera de España. Este estreno, sumado al ya cerrado concurso operístico, patrocinado por el Círculo de Bellas Artes y dotado con un millón de pesetas, es un nuevo aliento para un género que todavía no ha encontrado su solución frente al compositor actual, ni aun contando con el Liceo de Barcelona.

El *ballet* quedó igualmente cubierto con el Festival Internacional de la Danza y con la actuación de algunos de los grupos en varias provincias españolas, pero, como ya comenté en su momento, en las presentaciones en el teatro de la Zarzuela, el público no respondió con su asistencia en la medida que hacía esperar el número de habitantes de Madrid y la calidad e interés general de los conjuntos presentados.

Sin embargo, el saldo sigue siendo favorable para el desarrollo de la música. Sin



Xavier Benguerel, uno de los nombres en las programaciones de 1974



Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Enrique Franco y Tomás Marco, nombres incorporados «al gran público» de nuestra música

triumfalismos, estamos en el buen camino. Los encargos, las posibilidades, se abren al compositor, el público responde. De eso a que el compositor llegue a vivir de sus propias obras es algo más difícil, salvando unas cuantas excepciones. Pero ése es un problema desgraciadamente bastante extendido, aunque hayan mejorado las circunstancias que produjeron los amargos comentarios de Arthur Honegger hace unos años. La interpretación, la dirección, el cine o la musicología son las soluciones más comunes de los compositores para completar los necesarios ingresos para su subsistencia. Espero que también eso acabe cambiando. De momento, los compositores ya han llegado a escuchar sus obras. Un buen ejemplo ha sido el estreno de la *Suite Concertante*, para arpa y orquesta, de Manuel Moreno Buendía, escrita en 1954, que se estrenó a principios de 1974 —veinte años después, sin recordar a Dumas— en la II Semana de Música Mediterránea de Alicante.

EMPIEZA 1975

☆ El año, antes de que se reanudaran los conciertos de las orquestas, se ha iniciado con la III Semana de Música Mediterránea, celebrada en Alicante entre el 7 y el 13 de este mes. La sesión inaugural, en el teatro Calderón de Alcoy, estuvo a cargo de Antonio Fernández-Cid, que habló de *Giacomo Puccini, músico mediterráneo*, tema que domina después de la reciente publicación de su libro sobre el compositor italiano, que comenté en el último número.

El programa fue iniciado con la actuación de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, dirigida por Enrique García Asensio, con la participación del violinista Agustín León Ara, como solista. La Orquesta Nacional actuó bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos y con la intervención del pianista Eduardo del Pueyo. Un recital de la soprano Elly Ameling, acompañada al piano por Dalton Baldwin, y la presentación de la Orquesta de Cámara de Rouen, dirigida por Jean Claude Bernede, completaron el programa, que incluyó obras de autores españoles, franceses e italianos, respondiendo así al título de la Semana.

CONCURSO DE COMPOSICION

☆ Se han dado a conocer los nombres de los ganadores de los premios primero y segundo, dotados con cien mil y cincuenta mil pesetas, respectivamente, del Concurso Permanente de Composición e Investigación Musical, convocados por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, de cuya convocatoria informé en su día.

Correspondía al tema de música de cámara, y el primer premio ha sido concedido al *Cuarteto para cuerda*, de Carlos Marqués Vila, mientras que el segundo ha sido adjudicado a *Configuración número 2, para cuarteto de cuerda*, de Agustín Bertoméu.



José Peris figuró entre los «estrenistas» de 1974



La orquesta de la RTVE tuvo a su cargo varios de los importantes estrenos del pasado año



Rafael Frühbeck de Burgos, al frente de la Orquesta Nacional, también colaboró en la presentación de estrenos

AULA DEL ATENEO

☆ El Aula de Música del Ateneo de Madrid ha sido también de los primeros centros en iniciar sus actividades después de las fiestas. Ha comenzado con la presentación de la Agrupación Atrium Musicae, que dirige Gregorio Paniagua, con un programa de obras anónimas y de autores de los siglos XIII al XVI. Este conjunto, que, como citan las notas al programa, fue instituido en 1964, lo fue como Orquesta de Cámara dedicada a la investigación e interpretación de la música de la Edad Media y el período renacentista, con instrumentos propios de esas épocas. Su interés se vio confirmado por la asistencia de público, precisamente porque es general la mirada atrás en la música partiendo desde el XVIII.

ORQUESTAS DE MADRID

☆ La Nacional no ha iniciado aún sus actividades, pero se ha presentado la Sinfónica de la RTVE, dirigida por Enrique García Asensio. Programa que abría la *Obertura madrileña*, de Conrado del Campo, seguida de las *Diez melodías vascas*, de Jesús Guridi. La segunda parte, dedicada al *Concierto número 1*, para piano y orquesta, de Brahms, contaba con la colaboración de un solista excepcional: Alexis Weisenberg. De él me ocuparé en la próxima crónica.

ADIOS A ANDRE JOLIVET

☆ Ha muerto André Jolivet. Sus obras no abundaban en nuestra programación, pero su nombre, unido a Olivier Messiaen, Yves Baudrier y Daniel Lesur, fue la base del grupo «Jeune France», que siguió al de «Los Seis». Pero si sus obras no han sido frecuentes, sí contamos con él como miembro del Jurado del Premio Oscar Esplá. Como tantos compositores de nuestro tiempo, era más conocido por su nombre, por su intervención en actos, que por sus obras, por lo que se refiere a España. Nacido en 1905, desaparece al borde de los setenta, cuando ya llevaba años sin estrenar. Su último estreno de importancia tuvo lugar en 1962, con su *Sinfonía para cuerda*, que, con su *Primera sinfonía*, forma el pequeño grupo de las más interpretadas.



LAS EVOCAIONES SONORAS DE ANTONI BESSES

Por Mary Carmen DE CELIS

V A contando el reloj el cristal de sus números en una noche que aleja porque distrae, porque los pensamientos han quedado unos metros más abajo de esta terraza («en Moka, a las once»), y se miran las Ramblas con la ausencia puesta en el papel. Demasiados espacios sin encontrar la música. Y porque no está, porque se hace la difícil últimamente, las palabras nacen con un sonido extraño, que prolonga la presión de los pasos, cuando conocerse no es el tema de estos minutos de conversación. Han pasado unos meses, pero hubiera sido lo mismo plantear estas evocaciones sonoras al día siguiente del verano. No es cuestión de tiempo, sino de intensidad. El hábito de hacer una llamada

y encontrarse, demasiadas veces no significa más que una interrupción obligada en el fluir de los silencios. ¿Dónde la música, su estremecimiento? Hoy sólo hay una cita, un trabajo, un nombre que no marcará velocidad de pulso, un intento de biografía de catálogo para dejar constancia de que se ha acudido al nuevo episodio, y quedar simplemente bien.

Habría que definir, contar, entrar en la persona, abrir principios de sugerencia, mover las manos hacia la otra historia para saber por qué un piano expresa, qué noticia guardan los ojos, dónde cayeron los rincones, cuál es el lenguaje que le va al zumo de naranja dejado a medias. Va tan rápida la luz que no

podemos seguirla. Los amigos caminan hacia London, y se intuye algo importante. Quedarse es el fin. Esta mesa de tres disimula la pereza interior, que se lleva cualquier deseo de encerrar en un momento las diferencias del pre-

sente. La gente da la vuelta desde la plaza de Cataluña. La fiesta mide el cansancio de los cuerpos y las botellas. Una frase se puede dictar en segundos y, sin embargo, ocupar largos recorridos en la memoria. Pienso en ello, mientras Antoni dice que me enviará una lista con los títulos de sus obras. Ni siquiera esto dará lugar a un intercambio de fechas, a una reconsideración de aquel primer contraste, cuando esperaba a la puerta del Liceo y pudo dejarse en blanco este círculo vacío.

Habría que preguntarse qué queda entonces, qué hubo tras esa presentación olvidada. El ritmo de los asientos levanta su respuesta definitiva. Sonidos sin descubrir ponen su grieta en el prolongado redoble de los silencios. Escuece en las venas la silla vacía, reservada inútilmente para la música. Su diario transcribe sensaciones contradictorias, rayas con las que rozan su voz, sin tener en cuenta que ella, la música, sólo sabe de llamadas a nivel de raíz. Ramblas abajo arrastro pensamientos acumulados durante el día, que montan sobre las palabras que Antoni ha ido desfigurando. El paseo me recupera los contactos, cuando el reloj aparece de nuevo, pero con el aviso de que cesa su recuento de movimientos. Cerca ya de London, en unas sombras escondidas en el suelo, veo a la música, que espera a alguien.

biografía

ANTONI BESSES nace en 1945 en Barcelona. En el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona cursa estudios de piano, armonía, contrapunto, música de cámara, etc., siendo sus maestros Juan Gibert Camins, Joaquín Zamacois y Juan Massiá. Obtiene, entre otros, los premios «María Barrientos», premio extraordinario de piano y primer premio del Instituto Francés de Barcelona.

Más tarde se le conceden becas que le permiten perfeccionarse en París con Pierre Sancan, Olivier Messiaen, y en Amberes con Frederic Gevers, actuando en las radios y televisiones francesa, belga y española. En 1968 consigue el primer puesto, «Drago de plata», en el Concurso Internacional de Piano de Santa Cruz de Tenerife. Es invitado a los Cursos Internacionales de Santiago de Compostela, Siena y Waterloo, participando como intérprete.

Como pianista posee un repertorio considerablemente extenso (ofreció en el Instituto Alemán de Barcelona la integral de los 48 Preludios y Fugas de Bach, interpreta abundante música contemporánea, etc.), habiendo actuado en España, Francia, Bélgica, Italia, Polonia y Marruecos, ofreciendo recitales y colaborando como solista con importantes orquestas europeas.

Igualmente se dedica a la composición, y varias de sus obras se han ejecutado en diversos países (España, Marruecos, Francia, Finlandia), siendo de destacar estrenos mundiales en los Festivales Internacionales de Royan y Barcelona.

LIBROS MAS VENDIDOS DURANTE EL MES DE NOVIEMBRE DE 1974

- 1.º **Confieso que he vivido (Memorias)**, de Pablo Neruda. Editorial Seix Barral.
- 2.º **Icaria, Icaria...**, de Xavier Benguerel. Editorial Planeta.
- 3.º **Historia básica de la España actual**, de Ricardo de la Cierva. Editorial Planeta.
- 4.º **El exorcista**, de William Peter Blatty. Editorial Plaza-Janés.
- 5.º **Gran café**, de Pedro de Lorenzo. Editorial Planeta.
- 6.º **Serpico**, de Peter Maas. Editorial Grijalbo.
- 7.º **Los perros de la guerra**, de Frederick Forsythe. Editorial Plaza-Janés.
- 8.º **La palabra**, de Irving Wallace. Editorial Grijalbo.
- 9.º **¡Viven!**, de Pier Paul Read. Editorial Noguer.
10. **Los vi morir**, de Sven Hassel. Editorial Plaza-Janés.

EXPOSICION DE PRIMITIVOS VANGUARDISTAS ESPAÑOLES

Por María Jesús LOSADA GOMEZ

El pasado mes de noviembre la galería Multitud, en Madrid, ha inaugurado sus salas presentando al público «Los orígenes de la vanguardia española: 1920-1936».

Acertadísima exposición que revive una etapa cultural en nuestra historia de profundo significado: el esfuerzo conjunto de artistas y literatos por romper con los moldes clásicos e iniciar nuevos caminos de renovación.

La exposición ha asombrado a unos, documentado a otros y emocionado a muchos. Porque una vez más, transcurridos casi cincuenta años, se ha reunido la pintura de aquellos nuevos artistas de la «generación del 25»: Alberto, Palencia, Bores, Dalí, Cossío y Peinado, que en mayo, y en el Palacio de Exposiciones del Retiro, de Madrid, ofrecieron, en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, una coherente manifestación de nuestro arte joven de preguerra, arte de ayer que se nos sigue figurando de vanguardia. En esta ocasión acompañan a los ibéricos aquellos pintores que desde París y por las mismas fechas propagaban la valía de la pintura española (son: José de Togores, J. Gris, Manuel Angeles Ortiz, encabezados por Picasso, que proponía al arte universal un neocubismo), y otras genialidades que por entonces despuntaban en



Juan Gris

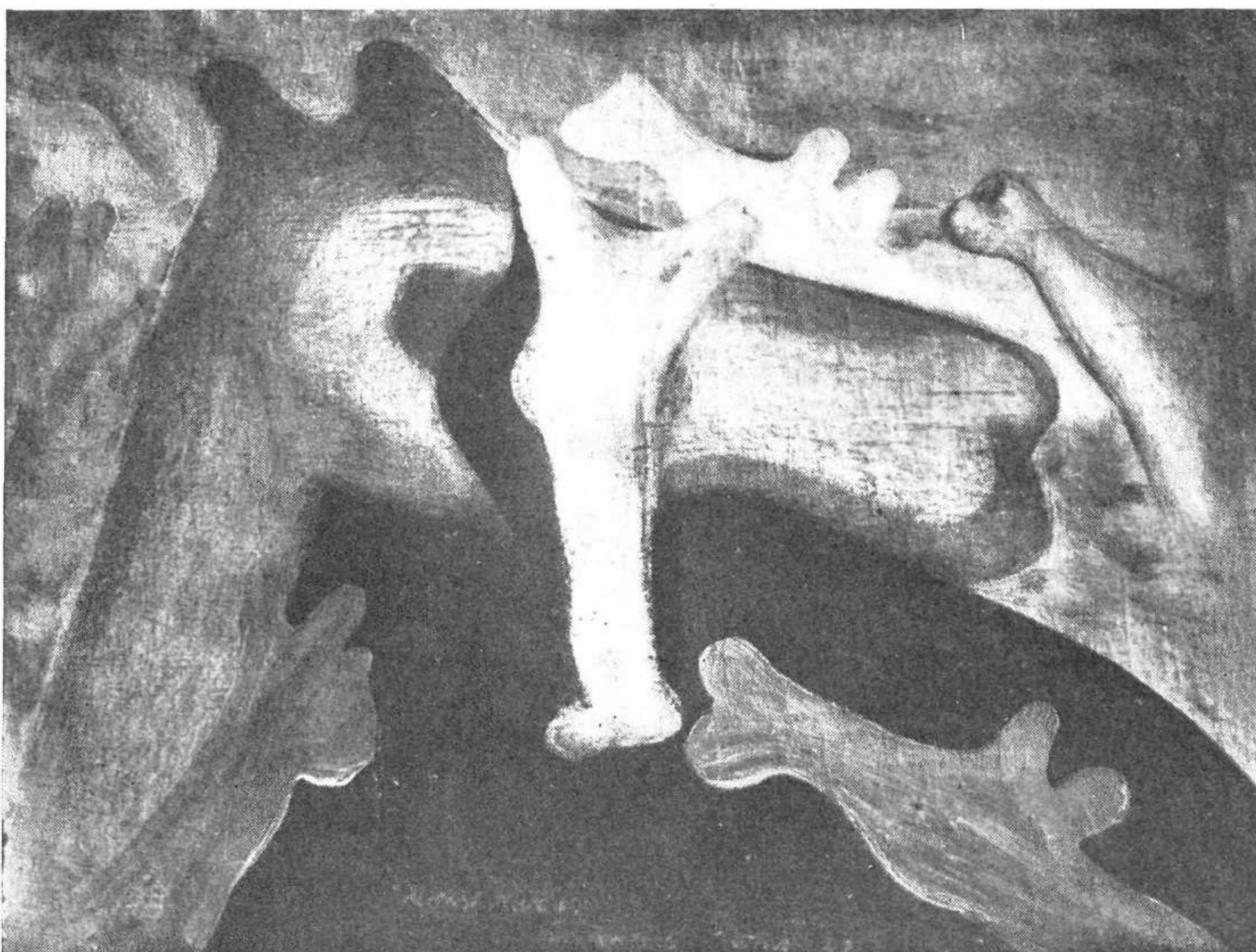
Madrid, como es el caso de Maruja Mallo. Personalidades artísticas todas muy distintas, pero que representan sin embargo una tendencia, mejor aún, una reacción única ante el academicismo ruinoso de la forma y de la realidad. Por dos senderos creativos caminó la renovación pictórica española de los años veinte y treinta: el cubismo y el surrealismo. De ambos se ocupa la actual exposición, con una nutrida selección de autores. De todos ellos hablan estas líneas.

El cubismo español cuenta con la original pintura de Juan Gris, representado en la galería por dos dibujos firmados, cuyos trazos y planos se suceden en un orden rítmico; son los retratos de Charles Chaplin (lám. 1) y de su célebre personaje interpretado, en el cual Gris nos ofrece, a través del análisis, la síntesis de Charlot. La influencia del cubismo se hace patente en los dibujos de desnudos femeninos, a lápiz, de Manuel Angeles Ortiz (1923) y en las obras de Ismael González de la Serna, distinguiendo ciertos reflejos surrealistas en su óleo titulado «Monumento a la resistencia». Se hallan inmersos en el cubismo los «bodegones» de Joaquín Peinado, de colorido sobrio, género también cultivado por Francisco Cossío; de perfecta construcción neocubista, sus naturalezas muertas van teñidas con gama de amarillos y ocre. Desde 1932, año en que fecha «Caballos», óleo con disolución de formas (lám. 2), hasta 1942 abandona la creación, resurgiendo a partir de entonces con dos retratos de su madre.

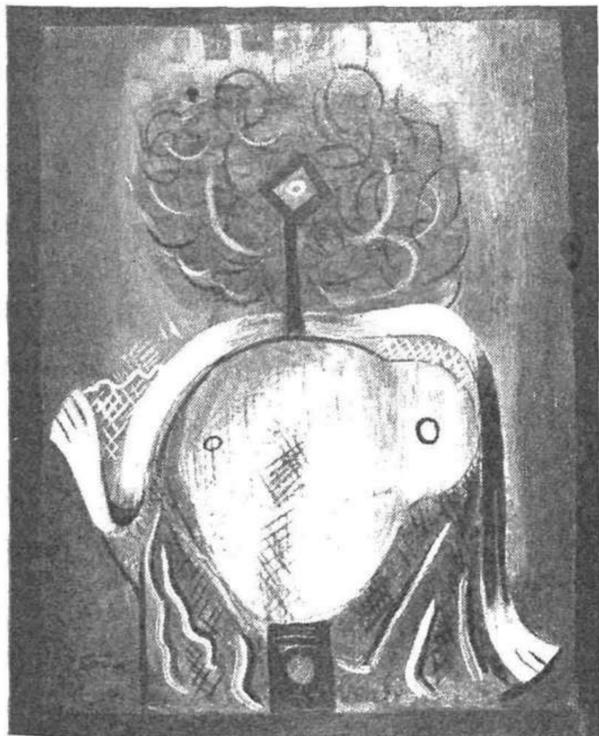
La pintura de Ramón Gaya acentúa con intensidad las formas, participando de esta inquietud, por el volumen, los «bodegones» de B. Palencia (1927) y muy especialmente el de S. Dalí (1924), que presentó en la Exposición de Ibéricos, en donde los objetos quedan realzados por la arquitectura. Queremos destacar asimismo la pintura geometrizada de Rafael Alberti y los líricos grafismos de Federico García Lorca y Moreno Villa.

Buscan efectos de color la pintura de Arturo Souto y los óleos de Bores; de cuidada composición y preocupación por la materia, su pintura poscubista equilibra las masas. De clara expresión «fauve» a partir de 1932, *Hernando Viñes* debe su formación al cubismo, así como a André Lhote, Maurice Denis y Severini. «Mujer», lienzo de 1927, lleva como dedicatoria: «Para mi compañero y amigo Alfonso Olivares» (lám. 3). Creador Alfonso Olivares de un arte abstracto de carácter geométrico, que nos recuerda el «neoplasticismo» de Mondrian por la combinación de rectángulos y líneas «Toro», y de formas constructivas vigorosas, conseguidas por el trazado de círculos en vertiginoso dinamismo («Acrobacia», 1928). Todo lo dicho indica cómo nuestro artista vasco contribuye con su pintura, de gran calidad, a abrir nuevas perspectivas formales, apareciendo a nuestros ojos como uno de los grandes renovadores plásticos del momento tratado.

El surrealismo español presenta como constantes: su admiración por las formas de la naturaleza, por todo lo orgánico, y el deseo



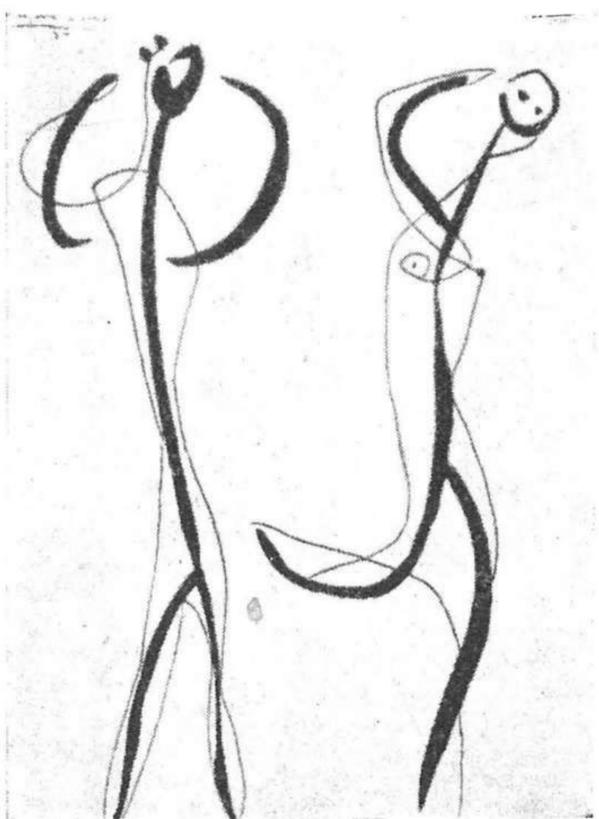
Francisco Cossío



Hernando Viñes



Alberto



Benjamín Palencia

de renovación espiritual y formal. Hablan de ello las obras aquí presentadas de Alberto, Maruja Mallo, Oscar Domínguez, José Caballero y Benjamín Palencia.

Las cuatro acuarelas de Alberto hacen alarde de perfecta composición y dibujo acabado, en especial «Alegoría del toro y el torero» (lám. 4) y «La profanación de la fe»; en ellas combina acuarela y lápiz de color, técnica que le sirve para reforzar la pastichidad de sus singulares formas. Son bellísimos sus bocetos para los decorados de «Fuenteovejuna» y «La romería de los cornudos», de claro significado surrealista, aunque sin la eliminación del medio y del hombre. Coincide con B. Palencia en su interés por la calidad de las cosas. Estas son las propias declaraciones de Alberto (1): «Al participar en la Exposición de Artistas Ibéricos conocía a varios pintores. Casi todos se fueron después a París, menos Benjamín Palencia. Palencia y yo quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París. Durante un periodo bastante largo, a partir de 1927 más o menos, Palen-

y Peinado, y después de la Exposición de Artistas Ibéricos se produjo la marcha de Bores, Ucelai y Dalí; todos ellos se incorporarian a la ya existente Escuela de París. Palencia les seguirá temporalmente. A su regreso a España, en 1928, expuso en el Museo de Arte Moderno unos dibujos de gran dinamismo, y en 1930, óleos y dibujos de nuevas formas personales. El texto del propio Benjamín Palencia, publicado en una monografía sobre su obra, en 1932 (2), dice así: «Cada paisaje crea la fisonomía del ser que nace en él. En este misterio de raza está la verdadera personalidad, única, de cada ser o cosa, que no hay que confundir con la semejanza por repetición de una exterioridad.»

Palencia, desde 1929-1931, crea figuras (lámina 5) en una semiabstracción, trabajando la materia en estrias.

La pintura de Maruja Mallo no se afina a ninguna escuela ni movimiento concreto; todo su arte posee un denso contenido ideológico. Responde en su fase y elementos populares verbeneros, descritos y analizados con alegre ironía, creando escenas dinámicas



Maruja Mallo

cia y yo nos citábamos casi a diario en la Puerta de Atocha, hacia las tres y media de la tarde, fuera cual fuese el tiempo. Recorriamos a pie diferentes itinerarios; uno de ellos era por la vía del tren, hasta las cercanías de Villaverde Bajo, y, sin cruzar el río Manzanares, torcíamos hacia el Cerro Negro y nos dirigíamos hacia Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado de Almodóvar, al que bautizamos con el nombre de «Cerro Testigo» porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español.

De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela: la Escuela de Vallecas. Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos a coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera calidades plásticas.

Al campo de acción del cerro de Vallecas acudía a veces Palencia con Rafael Alberti, Caneja, Maruja Mallo y otros. Conmigo llegaba de vez en cuando un grupo de estudiantes de arquitectura (Segarra, Moreno, Vivanco, Rivaud). Sobre el terreno se iniciaban conversaciones acerca de la plástica de lo que veíamos.»

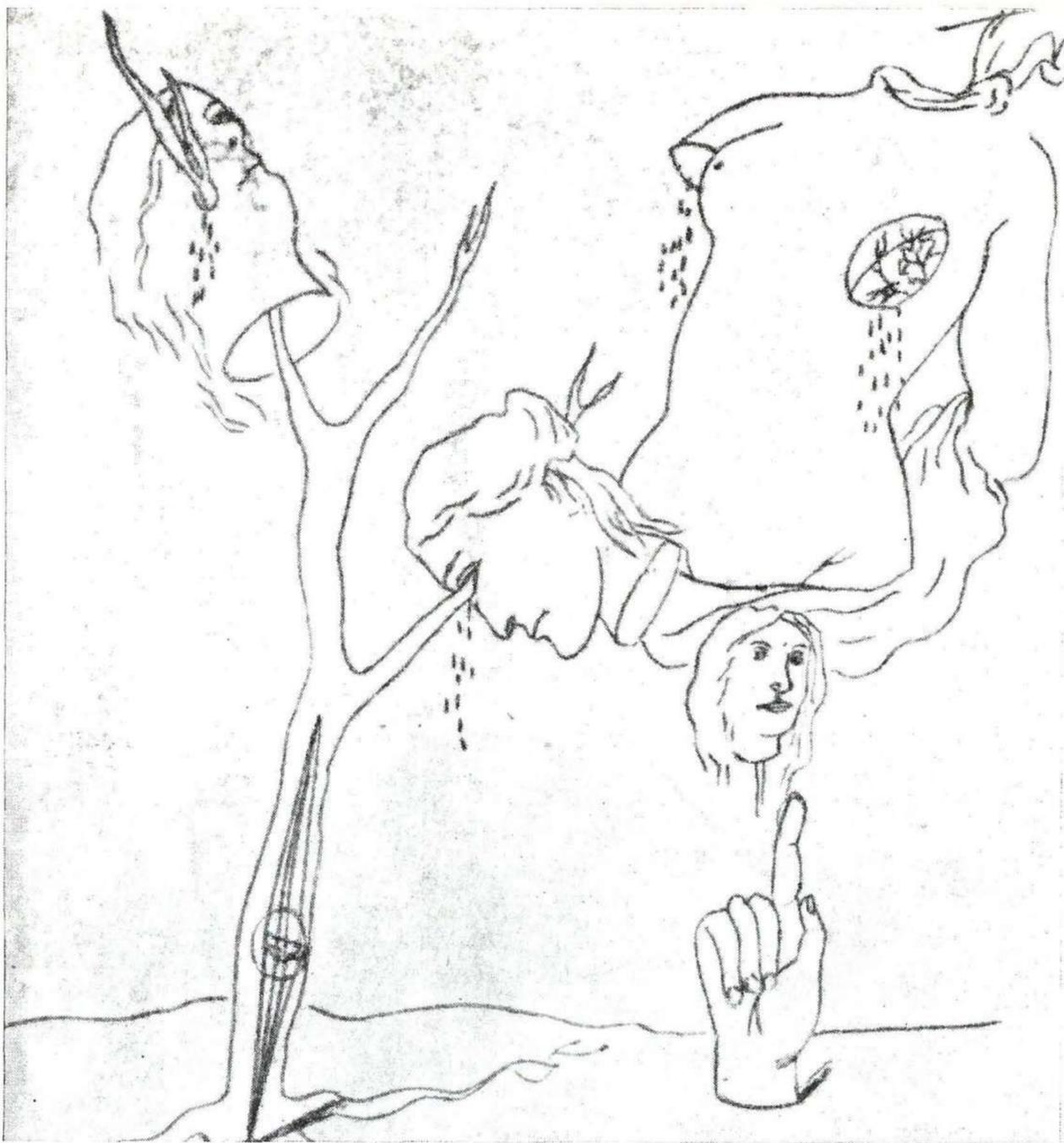
Ya desde 1923 se dirigieron a París Cossío

de vivo colorido, con el que subraya los volúmenes de sus formas; y responde también a una observación de la realidad del mundo exterior: torbellinos urbanos de maniqués imperturbables, objetos mecánicos del siglo xx en «Estampas», que nos asombran no sólo porque son abstracciones líricas de la realidad nueva, sino por ser coetáneas a las «Verbenas»; es el año 1928 y su primera exposición en los salones de la Revista de Occidente, de Madrid. Su exposición en la Galerie Pierre (1932), de París, supone su lanzamiento definitivo; pintora de desbordante imaginación, coincide con la inquietud surrealista por liberarse del orden social imperante. Espectros, fuerzas ocultas fantasmales, descomposición y aniquilamiento del ser humano, excrementos, desfilan sobre sus lienzos dándonos una visión aterradora del mundo (lám. 6). Creadora del más puro surrealismo español, su pintura de estos años expresa nuevas preocupaciones morales y psicológicas. Sin embargo, Maruja Mallo anhela un orden en su arte, construcciones formales (3):

(2) Referencia de la monografía. Gaya Nuño: *La pintura española del siglo XX*. Ibérica Europea de Ediciones, 1972.

(3) Texto de Maruja Mallo. Conferencia en la Sociedad Amigos del Arte, de Montevideo, julio 1937: «Lo popular en la plástica española a través de mi obra (1928-1938)». Publicada en monografía. Buenos Aires, 1942.

(1) Texto dictado por Alberto a sus familiares, publicado en la revista *Litoral*, núms. 17 y 18, marzo 1971.



Salvador Dalí

«La naturaleza es lo que comienza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esquelito. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida, desprovista

de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de formas cristalinas y biológicas sintetizadas en un orden numérico y geométrico; en un orden viviente y universal. Al mismo tiempo que me atrae la construcción mágica

de los minerales y vegetales, siento la necesidad de hallar un nuevo idioma plástico para expresar este mensaje latente e inédito que me sorprende en la naturaleza, que aparece en la realidad triunfante de las redes y de las hoces.»

Cirlot subraya la importancia de sus acudadas esquematizaciones. Posteriormente su pintura evoluciona a un canto sobre los trabajadores de mar y tierra, iniciado en «Sorpresa del trigo» (mayo de 1936), de recio constructivismo.

A Dalí lo calificó J. Moreno Villa de «geómetra», comentando su pintura expuesta en el Retiro de Madrid (*Revista de Occidente*, 1925). Junto a su bodegón, ya mencionado, presentó a la Exposición de Ibéricos el «Desnudo femenino», óleo sobre cartón, obra de factura prieta y volumen conseguido por perfiles de trazo firme y magnífico estudio de luz. De diferente envergadura es su «Composición surrealista» (lám. 7); Dalí evoluciona lentamente hasta que en 1928 descubre el surrealismo en París, que le absorberá por completo hasta 1936. Gran parte de las imágenes de Dalí en este período se relacionaban con miedos de tiempos anteriores y van cargadas de fuerte contenido erótico. Enriqueció el surrealismo francés con una mayor fuerza de expresión, provocando nuevas sensaciones. Muy interesante resulta el surrealismo puro de Oscar Domínguez, que supo elaborar fantásticas formas lejos de toda lógica.

La pintura de José Caballero, excelente dibujante, atraviesa también por una etapa surrealista.

El surrealismo desarrolló la facultad de imaginación basándose en la búsqueda de lo que no es convencional y la representación de deseos oníricos del individuo. Compartimos la opinión de William Gaunt (4) de que la manifestación surrealista no tiene final por la razón de que jamás fue una escuela, sino una expresión determinada, y puede aparecer siempre en aquellos artistas que se sientan atraídos por la libertad de imaginación.

Agradecemos a la galería Multitud su labor de recopilación y selección de autores, así como su aportación bibliográfica presentada en el catálogo, fuente de futuras investigaciones.

(4) William Gaunt: *Los surrealistas*. Editorial Labor, 1973.

PREMIOS SEREM 75 ENSAYO CUENTOS

La Dirección general de la Seguridad Social del Ministerio de Trabajo, a través del Servicio de Recuperación y Rehabilitación de Minusválidos Físicos y Psíquicos (SEREM), convoca el PREMIO SEREM 75 DE ENSAYO y PREMIO SEREM 75 DE CUENTOS de acuerdo con las siguientes bases:



ENSAYO

1.ª Los trabajos que se presenten, totalmente inéditos, tendrán una extensión mínima de 30 folios, escritos a máquina, a doble espacio, por una sola cara, en lengua castellana. En la primera página figurará el nombre, el domicilio y demás datos que el autor estime conveniente. No podrán concurrir a esta convocatoria el personal y colaboradores del SEREM.

2.ª Dentro del tema obligado «Integración del minusválido en la sociedad», los autores tienen libertad para realizar cualquier enfoque o tratamiento: histórico, político, económico, jurídico, sociológico, etcétera.

3.ª Los trabajos se enviarán por correo certificado o se entregarán personalmente, por quintuplicado, al Servicio de Minusválidos, calle María de Guzmán, 52, Madrid-3, indicando en el sobre «Premios SEREM».

El plazo de admisión finalizará el día 20 de marzo de 1975.

4.ª Un Jurado, designado por la Dirección General de la Seguridad Social, concederá un único premio de CINCUENTA MIL PESETAS —que podrá ser declarado desierto— siendo sus decisiones inapelables.

5.ª El fallo del Jurado será hecho público en Madrid, el día primero de mayo de 1975, dándose a conocer a través de los medios informativos y comunicándose personalmente a los participantes.

6.ª El trabajo premiado pasará a ser propiedad del SEREM, que podrá hacer del mismo el uso que crea más conveniente.

7.ª No se devolverán los originales presentados, ni se mantendrá correspondencia sobre los mismos, pero los autores no premiados seguirán conservando los derechos de propiedad sobre su obra.

8.ª La participación en estos premios implica la aceptación de las presentes bases y de las normas complementarias que dicte el Servicio de Minusválidos de la Seguridad Social.

CUENTOS

1.ª Podrán concurrir a este premio los escritores españoles e hispanoamericanos, a excepción del personal y colaboradores del SEREM.

2.ª Los originales, totalmente inéditos, escritos en lengua castellana, tendrán una extensión mínima de cinco folios y máxima de diez, presentándose mecanografiados, a doble espacio, por una sola cara.

3.ª El tema de los mismos deberá girar en torno a la integración del minusválido en la sociedad, enfocado desde cualquiera de sus aspectos.

4.ª Los trabajos se enviarán, bajo lema, por correo certificado o se entregarán personalmente, por quintuplicado, acompañados de sobre cerrado, en cuyo exterior figure el mismo lema, conteniendo el nombre, las señas y demás datos personales del autor, al Servicio de Minusválidos, calle María de Guzmán, 52, Madrid-3, indicando en el sobre «Premios SEREM».

El plazo de admisión finalizará el día 20 de marzo de 1975.

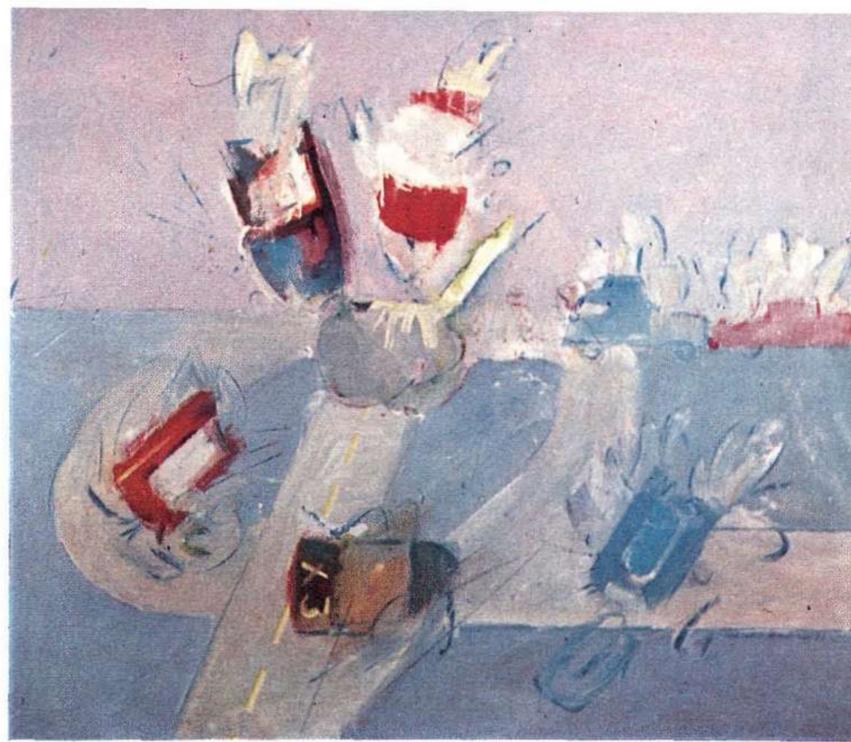
5.ª Un Jurado, designado por la Dirección General de la Seguridad Social, concederá un único premio de CINCUENTA MIL PESETAS que podrá ser declarado desierto. Sus decisiones serán inapelables.

6.ª El fallo del Jurado será hecho público en Madrid, el día primero de mayo de 1975, dándose a conocer a través de los medios informativos y comunicándose personalmente a los participantes.

7.ª El trabajo premiado pasará a ser propiedad del SEREM, que podrá hacer del mismo el uso que crea más conveniente.

8.ª No se devolverán los originales presentados, ni se mantendrá correspondencia sobre los mismos, pero los autores no premiados seguirán conservando los derechos de propiedad sobre su obra.

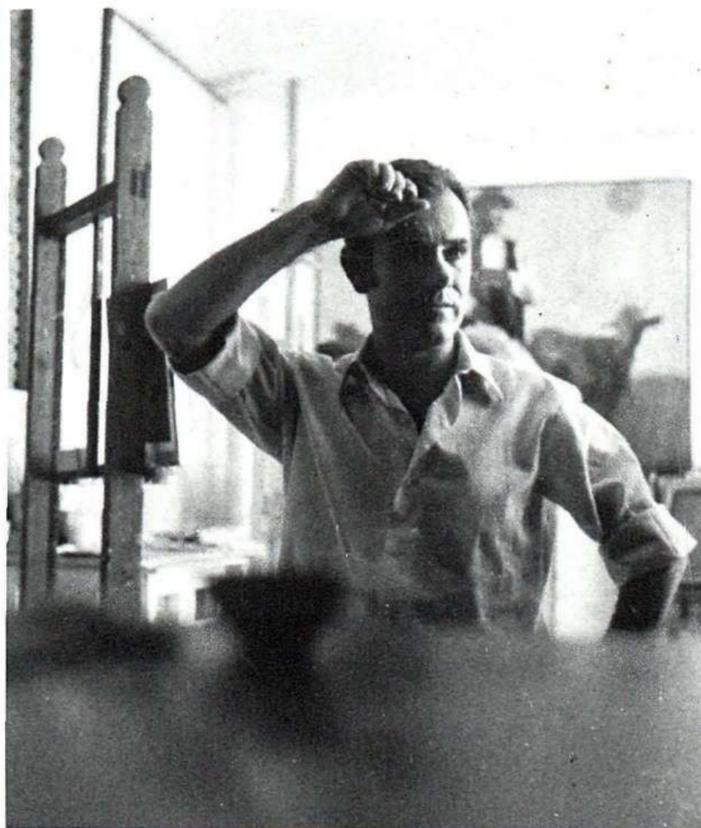
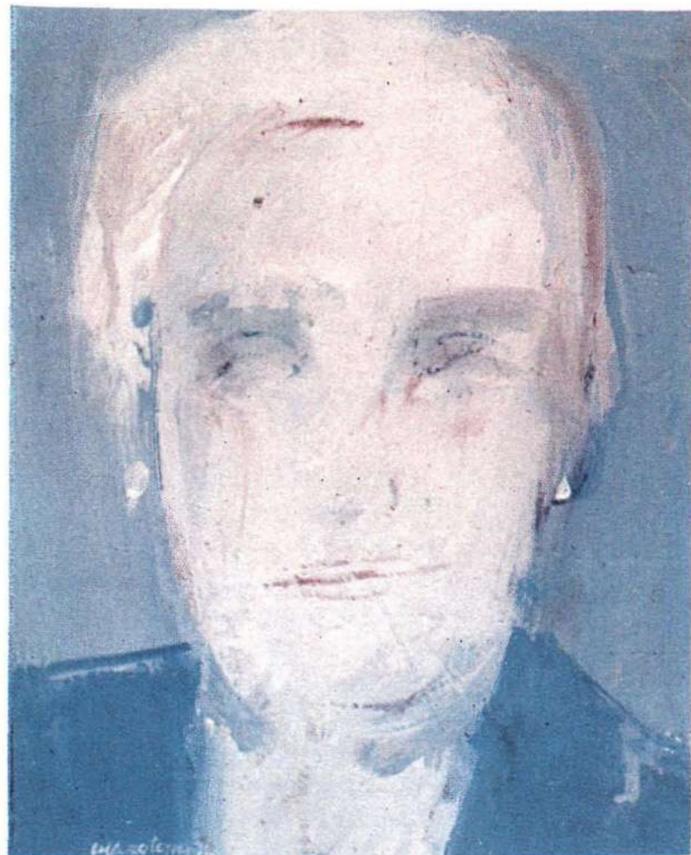
9.ª La participación en estos premios implica la aceptación de las presentes bases y de las normas complementarias que dicte el Servicio de Minusválidos de la Seguridad Social.



CAÑADAS MAZOTERAS

y su apasionada contemplación

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Lleva al campo hasta en sus apellidos. Lo tiene dentro de su sangre y de su alma. Lo contempla como quien contempla a lo que se ama. Lo lleva a sus lienzos casi pintándolo de rodillas, como dicen que pintaba Fray Angélico las caras virginales de María.

Para Cañadas Mazoterías la naturaleza es un puro milagro, y por ello le gustaría que en cada cuadro se podujese un instante del prodigio. Claro que esto sólo es dado a los elegidos, y él, aunque quisiera ser uno de ellos, se conforma con ser un aspirante a la elección. Aprendiz continuo, alumno de la luz y de las líneas, humilde en sus maneras, aunque por dentro quede la procesión de las ilusiones. Cañadas Mazoterías sabe que-



darse al margen de las extravagancias para ser uno más de los que se acercan al misterio con profundo respeto. Por eso, muchas veces, sus

cuadros son casi una sugerencia, una cita con algo que está ahí y que hemos de adivinar. Pintor, claro está, de Castilla, aunque la luz de An-

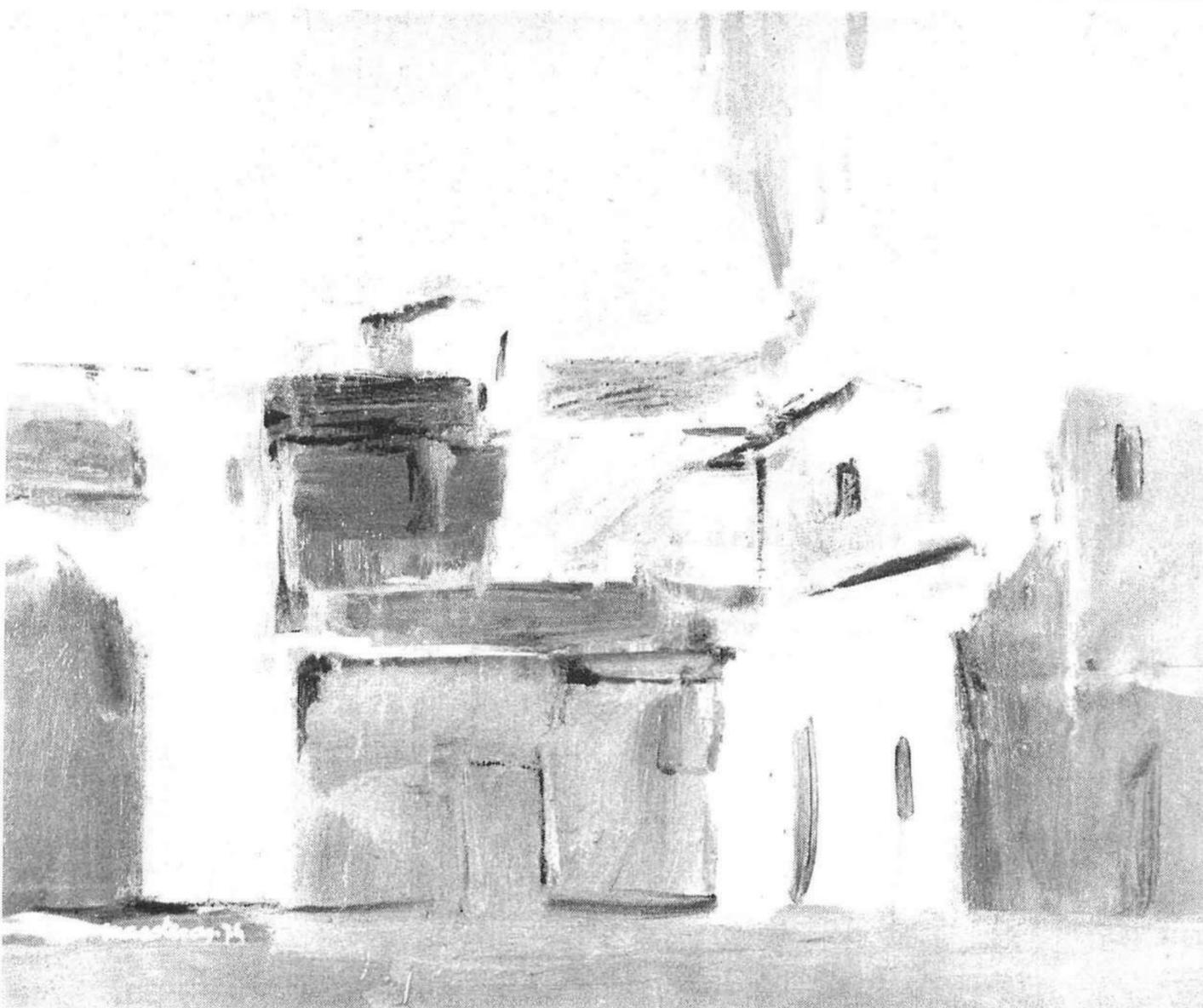
dalucía haya intentado llenarle ojos y alma con sus deslumbramientos.

Cañadas Mazoterías vive en Madrid, ahí en la intermina-

ble calle de Arturo Soria, donde, por alguna desconocida razón, parece que ha sido el lugar elegido por tantos pintores para fijar su residencia. Cuando le visitamos, hace bastante tiempo, entre él y su esposa, María Teresa, nos fueron mostrando los cuadros que preparaba para una importante exposición que estaba a punto de celebrarse y que constituyó la revelación madrileña de este manchego enamorado de Castilla. Acaso por esta razón se vino a esta parte madrileña, donde parece que la ciudad intenta hacerse campesina y el cielo se tiñe de naranja al anochecer como le ocurre a las tierras anchas bajo el sol poniente, que Eladio Cabañero añorase en sus versos:

Había silencio apenas. Las gar-
[gantas
enjutas de los montes trasponían
—oh santidad impintable del cre-
[púsculo—
torreteras románicas...

Cañadas Mazoterías se vino desde la Mancha, pero antes se pasó por Sevilla, donde aprendió a buscarle al sol sus entresijos y a la literatura esa gracia especial de volcarse por entero en aquello que nos interesa dejando lo superfluo como sin darle importancia. Cañadas Mazoterías, al contacto con la Castilla central, experimentó el mismo cambio



que hiciera a Antonio Machado pensar que la poesía era unas pocas palabras esenciales, y le fue buscando la esencialidad a las líneas, a las formas, al color que se lleva la atención principal del espíritu.

A fuerza de buscarle sencillez y esencialidad a lo que veía, lo que le ocurrió a Cañadas Mazoterías fue que empezó a ahondar por aquellos puntos en que la realidad se hacía vulnerable y nos dejó esa pintura en que, jugando al abocetado, resulta que todo se vuelve sugerencias y motivos para pensar. Así nos encandilamos ante esa niña de ojos azules que está sentada a la puerta de la vida, como en espera de muchos espacios, o de muchas penas, o se nos van los ojos por cualquiera de estas calles manchegas que el pintor nos muestra desnudas de todo detalle para que seamos nosotros, participantes con él en la obra de arte, los que las pobleamos con los hombres o las macetas que se nos asocien en nuestro recuerdo.

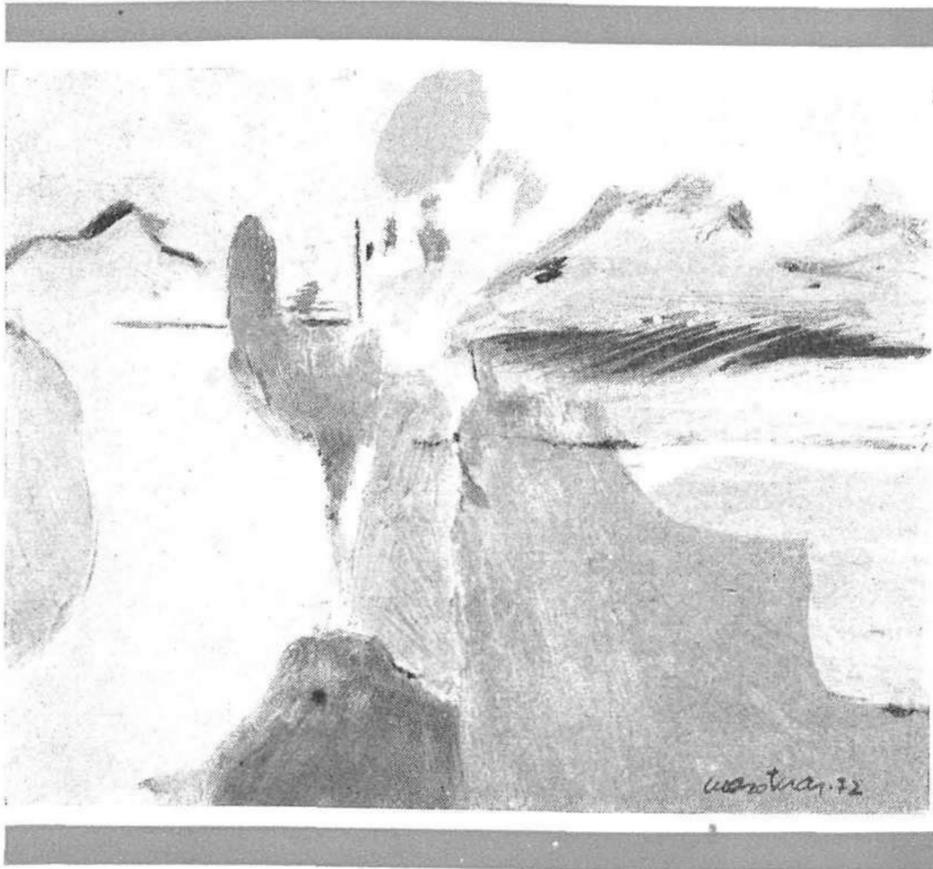
Rosa María de Lahidalga, que por su sensibilidad femenina sabe ahondar en estos pintores, más cerca del lirismo que de la protesta y de la sugerencia que del grito, definió claramente la pintura de Cañadas Mazoterías cuando, en ocasión de la exposición de que hablamos, dijo:

«La textura, jugosa y ascética, rara vez permite seguir el rastro de una pincelada larga, que sigue en general ritmos esféricos y envolventes. El colorido, en delicadísimas gamas de azul, verde claro, rosa y blanco, se anima por el trazo negro de contornos desdibujados, o salpicaduras de manchas en gris o en rojo amortiguado. Es en una atmósfera fluida y, sin embargo, aplomada, en la que se halla inmerso el mundo de las formas, casi diluidas, aunque reconocibles sobre la superficie plana.»

Para decir más adelante:

«Hijo de la Mancha, sueña para su tierra oasis de colores y el azul intenso de su cielo está presente en estos lienzos.»

Y todo esto lo ha visto Rosa María con perfecta claridad, porque a Cañadas, como a todos los grandes pintores que desde la inmensa llanura manchega se vinieron a la capital del reino, se le quedaron dentro de los ojos los atardeceres increíbles, cuando el cielo y el mundo se contorna de tonos anaranjados y la figura adquiere majestuosidad



de protagonista sobre un espacio redondo. Al irse desdibujando objetos y figuras el color asciende a personaje principal, pero el color también en la Mancha varía, se debilita, casi desaparece y viene a quedarse así, en estas casi abstracciones que Pancho Cossío amara y que Cañadas Mazoterías traduce a manchas concertadas de gracia, de lirismo, de delicadeza.

¿Es así Castilla? No, desde luego, si la vemos a través de lo que los escritores del 98 nos dejaron. Para ellos en Castellano había esta gracia, este lirismo que el pintor des-

cubre en sus campos y sus lomas. Pero, desde luego, para los que han vivido por sus trochas y sus campos, los que han dejado vagar el alma por los anchos horizontes donde las viñas o las encinas vuelven de plata el paisaje, Castilla será siempre así, transida de belleza, toda llena de sugerencias y «sospecha de verdades». Por eso tal vez la pintura de Cañadas está más cerca de los caminos que se soñaba Machado en la tarde que de los desgarrros de Unamuno o la sequedad de Azorín. Cañadas, como buen pintor, se ha desprendido de tópicos tradicionales, ha mirado apasionadamente sus recuerdos, ha vuelto a su tierra y ha pintado lo que amaba apasionadamente. Venancio Sánchez Marín vio esta manera nueva de pintar Castilla y dijo:

«Mazoterías rechaza las representaciones tradicionales no para negarlas como un informalista, sino para "estrenarlas" nuevamente, reduciéndolas a signos ágiles, vulneradores de perspectivas, capaces de narrar un suceso complicado con elemental vocabulario. La condición renaciente, madrugadora y lozana de su pintura es su mayor atractivo.»

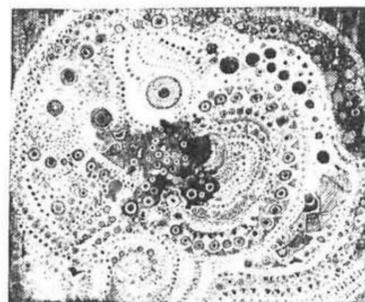
Si conocéis a este pintor veréis que no sólo lleva al campo en sus apellidos, sino que él mismo es casi como un campesino que añorase de continuo la perdida gracia de la besana y los campos extensos. Su modo de hablar está lleno de matices campestros, sus manos parecen sostener mejor un racimo que un pincel. Por eso hay olor y gracia del campo en sus cuadros, y en ellos hay amor, infinito amor por la tierra, aquella que hace poetas y artistas lo mismo que hace brotar espigas y racimos.

GALERIA KREISLER DOS

JUAN ROMERO

13 DE ENERO AL 7 DE FEBRERO

HERMOSILLA, 8
TEL. 226 42 64 - MADRID-1



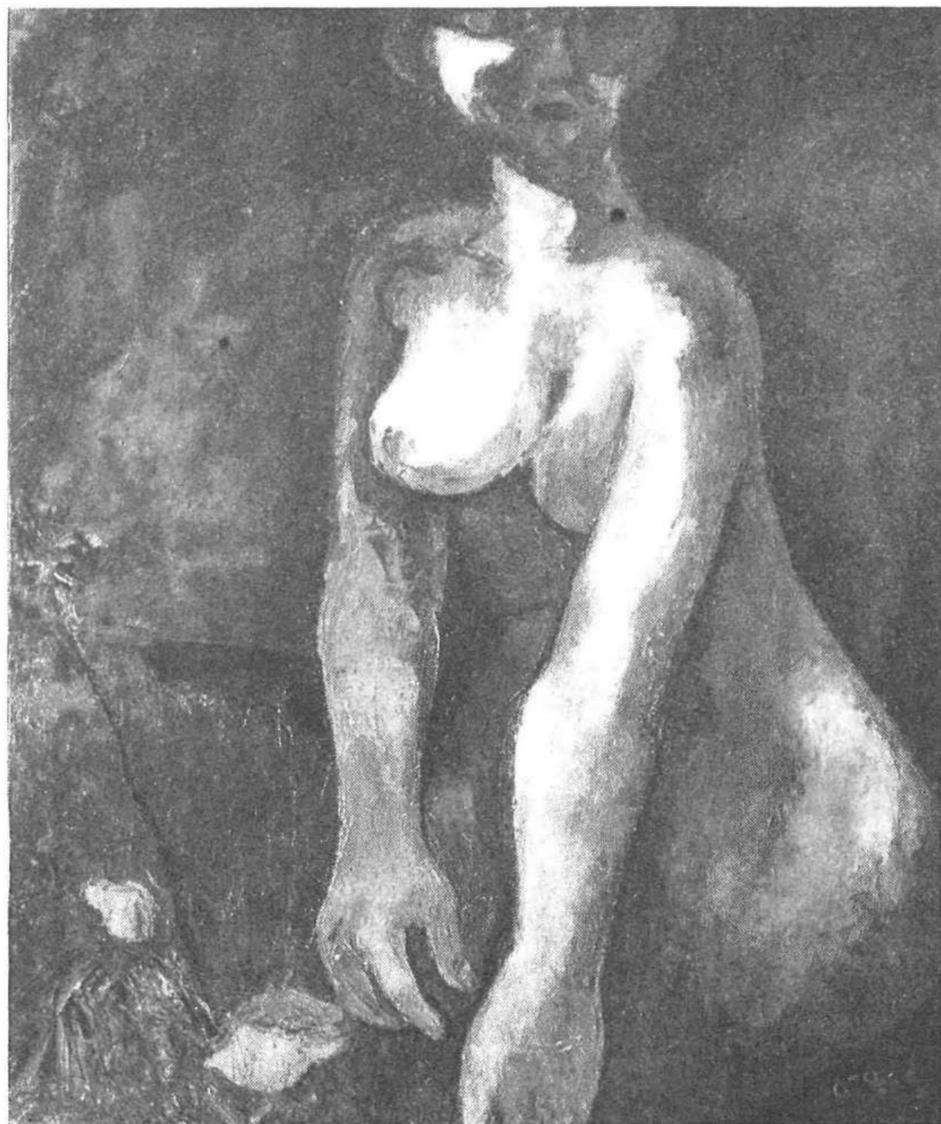
«LOS CARACOL»



GARCÍA OCHOA, EXPRESIONISTA INTEGRAL

Por Carlos AREAN

Luis García Ochoa (San Sebastián, 1920) es el único entre los pintores procedentes de la Tercera Escuela de Madrid que practica el más desmesurado, vigoroso e incluso bárbaro expresionismo. Por su exaltada fuerza, su gozosa aceptación de las impetuosidades polémicas, y su superación bastante satisfactoriamente resuelta de los enquistamientos subconscientes, es desde sus orígenes, aunque llevando hasta el paroxismo lo que en sus compañeros era premonición, uno más entre los madrileños, pero se aparta de ellos en su gama cromática contrastante y exaltada y en su sistemáticamente buscada deformación de arabesco e imagen, color y volumen. Tal vez estas características del expresionismo de García Ochoa se deban a su inicial aprendizaje fauve. Cuando a los nueve años de edad lo trajo su familia a vivir a Madrid, ya sentía García Ochoa una inclinación infantil hacia el dibujo y la pintura y poco gusto por cualquier otra clase de estudios. Terminó, a pesar de ello, su bachillerato, e incluso ingresó en la Escuela de Arquitectura, pero abandonó pronto dicha carrera para matricularse en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, a cuyas clases no asistió tampoco demasiado. Aprendió así casi sin maestros, aunque tal vez fuese



aventurado decir que sea un autodidacta, ya que su encuentro con Francisco San José, a quien conoció en Madrid durante la guerra de España, le hizo interesarse profundamente por la manera de dicho joven maestro, con quien comenzó a pintar a partir de 1939, año en el que conoció a Benjamín Palencia.

Esta filiación—unida a su temperamento y a su vocación recién conformada—explica el fauvismo inicial de García Ochoa. Palencia lo influyó primero de una manera mediata, a través de San José, y luego directamente. En 1948—fecha de su primera exposición individual—era, a pesar de ello, mitad neoimpresionista y mitad fauve. García Ochoa recuerda a ese respecto que en aquellos días, todavía más que Palencia, lo atraía Bonnard. De todos modos, atracción no quiere decir influencia y cabe siempre recrearse en algo que nos sea en gran parte ajeno. Creo que a García Ochoa le producía Bonnard una especie de desencanto. Conviene, no obstante, tener en cuenta que el intimismo bonnardiano destilaba un efluvio dulce de ternura remansada, en tanto en García Ochoa la ternura comenzaba ya entonces a integrarse en una síntesis de humorismo y dramatismo, sobre el que se extendía, a veces, un velo ambiguo de sensualidades difusas. Utilizaba ya entonces García Ochoa pinceladas más bien largas y empastaba preferentemente a pincel. El color era equilibrado, con una muy marcada preferencia por la gama fría y sin esa búsqueda de contrastes intencionales que habría de ser más tarde, tal vez, la más personal de todas sus características. En 1949 alcanzó García Ochoa la culminación de su período fauve. Transfiguró el paisaje, preferentemente el de los pueblos y montañas del norte de España. Sus superficies cuidadas, contrastantes y tersas, poseían una finura clara, llena de emotividad íntima. En los dos años siguientes realizó una magnífica serie de bodegones con ordenación preferentemente ortogonal o concéntrica, aliándose a las influencias de Braque y Leger, lo que le condujo a esa fusión tan española de posfauvismo y poscubismo, que se dio también en Zabaleta y que con tanta frecuencia sirve de detonante para la asunción del expresionismo. En el final de esta etapa primera de la evolución de García Ochoa (año 1952) atravesó un momento de vacilación y amortiguó levemente su colorismo en algunos paisajes de ordenación diagonal, pero lo exaltó inmediatamente de nuevo en otros paisajes en los que cuidó meticulosamente la superficie cromática, muy limpia, nítida y tersa, y en los que empastó indiferentemente a pincel o a espátula, con matizada y nerviosa medida. Había, por tanto, vacilación y también la necesidad de hacer algún alto—largo sin duda—en la ruta. García Ochoa se replanteó todos sus problemas y lo hizo sin miedo a la posibilidad de tener que renunciar provisionalmente a lo ya conquistado. Por eso su crisis ascética no fue expresionista, pero lo preparó para que pudiese magnificar años más tarde todas sus hermosas premoniciones de la época fauve.

El expresionismo actual de García Ochoa es heredero direc-

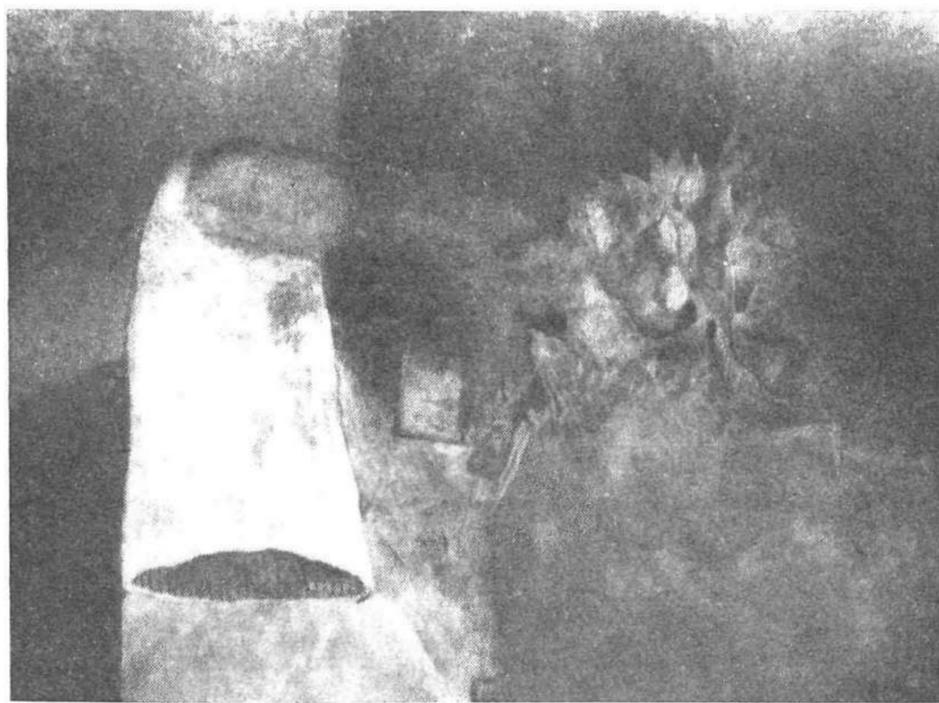
to de su aprendizaje fauve, pero hubo antes un intermedio desde 1952 hasta 1958. Sabido es que el fauvismo puede desembocar con facilidad en expresionismo, pero, a pesar de ello, cabe preguntarse: ¿por qué se habrá empeñado García Ochoa en apretujar su instintividad, y por qué habrá realizado durante tres años—hasta 1955—una pintura limpia, extremadamente correcta, pero un tanto anacrónica, y por qué habrá pasado a continuación otro trienio sin coger los pinceles, haciendo una vida muy retirada y limitándose a realizar abundantes dibujos en tinta china, en busca de su propio mundo pictórico? Lo natural habría sido que la etapa expresionista, en vez de haber comenzado en 1958, hubiese tenido su inicio en 1952, en el momento en que García Ochoa volvía a encender cálidamente el color tras el asordado tangencialmente constructivista de los meses primeros de dicho año. Como no ha sido así, tuvo que haber para ello alguna razón profunda, dada la autenticidad de la vocación de García Ochoa y la seriedad con que ha encarado siempre todos los problemas que su voluntad de expresarse en formas vivas le ha planteado. Una razón secundaria es la de que el artista, después de haber satisfecho ampliamente su gusto por el paisaje, quiso investigar a su vez la figura, pero ello podría haberlo hecho de acuerdo con la problemática fauve, sin renunciar a su más íntima voluntad de forma. La incitación al paréntesis le llegó desde afuera. Hizo en 1953 el viaje de estudios a Italia y vivió allí rodeado de recuerdos clásicos. García Ochoa, a pesar de su íntima exuberancia, ama el orden, tal vez porque comprende que hay ocasiones en las que puede ser peligroso no limitarse. Este afán que ha tenido muy a menudo de ponerse trabas y de verter su inspiración en cauces ya en parte prefijados fue el que originó, durante la época fauve, su preocupación por la sección áurea y la consiguiente ordenación geométrica racional de todos sus cuadros. Lo asombroso es que dicha ordenación geométrica no ha perdido toda su vigencia en la actualidad, pero que se ha convertido ahora en instinto y no en algo previamente estudiado en cada caso concreto.

A lo largo de su último quinquenio, durante el que su concepción expresionista de la pintura ha ido intensificando su desgarramiento y su fuerza año tras año, lo esencial para García Ochoa ha sido manifestar mediante el color y la forma su antes descrito mundo interior. Todas las formas, al igual que los contrastes y los muy calientes o muy fríos colores, son ahora intencionales. La deformación de rostros humanos, paisajes, objetos, tiende también, en todo instante, a intensificar la capacidad expresante de la superficie pictórica. La dislocación extrema de figuras y gestos deja traslucir la tensión interna que conmueve al pintor. El dibujo no se acusa directamente, ya que su fácil percepción podría entorpecer la exacerbada excitación de la factura y la libre expresividad de las manchas, pero García Ochoa dibuja directamente con el pincel o la espátula, siendo el propio color el que sostiene no

sólo el equilibrio dibujístico, sino también la estructura compositiva. La pincelada larga, rica, cargada de materia y valiente es tan buscadamente intencional como todos los restantes elementos del cuadro. Los fondos adquieren matizaciones trágicas, conturbados por juegos cromáticos poco habituales que parece expulsar desde un ultramundo convulso a los conturbados objetos. Rítmicos juegos de masas de color, pinceladas curvas y sugerencias de arabescos invisibles dinamizan la totalidad del campo pictórico.

Arrastrado por un incontenible afán de expresar simultáneamente su manera personal de no dejarse vencer por su propia ansiedad y su necesidad de dialogar con un entorno al que dota, en panteísmo animista, de «ánima» y de «ánimus», no tiene inconveniente en descender García Ochoa desde el mundo del objeto-pretexto hasta el mundo del objeto-soporte, seleccionando el «tema» de sus lienzos de acuerdo con unos deseos imperiosos de fustigar a sus propios monstruos o a los de su circunstancia sociológico-política. Esta aceptación de la realidad circundante como soporte, con renuncia voluntaria a la simple incorporación de la misma en calidad de pretexto, obliga a García Ochoa, para seguir siendo fiel a las más decantadas conquistas pictóricas de nuestro siglo, a realizar una sintética depuración de su «tema», haciendo que la anécdota, por expresiva que sea en sí misma, no perturbe en la sensibilidad del espectador la recepción del desquiciante delirio cromático y de la maestría con la que García Ochoa deforma expresivamente todos sus elementos confluentes en un objetivo único.

En este empeño—el más difícil que podría presentarse a un pintor tan emocional y expresivo como García Ochoa—logró triunfar el artista, y ello constituye por sí solo una prueba rotunda de la calidad de su obra. En ella, tal como sucede en todo expresionismo que se hace cuestión de las posibilidades emotivas de la pintura en cuanto excitación de texturas y líneas y en cuanto buscado desmoronamiento de equilibrios racionalizados, existen, claro está, multitud de implicaciones de tipo social y humano—valores extrapictóricos en suma—, los cuales, como es natural, nada dicen ni a favor ni en contra de su estricta calidad plástica. Esta se basa tan sólo en los valores de la pintura de ayer, de hoy y de siempre, y en su adecuación al espíritu de su época y de su ámbito histórico-geográfico. García Ochoa lo sabe y hace por ello compatibles la impulsividad y la autocrítica. Ello le obliga a no aceptar una sumisión de dichos valores—los únicos capaces de justificar un juicio estético—a los de tipo narrativo o fustigador. Logra así García Ochoa, sin traicionar los supuestos humanos, demasiado humanos, del expresionismo, depurarlo, enriquecerlo e incluso, en última instancia, someterlo a un principio de norma en el que la exaltación deja de ser un dique embarullador para convertirse en cauce en el que caben por igual los anhelos de ser que las convenciones lingüísticas que hacen posible una eficaz comunicación entre pintor y espectador.



Obra de Francisco L. Molinero

VII SALÓN DE OTOÑO celebrado en Huelva

Una clara tendencia a huir de los símbolos vanguardistas, con deseo de aferrarse a lo que podríamos denominar modos tradicionales, pero logrando un gran efecto realista, fue la tónica general del VII Salón de Otoño de Pintura de Huelva, organizado por tercera vez, como sucesor del ya desaparecido Ateneo que lo inició, por el ayuntamiento onubense. En total fueron presentadas ciento treinta y ocho obras procedentes de los más diversos puntos de España, de las que sólo ochenta y cinco, firmadas por cuarenta y seis artistas, merecieron el honor de ser expuestas al público en el Palacio Municipal. No obstante, el certamen constituyó un indudable éxito de calidad.

El óleo de Marcelo Góngora Ramos, de Ubeda (Jaén), titulado «La cama», fue el primer premio, dotado con cien mil pesetas por el propio ayuntamiento. Es una composición ajustada, con variados tonos claros, encuadrada en una línea investigadora, a partir de realidades concretas, que resurge en la actualidad con extremada fuerza.

Dotado con noventa mil pesetas por Unión Explosivos Rictinto, S. A. (empresa que destaca en sumarse a los acontecimientos artísticos y culturales de la provincia), el segundo fue para «La realidad de un sueño», presentado por Francisco L. Molinero Ayala, de Andújar (Jaén). De signo vanguardista y temática velada tendente a lo abstracto, sin abandonar el surrealismo, la obra de Molinero demuestra, por

su composición a base de azules enteros, un extremado dominio de la paleta.

Por la calidad de las obras fueron concedidos también seis accesits: «Rocas de la Rocha», del ayamontino Manuel Feu Pérez, rica en colorido; «Gallinas», de Rafael Oliva González, también de Ayamonte, predominando el blanco entre variada gama de matices; «Cascanueces», de atrevida temática, firmada por Juan A. Huguet Pretel, de Sevilla; «Vivo entre táctos», de Julián Hernández Ramírez, asimismo sevillano, de corte seco; «Casas», de Chari Ollas, Isla Cristina (Huelva), tradicionalista, y «Composición», de Juan Manuel Seisdedos, pintor de la capital onubense, expresionista.

El jurado de calificación lo presidió don José Antonio García Ruiz, de la Academia de Arte «Santa Isabel de Hungría», de Sevilla; don José María Ruiz Serrano, profesor de Dibujo del Instituto Nacional de Enseñanza Media «La Rábida», de Huelva; don Mariano del Amo y de la Hera, director del Museo Provincial de Huelva; don Francisco Molina, del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, y don José Luis Ruiz Díaz, teniente de alcalde-delegado de Cultura del ayuntamiento organizador. Actuó como secretario el letrado don Luis Federico Más López-Pereira. Inauguró la exposición el gobernador civil de la provincia, don Matías Valdecantos García.

Itinerario de EXPOSICIONES

OBRAS EXPRESIONISTAS DE GLORIA MERINO, en la Sala Bernesga, de León



Gloria Merino es más expresionista en sus dibujos y litografías, que en sus lienzos. Lo es, por lo menos, de manera más continuada. Cabe recordar, no obstante, que tal como acaece en muchos grandes maestros de nuestra pintura, si su expresionismo del lienzo se da tan sólo en contadas ocasiones, es en cambio más intenso y acusado que en la obra sobre el papel. Vemos dos facetas diversas en su manera de exaltar la expresividad. Una de color intenso, humorismo semitrágico y ambientación bastante nórdica, y otra de colores más asordados, ternura más perdurable y reciedumbre ibérica. En las obras últimamente citadas, tales como las dedicadas a campesinos en sus faenas habituales o a toreros-guardiaciviles en la espera de la tragedia, hay una identificación con los seres que sufren y esperan o con los que siguiendo una vocación libremente elegida, tienen que enfrentarse a cara descubierta con la posibilidad de la muerte. En otras ocasiones, en algunos de sus lienzos manchegos que a mí me hacen pensar, no por su paisaje ni por su humedad, pero sí por su ambientación de pobreza más allá de la réplica, en la contradictoria «Chanca de Almería», el expresionismo se hace racial. No pretendo con ello afirmar una creencia mía en la inmutabilidad de las constantes nacionales, sino recordar que condiciones de vida similares suelen producir, mientras no se modifique todo el contexto, resultados homologables. Gloria Merino tampoco parece creer en esas constantes y de ahí que su presentación, muy a menudo esquematizada de la indiferencia y la soledad, de la pobreza y el abandono, le parezca siempre un camino para su posible remedio. Elogio especial merece en Gloria Merino el que este trasfondo social y tenso, se vista de una ejecución pura y sin desgarramientos arbitrarios, pero con cuantas tensiones de color y volumen considera útiles para mejor comunicarnos su vivencia de la penuria.

CA



TIMOTEO PEREZ RUBIO, en las Salas de Exposiciones del Patrimonio Artístico Cultural

«Rememoraciones» titula el pintor extremeño Timoteo Pérez Rubio a las obras presentadas en la Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural en Madrid. Veinte cuadros al óleo con los cuales el artista ha querido rendir homenaje al abandono humanizado de un jardín, dando un voluntario salto atrás en su pintura, para entroncar directamente con el romanticismo que no conoció las matizaciones en luz y acuosidad de los impresionistas.

Sus cuadros son transcripción de un bello jardín devorado por la monstruosa vegetación de un bosque tropical. Troncos gigantes y una profusión de raíces y verdor invaden la superficie de sus cuadros, como invadieron puentecillos y estatuas, escalerillas románticas de madera y balcones abiertos a encantadores cenadores.

Timoteo Pérez Rubio obtuvo premios destacados en su juventud, y fue pensionado a la Academia Es-

pañola en Roma. Después marchó a Brasil, donde continuó su brillante quehacer artístico, y fue precisamente durante su estancia en una isla abandonada de la bahía de Río de Janeiro donde descubrió el jardín, motivo de estos cuadros, sometido a la invasión silenciosa y casi fantasmagórica de una vegetación salvaje.

El artista no ha hecho sino transcribir, bajo el magisterio sereno de su paleta, con una técnica que no es la suya habitual, un paisaje real, tal como pudieron concebirlo en su imaginación un Gustave Moreau y otros simbolistas.

RML



COLECTIVA, en la Galería Miguel Angel

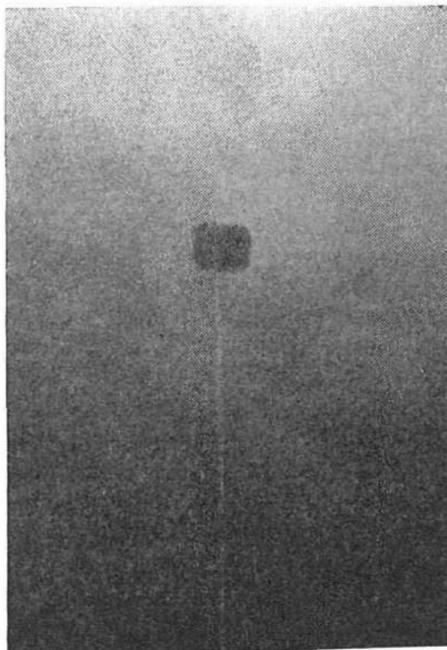
La Galería Miguel Angel, de Madrid, presenta una muestra colectiva con obras al óleo, dibujos y obra gráfica de Alberti, Fernando Calderón, Capuletti, Cortezo, Dalí, Chicano, Gauna, Guayasamín, Llorens Poy, Maeso, Piñole, Isabel Pons, Rosales, Stuick y Vaquero Turcios.

Colectiva de calidad, no sólo por la categoría de sus autores, sino por las obras seleccionadas de los mismos. Dibujos de sobrio dramatismo los de Guayasamín, como alegres y con ribetes de popularismo las serigrafías de Alberti, y muy interesantes las dos obras de Isabel Pons, de quien esperamos ver en fecha próxima una exposición en esta misma Galería.

RML



HERNANDEZ PIJUAN, en la Galería Iolas-Velasco



Los espacios en verde, amaneciendo en sombra a la claridad, están medidos según la escala de LO EXACTO. Joan Fernández Pijuán ha presentado pinturas, dibujos y grabados en la exposición que celebra en la Galería Iolas-Velasco. Sobre

el espacio milimétricamente definido se inscribe un triángulo, un huevo, un árbol o una serie de puntos que siguen la vertical de la plomada. El pintor busca la plenitud plástica dentro de absolutos concretos. A la superficie plana tratada con un color plano, tal como ejecutada en anteriores etapas, han sucedido en su obra actual estas superficies que en virtud de una progresiva y controlada gradación colorista, y de la inserción sobre la misma de objetos captados con máxima precisión, han llegado a configurar un espacio figurativo.

Medida y precisión son los cánones a los cuales color, textura y dibujo se someten. De estas obras emana una expresividad serena. Todo el proceso seguido está ahí, al descubierto, tan nítidamente plasmado como el propio hallazgo.

Ante la obra de Fernández Pijuán, el espectador asiste a la iniciación de una mística rigurosa, mística de la mensuración a la que todo se somete.

RML



EUGENIO GRANELL, en la Sala Santa Catalina, del Ateneo de Madrid

Dibujos de damasquinado, de cenefas y oropeles, ondulaciones de color ribeteadas en negro, cubren

a modo de red la superficie de estos lienzos, de los que el espacio ha sido desplazado.



Eugenio Granell, *Un surrealista español en Nueva York*, como reza en el catálogo de su actual exposición en la sala de Santa Catalina, del Ateneo de Madrid, ha permanecido desde 1939 alejado de España. Primero fueron sus estancias en Francia, en la República Dominicana, en Guatemala y Puerto Rico, y en 1957 su instalación definitiva en Nueva York. Poco conoce el público español de la obra

de este artista coruñés que desde el año 1942 se halla incorporado al surrealismo, y cuyo nombre va unido en estudios y antologías a los de Ernst, Tanguy, Matta, Dalí y Esteban Francés, entre otros.

Estos grandes lienzos de Granell, con su profusión de fantasía, e incluso de humor, presentan ante el espectador un mundo de artificio poblado de evocaciones bíblicas, de cortes medievales con afables dragones y de cierto costumbrismo folklórico. El suyo es un surrealismo galante, voluntariamente laberíntico e ingenuo, que se halla próximo a la narración coreográfica. Sus figuras, como las filigranas diversas armoniosamente conjuntadas, y el color, se ofrecen en plana perspectiva mientras las formas, integradas por engranajes curvilíneos, se inscriben en contenida movilidad sobre barrocas ondulaciones.

Melodía de las formas vibrátiles aquietadas y del color amortiguado sobre estas superficies que niegan al espacio su profundidad, la fantasía y el misterio aparecen virtuosos y sabiamente objetivados.

RML



MENCHU GENOVE,
en la Sala de Arte Ingres, de Madrid



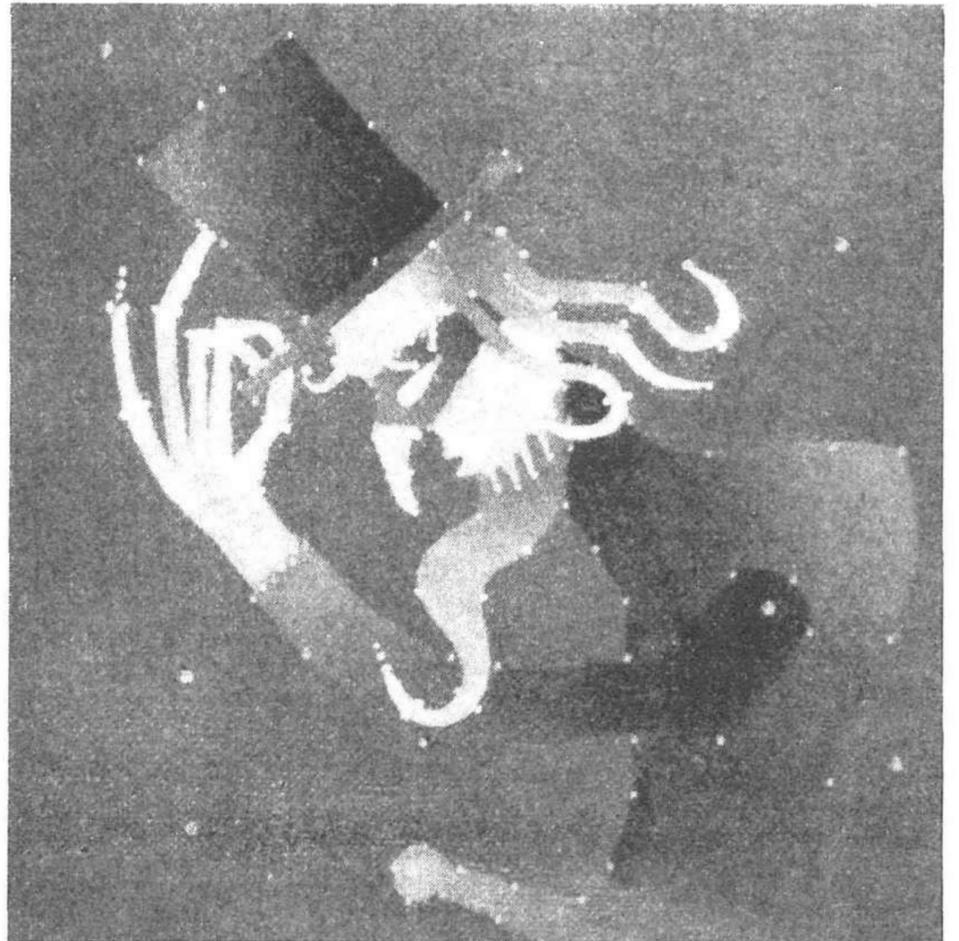
Esta joven pintora tiene muchas de las características habituales en la más depurada pintura ingenua: colores contrastantes y atemperados, dibujo ágil, composición sin insistir en los contrapesos de masas y factura lo suficientemente consistente, pero sin exageraciones. Todo ello puesto, claro está, al servicio de la invención de un mundo delicado, fragante incluso, pero al que pueden incorporarse las suficientes notas de ironía bastante afable para indicarnos que en la autora confluyen varias solicitudes relativamente contrapuestas. Ello es lógico si se tiene en cuenta que Menchu Genové vive, al fin y al cabo, en el mundo de la erudición artística y que, por tanto, por muy espontánea que sea su manera de hacer, no puede dejar de incorporar a su obra secretos de procedimiento o recuerdos de los grandes maestros, que son impensables, en cambio, en los ingenuos no mediatizados todavía ni por la cultura urbana, ni por las convenciones en uso. Es, no obstante, tan profunda la fuerza íntima de Menchu Genové, que aunque pueda empastar a veces el rostro de una figura femenina curtida por los años, igual que lo haría cualquier figurativo de la Tercera Escuela de Madrid, prefiere más a menudo soñar morosamente sus campos convertidos en pura fragancia mediante múltiples toques breves de materia tenue. Luego, con una factura similar, inventa unas procesiones de curas aldeanos con las que recrea todo el ambiente de una España campesina que sigue siendo de hoy. La ternura se alía en estas obras íntimamente al humor y a una especie de distanciamiento civilizado que la conduce muy a menudo a presentar seres y objetos a la manera pop, sin tomar ella partido ni a favor ni en contra de la realidad intimizada. Toda esta confluencia de solicitudes hace que sea muy difícil predecir el futuro camino de esta artista, pero podemos avanzar que será serio, correcto y seguro.

CA



JOAN PONÇ

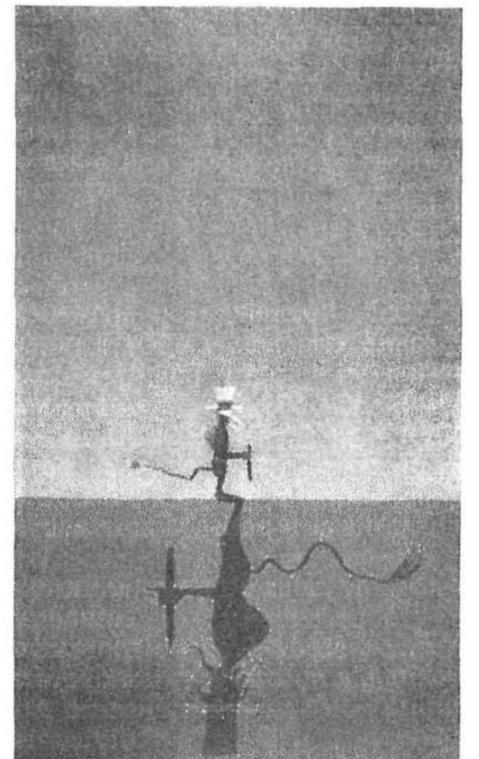
Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA



Hace aproximadamente unos seis meses, la Galería Iolas-Velasco, de Madrid, presentó dibujos y obra gráfica del artista catalán Joan Ponç. La exposición constituyó un acontecimiento, por cuanto la obra del pintor no se había dejado ver, en muestra individual, durante los últimos años en la capital de España. Actualmente, la Galería Biosca celebra una categórica exposición con pinturas y dibujos que pertenecen a tres etapas del artista: a la de Dau al Set, a su etapa «Metafísica geométrica», y a la más reciente, con obras realizadas a partir de 1972.

El nombre de Joan Ponç aparece unido desde sus comienzos al del Grupo Dau al Set, que en septiembre de 1948 fundaron cuatro pintores y tres escritores catalanes, espíritus dinámicos e inquietos que, en torno a un cierto sobrerrealismo mágico inicial propugnaron la búsqueda de nuevas formas en el arte. Vino de este modo Dau al Set a convertirse en una corriente de apertura que recogió las actitudes precedentes de las vanguardias surrealista y dadaísta. Joan Ponç contaba por entonces veinte años, y ya un año antes había expuesto en Zaragoza, junto con

Augusto Puig y con Pedro Tort, obras definitivamente expresionistas. Su camino posterior fue fulgurante y pronto se manifestó el joven artista como autor de extraordinarios dibujos cuyo grafismo ha sido considerado como el más incisivo, e incluso cruel, de cuantos se han realizado du-



rante el presente siglo en la escuela de Barcelona.

Se ha dicho que cada generación, y dentro de ella, cada artista, atiende a lo que la vida misteriosa del cosmos le encarga que atienda, desentrañe, explique y represente. Joan Ponç ha respondido a la exigencia de comunicar su mundo interior, mejor dicho, a mostrar parte de sus visiones. Es precisamente de ese mundo alucinado y misterioso del que emergen las atormentadas alucinaciones que el pintor nos muestra, con el tratamiento refinado que deriva de sus conocimientos pictóricos. El artista hace abstracción de todo aquello que consideramos real, para ofrecernos otra realidad más íntima de la que forman parte monstruos, bestias, símbolos cabalísticos, esperpénticas figuras humanoides y seres nacidos de desconocidas fórmulas de alquimia.

Sueños, figuraciones, los fermentos del inconsciente, los instintos oscuros, toda esa zona en la que la materia y el espíritu se confunden, elementos que contribuyeron a definir el surrealismo, aparecen objetivados y sometidos a un orden estricto en la obra de Joan Ponç.

Entre 1958, año de su marcha a Brasil, y 1964, en que expone en la Galería René Metrás, de Barcelona, transcurre una etapa apenas conocida del pintor por el público, tanto en lo que respecta a su vida como a su obra. Perteneciente a su etapa «Metafísica geométrica», que podemos situar hacia el año 1969, hay en esta exposición de la Galería Biosca un número suficiente de obras representativas. El escalofrío del terror, la precisada deformación de sus monstruos y sus extraños símbolos, parecen haber dado una tregua al pintor, quien se centra ahora en revelarnos las leyes ciegas del cos-

mos a través de estas cristalizaciones regulares, de cubos y paralelepípedos voluminizados e ingravidos. Podemos pensar incluso, dada la ejecución virtuosa e hiperrealista, que se trata de una mística de las formas geométricas que se inciben sobre espacios coloreados en gamas monocordes de azules, verdes, o morados, trascendidos por una luz ultramarina o ultraespacial.

Este artista de excepción, cuya propia vida oscila entre lo real y lo visionario, fusiona realidad e irrealidad en su obra. Su extraordinario dibujo de virtuoso miniaturista, el expresionismo rotundo de la línea, el color matizadísimo y compuesto, junto con el tratamiento sobrio de la materia, son elementos que pulsa con magistral dominio y de los cuales se sirve para dar a su obra una expresividad más o menos intensa, serena o violenta, en función de su mundo interior, abierto a las investigaciones del espíritu y a la transformación de la materia.

Ese mundo lo plasma Joan Ponç, unas veces mediante imágenes y signos que pueden inducir a calificar algunas de sus obras de surrealistas; otras, mediante formas geométricas rotundas abiertas a un espacialismo absoluto, o a través de un sugerido dinamismo óptico-luminico, en el que figuras y formas condensan en sus contornos la radiografía de su agresividad hermética.

En algunas de sus obras más recientes aparecen fragmentos figurativos distorsionados, sobre un espacio compartimentado que torna laberíntico el color, la línea y un sutil punteado en relieve. En otras, una línea de horizonte separa el más acá y el más allá, diferenciado por la matización más o menos intensa del color. Ambos espacios los surca un punteado luminoso (acupintura), que de igual manera traza la trayectoria dinámica de un meteoro, como siluetea la figura de un sátiro, o la forma de un cerebro rocambolesco.

Los dibujos ofrecen innovaciones con respecto a los que conocíamos con anterioridad. Se aprecia en ellos un rigor estructuralista casi arquitectónico, y en algunos definidas orientaciones neodadaístas y pop. Quedan lejanas en el tiempo las fantásticas y atormentadas series de pájaros o de peces, como sus retratos con simbolismo onírico y rayado expresionista de los planos, que en la década en que fueron realizados —1945-1955—, bien pudieron constituir un anticipo torturado del mejor pop.

Orden, razonamiento y medida tratan de dar la dimensión absoluta de lo real y lo irreal. La obra de Joan Ponç es la de un clásico que orchestra su mundo interior mediante una composición rigurosa y precisa, «composición» que el pintor ejecuta con el virtuosismo propio de su erudición plástica y de su sensibilidad artística.

teatro

Por Juan Emilio ARAGONES

LAS DIFERIDAS «HISTORIAS DE JUAN DE BUENALMA»

LOPE DE RUEDA: Historias de Juan de Buenalma, en versión libre de «Los Goliardos». Teatro: Jacinto Benavente. Fecha de estreno: 18 —y días después— de diciembre de 1974.

Como soy consciente de la acumulación de riesgos que pesa siempre sobre cualquier conjunto escénico que haya decidido practicar el teatro con talante de ensayo y de crítica social, me libraré muy mucho de cebarme en el juicio de esta salida de grupo tan animoso como el de «Los Goliardos», que cuenta en su renglón positivo con aciertos tales como el de Castañuela 70.

Ahora, en esta oportunidad, el balance ha de ser negativo. En la libérrima versión que «Los Goliardos» han hecho con base en la producción escénica del buen Lope de Rueda, arruinan lo que

en éste había de fresca espontaneidad—más o menos desvergonzada—, sin compensación válida para cualquier mentalidad de hoy.

Acaso el subrayado intencional que a determinadas frases da el ciego narrador pueda designarse con carácter positivo. El resto debe de ser consignado en la nómina de fracasos que cualquier experimento lleva consigo.

Historias de Juan de Buenalma simultanea su escenificación en el teatro Jacinto Benavente con la farsa de Teixidor El retablo del flautista. Y, ¡qué diferencia, a favor de ésta!

EL TEATRO INDEPENDIENTE DURANTE 1974

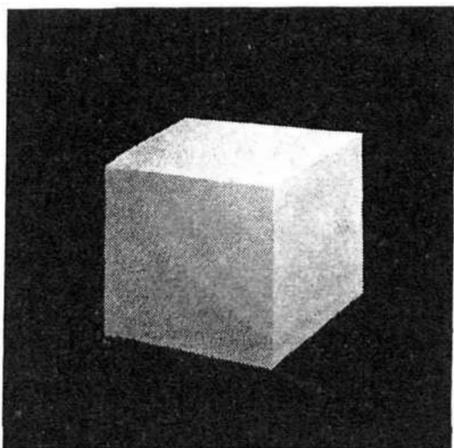
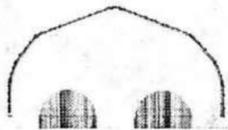
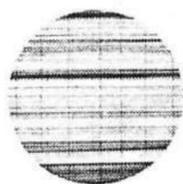
A la hora de hacer balance de las actividades dramáticas en Madrid —y, por extensión, en España— durante 1974, la primera nota distintiva que viene al magín es la de la preponderancia que en su transcurso alcanzaron los Grupos de Teatro Independiente. Tal preponderancia se ha manifestado en dos frentes distintos y de caracteres disímiles en orden a su resonancia ante el público: los escenarios del Benavente y del Alfil.

En el primer caso, el empresario del teatro Benavente, don Apolinar Sanz, tuvo la arriesgada y generosa decisión de dar acceso a su teatro a obras como *Quejío, ¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena...!* y *Terror y miseria del III Reich*, las tres escenificadas por Grupos de los llamados Independientes y que, al ser ofrecidas en sesiones de índole comercial, pudieron llegar a una mayor audiencia, al igual que, ya más recientemente, ha ocurrido con *El retablo del flautista* e *Historias de Juan de Buenalma*. De estas dos últimas obras, van las respectivas críticas en este mismo número; de las tres anteriores, fueron publicadas a su

tiempo, en el transcurso del pasado año.

El I Festival Internacional de Teatro Independiente tuvo lugar en el teatro Alfil, entre el 22 de octubre y el 12 de noviembre, y es el que verdaderamente ha originado la preponderancia de la actividad de los Grupos no comerciales durante 1974. Participaron en él siete Grupos españoles —uno por partida doble y dos en lengua catalana— y tres extranjeros. La concurrencia al mismo de Il Gran Teatro de Roma, con su expresionista versión de la pieza *Woyzeck*, de Büchner, justifica sobradamente la iniciativa de la Compañía Morgan de organizar este Festival en el Alfil. También las dos aportaciones portuguesas rayaron a gran altura estética —sobre todo A Comuna, de Lisboa—. Y, de los Grupos hispanos, deben resaltarse las dos contribuciones de Ditirambo —*Danzón de exequias*, de Ghelderode, y *Pasodoble*, de Romero Esteo (y ésta en especial, por su deliberada ruptura con los esquemas teatrales acostumbrados)—, así como el Grup A-71, catalán, en su magnífica versión de *La Lliçó*, de Ionesco.

Pero, en conjunto, el Festival organizado por Angel García



Moreno en el Alfil ha supuesto una de las mejores iniciativas teatrales de 1974..., y es de esperar que no se quede en experiencia aislada, sino que sea punto de partida para sucesivas y perfeccionadoras ediciones.

Queda por señalar que este I Festival Internacional de Teatro Independiente registró dos prohibiciones: la del acto inaugural, en el que se iban a proyectar las películas *T. E. C. de Cali* y *Nancy 73*, por Tábano, y la representación de clausura, en la que el Teatro Universitario de Murcia tenía que representar *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán. Curiosamente, el origen de una y otra suspensión resulta antipódico: en tanto que, en la inauguración, procedía de algún despacho administrativo—y me satisfizo comprobar que el subdirector general de Actividades

Teatrales resultaba el primer chasqueado por la suspensión—, la obra de Valle-Inclán fue prohibida «en virtud de un compromiso contraído anteriormente por don Carlos del Valle-Inclán con don José Tamayo, que establece que mientras esté en cartel la obra *Tirano Banderas*, no puede representarse en Madrid ninguna obra del repertorio de Valle-Inclán», según consta textualmente en escrito que el 31 de octubre dirigió al empresario del teatro Alfil el administrador general de la S. G. A. E. Las directrices contrapuestas de ambas prohibiciones pueden justificar, por sí, el calificativo de Independiente para estos Grupos teatrales, pues dejan constancia de su marginación voluntaria, tanto de los medios oficiales como de las empresas de carácter privado y mercantil...

¡Ojalá y que sea así!

OTRA VERSION DE «EL RETABLO DEL FLAUTISTA»

JORDI TEIXIDOR: El retablo del flautista. Dirección, interpretación y escenografía: «Topo», colectivo de teatro. Música: Carles Berga. Teatro: Jacinto Benavente. Fecha de estreno: 13 de noviembre de 1974.



«El retablo del flautista», por el Colectivo «Topo»

Otra versión, sí, de aquella que sólo pudimos ver los asistentes al estreno—años atrás, en el teatro Reina Victoria—del Grupo Tábano. Otra versión..., pero idéntico texto. Y es que la primera escenificación no fue retirada del cartel por su contenido, sino porque, mediante el vestuario y otros accesorios escénicos,

los de Tábano habían representado una pieza distinta a la autorizada. Personalmente, opino que nada hubiese ocurrido con haberles tolerado a los impulsivos miembros del Grupo Tábano sus vejatorios desmanes..., pero hay que aceptar las reglas del juego o irse a la caseta. Si en el fútbol el árbitro anula los goles antirre-

glamentarios, no hay razón para que éstos se den como válidos en la escena.

Y, ¡qué cosas!, cuanto de sátira hay en la farsa de Teixidor gana en transparencia comunicativa al quedar desprovisto el texto de las aludidas gangas complementarias. Y además adquiere un valor de permanente universalidad.

Teixidor ha ideado una distorsionada versión del cuento para niños de Robert Browning *El flautista de Hamelin*, basado en una antigua leyenda que circuló en distintas relaciones orales..., y aún sería más justo que hablar de distorsión en el enfoque, aducir sencillamente que el joven autor catalán se ha limitado a resaltar los factores de crítica social que Browning sólo a medias pudo marginar en su poemático cuento para niños, publicado en 1845.

En su *Retablo del flautista*, Jordi Teixidor pone en solfa todo género de abuso de poder o de prácticas injustas que se producen en la convivencia ciudadana,

por respetable que sea el sector del cual provengan..., que la respetabilidad se pierde al hacer mal uso de las prerrogativas que sobre la comunidad vecinal dan cargos, propiedades, vocaciones y militancias.

Desde el autoritarismo de los milites hasta la insaciable avaricia de los mercaderes, cualquier extralimitación resulta satirizada en esta vibrante—y un tantico ingenua—farsa de Teixidor, confirmatoria de sus buenas cualidades dramáticas, puestas ya de manifiesto en una anterior pieza suya, *Un féretro para Arturo*, que pude conocer en el Festival de Teatro Universitario celebrado hace algunos años en Palma de Mallorca.

Carles Berga ha compuesto la música alegre, juvenil y rítmica que mejor podía afianzar la intencionalidad satírica del texto, a cuyo servicio pusieron todos los componentes del Grupo, en tarea colectiva que imposibilita la mención de los mejores, un cupo de muy estimable capacidad profesional.

TRES PARODIAS EN UNA DE JORGE LLOPIS

JORGE LLOPIS: La mafia, la rafia y la tía Cambalafia. Dirección: Autor. Intérpretes: José Alvarez, Fedra Lorente, Paloma Juanes, Melania Lorente, Maribel Novo, Manuel Salamanca y Juan Yepes. Luz y sonido: Mariano Torres y José Rubio. Café-teatro: «La Boite del Pintor». Fecha de estreno: 19 de diciembre de 1974.

El humorista que empezó aplicando su capacidad para la imitación burlesca a la poesía, de un tiempo a esta parte amplía su campo de actuaciones, en legítimo uso de las facilidades que, en bandeja, le brinda el café-teatro. Y digo café-teatro, y no cabaret-teatro o boite-teatro porque, a despecho de la calificación del local en el que su pieza paródica se represente, hay en todas las creaciones de Llopis una dignidad conceptual y un dominio del idioma que las sitúan muy por encima del tono medio de otras invenciones que no son sino pretextos para compensar a los noctívagos de represiones que les son impuestas por la sociedad.

Jorge Llopis, no. En las piezas suyas a cuyo estreno he asistido hay siempre un magistral dominio de los resortes coloquiales que eleva la parodia hasta hacer del ejercicio mimético una recreación importante en lo coloquial..., y también en la trama urdida.

La de ahora es una parodia por triplicado, según indica ya el

título. La primera nos sitúa ante el entierro de un «Padrino»..., naturalmente, en Sicilia. La segunda transcurre en Tahití—y por eso el título: «género de palmeras que se dan en las zonas tropicales»—, y da oportunidad para que Llopis autorice insuficiencias en los vestuarios—es un decir—femeninos, que suponen una mínima concesión en espectáculos de tal porte. Y la tercera parodia es la más arriesgada, por la mitificación del ejemplo a tomar: ni más ni menos que las lorquianas mujeres de *La casa de Bernarda Alba*, transformadas en *Las áridas mozas de Alcaparrones*.

De los intérpretes, resulta muy descollante la dúctil tarea de José Alvarez, idóneo a la vez para corporeizar un homosexual en la aguerrida familia siciliana... y la severa e insobornable matrona de Alcaparrones. Bien Salamanca y Yepes en sus «mafiosos» sicilianos, y mejor las cuatro actrices en sus resfriantes comeditos.

LA PROGRAMACION NAVIDEÑA EN MADRID

Por Luis QUESADA

Hace ya bastante tiempo que no se reunían, en la cartelera cinematográfica madrileña de Navidad, tantas películas llenas de atractivo para el público, tantos estilos y tantos nombres famosos de directores y estrellas. Los cines, sobre todo los que presentaban películas de fuerte impacto, han conocido inmensas colas ante sus taquillas. Nuevamente hemos podido comprobar la fuerza del «star system», a la vez que el éxito de otros títulos nos confirmaba en la idea del desarrollo progresivo de un público interesado por el cine como fenómeno cultural. En una palabra: la actividad cinematográfica durante los últimos diez días de diciembre de 1974 y la primera quincena de enero en Madrid, desmiente tajantemente a quienes consideran al cine en crisis. Los espectadores, con su masiva presencia, proclaman que todo es cuestión de calidad, interés, novedad etcétera, y que basta una oferta valedera sobre la cartelera para que la sala se llene.

Aparte de los estrenos que comentamos más adelante, continuaban en cartel «La semilla del tamarindo», de Blake Edwards; «El amor del capitán Brando», de Jaime de Armiñán; «Verano del 42», de Robert Mulligan; «Harold y Maude», de Ahsby; «El golpe», «Papillón», de Schaffner; «El gran Gatsby», de Jack Clayton; «Chinatown», de Polansky; «Serpico», de Lumet; «Milarepa», de Liliana Cavani; «La femme de Jean», de Jannick Bellon; «Cuerno de Cabra», de Andonov..., obras de distinta calidad e intencionalidad, pero que responden en conjunto a la idea de lo que el cine es en estos momentos, con escasas ausencias. Y pasamos a comentar los estrenos.

LA REGENTA, de Gonzalo Suárez (España)

Al encabezar este comentario con el título del filme y del director, deberíamos añadir otros dos nombres: el del productor, Emiliano Piedra, y el de la actriz principal, Enma Penella; porque la película «La Regenta», adaptación de la novela de Leopoldo Alas, es película tanto de productor y de actriz como de realizador, e incluso de guionista (Juan Antonio Porto), pero fundamentalmente de productor. Conocidos son en los medios profesionales del cine español el entusiasmo, la tenacidad, la obsesión casi con que Emiliano Piedra ha logrado sacar adelante este proyecto de convertir en filme la novela de «Clarín», a pesar de los problemas de toda índole que se alzaron ante su realización. No creo equivocarme al pen-

sar que Gonzalo Suárez se ha limitado, por encargo, a convertir en imágenes una película estructurada ya por la producción en todos sus detalles, desde el plano ideológico hasta el de la ambientación. Pero esto no es desdoro para Suárez, que se revela aquí como un director dúctil, con un oficio incluso más seguro que en anteriores películas. Parece que al contar con materia narrativa, con un mundo denso y bullente, con unos personajes de carne y hueso, ha tenido las manos libres y mayor tranquilidad mental para plasmarlos en imágenes, al contrario que en otras películas suyas, donde existía cierta inseguridad, producto de un vacío conceptual imposible de llenar con malabarismos de técnica cinematográfica.

La docilidad de Gonzalo Suárez al tema y a la idea que del filme tenía el productor se manifiesta además en ese tratamiento minucioso y esteticista que nos hace pensar en Visconti (lo cual es un elogio por parte de quien esto escribe) y acerca La Regenta a la Fortunata y Jacinta, dirigida por el irregular Angelino Fons.

La Regenta, novela, es una obra densa, complejísima, imposible de abarcar en un filme de poco más de hora y media. El guión y la película, si bien no entran en detalles, incluso sustanciales, sí dan el tono, el espíritu y el mundo de Leopoldo Alas, aun cuando en el afán de conservar la crítica ácida a veces los personajes sean más símbolos o arquetipos que seres de carne y hueso. Sobre todos los personajes resalta el de la Regenta. Ana Ozores, magistralmente in-

terpretada por Enma Penella (de ahí que considere a la película como obra en parte suya). La Regenta es una de las figuras claves de nuestra literatura. Esposa joven de un anciano, desgarrada por la lucha que en su interior sostienen los condicionamientos sociales y morales y los impulsos de su cuerpo y su espíritu, dominada por el atractivo físico del donjuán provinciano y la presión erótico-mística del Magistral..., Ana vive su drama íntimo en el marco árido, inmisericorde e hipócrita de su entorno social. En la película se ha limado la aspereza de la crítica de Clarín, se han soslayado no pocos problemas, pero mucho de lo esencial queda. Antes que anticlerical, la película, como la novela, es una simple denuncia de un sector del clero interesado más por el medro personal que por el deber y la servidumbre del estado sacerdotal. Tampoco es un relato regionalista, aun cuando se insista en la descripción de Venusta (Oviedo) y sus características exteriores. Clarín, precursor del 98, recrea en sus páginas un mundo cerrado, provinciano, poblado de personajes llenos de vida, lo que equivale a pasiones, virtudes, defectos... Es un análisis social, crítico y también un estudio detallado y profundo de unos caracteres. En la película, la acción se centra en dos personajes fundamentales: Ana y el canónigo magistral, en tanto que la novela ahonda ampliamente en don Víctor Quintanar, el anciano esposo, en el donjuanesco Alvaro Mesía y en otros personajes marginales. Está claro que el guión se ha confeccionado teniendo presente a Enma Penella, y en el fondo nos alegramos de esta decisión porque la actriz ha llegado aquí a un insuperable nivel interpretativo, a un definitivo jalón de su carrera. Keith Baxter compone muy convincentemente el tipo del Magistral, ambicioso y retorcido, a la vez que atormentado por vergonzosas pasiones. A menor altura están Adolfo Marsillach, empeñado en ser Marsillach y no don Víctor Quintanar, y el inglés Nigel Davenport, que encarna a don Alvaro Mesía. La ambientación, la espesa atmósfera de la burguesía decimonónica asturiana están muy bien conseguidas a través de una espléndida fotografía de Luis Cuadrado. La Regenta, a pesar de ciertos tiempos muertos, de alguna forzada esquematización, de alguna interpretación desmesurada o teatralizada, es un filme muy importante dentro de la producción española desde hace muchos años.



«La Regenta»



«El dormilón»

AEROPUERTO 1975,
de Jack Smight
(EE. UU.)

El éxito mundial que obtuvo hace un par de años la superproducción **Aeropuerto**, basada en una novela de consumo, ha desencadenado una amplia serie de películas «catastróficas» que la industria americana está lanzando sobre el mercado cinematográfico. Tras unos años de crisis, de indecisión, Hollywood vuelve por sus fueros, tanto en estas series como en la de películas «retro» y otros géneros: predominio del «star system», espectacularidad superficial, dramatismo, masivo uso de medios técnicos y un tremendo despliegue publicitario y sensacionalista para lanzar el producto.

Aeropuerto 1975 es una nulidad para quienes consideran al cine como arte superior, capaz de producir obras trascendentes, o como vehículo de ideas. Por el contrario, para quienes ven en el cine un espectáculo que se justifica perfectamente como tal, la película se sitúa en un primerísimo nivel porque está perfectamente construida en imágenes, graduada en su desarrollo con un «in crescendo» bien dosificado en la tensión dramática y con unos efectos especiales creados por mano maestra. Naturalmente para gozar del espectáculo hay que pasar por alto los convencionalismos del género, las ingenuidades de muchas situaciones y la absoluta inverosimilitud de todo lo que sucede desde el comienzo al fin. **Aeropuerto 1975** es una historieta para niños grandes, una exaltación un tanto bobalicona y simplista del tecnicismo, una épica de urgencia. No resiste el menor análisis el caso de ese avión gigantesco privado de sus pilotos, de algún instrumento, que viaja por el aire conducido por una azafata, hasta que se introduce en él desde un helicóptero el héroe salva-

dor. Pero el gran público lo pasa en grande, sobre todo porque se trata de **Charlton Heston** y porque para su tranquilidad comprueba (¡qué gran error!) que la técnica humana todo lo puede.

EL DORMILON,
de Woody Allen
(EE. UU.)

Ya tuvimos ocasión de comentar brevemente este filme cuando fue presentado en la pasada Semana del Cine en Color de Barcelona. Decíamos entonces que **Woody Allen** es más teórico del humor que hombre de cine, cuyos recursos no llega a dominar. **Woody Allen** maneja un humor limitado, tanto en su técnica como en sus temas. En la técnica se apoya sobre el chiste verbal, la ocurrencia disparatada, muy propia del teatro judeo-neoyorkino. En el tema se limita a una crítica más o menos profunda de dos temas actuales: la violencia y el sexo. Al crear una historia de ciencia-ficción, traslada al futuro estos temas, con un pensamiento actual, de forma que la película en sí resulta meramente simbólica. Por otra parte, repite su habitual técnica del «gag» visual de forma que, salvando algunas secuencias (por ejemplo la de los «robots»), todo nos parece conocido y desfasado. No obstante, la película funciona a nivel de público porque los planteamientos son simples y porque la estrafalaria presencia del cómico predispone a la risa al espectador, el cual, si es benévolo, perdona los excesivos tiempos muertos de la acción.

PAOLO IL CALDO
de Marco Vicario
(Italia)

Tomando como base la novela **Don Juan**, en Sicilia, de **Vittoliano Brancatti**, Marco Vicario ha hecho una película de

seguro aliciente para el espectador medio español, por el desenfadado erotismo que se desprende de sus imágenes y por la brillante presentación donde se mezclan atropelladamente muchos elementos atractivos, desde el humor al drama, con añadidos de moraleja y adornos de bellas mozas. Pero, adentrémonos un poco en el examen del filme. **Marco Vicario** ha querido conciliar demasiadas cosas, y de ahí que la película resulte un amasijo sin demasiada unidad; mejor aún, sin ninguna unidad. Temáticamente va de la comedia humorístico-erótica a la crítica social, pasando por la comedia de costumbres y el drama. Fruto de esa diversidad, el tratamiento filmico parece una antología del moderno cine italiano, desde el esperpento felliniano (las prostitutas romanas) a la minuciosidad severa de un **Bolognini** moralista o a la comicidad ligera, aunque crítica, de la etapa «comediante» de **Pietro Germi**. La película resulta distraída, pero su intención crítica (si la hubo) queda diluida en lo grosero, en el chiste o en el amplísimo elemento erótico que impregna cada fotograma.

ASESINATO EN EL ORIENTE EXPRES,
de Sidney Lumet
(EE. UU.)

Esta es otra película más de la oleada de superproducciones que un Hollywood renacido lanza al mercado mundial jugando la baza de la larga lista de actores famosos, del despliegue de medios técnicos y de un lanzamiento publicitario a tambor batiente.

Sidney Lumet es un realizador sólido y mediocre, incapaz de renovarse desde su primer éxito, **Doce hombres sin piedad**, con su técnica vagamente televisiva y su ineptitud para dar ese toque de verismo y emoción

que debe tener cualquier película. Por otra parte, aquí no ha tenido su mejor hora, y el filme resulta a veces aburrido, torpe, moroso sin necesidad y, lo que es peor, artificioso, con una endeble ambientación y un ritmo cargante.

Pero el público acude para ver juntos a tantos intérpretes inolvidables: **Lauren Bacall**, **Ingrid Bergman**, **Sean Connery**, **Anthony Perkins**, **Vanessa Redgrave**, **Richard Widmark**..., y así hasta llenar un largo etcétera. La novela, de **Agatha Christie**, es sobradamente conocida por millones de lectores, por lo que no entramos en detalle. Digamos que su trasposición a imágenes no la beneficia en absoluto y que el tremendo éxito de público obtenido sólo demuestra que, pese a quien pese, el «star system» sigue funcionando como en sus mejores tiempos.

TERESA LA LADRONA,
de Carlo di Palma
(Italia)

Monica Vitti se cansó un día de ejercer de mujer triste, atormentada e incomunicada en los filmes de **Antonioni** y, en un brusco movimiento pendular, se pasó en alma y cuerpo al género opuesto: el frívolo y humorístico, donde ha conseguido sólo un discreto éxito. **Carlo di Palma** es un director de fotografía que ha ensayado con este filme la realización, sin contar con base suficiente para la empresa. La conjunción de una actriz que se empeña a toda costa en forzar un tipo que no le va y de un realizador bisoño en exceso, para llevar a la pantalla un guión mediocre, ha producido un filme malo, aburrido, sin gracia ni valor cinematográfico alguno, remedo pretendidamente humorístico de la escuela neorrealista, con frustrada intención crítica sociocostumbrista.



«Asesinato en el Oriente Expres»



«El hombre de la pistola de oro»

FIN DE SEMANA AL DESNUDO, de Mariano Ozores (España)

Los autores de «comedias a la española» ya no saben qué hacer para seguir obteniendo el favor de su público particular. Mariano Ozores, uno de los más prolíficos fabricantes de estos engendros acude en este filme a toda la panoplia conocida: argumento de revista verdorosa, interpretación a rienda suelta de Alfredo Landa, diálogo chocarrero, belleza nórdica servida al tópic y todos los disparates visuales que han cabido en la historia. Ozores maneja los elementos con soltura y buen oficio, demostrando que es hombre capaz de crear un

cine de mayor enjundia y no estos productos irritantes, peseteros, que degradan nuestra cinematografía.

EL HOMBRE DE LA PISTOLA DE ORO, de Guy Hamilton (Gran Bretaña)

El cine de James Bond tiene trazas de no terminar porque cuenta con un público adicto y con un amplio caudal de temas. En las últimas producciones, Sean Connery ha sido sustituido por Roger Moore, lo que ha restado no poco aliciente a los seguidores, pero el despliegue de efectos especiales, de utillaje espectacular se mantiene como en los mejores tiempos. Continúan los alardes

automovilísticos, las bellezas femeninas, el exotismo de los escenarios. La historia está bien expuesta, con un ritmo trepidante, con una espléndida fotografía. ¿Qué otra cosa pedir, tratándose de un «Bond» más?

BARBA AZUL, de Edward Dmytryk (Francia-Italia-Alemania)

Los particularismos de la producción cinematográfica han hecho en esta ocasión que un realizador canadiense, afincado en los Estados Unidos, dirija una película interpretada por el inglés Richard Burton y la suiza Raquel Welch y fotografiada por el húngaro Gabor Pogany. Los productores no son de ninguna de esas nacionalidades, como se podrá comprobar en la cabecera del comentario.

Película netamente comercial, se ha basado su incentivo en la acumulación de detalles de mal gusto: humor negro, aberraciones sexuales, violencia física y moral. Dmytryk conoce su oficio a la perfección, pero está muy lejos de obras anteriores suyas, de otro empaque y dignidad.

LOS CUATRO MOSQUETEROS (LA VENGANZA DE MILADY), de Richard Lester (España-Panamá)

A pesar de que figura como coproducción hispano-panameña y ha sido rodado en España, podemos considerar este filme como británico, tanto por su director como por la mayor parte del capital de producción. Tanto temática como técnicamente, se asemeja a la primera parte, estrenada hace más o menos un año, y, efectivamente, parece que se han aprovechado en esta película numerosos planos rodados para la primera parte.

La venganza de Milady es, así, un filme de circunstancias, empleando materiales usados. Richard Lester, que tuvo un feliz ingreso en la nómina de autores de cine, dentro del «free cinema» inglés, se ha deslizado hacia una insulsa comercialidad. Al adaptar a la pantalla la novela de Dumas ha elegido la vía del humor, de un humor fácil, primario y hasta vulgar. Parece como si la película hubiese sido hecha a prisa, sin ilusión ni fe, sólo para ganar un sueldo y ofrecer un producto cualquiera a un público atraído por el nombre de algunas estrellas y actores (Faye Dunaway, Charlton Heston, Raquel Welch, Michael York) y por el renombre inmarcitable de la novela original. Ese público saldrá satisfecho si sólo pretende pasar un rato y logra olvidar las caídas de interés en que incurre Lester con frecuencia excesiva.

FALLO DEL I CONCURSO LITERARIO «JUAN SEBASTIAN ELCANO», DE LA CASA DEL MAR, DE CADIZ

Ortiz de Lanzagorta y Fernando Quiñones, ganadores, respectivamente, del premio y del accésit

Se falló en Cádiz el I Concurso Literario «Juan Sebastián Elcano», convocado por la Delegación Provincial del Instituto Social de la Marina, dentro de sus actividades culturales.

En esta primera edición el premio estuvo dedicado al género de cuentos, con el tema general de «Cádiz y el mar».

El jurado, que estuvo presidido por el almirante don Eduardo Gener Cuadrado y compuesto por Pedro Valdecantos García, José Asenjo Sedano, José Manuel Alvarez y doña Cristina Chillida Herrero, acordó, por unanimidad, conceder el premio del concurso al cuento *Discurso tremens del navegante llamado el Diablo ajusticiado en la plaza de Gibraltar*, presentado bajo el lema «Estrave», y del que resultó ser autor el escritor sevillano José Luis Ortiz de Lanzagorta. El accésit fue concedido al titulado *Muelle viejo o habla el Cazón de su accidente*, presentado bajo el lema «Voz del pueblo, voz del cielo», del escritor gaditano Fernando Quiñones.

HOMENAJE DE RELACIONES CULTURALES A SUS COLABORADORES

La Dirección General de Relaciones Culturales, del Ministerio de Asuntos Exteriores, ha ofrecido un homenaje a cuantas personas han colaborado en sus actividades culturales y artísticas a lo largo del año. El director de Relaciones Culturales, marqués de Busianos, hizo un resumen de los programas desarrollados durante 1974.

Los artistas españoles que han intervenido en estas actividades son: Carmen Castro de Zubiri, Mariemma, Lucero Tena, Rafael de Córdoba; los pianistas: Luis Galve, Enrique Pérez de Guzmán, Leonora Mila, Luis Rego, y el chelista Pedro Corostola; Maruja Sampelayo, jefe de la Sección de Actividades Culturales y Artísticas de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, y el académico y organista señor Amezúa; el Cuarteto de Madrigalistas y los cantantes de «Nuestro Pequeño Mundo»; Antonio Guiráu, director de la compañía Pequeño Teatro, de Madrid; José María Ballester, comisario de la participación española en la X Bial de Alejandría; María Luisa Herrera, directora del Museo del Pueblo Español.

LA OPINION DE LOS CRITICOS

	P. Cebollada	L. Gómez Mesa	J. J. Porto	Carlos Losada	Luis Quesada
La Regenta	8	3	9	6	8
Aeropuerto 1975	7	5	9	4	6
El dormilón	6	4		6	5
Polo il caldo	3	3	1		4
Asesinato en el Oriente Exprés	5	3	5		4
Teresa la ladrona	3	3	0		1
El hombre de la pistola de oro	6	6	4	4	6
Fin de semana al desnudo	3	0	1		2
Barba Azul	2	1	3	1	1
Los cuatro mosqueteros	5	1	5	7	3

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

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

HA MUERTO JUAN IGNACIO LUCA DE TENA



gua del Perú y de la Academia Argentina de Letras; consejero de la Sociedad General de Autores de España; miembro de honor del Instituto de Cultura Hispánica; caballero del capítulo Hispanoamericano de Caballeros del Corpus Christi en Toledo; vicepresidente de honor de la Asociación de la Prensa de Madrid.

OBRAS

Teatro: El más feliz; Lo que ha de ser; Por el amor de Dios; Eduardo y su vecina; El emigrante; La Pimpinela Escarlata (adaptación); El dilema; El dinero del Duque; Las canas de Don Juan; 1830; La condesa María; El huésped del Sevillano; Divino tesoro; María del Mar (adaptación); La eterna invitada; Las hogueras de San Juan; ¿Quién soy yo? (Premio Piquer 1935 de la Real Academia Española, obra traducida al inglés, portugués, italiano y griego); Espuma del mar; De lo pintado a lo vivo; La escala rota; El sombrero de tres picos (adaptación); Dos cigarrillos en la noche; El pulso era normal; ¡Dios se lo pague! (traducción y adaptación); El vampiro de la calle de Claudio Coello; Dos mujeres a las nueve (premio Nacional de Teatro 1949); Un crimen vulgar; El fiscal y la acusada; Malvaloca y Consolación; El cóndor sin alas (premio Agustín Pujol 1951 para la mejor comedia musical); Mister Morrison; Don José, Pepe y Pepito (Premio Nacional de Teatro 1953, obra traducida al italiano); La venganza (adaptación); ¿Dónde vas, Alfonso XII? (Premio Rolland de Teatro 1959); Patata (traducción); La otra vida del capitán Contreras (adaptación); ¿Dónde vas, triste de ti? (Premio Rolland de Teatro 1959); Una cigüeña bromista (adaptación); La Perrichola; Historia de un crimen; Don Juan de una noche; ¡Ay, molinera!

Otras obras publicadas: Alboradas (cuentos); A Madrid 682 (escenas de guerra y amor); Sevilla y el teatro de los Quintero (discurso de ingreso en la Real Academia Española); Patria, Fe y Amor; La Casa Ducal de Alba y Sevilla (discurso de mantenedor de la Fiesta de la Primavera en Sevilla, 1954); En memoria del conde de Foxá (discurso leído en la Real Academia Española, 1959); Memorias de Villa Esperanza; Semblanza literaria y sentimental de Rafael Sánchez Mazas, y Mis amigos muertos (ed. Planeta, Barcelona, 1971).

El pasado día 11 falleció en su domicilio de Madrid Juan Ignacio Luca de Tena y García de Torres, marqués de Luca de Tena.

Juan Ignacio Luca de Tena nació en Madrid en 1897. Estudió en las Universidades de El Escorial y en la Central de Madrid, licenciándose en Derecho por esta última.

Maestro de periodistas. Director de Blanco y Negro de 1925 a 1929; director de ABC de 1929 a 1936 y de 1939 a 1940; presidente del Consejo de Administración de Prensa Española, S. A.

Entre los cargos profesionales, sociales, políticos, etc., que ocupó destacan los siguientes: diputado a Cortes por Sevilla (1923), embajador de España en Chile (1940-1944), embajador extraordinario en la toma de posesión del presidente de la República de Colombia (1958), embajador de España en Grecia (1962).

Además de académico de número de la Real Academia Española, era académico correspondiente y presidente de la Diputación Permanente residente en Madrid de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras; miembro de la Academia de la Len-

PREMIO

«JAIME BAUSATE» DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN LIMA

La Embajada de España concedió el premio periodístico «Jaime Bausate y Mesa» 1974 a José H. Estrada Morales por el artículo titulado «Destrucción del antiguo régimen». El artículo fue publicado en el diario El Tiempo, de la ciudad de Piura, al norte de Lima, el 6 de diciembre último. El premio «Bausate y Mesa» fue establecido por la Embajada española en homenaje al fundador del primer periódico de Sudamérica, el Diario de Lima.

Este año el tema del galardón periodístico versaba sobre el significado de la batalla de Ayacucho, cuyo sesquicentenario se celebró el pasado diciembre.

CONFERENCIAS

DE LOS POETAS FRANCISCO SALGUEIRO Y MIGUEL FERNANDEZ EN MELILLA

La Biblioteca Pública Municipal de Melilla ha dedicado un ciclo al cante flamenco en el que los poetas Francisco Salgueiro y Miguel Fernández pronunciaron conferencias seguidas de coloquios. «Panorama del cante gitano andaluz» fue el tema desarrollado por Salgueiro. «El cante popular andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer», el de Miguel Fernández. Ambas conferencias fueron ilustradas por el cantaor Alfredo Arrebola, acompañado a la guitarra por Tomás de Utrera. Escenario: el salón de actos del Instituto Nacional de Bachillerato. Como complemento de este ciclo, el domingo siguiente, en la iglesia de la Purísima Concepción de Melilla la Vieja, tuvo lugar la celebración de una misa flamenca, que fue cantada por Arrebola. Todos estos actos corresponden al programa de extensión cultural 1974-75 de la Biblioteca Pública melillense.

FALLO DE LOS PREMIOS «DONCEL»

Se han fallado los premios de cuentos convocados por Editorial Doncel. El jurado otorgó el primer premio al trabajo El trapequista carpintero, del que es autor el niño Adolfo Lázaro Martínez, integrado en el primer grupo. El premio del segundo grupo correspondió al cuento titulado El mar, de María Dolores Reguera. Los premios consisten en lotes de libros.



PRESENTACION DEL PREMIO «NABI» 1974

El 19 de diciembre, a las ocho de la noche, tuvo lugar en la librería Al-Andalus, en Sevilla, el acto de presentación y entrega del premio «Nabi» 1974, que, en su primera edición, fue concedido al joven poeta granadino Manuel Díaz por su obra Documentos.

Hizo la presentación el poeta sevillano Joaquín Márquez, recientemente galardonado con el premio internacional «Alamo».

El premio «Nabi», patrocinado por la escritora sevillana María Paz Lancha, consiste en la publicación de la obra premiada en la colección «Angaro».

FRANCISCO TOLEDANO, PRIMER PREMIO DE LA VI REUNION DE POESIA DE VELEZ-MALAGA

En la sede del Instituto de Enseñanza Media de Vélez-Málaga ha tenido lugar la VI Reunión de Poesía, dedicada este año a Jorge Guillén. Entre los actos programados, se ha fallado el ya tradicional concurso de poesía. Se presentaron al certamen 80 libros, llegando a las últimas votaciones dos. Finalmente, resultó ganador Espiral de un reloj detenido, cuyo autor resultó ser Francisco Toledano.

Integraban el jurado calificador Alfonso Canales, Rafael Guillén, José Antonio Fortes y Antonio Segovia, que actuó como secretario.



FLORENTINO PEREZ-EMPID, PREMIO DE HONOR «CIUDAD DE SEVILLA», A TITULO POSTUMO

Florentino Pérez-Embíd ha obtenido, a título póstumo, el premio de honor «Ciudad de Sevilla 1974», dedicado a galardonar un trabajo de investigación histórica o literaria relacionado con Sevilla. El Jurado, reunido en el Ayuntamiento de la ciudad, bajo la presidencia del alcalde, y formado por el académico Luis Rosales y otras personalidades, tras destacar la calidad de las seis obras presentadas al concurso, acordó conceder el premio de honor, con carácter excepcional, al trabajo «La frontera entre los Reinos de Sevilla y Portugal», original de Florentino Pérez-Embíd. Asimismo, otorgó el premio «Ciudad de Sevilla 1974», dotado con pesetas 200.000, y la edición de la obra premiada, al trabajo «José

Manuel de Arjona, asistente de Sevilla», de Alfonso Braojos Garrido, doctor en Filosofía y Letras, de veintisiete años, y domiciliado en Sevilla. Finalista quedó la obra «La Hacienda Municipal de Sevilla», de Camilo Lebón.

SANTA CRUZ DE TENERIFE: EL PREMIO «LEONCIO RODRIGUEZ», PARA CARLOS MURCIANO

Carlos Murciano ha ganado el premio «Leoncio Rodríguez», por su artículo «La llamada de las islas», que publicó en el diario Arriba. Luis Diego Cuscoy obtuvo el premio de investigación «Rumeu de Armas», por su trabajo «De la inacabada historia de los hombres canarios», publicado en el diario El Día, de esta ciudad, periódico organizador de los premios.

ENTREGA DE LOS PREMIOS DE PRENSA INFANTIL Y JUVENIL

Presidió el acto el subsecretario de información y Turismo, señor Sánchez-Ventura

El subsecretario de Información y Turismo, don José María Sánchez-Ventura y Pascual, en nombre del titular del Departamento, presidió el acto de entrega de los Premios Nacionales de Prensa Infantil y Juvenil 1974, convocados por el Ministerio de Información y Turismo. Acompañaban al señor Sánchez-Ventura y Pascual los directores generales de Coordinación Informativa y de Régimen Jurídico de la Prensa, señores Jiménez Quílez y Huerta y Alvarez de Lara.

Tras la lectura del acta del Jurado que ha discernido los premios, el subsecretario de Información y Turismo procedió a la entrega de los galardones.

Los premios nacionales para editores de Prensa infantil y juvenil correspondieron a Saeta Azul, editada por Manuel Suárez Piñero; Joyas Literarias Juveniles, de Editorial Bruguera; J. 20, editada por Sociedad San Francisco de Sales, de Barcelona.

Los premios a la mejor labor periodística fueron concedidos a José Cavero Jañez, por sus trabajos en El Alcázar; Alfonso Lindo Rodríguez, por sus trabajos en ABC.

El de narraciones e historietas gráficas fue otorgado a Carlos Bech Abadías, por sus trabajos en TBO, y merecieron menciones especiales la revista juvenil Primavera, la revista infantil Pumby y la revista infantil Pinon.

Finalmente, como autor de narraciones juveniles fue premiado Federico Revilla García.

CACERES: HOMENAJE DE LOS POETAS CACEREÑOS A GABRIEL Y GALAN

Los escritores y poetas cacereños han rendido un homenaje a Gabriel y Galán, al cumplirse el LXX aniversario de su muerte. Delante del monumento del poeta de Frades de la Sierra se rezó un responso y seguidamente leyeron poemas Elvira Holguín, Francisco Gutiérrez Gómez, Juan García, Rufino Delgado, Miguel Serrano, Teodoro Fernández, Fernando Bravo y Jacinto Martín Pájaro. Intervinieron también los escritores Santos Nicolás Rodríguez y Edmundo Castillo y el doctor Pablos Abril. Cerró el acto Valeriano G. Macías, quien agradeció las colaboraciones recibidas.

LAS PALMAS: CONMEMORACION DEL ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE GALDOS

Ante el monumento de Benito Pérez Galdós, y con asistencia del gobernador civil de la provincia, presidente del Cabildo Insular de Gran Canaria y alcalde de la capital de la isla, la ciudad de Las Palmas ha ofrecido su tradicional ramo de flores al autor de los Episodios Nacionales, con motivo del LV aniversario de su muerte.

Dentro de los actos programados, el Cabildo Insular de Gran Canaria ha previsto, en la Casa Museo de Pérez Galdós, una lectura escenificada de La loca de la casa, a cargo del grupo teatral Pérez Galdós, que dirige Henriette Guermant de la Berg.

Barcelona, actualidad

DEL PREMIO NADAL

Y OTROS

INVERNALES ASUNTOS

Por Julio MANEGAT

Ya está: ya tenemos al «Nadal» correspondiente a 1974, o sea a la trigésima edición del decano de nuestros concursos de postín. De mucho postín literario. Uno recuerda aquellos años primeros del «Nadal», cuando hasta los limpiabotas de las Ramblas preguntaban, a los que salían del Oriente, primero del Suizo y después del Glaciar, quién había ganado el «Nadal». Fue el pionero y el que dijo a los posibles lectores españoles que aquí se seguía escribiendo bien después de la guerra. Y año tras año nos llega el «Nadal», como un último regalo de Reyes para la Literatura. Yo, personalmente, le

encuentro a faltar, como al «Planeta», como a tantos otros concursos, la posibilidad de declararlo desierto si no hay libro de auténtica categoría.

La noche, como siempre, bonita en el hotel Ritz. Unos mil comensales (¿comprarán todos la novela premiada?) y muchas caras conocidas. El público de siempre: escritores, intelectuales, artistas... Y una «mayoría silenciosa» de gentes que uno no sabe de dónde han salido y qué hacen allí, como no sea lucir escotes y corbatas de última hora. Se trata, no lo olvidemos, de una fiesta social y literaria. Inventos que por ahí corren.

UN GRUPO DE POETAS MANCHEGOS RINDE HOMENAJE EN VALDEPEÑAS A JUAN ALCAIDE

El grupo «Juan Alcaide», creado en la Casa de la Mancha por el escritor y crítico literario José López Martínez, y formado por destacados poetas y escritores manchegos, se ha trasladado el pasado 21 de diciembre a Valdepeñas para rendir homenaje a Juan Alcaide, fallecido hace veinticuatro años. El mencionado grupo fue recibido en el Ayuntamiento por el alcalde de la ciudad, don Antonio Martín Peñasco, a quien acompañaba el director del Aula de Cultura local don Héctor Huertas Camacho. Seguidamente los poetas visitaron la tumba de Juan Alcaide, depositando en ella un ramo de flores y rezando una oración.

Por la noche se celebró un acto académico dedicado a la Navidad, presidido por las autoridades valdepeñeras. Intervinieron los miembros del citado grupo, José López Martínez, Enrique Domínguez Millán, Emilio Ruiz Parra, Ángel López Martínez, Agustín Sandoval, Rafael Fernández Pombo, Isidro Antequera y Acacia Uceta. En nombre de los poetas de Valdepeñas actuó Carlos Guimarái.



LUIS MARIA ANSON, PREMIO «VÍCTOR DE LA SERNA», EL «RODRIGUEZ SANTAMARÍA» HA SIDO ADJUDICADO A IBRAHIM DE MALCERVELLI

Ibrahim de Malcervelli ha obtenido el premio «Rodríguez Santamaría», y Luis María Anson, el «Víctor de la Serna», según decisión del jurado integrado por la junta directiva de la Asociación de la Prensa de Madrid.

El premio «Rodríguez Santamaría» ha sido concedido a Ibrahim de Malcervelli, en atención a su dilatada vida profesional y fecundo magisterio.

El «Víctor de la Serna» ha sido otorgado a Luis María Anson en reconocimiento a su labor periodística a lo largo de 1974.

LOS OTROS PREMIOS EL «JOSEP PLA»

Empecemos por los otros premios de la noche de Reyes. El primero, el «Josep Pla», de novela catalana, que se otorgó al escritor, verdadero y reconocido escritor, María Manent por su obra *El vel de Maia*, obra en la que el escritor recoge, como en un dietario particular, su visión de la guerra española contemplada desde las montañas del Montseny. Ha dicho Manent: «Es un contrapunto entre la apatía de la montaña y las preocupaciones de la ciudad. Es una obra muy contrastada».

Mariá Manent nació en Barcelona en 1898. Es un escritor, poeta, novelista, traductor, de firme prestigio, que se corresponde con su calidad humana y literaria. Su primer libro, *La branca*, se publicó en 1918. Desde entonces, títulos y más títulos, años y trabajos. Bueno, la obra, la personalidad de Mariá Manent están ahí. No se le puede «resumir» en cuatro palabras. Para los lectores que no conozcan la literatura catalana sepan que se trata de un escritor importante. Lo que no es poco, ¿no les parece?

Quedó finalista del «Josep Pla», Oriol Pi con su novela, de largo y hasta complejo título, *També les formigues se't crosipiran en un lunch fred*, Dylan («También las hormigas se te comerán en un lunch frío, Dylan»).

El jurado —datos para la pequeña historia literaria del país— lo integraban Josep María Espinás, Maurici Serrahima, Joan Perucho, Joan Teixidor y Baltasar Porcel.

EL PREMIO «MANUEL BRUNET»

El concurso de reportajes convocado bajo el nombre de «Manuel Brunet» se concedió en su décima convocatoria a *Las artes del buen pipar*, de Carlos V. Bonet. El segundo premio, a Jordi Dalmau, por *Urs triunfales tarraconensis a punto de reformar*.

EL PREMIO «RAMON DIMAS»

El premio «Ramón Dimas», de reportajes fotográficos, fue concedido a José Miguel de Miguel por su trabajo acerca de las Fallas de Valencia.

Y VAYAMOS, AL FIN, AL «NADAL»

Este año se presentaban al concurso 146 novelas. Para el archivo de los recuerdos quede aquí constancia del resultado de la primera votación:

Crónica sin héroes, de Guillermo A. R. Carrizo, cuatro votos; *Culminación de Montoya*, de Luis Gasulla Fernández, cuatro votos; *Así suenan los Blooming Slabing*, de Raúl Guerra Garrido, dos votos; *Un caso hamleriano de conciencia*, de Manuel Villar Raso, cuatro votos; *Los ángeles y los buitres*, de Alberto Dow, tres votos.

Las otras 19 novelas seleccionadas quedaron eliminadas en esa primera votación.

Bueno, como saben ustedes, resultó ganador el argentino Luis Gasulla por su novela titulada *Culminación de Monto-*

ya. Argentino, de padre catalán y madre gallega. Cincuenta y ocho años. Coronel retirado del Ejército de Tierra. Casado. Ya tiene un hijo que ejerce la abogacía. No es, pues, un chaval. Tiene publicada otra novela y en vías de publicación otra más. Su libro, según sus palabras, «narra la vida de un argentino en la Patagonia, la zona de los grandes lagos, fronteriza con Chile. Es un drama de aventura y ahondamiento psicológico a través de la vivencia de varios personajes en cierto modo marginados, en el ambiente de la frontera, y sus vicisitudes».

Luis Gasulla se creyó al principio que podía ser un compañero periodista, locutor también de Radio Miramar, y que se llama igual. Bueno, luego resultó que no era él, pero que había habido cierta relación epistolar con la familia.

La bombita de esta novela es que con el mismo título, pero firmada con el seudónimo «Paralelo» se presentó al último «Planeta» y ni siquiera llegó a la primera votación. Esto plantea, una vez más, un problema: la diversidad de criterios, completamente válida, de los miembros de un jurado. ¿Cómo una novela que gana el «Nadal» no obtiene votos en el «Planeta»? Se pueden decir tantas cosas... Por ejemplo, que las novelas que llegaron al final en el «Planeta» eran mejores que las presentadas al «Nadal»... Cosa que, claro, puede o no ser cierta.

De cualquier forma la cosa tiene gracia y no la tiene.

¿Dónde está la verdad, en una obra o en el criterio de un jurado? ¿Tanto pueden discrepar profesionales de las letras ante un mismo texto?

Sigamos con los datos para el archivo. El jurado se integraba por Néstor Luján, Juan Ramón Masoliver, José Vergés, Francisco García Pavón y Antonio Vilanova, que a su vez actuaba como secretario.

Ahora, como cada año, a esperar que se publique esa *Culminación de Montoya*. Es curioso que apenas se diga la bolsa que lleva el «Nadal»: 200.000 pesetas. Y es que, en definitiva, el dinero puede que siempre sea lo de menos.

Y LA NOTICIA TRISTE PARA QUE CAIGA EL TELON

Y nunca mejor expresado porque precisamente de eso se trata. Como les apunté en alguna crónica anterior vamos en camino de quedarnos con tres teatros menos: el Barcelona, el Talía y el Calderón. Y parece que sí, que el Calderón jugará a ese peligroso juego de dedicarse a ratitos al cine y a ratitos al teatro. Entonces, casi siempre, se acaba con el teatro y se ponen las bonitas carteleras de las chicas USA.

Si tras él «caen» también el Talía y el Barcelona, y están «al caer», nos vamos a quedar en Barcelona con cuatro teatros dedicados a revista y las salas de los centros parroquiales. Claro que mientras haya fútbol... ¿verdad, usted, amigo?

PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

presentar dos obras acabadas y un conjunto de cinco diapositivas de otras realizaciones suyas. Los que aspiren a una beca para trabajos de escenografía deberán presentar dos maquetas en tamaño reducido, pero suficientemente expresivo.

La falta de presentación de las mismas dará motivo a que la solicitud sea rechazada.

4.5. Los candidatos a becas de composición musical deberán presentar una cinta grabada, tipo «cassette», con alguna creación anterior suya.

4.6. Los candidatos a becas

de creación literaria quedarán dispensados de rellenar los datos sobre títulos académicos exigidos en el impreso de solicitud-formulario a que se refiere el punto 4.1.

Los candidatos a becas de creación artística o musical deberán acreditar la posesión de título superior expedido por el centro especializado o, en su defecto, un informe de un centro o persona calificada que acredite sus méritos.

Se presentará en original y cinco copias o fotocopias.

4.7. Tres fotografías recién

tes, tamaño carnet, con el nombre del interesado al dorso.

5. PLAZO DE PRESENTACION DE LA DOCUMENTACION

5.1. La documentación deberá presentarse en las oficinas de la Fundación, calle Castelló, 71, Madrid-6, antes del día 31 de enero de 1975.

6. DECISION DE LOS JURADOS

6.1. Los jurados emitirán sus fallos antes del día 30 de junio de 1975.

6.2. Los candidatos, por el solo hecho de solicitar la beca, renuncian a toda clase de acción judicial o extrajudicial contra el fallo del jurado.

6.3. Los jurados, si lo estiman pertinente, podrán citar a los candidatos y adjudicatarios para cualquier aclaración que sea necesaria.

6.4. La composición de los jurados se hará pública antes del 15 de abril de 1975. La relación de los miembros correspondientes a cada Departamento estará en las oficinas de la Fundación a disposición de todos los solicitantes que deseen conocerla a partir de tal fecha.

7. INDIVISIBILIDAD E INCOMPATIBILIDAD DE LAS BECAS

7.1. Las becas son indivisibles y se concederán, individualmente, a personas físicas.

7.2. El disfrute de estas becas es incompatible con el simultáneo de cualquier otra beca o ayuda. La infracción de esta regla permitirá a la Fundación cancelar sus concesiones.

7.3. Quedan excluidas de esta convocatoria las personas que hayan disfrutado en ocasión anterior de alguna ayuda o beca del mismo tipo por parte de la Fundación.

8. PROPIEDAD DE LOS TRABAJOS

8.1. La propiedad de los trabajos será de sus autores, aunque no podrán publicarlos total o parcialmente, exponerlos o estrenarlos sin la autorización expresa de la Fundación.

8.2. La publicación, exposición o estreno de los mismos deberá ir acompañado de la mención de la beca recibida.

8.3. La Fundación se reserva el derecho de proceder a la publicación total o parcial de los trabajos, a exponerlos o estrenarlos, cualquiera que sea su naturaleza, anunciando previamente a los autores el ejercicio de tal derecho.

Asimismo se reserva el derecho de mantener los trabajos de carácter literario o musical en la biblioteca de su sede social, a disposición del público.

9. OBLIGACIONES DE LOS BECARIOS

9.1. Cumplir todas las normas que resulten de los distintos apartados de la presente convocatoria.

9.2. Comunicar por escrito la aceptación de la beca concedida, una vez recibida la notificación oficial de la Fundación.

9.3. Comenzar el disfrute de la beca dentro del año 1975, sin que ningún compromiso anterior o proyecto actual o futuro deba impedir el cumplimiento ininterrumpido de las obligaciones de la misma durante el tiempo íntegro para el que se concede la beca.

9.4. Realizar el trabajo previsto, ateniéndose precisamente a la finalidad de la beca.

9.5. Tener en cualquier momento a disposición de la Fundación las anotaciones, bocetos, avances y resultados de los trabajos ya realizados.

9.6. Remitir a la Fundación cada tres meses a partir de la iniciación del disfrute de la beca un avance o declaración suficiente, por duplicado, respecto de los trabajos realizados en el período trimestral correspondiente. Deberá ser mecanografiado a dos espacios en papel tamaño holandesa.

Al finalizar el último trimestre de disfrute de la beca, este avance será sustituido por el trabajo final que se menciona en el punto 9.7.

Todo ello sin perjuicio de la comunicación que pueda tener la Fundación con el centro de trabajo correspondiente, en su caso, a efectos del conocimiento de la labor del interesado.

9.7. Al término de la beca

III PREMIO DE POESIA «DIARIO DE LEON»

BASES

1.ª Podrán concurrir todos los poetas que lo deseen con poemas escritos en castellano y rigurosamente inéditos.

2.ª Los poemas tendrán una extensión mínima de 16 versos y máxima de 75. Deberán presentarse mecanografiados a doble espacio y con tres copias de cada original. Cada autor podrá presentar hasta tres poemas diferentes.

3.ª El tema, así como el metro y la rima serán libres.

4.ª Sólo entrarán en concurso los poemas publicados en «Diario de León» desde la aparición de estas bases hasta el último domingo del mes de marzo de 1975.

5.ª A cada autor seleccionado se le enviarán tres ejemplares del «Diario de León» en que haya aparecido su trabajo.

6.ª Los originales se firmarán con nombre y apellidos y serán enviados a «Diario de León», calle Pablo Flórez, 24 (León). Irán dirigidos a don Vicente Presa (realizador de las páginas de Artes y Letras), adjuntando la dirección del remitente y especificando: «Para el III Premio de Poesía "Diario de León"».

7.ª La admisión de trabajos queda abierta desde hoy mismo, para finalizar el día 28 de marzo a las trece horas.

8.ª Habrá un primer premio, indivisible, que estará dotado con 20.000 pesetas y placa de plata (el Consejo de Administración de «Diario de León» acordó incrementar la cuantía del premio debido a la gran afluencia de originales presentados en las precedentes convocatorias). No podrá declararse desierto. A su vez, se concederán dos accesits, que consistirán en mención honorífica y respectivas placas de plata.

9.ª La composición del jurado será comunicada oportunamente por los medios de difusión, adelantando que serán relevantes personalidades de las artes y de las letras. El fallo del concurso y la entrega del premio se efectuarán en el mes de abril de 1975.

10.ª La simple participación en el premio supone la aceptación de todas y cada una de estas bases: el fallo será inapelable. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con aquellos que hayan sido seleccionados. No se devolverán los originales, los cuales serán destruidos al término del certamen. Después de fallada la presente convocatoria se publicará un libro antológico de las tres ediciones del premio.

concedida, entregar el trabajo final del siguiente modo:

Los de literatura, mecanografiado a dos espacios, por duplicado, en papel tamaño holandesa, paginado correlativamente y encuadernado. El trabajo llevará un título que refleje lo más exactamente posible su contenido, al cual se puede añadir, si se considera oportuno, un subtítulo para precisarlo.

Si la beca engloba trabajos distintos, cada uno llevará el título correspondiente.

Los de arte y música, en la forma que el jurado estime conveniente.

9.8. Junto con el trabajo terminado, entregar un extracto del mismo, también por duplicado, conteniendo de 100 a 150 palabras, mecanografiado a dos espacios en papel tamaño holandesa.

10. INCIDENCIAS

10.1. La Fundación podrá resolver sin ulterior recurso las incidencias que se produzcan en la tramitación de la presente convocatoria y en el desarrollo del trabajo, particularmente dejando sin efecto las becas si el beneficiado incumple cualquiera de las obligaciones contenidas en el apartado 9.

10.2. La Fundación no se hace responsable del deterioro que pudieran sufrir las obras presentadas, en su caso, por los concursantes, quienes deberán retirarlas después del fallo del jurado y antes del 15 de noviembre de 1975, fecha a partir de la cual quedarán a la libre disposición de la Fundación.

10.3. Los jurados correspondientes podrán declarar desierto, total o parcialmente, la adjudicación de las becas.

PREMIO DE TURISMO «EDITORIAL EVEREST 1975»

Editorial Everest, atenta a la trascendencia del momento turístico español, convoca su «Premio de Turismo Everest 1975» como colaboración a la exaltación de los valores permanentes de España que lo han hecho posible, de acuerdo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concursar cuantos escritores lo deseen, siempre que sus trabajos estén redactados en castellano.

2.ª Los premios se adjudicarán a trabajos literarios que versen sobre los siguientes temas: Monumentos significativos de la historia y del arte españoles; ciudades españolas de interés turístico que no sean capitales de provincia; regiones de marcado interés histórico-geográfico o turístico y cualesquiera otros aspectos de interés turístico de la vida nacional (folklore y tradiciones populares, ferias, conmemoraciones, rutas turísticas, etc.) que no estén ya editados en el catálogo Everest.

3.ª Los trabajos han de ser inéditos, de una extensión de 20 a 25 folios, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

4.ª Los trabajos se considerarán inéditos, aun cuando hayan sido impresos parcialmente en publicaciones periódicas.

5.ª El plazo de presentación quedará cerrado el 31 de enero de 1975. Los autores podrán añadir al trabajo, a modo de apéndice, los elementos gráficos o guiones de posibles ilustraciones que deseen incorporar en el caso de publicación, dada la importancia que aquellas tienen en una guía turis-

PREMIOS «EJERCITO 1974» DE LITERATURA Y PERIODISMO

Bases por las que ha de regirse la adjudicación de los premios

Con objeto de promover la divulgación de las actividades del Ejército español, de la vida de la milicia, preparación del soldado, desarrollo cultural, formación profesional o exaltar las virtudes militares, se convocan los premios «Ejército 1974» de literatura y periodismo, que se adjudicarán con arreglo a las siguientes

BASES

Primera.—Se concederá un primer premio de literatura o ensayo, dotado con 100.000 pesetas, para premiar al autor español de la mejor novela o ensayo literario que tenga como argumento o tesis la exaltación de los valores culturales, formativos, profesionales, históricos, etc., del Ejército de Tierra y que hayan sido publicados durante los años 1973 y 1974.

Segunda.—Se concederá un primer premio de periodismo, dotado con 50.000 pesetas para premiar el mejor artículo o colección de artículos que se hayan publicado durante el año 1974, en cualquier diario o revista española, no especializada del Ejército, con firma o seudónimo y que tenga como motivo la exaltación de alguna virtud del Ejército español actual.

A este premio podrán concurrir los autores de los artículos difundidos por las emisoras nacionales de radio y televisión.

Tercera.—Se concederá un primer premio de reportajes, dotado con 50.000 pesetas, al autor del mejor reportaje o colección de reportajes que hayan difundido la actualidad militar española y hayan sido publicados en la prensa o difundidos por las emisoras de radio y televisión durante el año 1974.

Cuarta.—Todas las novelas o ensayos literarios y trabajos periodísticos se enviarán, en ejemplar triplicado, por los autores, a la Oficina de Prensa del Ministerio del Ejército (Secretaría General y Técnica del Estado Mayor Central), con indicación «Para el concurso de premios "Ejército 1974"», teniendo en cuenta las siguientes instrucciones:

a) El envío de los artículos, reportajes, guiones de radio o televisión serán acompañados de los siguientes datos: nombre o seudónimo utilizado —en este último caso, nombre completo del autor, con una certificación simple del director de la publicación o de las emisoras de radio y televisión donde se difundieron, así como expresión de la fecha—. Se hará constar por separado la dirección postal completa del autor.

b) La recepción de dichos trabajos se cerrará el día 1 de febrero de 1975.

c) Cada concursante podrá enviar cuantos trabajos crea conveniente, sin limitación alguna.

d) En igualdad de condiciones, la buena presentación de los trabajos será tenida en cuenta como razón de preferencia; la documentación presentada en forma incorrecta podrá ser rechazada por el Jurado.

Quinta.—El Jurado encargado de discernir estos premios estará integrado por personas que en su día se nombren por el Estado Mayor Central.

Sexta.—Dicho Jurado, si estimase que los trabajos presentados no reúnen las condiciones mínimas exigidas por los respectivos premios, podrá distribuirlos en la forma que juzgue conveniente, utilizando siempre la totalidad del importe global de ellos. Igualmente podrá crear las menciones honoríficas, que, a la vista de los trabajos presentados, crea conveniente.

Séptima.—El fallo de los premios «Ejército 1974» de literatura y periodismo se hará público a través de los habituales medios de difusión el día 2 de mayo de 1975, y los autores premiados recogerán personalmente los premios en acto oficial que se anunciará oportunamente.

Octava.—Las novelas o ensayos literarios, trabajos de prensa y radio enviados quedarán en propiedad del Ejército y podrán ser utilizados para los fines que estime oportunos.

tica. Se entregarán tres copias del texto original.

6.^a Los trabajos se presentarán con la única mención de su título, acompañando un sobre cerrado en cuyo exterior se repetirá el título. Este sobre contendrá nota con los datos del autor y una breve noticia bio-bibliográfica.

7.^a Los trabajos serán entregados o enviados por correo certificado al domicilio social de Editorial Everest, carretera León - Astorga, kilómetro 4,5. Apartado 339 - León.

8.^a El jurado se reunirá para conceder el premio el día 23 de abril de 1975 y estará compuesto por especialistas en Historia, Arte y Turismo, junto a la Dirección de Editorial Everest. Además de la calidad literaria y documental del trabajo se estimará la originalidad del tema desarrollado.

9.^a Se concederá un primer premio dotado con 50.000 pesetas y un segundo con 25.000.

10. Los trabajos premiados pasarán a ser propiedad de Editorial Everest, pudiendo ésta publicarlos en alguna de sus colecciones, tanto en castellano como en otros idiomas.

11. Aquellos trabajos que no obteniendo premio sean de interés para Editorial Everest, por su contenido y calidad, serán objeto de concierto posterior con los respectivos autores en orden a su publicación.

12. El jurado podrá declarar desierto los premios.

13. Editorial Everest contestará a cuantas aclaraciones le sean solicitadas sobre el contenido de estas bases y asimismo devolverá los trabajos no premiados dentro de los treinta días siguientes al fallo del jurado.

14. El simple hecho de presentar sus trabajos al «Premio de Turismo Everest 1975» supone la expresa conformidad de los autores con las presentes bases.

X CONCURSO DE POESIA «FLOR DE ALMENDRO»

El Ayuntamiento de La Fregeneda, provincia de Salamanca, convoca su X concurso de poesía «Flor de Almendro», con arreglo a las siguientes bases:

1.^a Podrán concurrir todos los poetas de habla española y portuguesa, en sus lenguas respectivas.

2.^a Todos los poemas serán inéditos, escritos a máquina, en folio, a doble espacio y por triplicado.

3.^a Los originales tendrán una extensión máxima de cien versos.

ASOCIACION PRO SEMANA CULTURAL BARBASTRENSE

La Asociación Pro Semana Cultural Barbastrense convoca un certamen literario para celebrar la VIII Semana Cultural, que tendrá lugar en la primera quincena de mayo de 1975, de acuerdo con los siguientes premios y bases:

PREMIOS ORDINARIOS

Premio «Hermanos Argensola», dotado con cinco mil pesetas, para la mejor poesía escrita en lengua castellana, siendo de libre elección del autor la extensión, tema, métrica y forma de composición. Los trabajos se presentarán en ejemplar triplicado, por el sistema de lema y plica.

Premio «López Novoa», dotado con cinco mil pesetas, para el mejor cuento o narración breve de tema libre y extensión no superior a cinco folios, escritos en lengua castellana. Deberán enviarse por triplicado, con lema y plica.

Premio «Altoaragón», dotado con tres mil pesetas, para el mejor cuento o narración breve de tema libre, escrita en lengua aragonesa o ribagorzana en cualquiera de sus variedades locales. La extensión no será superior a cinco folios, debiendo ser enviados los trabajos en ejemplar triplicado, bajo lema y plica.

Los trabajos que concurren a los premios referidos deberán ser enviados, antes del 15 de marzo de 1975, a la Casa de la Cultura, calle Argensola, número 26, Barbastro (Huesca). Los premios podrán ser declarados desierto o concederse accésits si el jurado lo estima oportuno.

PREMIO DE NOVELA CORTA «CIUDAD DE BARBASTRO», DOTADO CON 200.000 PESETAS

BASES

1.^a La novela deberá ser original e inédita.
2.^a Podrán concurrir escritores españoles y extranjeros, debiendo enviar los originales en lengua castellana.

3.^a Los ejemplares deberán estar escritos a máquina, a doble espacio y por una sola cara, y presentarse por triplicado en tamaño folio, con márgenes normales a razón de treinta líneas por página con setenta pulsaciones mecanográficas por

4.^a El tema de los originales será el almendro.

5.^a Los trabajos se enviarán bajo lema y por el sistema de plica, absteniéndose de figurar en las mismas direcciones que no correspondan a sus verdaderos domicilios.

6.^a El plazo para la admisión de originales terminará el 16 de febrero de 1975, admitiéndose aquellos que hubie-

sen sido depositados en Correos en fecha anterior; deberán enviarse al Ayuntamiento de La Fregeneda (Salamanca), haciendo constar en el envío: Para el X concurso de poesía «Flor de Almendro».

7.^a Se concederán los siguientes premios:

1.^o «Almendro de oro» y 10.000 pesetas.

2.^o «Almendro de plata» y

3.000 pesetas al poema que siga en mérito al primer clasificado.

3.^o Premio de 1.500 pesetas al autor portugués mejor clasificado, excepto si obtiene el primer premio.

4.^o Premio especial de 1.000 pesetas de la comarca «El Abadengo», reservado única y exclusivamente para todos los poetas residentes o nacidos en dicha comarca, que deberán acreditarlo si resultaren premiados.

Este premio especial versará necesariamente sobre el tema «La Fregeneda y el almendro».

8.^a Todos los premiados, asimismo, recibirán un diploma acreditativo.

9.^a El jurado estará compuesto por personalidades de las artes y las letras. El fallo será publicado en la prensa nacional antes del 1 de marzo de 1975, y será debidamente comunicado a los autores premiados, obligándose el poeta que haya obtenido el primer premio a leer su trabajo en la «Fiesta del Almendro», que será anunciada oportunamente.

10. Los originales premiados quedarán en propiedad del Ayuntamiento de La Fregeneda, no devolviéndose los trabajos que no hubieran obtenido premio.

LXXX EXPOSICION DE PRIMAVERA 1975

CONDICIONES GENERALES

1.^a La exposición comprende las siguientes secciones: pintura, escultura, arquitectura, dibujo, grabado y artes decorativas.

2.^a Las obras se entregarán en el Palacio Mudéjar, de la plaza de América (Parque de María Luisa), en Sevilla.

3.^a El número de obras será ilimitado.

4.^a El jurado de admisión y colocación estará formado por la Junta Directiva de la Sec-

ción de Bellas Artes del Ateneo y sus acuerdos son inapelables.

5.^a El plazo de admisión de obras será del 7 al 17 de febrero, ambos inclusive, procediéndose seguidamente a la confección del catálogo. La exposición será inaugurada el día 2 de marzo.

6.^a Para los artistas escultores rige la misma fecha de envío anteriormente mencionada, reservándose la facultad de poder sustituir los modelos ya enviados a su tamaño, por la obra en materia definitiva, hasta dos días antes de la inauguración de la exposición, previo aviso del cambio.

7.^a No se admitirán obras que hayan figurado en anteriores exposiciones.

8.^a Los gastos de envío y retirada de las obras serán de cuenta del expositor en todas las circunstancias.

9.^a En caso de venta, el expositor abonará el 10 por 100 de comisión, y en concepto de inscripción, 100 pesetas.

10. Los expositores deberán retirar sus obras durante los quince días siguientes al de clausura.

11. Las novelas se devolverán a los autores que lo soliciten.

12. La composición del jurado se dará a conocer oportunamente.

13. Participar en este concurso equivale a aceptar las anteriores bases. No se mantendrá correspondencia alguna sobre este certamen, a excepción de facilitar las bases a quienes las soliciten, pudiéndolo hacer a Casa de la Cultura, calle Argensola, número 26, Barbastro (Huesca).

PREMIOS QUE SE OTORGAN

Medallas del excelentísimo Ateneo de Sevilla.

Excelentísimo Ayuntamiento: Premio «Gonzalo Bilbao», dotado con 25.000 pesetas, y premio «Ruiz Gilón», dotado con 25.000 pesetas.

Excelentísima Diputación: Premio nacional «Valdés Leal», dotado con 150.000 pesetas. Podrán aspirar a este premio los pintores españoles que aporten a la exposición dos obras al óleo, que no hayan sido expuestas. El lado más pequeño de la obra será de 1,20 metros de superficie pintada.

Dos becas «Diego Velázquez», dotadas con 50.000 pesetas cada una. Pueden optar a estas becas los españoles que concurren a la exposición con tres obras al óleo y que su lado más pequeño no sea inferior a 81 centímetros de superficie pintada. Una de las obras de-

PREMIO DE POESIA «MANUEL ALTOLAGUIRRE Y EMILIO PRADOS»

B A S E S

1.ª Podrán concurrir todos los poetas de nacionalidad española que lo deseen. Los poemas han de ser inéditos y se presentarán escritos a máquina (original y tres copias).

2.ª Se concederá el premio a un solo poema de tema libre.

3.ª El premio será de 10.000 pesetas.

4.ª El jurado estará compuesto por los profesores de la Universidad Complutense, Elena Cateña y Manuel Alvar, y los poetas Gloria Fuertes, Claudio Rodríguez y José Infante.

5.ª El plazo de admisión finalizará el 15 de febrero de 1975, y el premio será fallado el 1 de marzo.

6.ª Los originales se enviarán sin firma, con lema y plica cerrada aparte a la siguiente dirección: Víctor Pradera, 64. Madrid-8.

berá ser composición con figuras.

Premio anual de Arte, dotado con 50.000 pesetas. Podrán optar a esta beca los artistas españoles, debiendo presentar un grabado al acero o aguafuerte de tamaño no inferior a 34 x 42 centímetros, que represente una plaza típica de Sevilla.

Beca «Bartolomé Esteban Murillo», dotada con 25.000 pesetas. Podrán optar los españoles que no tengan plaza en propiedad en escalafones del Estado, provincia o municipio. Las obras presentadas deberán estar realizadas al óleo y su lado más pequeño no ha de ser menor de 73 centímetros de superficie pintada.

Premio «Dirección General de Bellas Artes», dotado con 25.000 pesetas.

Caja de Ahorros Provincial «San Fernando» de Sevilla: Premio dotado con 20.000 pesetas para otorgar indistintamente a pintura o escultura. La obra premiada pasará a formar parte del patrimonio de la Caja de Ahorros Provincial «San Fernando» de Sevilla.

Premio «El Corte Inglés», dotado con 25.000 pesetas. El artista galardonado queda en propiedad de su obra.

Premio «Compañía Sevillana de Electricidad», dotado con 25.000 pesetas, para paisaje.

Premio «Feria de Muestras», dotado con 25.000 pesetas.

Premio «Banco Mercantil e Industrial», dotado con 25.000 pesetas.

Premio «SADRYM», dotado con 25.000 pesetas.

Premio «Hotel Macarena», dotado con 25.000 pesetas.

Premio «Hotel La Rábida», dotado con 25.000 pesetas.

CERTAMEN DE TEATRO «SANTIAGO RUSSINYOL»

B A S E S

1.ª Los grupos participantes deberán tener la condición de «aficionados», pudiendo estar sólo constituidos por sólo varones, sólo mujeres o mixtos.

2.ª La edad mínima de los componentes de los grupos participantes será de quince años.

3.ª El plazo de inscripción terminará el día 30 de enero de 1975, a las doce horas. Esta deberá efectuarse en la Delegación Provincial de Cultura (plaza Urquinaona, 14, planta 5.ª, Barcelona-10). Al finalizarla se cumplimentará la

ficha de datos, especificando las características del grupo y de la representación de la obra.

4.ª Se presentarán un mínimo de dos obras, a fin de facilitar la variedad de las actuaciones. La Comisión organizadora, teniendo en cuenta el criterio de la preferencia de cada grupo, decidirá la obra destinada a ser representada en el Certamen. Puede ser rechazada la inscripción de actuaciones u obras que por su índole no encajaran con el sentido ético y estético del Certamen.

5.ª El jurado calificador estará compuesto por expertos en arte dramático, escenografía, literatura y organización teatral. Sus nombres se harán públicos en fecha oportuna.

6.ª Al evaluar la actuación de los grupos participantes serán considerados los aspectos siguientes:

— Libreto o guión: Originalidad y creatividad, su adecuación a las posibilidades del grupo, la adaptación más

apropiada, la presentación escénica.

— Interpretación de los actores: Oral y corporal, caracterización del personaje, maquillaje, etc.

— Dirección: Montaje, organización, ritmo.

— Escenografía: Tipo de decoración, vestuario, efectos de luz y música, sonidos especiales, combinaciones estático-dinámicas.

7.ª Ningún miembro de los grupos podrá tener la condición de «profesional» del teatro.

8.ª La entrega de premios y trofeos se realizará en acto público, procurando revista carácter de festival.

9.ª Cualquier duda sobre la interpretación de las bases será resuelta por la Comisión Organizadora. Las solicitudes o reclamaciones al efecto deberán dirigirse a la Delegación Provincial de Cultura.

10. Se admite la modalidad de mimo-pantomima, así como representaciones de características musicales. Las obras pueden ser interpretadas en lengua catalana o en lengua castellana.

11. Fijada la fecha tope para la elaboración del calendario de actuaciones, los grupos participantes comunicarán quince días antes de la misma la aceptación o reajuste de la fecha prevista. Posteriormente no se podrá efectuar alteración alguna en el calendario establecido, autodescalificándose cualquier grupo que no actuara en la fecha y hora señalada.

12. El fallo del jurado será inapelable. La Comisión Organizadora se reserva el derecho de excluir del Certamen a todo grupo que por conducta irresponsable se hiciera acreedor de ello.

13. Se establecen los siguientes premios:

- 1.º 15.000 pesetas y trofeo.
 - 2.º 10.000 pesetas y trofeo.
 - 3.º 5.000 pesetas y trofeo.
- Placa a la mejor dirección.
Placa a la mejor actriz.
Placa al mejor actor.
Placa al mejor actor secundario.
Placa a la mejor actriz secundaria.

14. Todos los grupos participantes figurarán en la «Bolsa de representaciones de grupos teatrales aficionados», que

PREMIO «SERRETA» DE POESIA

B A S E S

1.ª Podrán optar a este premio, con obras originales, inéditas y de extensión comprendida entre 700 y 1.000 versos, todos los poetas de habla castellana.

2.ª Quedan los poetas en libertad de presentar sus obras firmadas y con indicación del domicilio y nacionalidad, o bajo seudónimo. En este caso, el nombre y dirección del autor se incluirá en sobre cerrado, en cuyo exterior figure el seudónimo o lema.

3.ª El premio de poesía «Serreta» 1975 está dotado con 30.000 pesetas, y editarán 150 ejemplares, que serán entregados al autor.

4.ª Se concede un accésit, que comporta la edición de 150 ejemplares, que serán entregados al autor.

5.ª El Jurado, que oportunamente se hará público, podrá conceder las menciones de honor que estime convenientes.

6.ª El plazo de admisión de originales se cerrará a las veinticuatro horas del día 20 de febrero de 1975.

El fallo se hará público el 21 de marzo de 1975.

7.ª Los originales deberán ser enviados, por triplicado ejemplar, escritos a máquina, en tamaño folio, por una sola cara y a doble espacio, a Jesús Cuesta Suárez, avenida Puente San Jorge, 4, Alcoy (Alicante), España.

8.ª Se devolverán los originales a quien lo solicite, durante los tres meses siguientes al día del fallo. A cada uno de los participantes se enviará una fotocopia del acta del Jurado en la que otorgue los premios.

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

IV CONCURSO DE PIANO

Premio «Maestro Taboada Steger»

Este premio ha sido instituido por doña Luisa Taboada y dotado por la misma.

B A S E S

1.ª Participación.—Pueden participar los pianistas de ambos sexos.

2.ª Premio único.—Se adjudicará un premio único de 25.000 pesetas y una placa conmemorativa.

3.ª Concurso.—Los concursantes habrán de interpretar tres piezas: Capricho español (Sevillanas); 1.ª Mazurca y Minueto, de Taboada Steger. Capricho español puede adquirirse en la Unión Musical Española, carrera de San Jerónimo, 26. Y 1.ª Mazurca y Minueto, en la Asociación Club de Arte de Madrid, Hileras, 8.

Este concurso se celebrará el día 23 de enero de 1975 en el domicilio social de la Asociación Club de Arte de Madrid, Hileras, 8.

4.ª Jurado.—El Jurado estará integrado por músicos, catedráticos musicales, musicólogos y críticos de Arte.

desde la Delegación Provincial de Cultura coordinará ofertas y demandas en las poblaciones de la región catalana.

III CERTAMEN INTERNACIONAL DE FILMES CORTOS CIUDAD DE HUESCA

Del 31 de marzo al 5 de abril
de 1975

REGLAMENTO

1. Finalidad.—El Certamen Internacional de Filmes Cortos Ciudad de Huesca tiene por objeto la promoción y difusión del cortometraje en España.

2. Organización.—Peña Recreativa Zoiiti, con el patrocinio del excelentísimo Ayuntamiento de Huesca.

3. Secciones.—El programa del Certamen Internacional comprende las siguientes secciones:

A) Concurso internacional de filmes cortos con participación nacional y extranjera, admitidos por el Comité de Selección.

B) Retrospectiva.

C) Informativa.

B A S E S DEL CONCURSO

4. Condiciones generales:

A) Pueden tomar parte en el Certamen todos aquellos cortometrajes que, a juicio del Comité de Selección, responden a un contenido, sin tener en cuenta el pluralismo estético e ideológico de la producción cinematográfica.

B) Igualmente pueden concurrir todos aquellos cortometrajes nacionales o extranjeros, hayan sido presentados o no en otros festivales o certámenes, excepto los presentados a anteriores ediciones de este Certamen.

C) Las películas presentadas deberán ajustarse a las siguientes cláusulas:

1.ª La fecha de realización no será anterior al 1 de enero de 1973.

2.ª Todas las películas deberán ser presentadas en formato de 35 milímetros.

3.ª Los filmes tendrán una duración máxima de treinta minutos.

4.ª La Dirección del Certamen agradecerá que las películas sean presentadas en versión española, o bien subtuladas.

5.ª Aunque el tema es libre no podrán presentarse películas con carácter exclusivamente turístico o publicitario.

5. Inscripciones.—Todo particular o entidad que desee presentar películas al Certamen deberá ajustarse a las siguientes normas:

A) Comunicarán a la Secretaría de la Peña Recreativa

Zoiiti el filme o los filmes que presenten, mediante el correspondiente boletín de inscripción debidamente cumplimentado en todos sus apartados y antes del 15 de febrero de 1975.

B) Con la inscripción habrán de incluirse dos ejemplares del texto del cortometraje, un mínimo de cinco fotografías y material informativo sobre el filme y sus realizadores. La Dirección del Festival agradecerá que toda la información sea redactada en español.

C) Todas las películas inscritas en el Certamen deberán estar en poder de esta Dirección antes del 15 de marzo de 1975, debiendo comunicar mediante telegrama la fecha de salida de la expedición y medio de transporte.

D) Las fechas señaladas para la inscripción y recepción de películas se observarán con el máximo rigor, no respondiendo la Comisión Permanente de la exhibición de aquellos filmes inscritos o recibidos fuera del plazo indicado.

6. Transporte.—Los gastos de transporte y seguro correrán a cargo de la persona o entidad que efectúe la inscripción de las películas, desde el lugar de expedición hasta Huesca, capital, y viceversa, procediendo a su debida protección y embalaje para evitar cualquier daño a las mismas.

Las películas serán devueltas en el plazo más breve posible, una vez concluido el Certamen, por el mismo procedimiento de recepción y a portes debidos. La Comisión Permanente del Certamen declina toda responsabilidad por los accidentes que pudieran sufrir las películas; no obstante, el material será tratado con el máximo cuidado por personal competente y especializado.

7. Jurados y premios.—Los premios a los mejores cortometrajes serán otorgados por un jurado nombrado al efecto y que estará integrado por personas allegadas al séptimo arte.

Los miembros del jurado se comprometerán formalmente a guardar la máxima reserva sobre sus decisiones y críticas hasta el momento de la entrega oficial de premios y clausura del Certamen.

Los premios a otorgar en el III Certamen Internacional de Filmes Cortos son los siguientes:

Premio Ciudad de Huesca, danzante de oro: Al mejor cortometraje en su aspecto general.

Premio excelentísimo Ayuntamiento: A disposición del jurado.

Premio Peña Recreativa Zoiiti: Al mejor cortometraje nacional.

* * *

El presente reglamento se presenta en español, francés e inglés. Para cualquier dificultad en la interpretación, el texto de referencia es el español.

**EDICIONES
DEL
CENTRO**

EC

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 VALÉ 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

EC
A **NADA LE ES AJENO**



TIO PEPE

Sol de Andalucía
embotellado

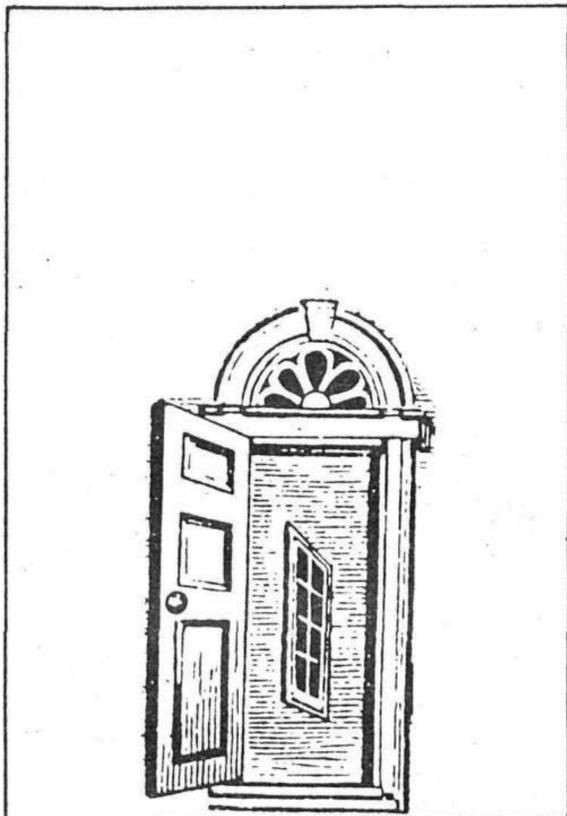


GONZALEZ BYASS

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY

los Libros de la Quincena

CRONICA GENERAL



JUAN GIL-ALBERT: *Crónica general*. Barral Editores, Barcelona, 1974; 522 págs. Ø13x20Ø.

En la historia de la literatura española, 1974 será, ya para siempre, el año de Juan Gil-Albert; el año en que este escritor, púdico y sutil, y su obra, semejante a una perla —silencio y retiro dominados por el tiempo—, fueron vistos, verdaderamente vistos, por vez primera, y admirados en consecuencia. Situado bajo el signo de la gracia, es comprensible —aunque triste—, que Gil-Albert fuera ignorado durante unos años en que los vicios tradicionales de las letras españolas —la vacua, y sonora, y necia retórica, de un lado;

el agrio y agresivo e indigente adamismo formal e intelectual, de otro— se exacerbaban; no violada por los demonios familiares de una España que las jóvenes generaciones rechazan, es comprensible —y esperanzador— que la obra de Gil-Albert, en la que confluyen corrientes espirituales que durante siglos se consideraron muertas en España, sea considerada hoy por muchos como una puerta abierta al futuro. Es de prever, pues, que la numerosa obra inédita de este ejemplar poeta y prosista levantino irá siendo publicada a un ritmo creciente, y que también será creciente, y entusiasta, la admiración que suscite.

El último libro aparecido hasta hoy de Juan Gil-Albert, *Crónica general*, es una larga y apasionante rememoración de su pasado —sobre todo, de su infancia y adolescencia—, en la que, a diferencia de lo que ocurre en otras evocaciones superficialmente semejantes, el yo del niño, del muchacho que fue, no ocupa nunca —o casi— el primer plano: como aquellos pintores bizantinos que, forzados por un rey a rivalizar con otros pintores, venidos de China, se limitaron a pulir el muro que les asignaron, a fin de que el fresco pintado por sus contrincantes se reflejara, magnificado, en él —y «todo lo que el rey había visto sobre el muro de los chinos parecía mucho más bello reflejado sobre el muro de los griegos», dice Eva de Vitray-Meyerovitch—, Gil-Albert se sirve de su personalidad primera como de un espejo que refleja con fidelidad, pero realzando sus colores y confiriendo una profundidad rara al conjunto, los espectáculos físicos y morales, los paisajes carnales y anímicos con que se enfrentara al comienzo de su exploración del mundo.

¿Cómo han sido posibles esta neutralización del yo, la carencia de nostalgia y de tristeza que caracteriza estas páginas, la presencia obsesiva de un pasado que sólo tiene de tal su capacidad para ser rememorado? La respuesta a estas preguntas es sencilla: el peculiar concepto —y vivencia— del tiempo que posee Gil-Albert. Nada tan ajeno a él, en efecto, como el tiempo

cristiano, ese continuum orientado, o como el tiempo musulmán, esa sucesión de instantes, no ligados entre sí, que se pierden en la nada —recuérdese la página fascinante en que Massignon evoca a Hallâdj paseando con sus discípulos por una calle de Bagdad donde se oye el sonido exquisito de una flauta. «¿Qué es eso?», le pregunta uno de sus acompañantes. Y el místico responde: «Es la voz de Satán que llora por el mundo.» «Satán llora por el mundo, *apostilla Massignon*, porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan, quiere reanimarlas, pero sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a querer las cosas que pasan, y por eso llora»; y nada tan ajeno a él, también, como el tiempo proustiano, como la relación que Proust mantiene con el tiempo —lo importante para el autor de la *Recherche* no es la reviviscencia del pasado, sino la presencia simultánea del pasado y del presente, que identifica con la eternidad—. El tiempo de Gil-Albert es, asombrosamente y a diferencia de todos los anteriores, un tiempo espacializado, un país que puede ser recorrido en todas direcciones y que no se desvanece cuando deja de ser mirado. De aquí, que Gil-Albert, en *Crónica general*, nos muestre parcelas del mismo sin sujetarse a ningún itinerario preestablecido —por la lógica, por el orden cronológico—, y que no genere confusión con ello; de aquí, la carencia de nostalgia y de angustia con que nos las describe —aquello de que nos habla está ahí, con independencia de él, siempre a su alcance—; de aquí, la longitud desigual de sus evocaciones, que no depende de la importancia intrínseca de los objetos o seres evocados —podrá volver a hablar de ellos sin alterar su esencia, pues existen fuera del plano de lo verbal—; de aquí, en fin, la belleza extraña, inquietante, de estas evocaciones.

DEL PASADO ESPAÑOL



JULIO CARO BAROJA: *Teatro popular y magia*. Revista de Occidente, Madrid, 1974; 280 págs. Ø16,5x21,5Ø.

El hecho de que un intelectual como Julio Caro Baroja, cuya formación inicial fue etnográfica y folclórica, se haya ido orientando cada vez más abiertamente —pero sin abandonar nunca sus especialidades primeras— hacia la historia de España en sus diversas manifestaciones, puede ser explicado de maneras muy distintas: por la desazón ante el carácter aberrante de nuestro pasado durante

los siglos que siguieron al reinado de los Reyes Católicos por la convicción de que durante ese período la vida española estuvo regida en buena parte por hábitos mentales arcaicos; por el descubrimiento de que existen innumerables aspectos del pasado español nada o poco conocidos, nada o poco —y quizá, mal— estudiados; por la creencia en que las técnicas y métodos de la etnográfica

y del folclore pueden dar buenos—y sobre todo, nuevos—frutos en otros campos de la investigación científica. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que Julio Caro Baroja, con sus libros, nos está permitiendo comprender en qué reside la singularidad de lo español, nos está haciendo conocer aspectos de nuestro pasado del que nos separaban espesas capas de tópicos, nos está abriendo perspectivas metodológicas inéditas y prietas de virtualidades. Prueba de ello, *Teatro popular y magia*, ensayo riguroso sobre el teatro español de fines del XVII y principios del XVIII, en el que el estudio—tan descuidado por los especialistas de la literatura—de las comedias de magia, textos y datos de sus representaciones, da pie a una indagación iluminadora acerca de las ideas comunitarias sobre la física y sus fronteras—vale decir, sobre las ciencias y su función—durante el período considerado.

Lo que singulariza científicamente a Julio Caro Baroja es, por encima de todo, que no investigue para confirmar lo sabido—o mejor, creído—, sino para descubrir lo nuevo. Esta voluntad de descubrimiento es la que le ha permitido escapar de la trampa de la ideologización a ultranza en que han caído tantos científicos sociales contemporáneos, y de la otra, no menos temible, constituida por la creación maníaca y supuestamente autosuficiente de nuevos métodos de investigación—con los que, lamentablemente, no se investiga nada—, y acopiar incansablemente datos esenciales sin miedo a ser acusado de erudito o de positivista—palabras cuya devaluación actual tiene su origen en el deseo de justificar la pereza de tantos—, y reivindicar disciplinas tan absurda e injustamente desprestigiadas como la historia de las ideas. (Por lo que respecta a ésta, puesta en entredicho por el marxismo, es de señalar que resulta absolutamente insustituible: aun admitiendo—lo que es mucho admitir—que la base económica determina inflexiblemente la superestructura cultural, no cabe duda de que existe una relación a nivel de superestructuras que debe ser estudiada.)

Si a todo esto se añade que Julio Caro Baroja es un escritor antipedante por naturaleza, que rehúye la jerga esotérica al uso, que escribe en un castellano cristalino, comprensible para todos, se comprenderá que *Teatro popular y magia*, como antes su fundamental *Ensayo sobre la literatura de cordel*, pueda ser considerado como un libro de lectura imprescindible para los interesados por la literatura y la historia españolas.

MARILYN



NORMAN MAILER: *Marilyn*. Editorial Lumen, Barcelona, 1974. Numerosas ilustraciones. 272 páginas. Ø24,5×28Ø.

La fascinación erótica que Marilyn Monroe produjo a escala internacional durante la década del 50 y principios de la del 60 se debió, muy probablemente, a la confluencia de un cuerpo exquisito, de una postura desprejuiciada frente al sexo y de una indefen-

sión latente, materializada en imágenes—fotográficas y cinematográficas—de elevado valor elusivo. Marilyn fue un espléndido animal que ofrecía sexo sin vértigos, sin abismos, pasivamente; una especie de *consolateur* viviente, para uso de varones, de la que no cabía temer quejas acerca de tamaños, duraciones, intensidades y conocimientos técnicos; una hembra desvalida, que parecía pedir protección al primer imbécil que la mirara, ofreciéndole a cambio un sentimiento de superioridad que sólo tendría como base el hecho de pertenecer al sexo masculino. ¿Cabe extrañarse, a la vista de ello, de que se hayan escrito a su respecto muchas tonterías?

El espléndido libro que Norman Mailer consagra a Marilyn no incurre en ninguna de las estupideces al uso: seco, irónico, cínico y—como es común en este inconformista profesional—un poco confuso, rehúsa establecer una relación causal entre Norman Jean y Marilyn, fuera de la específicamente artística: Marilyn constituye una creación estética, fruto en buena parte de los estudios cinematográficos, cuya conexión con su soporte carnal y espiritual es, indudablemente, muy tenue. Mailer prueba esto mediante la destrucción de las fábulas tejidas alrededor de la actriz por especialistas como Ben Hecht, mediante la enumeración desnuda de los actos verídicos y comprobados que sobre ella se conocen, mediante una valoración juiciosa de sus aptitudes histriónicas, pero no se limita a esta tarea desmitificadora: pone en relación la carencia de identidad de la actriz con la carencia de identidad que aqueja a USA, dando así a su libro una dimensión mucho más trascendente de la que cabía esperar de su título.

El ser humano—y también las naciones—confunden en muchos casos identidad y rol—social en el primer caso, internacional en el segundo—. ¿Qué ocurre cuando ese rol es el de actor y alguien lo asume hasta sus últimas consecuencias? ¿Qué ocurre cuando una nación toma conciencia comunitaria del abismo existente entre el rol que creía desempeñar y el que realmente desempeña? A contestar a estas preguntas, pero nunca abstractamente, sino por intermedio de datos y anécdotas, de reflexiones desoladas o coléricas, atiende Mailer, llegando a conclusiones de una negrura absoluta: el drama de Marilyn es, apenas magnificado, el de todo ser humano común—la inexistencia en términos absolutos—; el drama norteamericano tiene su origen no en una traición a los ideales específicamente nacionales, sino en la fidelidad a los mismos... ¿Opción disolvente de judío? Yo lo llamaría lucidez.

El libro que nos ocupa, sin embargo, no es sólo Mailer: ofrece un corpus verdaderamente sensacional de fotografías de Marilyn, la mayoría en color, realizadas por algunos de los mejores fotógrafos del mundo. Contemplando estas imágenes sobrecogedoras, donde un cuerpo dotado de genio se exhibe—a veces completamente desnudo—con glorioso impudor, se comprueba la justeza de la afirmación de Mailer: «Ella se convertía en artista cuando adoptaba una pose; ella pintaba la imagen en la cámara.»

UNA SERIE EXCEPCIONAL



JEAN-PIERRE FAYE: *Los lenguajes totalitarios*. Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1974; 980 págs. Ø24×17Ø.

EMILE POULAT: *La crisis modernista. (Historia, dogma y crítica.)* Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1974; 608 págs. Ø17×24Ø.

La colección Ensayista, de Editorial Taurus, se ha convertido de pocos años acá en uno de los más importantes factores de transformación de la cultura española: excelentemente programada, los libros que la integran se caracterizan por vehicular las corrientes espirituales que, por encima de toda moda, con-

dicionan de modo más intenso nuestro presente y que, sobre todo, configuran secretamente nuestro porvenir. Dentro de esta colección acaba de inaugurarse una serie, Maior, que comprenderá obras capitales de gran envergadura; obras que, por aliar imaginación y solvencia científica, por abordar con la extensión y la profundidad necesarias los problemas radicales con que nos enfrenta nuestro tiempo, son de lectura absolutamente ineludible para quienes se inscriben en ese nuevo humanismo que tiende a establecer una *imago mundi* donde confluyan los frutos de las revoluciones científicas, filosóficas, políticas y estéticas de los últimos cincuenta años. Sin que en ello exista hipérbole alguna, puede decirse, en consecuencia, que esta serie constituye un test con el que medir la madurez real de la cultura de nuestro pueblo, pues sólo será factible económicamente si, como creo, nos encontramos en vías de superar el subdesarrollo cultural en que nos mantuvieron los acontecimientos políticos de los pasados decenios.

El primer volumen de la nueva serie fue calificado por Jean-Michel Palmier, tras su aparición en Francia hace ahora dos años, de «una contribución decisiva a la historia del pensamiento político alemán, y también del más bello comentario que se pueda hacer de la frase de Hölderlin: *el lenguaje, el más peligroso de todos los bienes.*» Se trata de *Los lenguajes totalitarios*, de Jean-Pierre Faye, ensayista y novelista que participara en la creación y posterior animación de revistas tan influyentes como *Tel Quel* y *Change*, y un hombre que, a pesar de su juventud, se perfila cada día más como uno de los líderes intelectuales indiscutibles de la nueva Francia. Obra fundamental que reúne dos tesis complementarias aparecidas separadamente en Francia—*Théorie du récit. Introduction aux langages totalitaires* y *Langages totalitaires*, ambas publicadas originariamente por Hermann—, *Los lenguajes totalitarios*, fundamento de una semántica de la Historia, es fruto de una investigación de ocho años, en la que, partiendo del estudio de la procedencia de la palabra *totalitario*, de su uso primero, del contexto de que surge, se atiende a dilucidar cuál es el efecto de las palabras sobre la narración que la Historia se hace de sí misma. Faye llega a la conclusión, tras un apasionante análisis de la trama verbal, ideológica y factual de la República de Weimar,

de que la Historia es una realidad dual, formada a un tiempo por acontecimientos y por el relato que de ellos se hace, y señala que dicho relato no es neutro, sino que constituye una acción específicamente histórica, política: la palabra crea la realidad, abre un espacio donde lo nuevo se torna primero concebible y luego factible.

De origen italiano, el vocablo totalitario se aplicó en un principio no al Estado, sino a la voluntad del Duce, con la intención de enmascarar los crímenes de la policía fascista; pronto, sin embargo, un intelectual indigno, Giovanni Gentile, se encargaría de proporcionarle una coartada ideológica que la «ennobleciera», poniéndola en conexión con el cuerpo doctrinal del neohegelianismo. El término, así «santificado», en seguida hizo fortuna en Alemania, donde el siniestro Carl Schmitt y un escritor de talento, pero estúpido, Ernst Jünger, integrantes de grupos nacionalistas periféricos de la extrema derecha, la adoptaron con éxito. Faye traza la historia de esta palabra y de la constelación de vocablos que a su alrededor se agitan durante los años veinte en el seno de la reacción alemana, estableciendo una topología de los campos semánticos donde se enfrentan el partido comunista alemán y los nacionalistas. El resultado de esta investigación sólo puede ser calificado de suma de revelaciones: una luz insólita saca de las sombras los mecanismos más secretos de esa maquinaria asesina que fue el nazismo y, al mismo tiempo, algunos aspectos hasta aquí poco estudiados del modo cómo el hombre

configura lo dado, crea la realidad al nivel de lo cotidiano. Un libro excepcional, en suma.

El segundo volumen de la nueva serie también es una obra mayor, clave: *La crisis modernista (Historia, dogma y crítica)*, de Emile Poulat. Crónica en profundidad de los ocho años que corren entre la publicación del libro de Loisy *L'Envagile et l'Eglise* (noviembre de 1902) y de la encíclica *Pascendi* (septiembre de 1907), que condenó al Modernismo en cuanto «encrucijada de todas las herejías», este libro nos permite conocer los trasfondos de un movimiento que, aunque abortado, se revelaría de una extrema fertilidad: quizá no sea exagerado ver en él los inicios de una nueva reforma de la Iglesia, que, acabando con siglos de anquilosis y cadaverina, apenas ha empezado a realizarse tras el Concilio Vaticano II—tan tímido, por otra parte, en lo esencial—. El Modernismo, fruto del choque entre la enseñanza católica tradicional y las nuevas ciencias religiosas, es por ello no un tema «arqueológico», sino vivo, pleno aún de virtualidades; de aquí el interés general, aun para los ajenos al catolicismo, de su tratamiento a fondo: ese tratamiento que le da Poulat, tan objetivo, tan respetuoso, tan simpatizante—en el orden de la caridad—, con figuras como Loisy, Hébert, Le Roy, Houtin, Davry, Sabatier o Desjardins, las cuales recobran en las páginas de esta obra una vida apasionada, provista de una dimensión lamentablemente trágica.

LEOPOLDO AZANCOT

NARRATIVA



ALVARO CUNQUEIRO: *El año del cometa*. Ancora y Delfín, 444. Ediciones Destino, Barcelona, 1974; 238 págs. Ø12x18,5Ø.

«Estos asuntos hay que contarlos así, de una manera vaga y fantástica», escribe Cunqueiro en cierto lugar de este libro. ¿Y cuáles son estos asuntos? Preguntar tan simple plantearía difícil respuesta; porque cuando Cunqueiro comienza a fabular, a tirar del hilo de su madeja, resulta que tal madeja no es una sino múltiple, que tal hilo no es de un color sino de muchos, y que la fabulación crece y crece, se hace como laberinto, aunque el autor no pierda nunca el rumbo. El nexa, Paulos, en este caso concreto, un soñador, como el propio Cunqueiro. De una manera vaga y fantástica y deliciosamente enrevesada, con pluma jugosa y desbordada imaginación, Cunqueiro narra los asuntos de una ciudad, de nombre secreto Lucerna, y de sus habitantes; ciudad con un hermoso puente que un día cruzara Julio César, en marcha contra las tribus de los laquerones monocéfalos, y que, en el año del cometa, parece verse amenazada por el conquistador de todas las

ciudades con puente, Asad II Tirónida, el cual cabalga envuelto en una gran polvareda dorada.

Todo ello (y otras muchas cosas) está en los sueños de Paulos, astrólogo de Lucerna, crecido a la sombra del ermitaño Fagildo y educado en Milán, en casa del músico Calamatti da Monza. Paulos, ante los Cónsules Patentados de la Ciudad, trata de exponer e interpretar las señales del cometa, tres a saber: la llegada de los visitantes de la tarde, capaces de crear belleza tenebrosa allí donde miran y enloquecedores por demás; el retorno de los ríos a sus fuentes, en el tiempo de un relámpago; y la aparición del unicornio, con elección de doncella y subsiguiente huida. Tales señales, junto con la amenaza de Asad, pretende conjurarlas Paulos con la ayuda de tres reyes: David, Arturo y Julio César, a quienes busca, visita y manifiesta su propósito. Preocupa a Paulos, según su tesis de los soñadores contrarios, la posibilidad de un cruce de sueños, pues si a cuanto sucede sólo le da vida el soñar suyo, ¿cómo seguir moviendo las piezas de ese inmenso tablero de ajedrez si enfrente llegara a sentarse, rival, otro soñador que soñase a sus propios personajes camino de otros lugares, inmersos en otros acontecimientos? Paulos reflexiona: «¿Sería posible continuar viviendo de los sueños y en los sueños? ¿Qué era lo que él quitaba o añadía a la vida cotidiana? Todavía ahora distinguía lo que vivía y lo que soñaba, pero se sorprendía a sí mismo descubriendo que también vivía lo que soñaba, que lo que vivía tomaba la forma de sus sueños. Bastaba a veces que añadiese un adjetivo al pan o al agua, a una paloma o a la tela de su capa, para que se produjese una súbita mutación, y lo real pasaba a ser fantástico.» Y es curiosa esta idea de la adjetivación, en la que Cunqueiro insistirá más adelante, al afirmar que tales adjetivos constituyen «el complemento retórico de las fabulaciones, la gracia de la narración ante un público absorto».

Absorto se siente uno, en tanto avanza de la mano de este

hombrón gallego por sus sendas maravillosas. «¿Puede resistir una ciudad, sin reducirse a polvo, el que haya un donador voluntario de sueños?» ¿Puede resistirlo un libro? Sí, y ésta es la prueba. Donador de sueños, domador de sueños, Cunqueiro los hilvana con tanta frescura como garbo—al fondo, el tenue destellar de la melancolía—, y como en esa Lucerna de su relato, también en éste mézclanse edades, dolores, canciones, nacimientos y muertes, en tanto halla cuerpo humano el fantasma y los humanos se confunden—niebla, al fin—con la niebla del río. Que el soñador acabe, herido de muerte, al pie de una tapia, si vivo en los sueños de la amada que espera (delicadísima la figura de esta María, capaz de materializar las cadencias de su voz), viejo resulta, como el mundo. «Aquí viene el soñador; ea, pues, matémosle y echémosle en un pozo abandonado...», leemos ya en el Génesis. Paulos, muerto, no es sino el tributo que su propia condición exige.

¿Qué reloj singular marca el tiempo en este ámbito semimágico en el que se desenvuelve el narrador? Cuando la ingenua Melusina llora porque se ha detenido el reloj del salón, Paulos le promete hablar con él, decirle las palabras secretas que le obligan a reemprender camino. «¿Volverá a haber tiempo?», pregunta Melusina, consolándose. También Cunqueiro sabe manipular el tiempo, jugar con sus horas—las que fueron y las que vendrán—, decir las palabras propicias para que prosiga su andadura. Por ello, no vacila en lanzar al aire su interrogante desafiadora: «¿Quién se atreve a decir que miente el soñador? Me asomo por esta ventana que no hay, y doy nombres, pensamientos y deseos a criaturas que sólo yo veo.» También nosotros, por gracia de su verbo, somos capaces de asomarnos a esa ventana y ver a sus criaturas imaginadas cruzando, esbeltas y gentiles, las anchas calles de Lucerna, los frondosos bosques de su país.

CARLOS MURCIANO

RAFAEL GARCÍA SERRANO: *La ventana daba al río*. Col. Austral. Espasa-Calpe, Madrid, 1974; 148 págs. Ø11,3x17Ø.

Aparecida por vez primera en 1963, *La ventana daba al río* sale ahora en la colección Austral, y el lector tiene, pasado el tiempo, la oportunidad de encararse con una obra sobre la guerra civil de talante opuesto al de tantas novelas sobre el mismo tema que últimamente se acumulan en los escaparates de las librerías. La cosa tiene su aquél, y enjuiciar la novela de García Serrano con un entorno tan poco propicio no deja de ser complicado. Atenderemos, pues, a razones estrictamente literarias.

La narración, en tercera persona, permite opiniones rotundas, invulnerables dentro del relato, por parte del narrador omnipresente. García Serrano, en *La ventana daba al río*, no evita en muchas ocasiones la tentación de hacerlo, de manera que algunas situaciones parecen preconcebidas a un nivel puramente teórico, y que los elementos estrictamente narrativos se han ido encajando en ellas tras un largo proceso de pulimentación. Como ocurre que García Serrano escribe muy bien, el resultado no puede ser tachado de estático o exangüe, pero su vitalidad resulta un poco extraña, como coartada por unos límites precisos e inviolables. O diciéndolo de otro modo: *La ventana daba al río* tiene una estructura teatral, de escenarios fijos y cambios sucesivos de decorados ante los que se mueven los personajes e incluso las ideas bajo la batuta cuidadosa y severa del narrador. No caben salidas de tono. Si en algún momento se rozan terrenos movedizos, la situación o los diálogos dan un quiebro extraño, íntimamente emparentado con el sofisma, y todo vuelve al rigor de las unidades de lugar, espacio, tiempo y acción. García Serrano prefiere expresarse con claridad, y a veces llega a coaccionar a sus criaturas. De hecho, en la novela sólo hay un episodio, con sus protagonistas dentro—Tomás y Georgette—, que goza de cierta autonomía, donde lo que se quiere decir está menos subrayado, donde se acude a la sugerencia. Y es, precisamente, ese episodio el que permanece flotando, naufrago, desgajado. Tal como está pensado y construido el resto de la novela, ese primer capítulo, y sus referencias posteriores, resul-

AUGUSTO ROA BASTOS: YO EL SUPREMO. Siglo XXI, Argentina, Buenos Aires, 1974; 468 págs.

Con una técnica innovadora, Augusto Roa Bastos ofrece en su última novela, Yo el Supremo, un vasto friso de la turbulenta época que siguió a la independencia del Paraguay. Memorias del doctor Gaspar Rodríguez de Francia, circulares firmadas por él, testimonios, monólogos interiores, recuerdos del protagonista y otros materiales combinan elementos objetivos y subjetivos, dándonos una visión panorámica de veintiséis años de historia latinoamericana con proyección continental y hacia el futuro. En varios planos, a través de documentos paraguayos y extranjeros y del prisma mental del doctor Francia, desfilan, en escenas de resonancias telúricas e intenso colorido, páginas polémicas de historia americana con sus heroísmos, arbitrariedades, anticipaciones y crueles venganzas.

Por aportar documentos entresacados, según el autor, «de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios, a más de versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral y entrevistas grabadas en magnetófono», Roa Bastos modestamente se autodenomina «compilador». Pero es evidente que no se trata de una «compilación», sino de una obra de creación, realizada con un estilo poético y el lenguaje que corresponde, ya a la objetividad de los documentos, ya a la compleja personalidad del protagonista, dueño de una vasta cultura, autor de neologismos y juegos de palabras, ora irónico, ora tajante, visionero, celoso de la independencia de su patria y cruel con sus adversarios políticos y enemigos personales.

La acción comienza en un momento en que la salud física de Karai-Guasú (El Supremo en guaraní) declina y se siente próximo a la muerte. Recapitula su vida, y con sus memorias se entretiene el caudaloso río de los documentos de la época, embellecidos por descripciones de paisajes, por la magia de la selva y por el eco lejano de las batallas de la gesta emancipadora,

de la sorda lucha por la independencia de un país en aquel entonces rico en recursos y acechado por poderosos enemigos que querían anexionarlo. Maquinaciones de porteños y brasileños, amenazas de tropas de Artigas y de correntinos intentos de presión y la dorada seducción de la palabra persuasiva rebotan contra la férrea voluntad del gobernante de poder omnímodo, quien entre 1814 y 1840 consolida la independencia de su país y se anticipa en muchos aspectos a su época. En el reverso de la medalla figuran los fusilamientos, las colonias penales, los crueles castigos, aun de parientes y personas hasta entonces queridas.

En personaje tan contradictorio y controvertido no pueden faltar caprichos y actos de difícil interpretación, como sus relaciones ambivalentes con los extranjeros que llegaban a su país y el dorado cautivero del sabio Amadeo Bompland, quien durante su estada forzosa en el Paraguay no pudo conocer la capital, Asunción, y a quien Francia no permitió abandonar el país a pesar de la amenaza de Bolívar; y finalmente, sin motivo aparente, lo expulsó, cuando el naturalista ya se había encariñado con el rincón verde y selvático donde pasara en forma obligada tantos años. Por otra parte, el problema de la libre navegación de los ríos, la idea de una Confederación Latinoamericana y otros chispazos históricos rescatan a la figura del protagonista de la arbitrariedad y de la pobreza de lo anecdótico, aunque no justifican sus venganzas y castigos.

En torno de El Supremo desfilan la sociedad paraguaya de su tiempo, los enemigos y los conspiradores, reales o supuestos, los emisarios de Buenos Aires y del Imperio del Brasil, viajeros de ultramar y el mismo Artigas, quien años atrás había combatido contra el Paraguay al frente de sus tropas «orientales» (uruguayas) y quien más tarde pidió asilo a su enemigo, y lo obtuvo. Como en un inmenso calidoscopio, asistimos a veintiséis años de vida americana que tuvieron significativa influencia sobre la historia del continente. Esta importante novela es otro título clásico del autor de Hijo de hombre.

ANDRES BALLA



BORIS VIAN: Verccoquin y el plancton. La fontana literaria. Ediciones Felmar, Madrid, 1974; 222 págs. Ø11x16,5Ø.

Aún muy poco conocido entre nosotros, Boris Vian es una de las más significativas figuras de la literatura francesa de posguerra. Narrador, poeta, autor teatral, intérprete de su propia poesía—uno de los más importantes cantantes franceses de los años cincuenta, con grabaciones inencontrables en nuestro país—, Vian constituye el paradigma claro de la no distinción entre obra y vida. Con origen en el surrealismo, traspasando la frontera de la dicotomía habitual entre negación y respeto, Vian construye una obra que, sin pretender ninguna propuesta, ni tratar de alcanzar senda ejemplificadora alguna, viene a caracterizarse a través de su propia esencia de «juego». La literatura como «juego», como actividad no tendente a bien alguno, puede ser, sin embargo, un camino que, por visible en exceso, no conduzca al verdadero centro de atención de la obra de Boris Vian. Es claro que, aparentemente, se hace evidente la distinción entre el Vian de Verccoquin y el plancton y el de los poemas de Je voudrais pas crever. Vian, bajo las apariencias de una burla absoluta e inútil—en cuanto que comienza y acaba en sí misma—, cuestiona toda una estructura basada en la inutilidad práctica de lo habitual. En su filiación surrealista—no confesada ni evidente al primer golpe de vista—Vian lleva todo el origen de su obra de destrucción y burla. La razón se ha mostrado insuficiente y limitadora, y es la razón de la burla que se impone en una suerte de disolución necesaria y festiva.

Verccoquin y el plancton—la segunda novela de Boris Vian—transcurre entre dos «sorpresas party», entre la deliciosa locura de las idas y venidas a los besódromos. Con la explosión final del gas en la segunda de las fiestas, volará por los aires la inutilidad del CNU en la persona de su subingeniero principal. El Mayor y Antioche Tambretambre acabarán preguntándose, entre los escombros, si al primero de ellos le conviene el matrimonio. La explosión final será la continuación del juego. A través de ese «juego» que constituye el carácter de su vida y su obra, Vian propone una única salida más clara y ejemplar de la que la razón habitual ofrece.

El libro se abre con un muy interesante prólogo de Luis Risco, fundamental de cara a centrar Verccoquin y el plancton en la peripecia vital de Boris Vian.

EDUARDO MENDICUTTI

LUIS SUÑEN

tan fuera de lugar, se pierden. Lo demás es coherente, disciplinado y eficaz.

El episodio base del relato es el encuentro y la despedida de Alberto y Michele. En torno a ellos, el mundo turbio de los mirones. Al fondo, como elemento aglutinante y provocador, la guerra civil española. El movimiento

de la narración está muy medido, si exceptuamos ese primer capítulo al que ya hice referencia. Hay un acercamiento, en círculos concéntricos, de Alberto y Michele hasta la frontera franco-española. En un momento—el encuentro en el casino—, ambos círculos coinciden. El abrazo durará sólo unas horas. En el mo-

mento en que Alberto comienza a vadear el río, los círculos se distancian. Sólo queda, como nexo, el recuerdo, y esas ventanas del hotel en que se amontonan los turistas morbosos y frívolos que acuden a contemplar la guerra.

Relato de esta índole, tan equilibrado y simétrico de estructura, exige una gran elaboración de todos los elementos que lo componen. García Serrano ha cuidado bien de que nada se le desmande. Los jóvenes protagonistas son puros y generosos. La plebe de mirones, ruin, y el autor echa mano de todo su ingenio para que esto quede bien claro. Hay, en el primer tramo de la novela, un episodio inteligentísimamente narrado: el cerco equivoco, desenmascarado al fin, del que es objeto Alberto por parte del espabilado homosexual. Esto se compensa en la segunda parte con las incrustaciones, cursiva incluida, de escenas bélicas precisas, perfectamente articuladas y resueltas. Todo en la narración—si exceptuamos, de nuevo, el incomprensible primer capítulo—está controlado para que nada se desperdicie. Si a ello añadimos el admirable estilo de García Serrano, perfecto de ritmo y rico de expresión, y su talento para contagiar emociones, tendremos en La ventana daba al río una novela tal vez algo encorsetada, pero rigurosa, entusiasta y cávida.



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

JOSÉ LUIS PRADO NOGUEIRA: *Oratorio del Guadarrama y Miserere en la tumba de R. N.* Colección Arbolé. Editorial Oriens, Madrid, 1974; 122 págs. Ø14x20Ø.

La colección de poesía Arbolé, que dirige Luis López Anglada, recoge en un solo volumen los dos libros poéticos de José Luis Prado Nogueira: «Oratorio del Guadarrama» y «Miserere en la tumba de R. N.». Dos obras que ahora se vuelven a leer con gusto después del paso de los años. La primera fue publicada por Agora en 1956 y fue premio «Ciudad de Barcelona»; la segunda se publicó en Sevilla, en 1960, y por ella recibió su autor el Premio Nacional de Literatura.

Al releer ahora estos libros de José Luis Prado Nogueira confieso, en primer lugar, la serenidad que me ha comunicado la reposada andadura de su verso endecasílabo libre, con ese sabor a obra recién hecha por espontánea, con un lenguaje claro como un caudal de agua transparente. En efecto, la poesía de José Luis Prado Nogueira no es ningún juego malabarista que salga a la caza de palabras o de frases brillantes; habla directamente, pretende comunicarnos sin escamoteos su emoción hondamente sentida.

Esta serenidad se transforma en impresionante grandeza cuando el poeta nos arrastra con su palabra ininterrumpida en el gran poema elegíaco ante la tumba de su madre. Heredada de los clásicos, es muy caudalosa la corriente de la poesía elegíaca en nuestra literatura. Pero la crítica ya ha señalado con justicia la importancia de esta elegía al considerarla como una de las mejores de nuestro siglo. Sin duda que quedará como un libro clásico transido de dolor y de fe. Por sus versos corre el fluido escalofriante de la más honda poesía humana y religiosa. El motivo lleva al poeta a una serie de reflexiones sobre la vida, el amor, la muerte, la duda, la esperanza, el dolor. Poesía existencial, no nacida de lucubraciones mentales, sino de vivencias intensas ante las más crueles interrogaciones del misterio:

«Como un viejo / y amante jardinero, cuidadoso, / regaré de preguntas las marchitas / y mudas flores de los cuerpos, hasta / oír las hablar, o murmurar, o sólo / llorar, no importa qué. Mientras no entienda, / yo no me moveré de aquí...» «De todos modos / nada, más que la muerte, hay frente al hombre; / nada, más que los muertos, ante el hombre» —añade después—. Envidia a los que «han traspuesto los umbrales del Misterio divino». Impreca y suplica con voz tremenda al Vigía, Individuo, o Poder, o Persona del Bien, o Corazón, o Luz, o Nada: «Eh, Tú, Quien seas, Tú, Vigía: apiádate / de todos éstos y de mí. Que nunca / se quede el hombre sin saber qué ha sido / tanto amor, tanto anhelo y tanta gloria.»

La religiosidad y la ternura de las cosas sencillas de cada día de «Oratoria del Guadarrama» ha desembocado en el profundo mar de poesía trascendida y trascendente de «Miserere».

Es posible que todo se haya dicho, que no haya nada nuevo,



pero ni siquiera en la forma externa del poema. Conviene aclarar esto cuando tanto se habla de originalidad. Ahora bien, una poesía de gran contenido como ésta de José Luis Prado Nogueira nos lleva a ella no con curiosidad, sino con seriedad ante una obra profunda que se lee sin claves y sin hermetismos.

Libros posteriores del poeta han purificado de algunos tópicos de relleno que pueda haber en el verso endecasílabo. El autor ha abierto el caudal de su expresión, se ha renovado. Quizá la poesía sea eso: un ensayo, un baluceo de ese «no sé qué» que hiere nuestra sensibilidad. Pero ahí queda, en el tiempo... Dicha para siempre.

RAFAEL ALFARO

LUCIANO GRACIA: *Vértice de la sangre*. Col. «San Jorge». Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1974; 72 págs.

«Con toda su sed y toda su hambre» a la Naturaleza se entrega Luciano Gracia en *Vértice de la sangre* (según cita de A. Rimbaud). Este tercer libro, con el que obtuvo el Premio San Jorge de 1974, sigue en la línea de *Como una profecía*, publicado en 1968; no quiero decir con ello que el autor se haya quedado estancado; por el contrario aprecio una evolución ascendente que parte de una raíz meramente humana para configurarse con pleno dominio dentro de una expresión vital: «Cada verso que vivo / es la herida de España que me duele / y me enciende la sangre. / Un cambiarme la piel por la palabra / que me nace desnuda / y se abraza a la tierra...». Como vemos en estos versos iniciales de *Vértice de la sangre*, el poeta ya nos comunica un clima, una situación, que es el exponente de su justificación lírica. Cada verso que vive Luciano Gracia, «es un himno a la vida y un respeto a la muerte» irrefrenablemente cierto, sin dolor de soledad y con heridas de sangre y tierra esperanzadas que desprenden autenticidad en todas sus formas:

Desde el vértice puro de la
sangre, impulsado
hacia la piedra
que llevará grabado mi nom-
bre y mi apellido,
humildemente vengo con la
lengua abrasada

y el corazón tatuado de in-
viernos y veranos...

Luciano Gracia, zaragozano del grupo de Miguel Labordeta, Guillermo Gúdel, Rosendo Tello, J. A. Gómez, Raimundo Salas, y un largo etcétera, lleva en sus versos el grito temporal, plétórico de confianza, de su propia tierra. Con frecuencia hallamos en *Vértice de la sangre* evocaciones ambientales del mundo en que vive el poeta (Cuarte de Huerva, Zaragoza, Miguel Labordeta...): «Cuarte, como sonámbulo, / inmerso en la penumbra de la noche, / parece que me escucha cuando grito / y tengo tantas cosas que decirle». Quizá un error visible en su poesía sea lo egocéntrica que resulta al ser constantemente reflejada en primera persona, esto en principio podría suponer un alejamiento para aquel que lea estos versos: afortunadamente Luciano Gracia, con su dominio del lenguaje, proyecta unos valores móviles que hacen que se pierda todo indicio de frialdad y que nos metamos, inconscientemente, en esa realidad sentida de su poesía:

Cuando estás a mi lado
loliendo a noche amarga,
con tu hermosa verdad en-
tre los labios,
y escucho, oh dulce singla-
rdura,
cómo te suena el mar en lo
más hondo,
mi roja timidez se me su-
bleva
y la espuma furiosa
me lleva como un río hasta
tu playa.

Rara vez utiliza la rima en el soneto titulado «Sol ardiente», y parafraseando a Antonio Machado: «Verso libre, verso libre / líbrate mejor del verso / cuando te esclavice», se nota cómo Luciano Gracia se las ve y se las desea para lograr que la palabra no «tire» del poeta, cosa que no consigue (opino que sin esta composición el libro hubiera quedado más compacto): «Sol ardiente. Dulce otoño encendido / degustando el invierno cada día. / En este atardecer sin alegría / voy a ciegas y solo. Voy perdido...».

De las cuatro partes en que está dividido *Vértice de la sangre*, creo que resaltaría la última, «Tres poemas con dolor en



forma de elegía», por su unidad y su impulso verbal; en particular destaco el poema «Miguel Labordeta: Quizá se fue tan pronto por miedo a odiarlo todo». En él, Luciano Gracia nos ofrece un canto a la figura del poeta maño con un realismo tierno, lleno de amargura y conocimiento:

Que nadie te haga daño,
lamigo mío,
que no pongan las manos
en tus ojos.
Si algo ocurre, me avisas;
me pones al dolor un tele-
grama.

El libro, en definitiva, consecuente a un ritmo y a una música que hoy no están muy en boga, reúne suficientes cualidades para que sus poemas permanezcan y no se queden en una simple y determinada época histórica.

VICENTE PRESA



MAO TSE TUNG: *Poemas*. Edición de Chou Chen Fu. Ed. Visor, Madrid, 1974; 50 págs.

Este libro que acaba de editar Visor contiene dieciocho poemas de Mao, escritos entre 1926 y 1958. Aunque esta edición fecha el primer poema conocido de Mao, «Changsha», en el 26, en la antología de poesía china que realizó Marcela de Juan, publicada por Alianza Editorial en 1973, este poema se sitúa un año antes, 1925, en el que Mao estuvo en Shangai y Cantón, y quedó excluido del Bureau Político.

Además del poema «Changsha», en esta antología a la que aludimos anteriormente se recogen otros cuatro poemas que vuelven a aparecer en la edición de Visor: «La montaña de Chinggang», «La gran marcha», «Nieve» y «Nadando».

No se trata solamente de las distintas fechas que aparecen en una y otra edición, el problema más grave creemos que habría que situarlo en las versiones que se ofrecen de un mismo poema. Parece que estamos leyendo poemas distintos; como ejemplo puede servir este fragmento del poema «Changsha»:

(...) Antaño estuve aquí con multitud de compañeros míos. En esos meses densos, en esos años plenos de energía, éramos estudiantes llenos de juventud, gallardos, de talento floreciente. Exaltaba nuestro ánimo, el espíritu puro del letrado. Justos y enhiestos, audaces y sinceros, mirando a nuestra tierra introducíamos loa y condenación en nuestra pluma.

VIDA, POESIA Y PINTURA DE JUAN RAMON JIMENEZ

El momento de mayor admiración universal por la obra poética de Juan Ramón Jiménez coincidió con su menosprecio en España; ahora se le está redescubriendo, con el retraso habitual, y parece como si se quisiera ganar el tiempo perdido: reediciones, libros inéditos, estudios y ensayos aparecen con inusitada frecuencia en estos últimos años, y hasta algún antólogo que no hace mucho despreció sus libros confiesa ahora no haberlos leído, cosa que en nuestro ambiente cultural no resulta nada insólita, por desgracia.

Tres libros juanramonianos han aparecido recientemente gracias a Ediciones Júcar. Empecemos por hablar del estudio crítico y la antología que ha realizado el poeta Angel González (1). Tanto en uno como en otra ha querido buscar aspectos poco conocidos o mal analizados por la crítica en la obra tan amplia del poeta moguerense. Así, por ejemplo, el lado institucionista, reflejo de su estancia en la famosa residencia de Estudiantes; pero resalta el ensayista que Juan Ramón supo evitar los escollos del casticismo y el castellanismo puestos en órbita por la Institución, así como otras ideas de ámbito reducido: el poeta poseía una vocación universalista decidida.

Otro de los aspectos menos tenidos en cuenta es el del erotismo en su poesía. Destaca Angel González que las palabras del poeta no apelan a eufemismos cuando quiere nombrar lo que le importa, y aduce como ejemplo varias descripciones corporales en las que el sexo femenino ocupa el primer plano. Claro está que se trata de un erotismo casto y no libidinoso. Después de su boda, el tema aparece tratado de una manera distinta, porque desde entonces la mujer aparece como otro sujeto amoroso y no como un objeto.

Resulta muy interesante la interpretación que hace el ensayista y antólogo de la última poesía juanramoniana, especialmente de *Dios deseado y deseante*, libro que ha dado lugar a tan diversos juicios. Parte de la reflexión sobre la poesía que significan los poemas comprendidos entre el *Diario de un poeta recién casado* (aceptamos el que parece ser su último título) y *La estación total*: se trata, en su opinión, de una poesía que no denota ni connota ninguna realidad fuera del propio poema, por lo que la califica de «metapoesía». En

el último libro publicado por él, *Animal de fondo*, se entroniza al poeta y a la obra en el reino mítico de la poesía. Según Angel González, no hizo Juan Ramón una poesía religiosa, sino una «religión poética», y ese dios —con minúscula siempre—, al que se dirige en el libro, es la poesía.

Al leer el ensayo de Angel González se tiene la impresión de que temía dejarse ganar por el poeta estudiado. Hay algo así como un tira y afloja en estas páginas, un deseo de alabar los procedimientos estéticos y de condenar los temas: se tiene la sospecha de que el antólogo quisiera que el poeta hubiera sido distinto a como fue; le disgusta que no aparezcan seres humanos más que de tarde en tarde en sus versos, y casi siempre como comparsas, lo que él juzga como «un sentimiento de desprecio hacia los demás», por limitar su mundo a la contemplación de la naturaleza frente a sí. Este es un procedimiento muy utilizado por Machado, digamos por poner un ejemplo caro a Angel González, pero, de todos modos, la lectura del *Diario* —sirva también de muestra— nos llena de personajes vivos y muertos cuando el poeta lo escribió, conocidos y desconocidos. La soledad juanramoniana le lleva a criticarla en términos muy duros, olvidando que la soledad es una constante de la poesía española, y que el poeta más solitario y despreciativo de la grey humana en este siglo es Cernuda. Si a Juan Ramón le dolía pensar en su propia muerte y no en la de los demás, no debe verse en ello un sentimiento egoísta, sino una realidad humana: hay toda una larga teoría de Ortega que ilustra este punto, pero no es posible repetirla aquí.

Dice Angel González que acepta «con todo género de reservas» la división de la obra juanramoniana en dos grandes períodos; sin embargo, él mismo la sigue y la invoca a menudo, hasta el punto de analizar dos poemas para demostrar las diferencias temáticas y estilísticas entre ambos períodos. En resumen, si quieren aceptarse las parcelaciones, habría que hablar al menos de tres etapas, si no de cuatro; por ello, parece más lógico considerar su poesía como una obra total que estuvo siempre en marcha, como él mismo decía, siguiendo a Joyce; el proceso es asimilado por Aurora de Albornoz cuando se refiere a la «poesía en sucesión».

El volumen que recoge la antología procura aproximarse a la *Segunda antología*

seleccionada por el propio poeta, aunque incluye poemas desdeñados por el autor y que ilustran esos temas poco tenidos en cuenta por la crítica a que antes nos referíamos. No siempre se ha impreso el último texto revisado por el poeta, pero de todos modos la edición no es crítica: este comentario tiene especial aplicación en el poema «Espacio», cuya versión definitiva fue puesta en prosa por Juan Ramón. Son de lamentar las erratas muy numerosas de la edición, así como numerosos despistes ante la peculiar ortografía juanramoniana.

La misma editorial ha publicado uno de los libros inéditos de Juan Ramón, *En el otro costado*, en edición preparada por Aurora de Albornoz (2). Se conocía en parte, ya que su sección «Romances de Coral Gables» fue impresa en México en 1948, como libro independiente, y en la *Tercera antología* figuran treinta y ocho poemas de él; en otras antologías y en revistas aparecieron también diversos poemas de este libro, en especial el tan repetido «Espacio». La recopiladora nos había entregado ya en 1972 una importante *Nueva antología del poeta*, con un esclarecedor prólogo. En esta ocasión debió ordenar los poemas de *En el otro costado* dentro de sus secciones, salvo en los casos de las dos publicadas: los poemas se hallaban dentro de unos sobres con el título de cada sección; ha incluido por su cuenta algún poema ausente de tales sobres cuando pensó que por su fecha y temática se aproximaban al libro.

El título del libro alude a la estancia del poeta en el continente americano. Bajo el título, Juan Ramón había escrito las fechas de composición de sus poemas: 1936-1942. Se trata, pues, de versos del exilio, puesto que el poeta y Zenobia salieron de España a los pocos días de empezada la guerra civil. Juan Ramón no se dedicó a la política activa, pero mantuvo siempre un criterio ideológico bien claro, expuesto en sus cartas —muchas de ellas editadas— y en las entrevistas periodísticas, cosa que no ha tenido en cuenta Angel González en el estudio antes comentado. Nunca regresó a su tierra en vida.

Las fechas, como ocurre constantemente en su obra, se refieren al momento de la composición; después los poemas eran

(1) ANGEL GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez*; t. I: *Estudio*; t. II: *Antología*. Col. Los Poetas; ed. Júcar, Madrid, 1974; 232 y 166 pp. 11x18.

(2) JUAN RAMON JIMENEZ: *En el otro costado*, edición preparada por Aurora de Albornoz; col. La Vela Latina, ed. Júcar, Madrid, 1974; 158 pp. 12,5x20.

los poderosos no eran más que
ceniza (...)

Edición de Chou Chen Fu. Visor.

Paseábamos aquí cien estudiantes
vivos recuerdos de los meses, de
los años pasados.
Ahora los compañeros, aquella
juventud en flor,
ha madurado, ha fructificado;
nuestra impetuosa decisión estu-
diantil
no se paraba en límites,
disponiendo a su modo ríos y
montes de la patria,

dispensando el elogio o la con-
dena.
¿Los dignatarios? ¡Nada, estier-
col!

Edición de Marcela de Juan.
Alianza Editorial.

Lo que no puede exigírsele a
un lector de poesía es que conoz-
ca el chino hasta el punto de que
pueda ir a la versión original y
comprobar cuál de las dos tra-
ducciones se aproxima —dentro
de lo posible— a lo que escribió
Mao. ¿Qué sistema de control
existe en España que ofrezca al-

guna garantía sobre la calidad
en las traducciones de poesía?

En los aspectos formales, ci-
ñéndonos a la edición de Visor,
los poemas de este revolucionario
chino responden a formas ritmi-
cas, tradicionales y arcaicas, uti-
lizando constantemente melodías
que pertenecen a la dinastía Tang
(618-907), e incluso a otras ante-
riores. Mao Tse Tung fue consi-
ciente de su estilo regresivo,
como lo demuestra la respuesta
que dio en 1957 cuando le pidie-
ron poemas para publicar en la
revista china «Poesía»: «Nunca
deseé que estos poemas se publi-

caran oficialmente, porque, dado
su estilo antiguo, temo sembrar
una mala simiente que pudiera
influir de manera nociva en
nuestra juventud.»

Para comprender los poemas
de Mao es preciso introducirlos
en el proceso bélico-revoluciona-
rio de China, e incluso sería po-
sible seguir paso a paso el des-
arrollo de éste a través de sus
contenidos poemáticos. A un lec-
tor que no haya vivido todo el
conflicto revolucionario de Chi-
na le resulta muy difícil la com-
prensión de este tipo de poesía,
ya que constantemente necesita

sometidos a la depuración más exigente. Fueron años de angustia, por un lado, en la incertidumbre y la cercanía de la muerte: dos de los «Romances de Coral Gables» están dedicados a su sobrino Juan Ramón Jiménez Bayo, muerto en la guerra; por otro lado, la estancia del poeta en Puerto Rico y Cuba, primero, fue agradablemente recibida por los intelectuales y hasta por el pueblo en muchos casos, y, después, la residencia en Coral Gables le hizo recordar el paisaje de su Moguer natal y recobró la alegría. Fue precisamente en 1942 cuando se trasladaron a Nueva York y Washington, donde Juan Ramón caería en una de sus peores crisis.

Todo esto queda reflejado en su libro *En el otro costado*. Juan Ramón Jiménez fue siempre un enfermo manicodepresivo, al parecer, sujeto a constantes cambios de carácter. Ello había de agudizarse ante la nueva situación de encontrarse exiliado y ajeno a todos aquellos pequeños detalles que constituían su vida anterior, sin sus libros, sin sus muebles, sin su comodidad. De ahí que en estos poemas pase de un estado de ánimo a otro distinto. Es significativo que el propio poeta indicase siempre el poema «Réquiem», tremendo y bellissimo, como iniciador del volumen.

Romances y canciones abundan en el volumen, por su anhelo de expresarse con sencillez en ese momento. El romance fue siempre una de sus formas de expresión más queridas; cuando en 1954 dictó una conferencia en Puerto Rico, con el título de «El romance, río de la lengua española», puso entre los ejemplos «Uno, el fiel definitivo», dedicado a su sobrino, que pasa a titularse «El más fiel» entre los «Romances de Coral Gables»; esto prueba el valor que Juan Ramón le daba.

Otro de los proyectos de libro que se incluyen en la *Tercera antología*, y quedó inédito a la muerte del poeta, es «Ríos que se van», título de resonancias manriqueñas. Pablo Beltrán de Heredia felicita las fiestas navideñas a sus amigos con una de esas preciosas ediciones que él cuida con tanto esmero como el que ponía Juan Ramón en sus trabajos tipográficos; recoge en el pequeño volumen poemas de ese libro, más otros que pudieran pertenecer a *La obra* o a *La muerte*, títulos en los que se ocupaba el poeta en sus últimos años (3). *Ríos que se van* lleva unas fechas significativas: 1951-1953.

Parte de los meses de enero y febrero de 1951 los pasó Juan Ramón internado en hospitales psiquiátricos de Nueva York, al recrudecerse su monoideísmo patológico: la fobia a la muerte. El 19 de marzo Zenobia y Juan Ramón volvieron a Puerto Rico, y el poeta empezó a sentirse mejorado; pero entonces se manifestó

(3) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Ríos que se van*, ed. privada de Pablo Beltrán de Heredia; Santander, 1974; 54 páginas. Ø11x19Ø.



la enfermedad que acabaría por dar muerte a Zenobia, el cáncer. El 31 de diciembre de ese año fue operada en los Estados Unidos, a donde no se atrevió a acompañarla el poeta, firmemente seguro de su propia muerte. La aparente recuperación de su esposa le animó algo, y volvió a entregarse a la tarea de creación y revisión de su obra, al tiempo que pronunciaba conferencias y llevaba una vida universitaria normal, o poco menos, en Río Piedras.

Ríos que se van está dedicado «A mi mujer, por la esencia de su alma ya vista», y contiene algunos de los poemas de amor más bellos, por su sencillez y verdad, que escribió Juan Ramón. La idea de la muerte, obsesiva siempre en él, está aquí pendiente de cada palabra. Más aún lo está en los otros poemas seleccionados en el volumen, entre ellos los que se refieren a la supervivencia de la obra del poeta después de su muerte: «Contigo han de gozar, palabra mía, un día como con una tierna cosa fuerte. Y tendrán un afán de hacerte de ellos... / Y yo, muerto de nombre y de morada, ¡qué vivo me seré dejándoles frenéticos de amor!», asegura en un poema puesto en prosa, como acostumbraba a hacer entonces.

Un título más anotamos en esta reseña bibliográfica juanramoniana; se trata de una obra distinta a las anteriores, debida a Angel Crespo, uno de los nombres insustituibles de la vanguardia poética española: *Juan Ramón Jiménez y la pintura* (4). Es un resumen de la tesis que presentó para la obtención del grado de maestría en artes en la Universidad de Puerto Rico. En la primera parte del libro repasa la vida del poeta, con especial

(4) ANGEL CRESPO: *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, colección Uprex, ed. Universitaria, Universidad de Puerto Rico; Barcelona, 1974; 310 pp. Ø11,5x17,5Ø.

detenimiento en su relación con la pintura. Sabido es que Juan Ramón, una vez terminado el bachillerato, fue a Sevilla a estudiar pintura en el taller de Salvador Clemente, por vocación, y leyes, por obligación familiar.

«Primero se despierta en mí el amor a la pintura. Luego, a la poesía. Luego, a la música», escribió el mismo Juan Ramón en un texto que Angel Crespo saca a la luz. Y en otro afirmó: «Yo creo que no seguí pintando porque el ambiente me mató la esperanza. Si en vez de ir a aquel estudio tropezaba con un gran maestro, quizá hoy sería un gran pintor». Sólo un año estuvo en Sevilla, pero al regresar a Moguer se dedicó a pintar incansablemente, hasta su viaje a Madrid, llamado por los poetas modernistas. De vuelta a Moguer en 1906, y hasta 1912, fecha de su traslado definitivo a Madrid, pintó mucho y escribió muchísimo. Parece que abandonó después los pinceles, y sólo se tiene noticia de que pintase un cuadro en los Estados Unidos.

Son pocos los dibujos y óleos del poeta que se conservan, porque muchos los destruyó él mismo, así como hacía con sus primeros libros de versos. Crespo, en la segunda parte del libro, analiza esas obras conocidas, partiendo de los dibujos infantiles, hechos cuando Juan Ramón tenía unos ocho años de edad. Son muy interesantes las apreciaciones hechas por el poeta y crítico manchego (recordemos que uno de sus libros se titula precisamente *La pintura*). Conviene destacar, para enlazarlo con la antología preparada por Angel González, que el tema predilecto de sus dibujos era el cuerpo desnudo de la mujer, y Crespo reproduce y estudia algunos en este volumen.

La evolución pictórica de Juan Ramón la resume así el ensayista: comenzó su aprendizaje con un pintor ecléctico, romántico y realista; quizá por su amistad con Sorolla conoció Juan Ramón las novedades pictóricas no muy avanzadas, y adaptó un sentido del color procedente del impresionismo. Para él, todo el arte de este siglo es impresionista en pintura, como es modernista en literatura.

Crespo pasa revista, además, al ideario pictórico del poeta, partiendo de su propia confesión: «Escribir, para mí, es dibujar, pintar». Recuerda su amistad con algunos de los pintores de su tiempo, y hasta sabe decirnos qué cuadros tenía en casa. En un apéndice recoge varios documentos inéditos sobre temas artísticos que el poeta escribió a lo largo de su vida, y añade otros artículos dispersos. Uniendo a esta interesante tarea el valor de las reproducciones, el libro de Angel Crespo ofrece un enorme interés para el estudioso de Juan Ramón, aunque no haya sido la pintura el principal vehículo de su fama.

ARTURO DEL VILLAR

apoyarse en informaciones geográficas e históricas que actúen a manera de claves para descifrar la comunicación poética. En este sentido, la poesía de Mao se torna herméticamente cerrada y restringe en gran medida la comunicación al constituirse la anécdota histórica no solamente en fuente de información, sino también de motivación afectiva.

Ahora bien, todo lo que acabamos de decir carece de valor si situamos la poesía de Mao dentro de su propio ideario político y estético, es decir, un arte dirigido a unas masas histórica-

mente muy definidas, y que por otra parte sea un reflejo de la revolución bélica y actúe como arma fundamental en la posterior revolución cultural de esas masas que llevaron a cabo el proceso histórico.

En las intervenciones en el Foro de Yenán sobre Arte y Literatura, Mao se expresa claramente en este sentido, atacando a los intelectuales y artistas por su falta de comprensión: «Muchos artistas y escritores permanecen apartados de las masas y llevan una vida vacía, y naturalmente no se hallan familiariza-

dos con el habla del pueblo (...). Si nuestros artistas y escritores provenientes de la intelectualidad desean que sus obras sean bien acogidas por las masas, tienen que cambiar y transformar sus ideas y sentimientos.»

Mao hace una crítica radical a los intelectuales chinos por su falta de compromiso político en la comunicación artística, a la vez que aboga por la investigación de nuevas formas expresivas que ofrezcan unos contenidos históricos actuales con un lenguaje idénticamente actual. Aquí es

donde consideramos que se encuentra la mayor contradicción estética de Mao Tse Tung si llevamos estos planteamientos teóricos a su praxis poética. Mao llevó a cabo una revolución y fijó muy exactamente el lugar que debe ocupar la poesía dentro de esa revolución, pero formalmente, en lo que respecta a estructuras rítmicas, la poesía de este escritor chino se mantiene firmemente afianzada en el pasado.

PILAR-EUGENIA MINGOTE

ESTUDIOS LITERARIOS

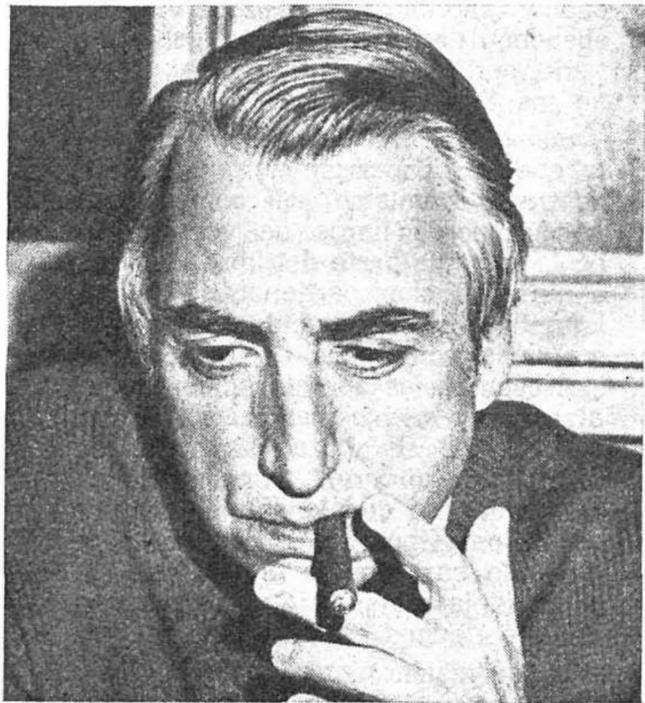
Miguel de Unamuno. Colección «El escritor y la crítica». Ed. de Antonio Sánchez-Barbudo. Ediciones Taurus, Madrid, 1974; 406 págs.

Al lado de Galdós, Machado, Lorca y Baroja, figura ahora, en esta galería de autores enjuiciados, Miguel de Unamuno, en un tono dirigido por un excelente conocedor del autor de *San Manuel Bueno, mártir*, como es Sánchez-Barbudo.

En uno de los trabajos recogidos aquí, y firmado por Ferrater

Mora, «Unamuno, hoy día», se comenta: «¿qué se puede decir todavía sobre Unamuno? ¿No se ha dicho ya todo lo imaginable, y hasta no poco de lo no imaginable? Se ha hurgado en su vida y en sus papeles—que eran una parte tan entrañable de su vida—; se han desenterrado textos..., se ha escrutado su novela, su teatro, su poesía..., inclusive se le ha psicoanalizado... Se ha demostrado hasta la saciedad que era esencialmente un polemista, o como él mismo decía, un «agonista». Y realmente, tan-

to se ha dicho de Miguel de Unamuno que resulta difícil pensar que aún queden en el tintero, y en el misterio de lo no desvelado, muchas otras cosas por decir. Porque no cabe duda de que Unamuno—pidamos la palabra otra vez a Ferrater Mora—es «uno de esos autores que cabe declarar inagotable». Y todo este preámbulo viene a cuento de reconocer con el propio responsable de este volumen la dificultad extrema que entraña el seleccionar, con amplitud de mira y con rigor científico, en el inmenso ya,



ROLAND BARTHES: *¿Por dónde empezar?* Tusquets editor. Barcelona, 1974; 164 páginas. Ø10,5x18Ø.

Si, tal como ha manifestado repetidamente el propio Barthes, *el mejor elogio que se puede hacer a los antiguos participantes de la nueva novela es que cada uno, por su cuenta, haya sobrevivido a aquella moda*, el mérito más alto que asiste a la producción del crítico del *nouveau roman* reside en su capacidad para hacer (¿permitir?) evolucionar, en una dialéctica coherente, sus postulados teóricos.

Licenciado en Letras Clásicas por la Sorbona; fundador, en la misma universidad y junto a Jacques Veil—posteriormente asesinado por los nazis—, del Grupo de Teatro Antiguo; admirador, en literatura, de Sade, Flaubert y Proust y, en lingüística, de Benveniste; semiólogo ante todo, los escritos de Roland Barthes (nacido el 12 de noviembre de 1915, en Cherburgo) han llegado hasta la reducida parcela de público que se interesa por el tema en nuestro país, de forma muy fragmentaria y confusa: a través de adaptaciones mediatizadoras o de resonancias interesadas. En este caso concreto, una moda, de la que se ha hecho «escucha» hasta nuestra insensibilizada universidad, ha propuesto, con la improvisación y la osadía del aerolito, la digestión de un corpus ideológico que, en su vitalidad, se resiste por igual a la tipificación enlatada y al estandarte banalizador. Así, el medio universitario ha hecho suyo el Barthes de *El grado cero de la escritura*, 1953—a través, casi siempre, de divulgaciones más o menos cercanas al espíritu original de la obra; desde luego, ajenas por entero a su intencionalidad ideológica—, en tanto la crítica que se adjetiva joven y lúdica, la que pasa por enterada, se ha adherido al Barthes de última hora por el retintín cachondo que conlleva lo del «Placer hedonista—erótico—del texto». No será ocioso remachar que

una y otra postura son variaciones de idéntica impotencia, de la cual no toda la culpa incumbe a sus oficiantes.

Admirado y seguido con pasión (ahí está el ejemplo de *Tel quel*) y, a la vez, atacado con virulencia (a este efecto, se cita siempre el libro *Nueva crítica, nueva impostura*, de Raymond Picard, 1965, donde se le acusa de ser un pedante destructor de la crítica) en Francia, Barthes—que, salvo la excepción de Ignacio de Loyola, y éste leído en francés, se ha ceñido en sus indagaciones al ámbito de la literatura y lengua de su país—ha sido, por lo general, mimética y defectuosamente interpretado por los estudiosos de otras latitudes.

Empeñado, según propia confesión, en «la elaboración continua de una definición de escritura», Roland Barthes, retomando algunos de los más valiosos hallazgos del formalismo ruso, vino a significar, al comienzo de la década de los cincuenta, la superación, en el terreno de la crítica literaria, del *new criticism*. Después de una primera etapa, que tiene su exposición más sólida en *El grado cero de la escritura*, en que se propuso «la demostración del compromiso político e histórico del lenguaje literario», al dictado del compromiso sartreano («la escritura es un voluntario compromiso social..., un acto de solidaridad histórica..., la relación entre la creación y la sociedad»), Roland Barthes evoluciona, en *El imperio de los signos*, hacia un insuficiente cientifismo, deudor, en este caso, del psicoanálisis y del materialismo. Una tercera etapa se inicia con la publicación de *Sistema de la moda* (1967), obra que él mismo califica de socio-semiología del vestido, alcanzando, por ahora, su punto más satisfactorio en *Sade, Fourier, Loyola* (1971), libro que refleja su búsqueda de la voluptuosidad del texto; esta derivación última de sus planteamientos críticos tiene una relación clara con el descubrimiento de las culturas orientales. Y aquí se halla, por lo que nos ha sido dado, la evolución teórica de Barthes.

El volumen ahora editado por Tusquets recoge seis ensayos breves del Barthes más pedagógico, y, por esto mismo, constituyen un acceso inmejorable al pensamiento del francés. Asimismo, se incluye una amplia y muy útil entrevista realizada por Jean Thibaudeau, en la cual el antologado expone clara y puntilliosamente su evolución. Otro tanto puede decirse del trabajo titulado *El simulacro (notas para una diacronía)*, de Marc Buffat. En cuanto al prólogo, firmado por Félix de Azúa y tan en su línea, sólo puedo aludir a su completa gratuidad e inoperancia, actitudes que resultarían cabreantes si la costumbre no nos tuviera ya hechos a ellas. En todo caso, me parece lamentable: casi siete páginas de absurdas y exhibicionistas majaderías. También es verdad que este escollo, tan ahuyentador como fácil de saltar, no resta un ápice de valor al libro.

ERNESTO ESCAPA

pero incompleto e inagotable también, caudal bibliográfico sobre Unamuno. Los aspectos vivenciales de Unamuno, como sus aspectos estéticos, inseparables los unos de los otros, son caras de un inmenso poliedro que nos irisa de cien tonalidades distintas, que nos atrae con cien llamadas diferentes. Y en la respuesta a esas llamadas, el acercamiento de los estudiosos no ha sido ecuánime para sus diferentes caras. Sánchez-Barbudo reconoce en sus líneas de presentación—y de justificación—que «de la filosofía de Unamuno, de su sistema o falta de él, y de las ventajas e inconvenientes de esto y de aquello, se ha escrito ya mucho. Y no poco de sus visiones y sentimientos de España, y de sus muchas ideas sobre esto y aquello. Y en cuanto a sus creencias o falta de creencias, su «lucha» y sus «dudas», su sinceridad y su insinceridad y su compleja personalidad, se ha escrito quizá demasiado». Hágase cuenta el lector de lo difícil que debe resultar, entonces, desbrozar de entre tanta línea impresa lo mejor, o lo más útil o lo más clarividente, para el que quiere iniciarse en Unamuno, supuesta otra limitación: que los trabajos reunidos aquí (como exigencia lógica de la publicación) no pueden ser trabajos de la solidez que da un volumen entero sobre un tema, sino artículos (de 20 a 30 páginas) o en alguna ocasión—si la factura del texto lo permite—un capítulo desgajado de un libro, que en su origen fue artículo también. De este primer sector, del Unamuno ideólogo, Sánchez-Barbudo ha espigado textos, de verdad, completísimos, algunos incluso de fecha bien reciente (el de Ciriaco Morón Arroyo sobre Unamuno y Hegel, aparecido hace dos años en la revista de filosofía *Crisis*), y en donde hay que agradecerle que se haya antologado a sí mismo, porque el texto recogido en su libro *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, que trata de la famosa crisis de 1897, que cuenta Pedro Corominas, y que el propio don Miguel refirió epistolarmente a Ilundain y a Clarín, y sobre todo la incidencia de esta crisis en la etapa literaria primera (1897-1900) sobre textos como la «divagación evangélica» *Nicodemo* o la primera obra teatral *La esfinge*, de la que don Miguel refería «en Canarias se ha estrenado mi primer drama: *La esfinge* y me dicen que ha tenido un gran éxito. Yo me resisto a creerlo. No es un drama construido conforme al canon corriente, ni sé que pueda interesar a un público, que es otra cosa que la suma de individuos. Yo hablo y escribo cada uno de los que me oyen y no para la colectividad de ellos.» De cuyas palabras podemos deducir, como hace M. Pilar Palomo en un reciente trabajo sobre la semiología del teatro unamunescos, centrado en esta pieza, que «el teatro de Unamuno no se planteará, pues, como un problema de comunicación..., sino como un fenómeno de recepción derivado del alejamiento por el emisor de un código teatral coetáneo». Porque la viabilidad comunicativa del teatro de Unamuno—según se desprende del mismo autor y es la base del trabajo de la doctora Palomo—se basa en una variación del canal comunicativo, de la representación a la lectura, en donde el factor «público» que recibe solamente la función referencial o denotativa, pasa a ser lector («tú, lector, que en mí vibras»), el tú, como los personajes



Oreste Macrí giran en torno de unas de las últimas producciones dramáticas del rector de Salamanca: *El hermano Juan*. Desde luego el análisis de lo que supone el mito en don Miguel—según lo enjuicia Gullón—es realmente ejemplar. Por el contrario, el sector más dejado de la crítica, el de la poesía, está bien representado con los artículos de F. Yndurain y Luis Felipe Vivanco, que a través de diversas calas, en la poética, la métrica o la temática de *Poemas*, de *Rosario de sonetos* y, sobre todo, del *Cancionero*, dejan pleno testimonio de esa línea de «unidad» a la vez que «evolución» de esa misma unidad que hace unos años (1960) vio límpidamente otro gustador de la poesía unamuniana, Manuel Alvar. La selección bibliográfica, como es norma habitual, cierra este volumen en torno a la obra de Miguel de Unamuno. Aquel «estado de la cuestión» sobre los estudios unamunianos que Sánchez-Barbudo resume al principio del volumen, lo cierra con estas palabras, con las que también quiero cerrar mi comentario: «tal vez, si hay algo de cierto en cuanto hemos dicho sobre la escasez de buenos estudios referentes a la obra literaria de Unamuno, una antología, hermana de ésta, que se hiciera en el futuro, sería muy diferente de la que ahora aquí se presenta». Es un deseo que irá en bien de Unamuno y de nuestro panorama cultural. De momento, tener esta antología fácilmente asequible ya es bastante.

GREGORIO TORRES NEBRERA

que escuchan en su teatro, que se adueña también de la función connotativa tan necesaria en su obra. Vivencias y experiencias subjetivas se objetivan como materia de contenido en Unamuno. En su proceso de comunicación Emisor se identifica con Referente. Esto ocurre en su teatro, por supuesto, como en su poesía y en su prosa. En otro de los trabajos aquí seleccionados, Harriet S. Stevens dice de los cuentos de Unamuno que en ellos, como regla general, el propio Unamuno se da como protagonista: «encarna unas veces el personaje, revisitando apariencia distinta de la suya, ocultándose apenas tras él». El doble proceso de enriquecimiento creador-criatura, porque estas últimas revierten siempre sobre el primero. Unamuno se sueña en el sueño de sus entes creados y de sus fábulas.

En este apartado de «Unamuno y su filosofía» figuran también trabajos de Paul Ilie (*La psicología moral de Unamuno*) y de Adolfo P. Carpio (*Unamuno filósofo de la subjetividad*), a la vez que unas viejas líneas de Antonio Machado en la revista *La república de las letras*, de 1905 en donde el poeta decía del filósofo-novelistas, y poeta como él: «en nuestro mundo intelectual nadie mueve tanta guerra como el sabio Unamuno».

En el prólogo continúa Sánchez-Barbudo comentando que «lo que falta... son estudios sobre las obras literarias de Unamuno consideradas como literatura». Y respondiendo a las tres vertientes—exceptuando el ensayo—de esta faceta, novela, poesía y teatro, Sánchez-Barbudo selecciona en otros tres análogos apartados, algunos significados trabajos sobre estos puntos: *Abel Sánchez* (junto al drama *El otro*) es el título estudiado por Carlos Calvería en el trabajo ya aparecido en su *Temas de Unamuno*, el del cainismo. Sobre *Niebla* se recoge una interpretación de Alexander A. Parker. Además del artículo ya citado sobre los cuentos, se seleccionan dos aportaciones de Carlos Blanco Aguinaga, una—aparecida en el número dedicado a Unamuno en la *Revista de Occidente*—en torno a los «Aspectos dialécticos de las tres novelas ejemplares» y la otra—en la NRFH—sobre *San Manuel Bueno*, de gran agudeza interpretativa. Tal vez el sector más decuidado haya sido el del teatro. Ninguno de los dos trabajos—sin dejar de estar muy bien trazados—recoge un panorama de toda la producción teatral como lo hiciera, hace años, un trabajo de Fernando Lázaro Carreter. Porque tanto las líneas de Ricardo Gullón como las de



EMILIO OROZCO DÍAZ: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Centro, Madrid, 1974; 242 págs.

Emilio Orozco, catedrático de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada, es uno de los especialistas más destacados, dentro del hispanismo, en literaturas de los Siglos de Oro, y son ya clásicos sus libros sobre el Barroco (Manierismo y Barroco, Teatro y teatralidad en el Barroco), en los que, aparte de mostrar una extraordinaria sagacidad interpretativa, demuestra una extraordinaria sensibilidad para compaginar arte y literatura, en su intento de teorización general para establecer los meridianos y paralelos de movimiento cultural, tan fundamental en nuestra literatura como el Barroco.

La formación artística y plástica proporciona al profesor Orozco unos importantes útiles de trabajo y técnicas de análisis que dan un especial carácter a sus estudios, pero esto no quiere de-

EN editora nacional

LE OFRECE

- * **HISTORIA DEL EJERCITO POPULAR DE LA REPUBLICA**, de Ramón Salas, Encuad., 4 vols., 4.078 págs., 3.500 ptas.
Narración imparcial y detalladísima de la constitución y vicisitudes de las fuerzas derrotadas en la guerra civil.
- * **LA MITOLOGIA EN EL MUSEO DEL PRADO**, de Antonio Bermejo de la Rica. Encuad., 308 págs., 21 x 25 cm., 1.000 ptas.
Cuarenta y cuatro reproducciones en color y en blanco y negro de cuadros mitológicos de la gran pinacoteca madrileña, acompañadas de eruditas introducciones acerca de cada personaje.
- * **SANTIAGO PADROS**, del marqués de Lozoya. Encuad., 144 págs., 25 x 32 cm., 1.500 ptas.
Extenso estudio sobre la obra del artista catalán y reproducciones en color y dos tintas de sus mosaicos, vidrieras, óleos, dibujos.
- * **MOLINOS**, de Gregorio Prieto. Encuadernado, 296 págs., 29,5 x 29,5 cm., 1.250 ptas.
El gran pintor manchego presenta las mil facetas de un mismo tema y la exquisitez de una paleta de la que surgen con prodigiosa variedad los colores y las luces y sombras.
- * **URBANISMO ESPAÑOL EN AMERICA**, de Javier Aguilera y Luis J. Moreno. Encuad., 236 págs., 24,5 x 34,5 cm., 1.600 ptas.
Treinta y ocho facsímiles de planos de ciudades de la América española con eruditas explicaciones.
- * **FRANCISCO FRANCO, UN SIGLO DE ESPAÑA**, de Ricardo de la Cierva. Encuad., 3 vols., 1.388 págs., 23 x 28 cm. Vol. I, 1.100 ptas.; vol. II, 1.100 ptas.; vol. III, 300 pesetas.
Con una imparcialidad desconocida hasta ahora, se refieren la vida y la obra del Generalísimo. Cerca de tres mil documentos gráficos acompañan al texto.
- * **CAMINOS DE MIO CID**, de Manuel Bayo, Luisa Vázquez y Pedro Poggio. Encuad., 164 págs., 850 ptas.
Ciento cuarenta y seis fotografías de la Castilla y el Levante cidianos, explicadas con versos del *Cantar del Romancero*, de Zorrilla, de Manuel Machado...
- * **AL ENCUENTRO CON LA TIERRA**, de César Pérez de Tudela. Encuad., 194 págs., 22 x 29 cm., 900 ptas.
Apasionante relato de aventuras en tres continentes y multitud de espléndidas fotografías en colores de parajes que se cuentan entre los más hermosos de la tierra.
- * **LA COMEDIA DEL ARTE**, de Javier Ruiz y Fernando Huici. 342 págs., 250 ptas.
Lo más audaz que se dijo y se presentó en los «encuentros» de Pamplona acerca de pintura, escultura, poesía, música...
- * **ESPAÑA: TIERRA, AGUA, FUEGO, AIRE**. Encuadernado. 524 págs., 22 x 38 cm., 1.600 ptas.
Con casi quinientas ilustraciones en colores, se muestran los aspectos más diversos, extraños, pintorescos y bellos de nuestro país, en los que son a la par hombre y paisaje los protagonistas.
- * **OBRAS COMPLETAS DE PEDRO DE LORENZO** (Vol. I).
Con prólogo de Dámaso Santos incluye este tomo *La quinta soledad*; ...y al oeste, *Portugal*; *La sal perdida*; *Tu dulce cuerpo pensado*; *Guía de forasteros*; *Fantasia en la plazuela* y *Cuadernos de un joven creador*. Encuad., 934 págs., 1.000 ptas.
- * **OBRAS COMPLETAS DE LEOPOLDO PANERO**, Vol. I encuadernado, *Poesía*, 664 págs., 900 ptas. Vol. II, encuadernado, *Prosa*, 512 págs., 700 ptas.
- * **OBRAS DE RAMIRO DE MAEZTU**. Antecedidas de un prólogo de Vicente Marrero aparecen aquí *Autobiografía*; *La crisis del humanismo*; *Don Quijote, don Juan y la Celestina*; *El sentido reverencial del dinero*; *Defensa de la hispanidad*; *Defensa del espíritu*; *El arte y la moral*; *La brevedad de la vida en nuestra poesía lírica*. Encuad., 1.314 págs., 1.350 ptas.

Pedidos en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos Av. del Generalísimo, 29 Madrid, 26	LIBRERIA EXPOSICION Av. de José Antonio, 51 Madrid, 13	LIBRERIA EUGENIO D'ORS Muntaner, 221 Barcelona, 11
--	---	---

LIBRERIA ESPAÑOLA: Calle Florida, 939. Buenos Aires

cir que caiga en fáciles homologías y comparaciones arte-literatura, casi siempre más efectistas que reales, sino su intención, creo, es establecer las características del «foco» cultural para comprobar cómo se manifiestan para confluir en las distintas expresiones artísticas. En este sentido me parece magistral, y lo he dicho ya en otras ocasiones, su Teatro y teatralidad en el Barroco, libro que nos plantea las confluencias en el teatro Barroco de las distintas artes, pero a la vez la prolongación en éstas del teatro, y como elemento englobador y generador de actitudes, la teatralización de la sociedad del Barroco, que subyace como lazo de unión de todas las manifestaciones.

Reúne ahora en volumen Emilio Orozco varios artículos publicados en diversas revistas, que tienen en común plantearse el tema del paisaje y del sentimiento de la naturaleza a lo largo de la literatura española, desde el poema de Mio Cid a la poesía de Machado y la novela de Miró, pasando por la poesía renacentista y barroca. El tema es sugestivo si los hay, pero ha llevado a falsas generalizaciones por no distinguir entre sentimiento de la naturaleza y paisaje como tema u objeto de la obra literaria. Orozco precisa que el sentimiento de la naturaleza «es algo que se expresa hasta en las más antiguas de las manifestaciones literarias clásicas y orientales» (página 19), pero «no aparecerá la visión paisajística con toda su plenitud e independencia—como tema central respecto de lo humano—hasta el Manierismo y el Barroco» (pág. 19). A continuación interpreta el sentido de este proceso: «Es entonces cuando las flores, frutas y cosas se valoran en ambas artes con categorías de temas u objetos con valor por sí y no sólo en relación con lo humano, aunque sirvan para aludir o sugerir un sentimiento de repercusión humana vital y espiritual» (pág. 19). Partiendo, pues, de que la aparición del paisaje es un fenómeno tardío como tema literario, mientras que el sentimiento de la naturaleza es una larga constante, el profesor Orozco estudia a lo largo del libro que comento la función literaria del paisaje y del sentimiento de la naturaleza, sea en forma restrictiva (ejemplo: el tema del jardín en La Celestina y la poesía del siglo XV), en forma más amplia (espiritualización de la naturaleza en el XVI) o articulando poesía y pintura (las ruinas y jardines en el Barroco, etc.).

No puedo dar cuenta más pormenorizada de un libro misceláneo de tan amplios alcances y diversidad (desde la poesía medieval a Antonio Machado), pero sí puedo dejar constancia de la enorme posibilidad de sugerencias que encierra, así como de su utilidad como metodología para acostumbrarse a ver y leer desde una óptica especial. Mérito excelente del libro del profesor Orozco.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

SAÚL SOSNOWSKI: *Julio Cortázar, una búsqueda mítica*. Ediciones Noé, Buenos Aires, 1973; 186 págs. Ø14x20Ø.

«Todo conocedor de la obra de Cortázar sabe que no es necesario justificar su estudio y el deseo de buscar más allá del límite impuesto por las letras» (página 9). Con estas palabras ini-

ciales Sosnowski propone la maestría de Cortázar, acepta la excelencia literaria del autor de *Rayuela*—en ningún momento, a lo largo del libro, se discutirán métodos o resultados—y establece el propósito de su trabajo: no sólo dar cuenta de Cortázar, sino



trascenderlo; investigar su obra en busca de una teoría aglutinante y enriquecedora; desnudar cimientos hasta que la literatura cortazariana, sueltos los músculos, muestre la coherencia y la solidez que en muchos casos podría aparecer oculta o, al menos, titubeante.

Se parte de la formulación de una suerte de compromiso poético de Cortázar con el mito. Hay en el escritor un retorno lúcido y crítico al espíritu primitivo,

aquel que aceptaba la magia no como una fuerza redentora y, por consiguiente, intrusa, sino como materia misma del hombre, quien mediante ella alcanzaba una más exacta comprensión del universo, conciencia de universalidad. Para ello, Cortázar, ya desde su posición de hombre distanciado pero «sediento de ser», trata de negar, en cada instante de su obra, la unidad y finitud de los hechos. Cortázar persigue, por vía de la intuición y de los más depurados reflejos intelectuales, apresar la realidad libre de limitaciones empíricas, incorporado lo suprarreal, y poseerla mediante el instrumento más claro y, a la vez, más abierto de que el poeta dispone: la palabra.

Dice Sosnowski: «La concepción mítica también se basa en el principio de que cada parte del todo es el todo y que, por lo tanto, equivale a la especie entera. Por eso, tomar posesión de parte de un todo, verbigracia, el nombre del objeto, equivale, en el nivel mágico, a poseer el objeto en su totalidad» (pág. 17). Tras esta premisa, el afán mítico de la obra de Cortázar viene a resultar evidente. El escritor argentino insiste en la ruptura de las fronteras del tiempo y del espacio, y logra en muchas de las situaciones que describe una perspectiva insólita, rica, abierta. Los personajes y sus entornos se reflejan en sí mismos hasta destruirse, hasta confundir la presencia y la imagen, que se penetran, se intercambian, de forma que la imagen acaba devorando a la presencia para ofrecer una visión, puede que sofisticada, pero enriquecida, profunda y deslumbrante de hechos que, en

principio, se mostraban prosaicos y cerrados.

Sosnowski, tras establecer la preocupación mítica de la narrativa de Cortázar, analiza bajo esta perspectiva, en un segundo capítulo, buen número de los cuentos del autor. El trabajo es cuidadoso, atento. Luego, en el capítulo tercero, amplio y riguroso, aparece, observada con enorme penetración, la raza más característica, sin duda, dentro de las invenciones de Cortázar: la de los perseguidores. Sosnowski estudia concienzudamente las búsquedas de Johnny Carter (*El perseguidor*), Persio y Medrano (*Los premios*) y Oliveira (*Rayuela*). En los dos últimos casos, lleva a cabo una verdadera radiografía de las novelas, radiografía a la que sólo falta, para ser completa, una cierta dosis de atención crítica a elementos específicamente literarios.

Sosnowski ha realizado un estudio monográfico de la obra de Cortázar, y demuestra competencia y penetración. Sin embargo, uno no puede olvidar que, al inicio del trabajo, se señalan los dos instrumentos de que dispone el «poeta», el escritor, para desarrollar una visión mítica de la realidad: la intuición y la palabra. Y la palabra permanece olvidada, casi por completo, en el trabajo de Sosnowski. Por ello, y pese a todas las excelencias del libro, se nos antoja parcial, incompleto. Sosnowski nos debe aún el estudio que incorpore los recursos literarios de Cortázar (gramaticales, sintácticos, estructurales) al significado último, trascendente, de todo su quehacer.

EDUARDO MENDICUTTI

CLASICOS

JACINTO BENAVENTE: *Los intereses creados*. Edic. de F. Lázaro Carreter. Editorial Cátedra, Madrid, 1974; 126 págs.

Los intereses creados es una de esas obras que ha tenido la gracia o desgracia de pasar al patrimonio de la cultura colectiva, siendo una obra maestra de la creación dramática. Pero como tantas veces ocurre, estaba necesitada de una esmerada edición en que se criticaran, con conocimiento de causa, los valores admitidos de forma generalizada, se descubrieran otros nuevos y se le mostraran, por fin, al lector los mecanismos de estructura y los logros de forma. Todo esto, que debe poseer una buena edición de un texto, sea o no crítica, lo cumple la de Lázaro Carreter, que viene a sumarse a la ya larga—a pesar de su juventud—andadura de la colección Letras Hispánicas.

Lázaro Carreter, amena y concisamente, traza los paralelos y meridianos de la vida de Jacinto Benavente, para mostrar el proceso de una vida de creación desde los primeros tanteos dramáticos y juventud semibohemia de hombre de teatro al triunfo clamoroso, cuando estrena *Los intereses creados* (1907), *Señora Ama* (1908), *La Malquerida* (1913); carrera ascendente que culmina con el Nobel de 1922. Pero Lázaro Carreter, con extraordinaria sensibilidad y contención, muestra

también los poco brillantes años finales de una gloria nacional, que sobrevive a su propia obra, en un momento en que los jóve-



nes se apartan de su teatro y la cartelera comercial conduce la creación dramática por otros derroteros.

Lázaro Carreter admite críti-

camente la clasificación de la obra benaventiana que propone Eduardo Juliá, basándose en la de la *Propalladia* de Torres Naharro. Aunque ésta tiene la ventaja de descubrir la amplitud de temas que preocuparon a Benavente en su teatro, presenta—según Lázaro Carreter—«el grave inconveniente de que establece falsos compartimentos: lo satírico, lo costumbrista, lo humorístico, lo psicológico, son en Benavente categorías transversales, y pueden hallarse simultáneamente realizadas en casi todas sus obras» (p. 19). Es cierto que hay muchas lagunas por colmar en el estudio de Benavente, quizá demasiado próximo para ser estudiado con el distanciamiento del clásico, pero es cierto que la introducción de Lázaro Carreter sugiere muchos caminos a explorar y es—en conjunto—un buen acicate para estimular una mayor dedicación, a nuestro importante dramaturgo.

Con independencia de criterio y gran penetración, a pesar de la concisión de toda introducción, valora Lázaro Carreter el estado del teatro español al surgir la figura de Benavente y las relaciones de Benavente con la literatura de su tiempo, y fuera de su ámbito con Echegaray, que cumplió—en otro momento—la función del autor de *Los intereses creados*, pero—de nuevo—el autor de la introducción se preocupa de buscar certidumbre sin

apoyarse en el tópico generalizador, fácil y maniqueo (recuérdese a este propósito sus novedosas precisiones sobre culteranismo y conceptismo en un libro que ya comenté aquí).

En el estudio de la obra objeto de la edición, Lázaro Carreter no sólo analiza tema, personajes, estilo..., sino que—como corresponde a una obra de éxito masivo—se detiene en el estreno y

triunfo. De esta segunda parte de la introducción, quiero destacar las interesantes precisiones sobre las fuentes de *Los intereses creados* en relación con la tradición italo-francesa, que no queda al-

terada por relaciones más próximas y de posterior descubrimiento con la obra de Lope: *El caballero de Illescas*.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

WILHELM HAUFF: *El emperador cigüeña*. Moby Dick. Biblioteca Junior de Bolsillo. Edición de José María Carandell. Ilustraciones de Tarja Järvinen. Diseño de cubierta, Eric Saute. 140 pp. Ø11x18Ø.

De Wilhelm Hauff se ha publicado en esta misma colección Moby Dick la deliciosa historia *El pequeño Muck*. El volumen, que lleva por título *El emperador cigüeña* reúne tres cuentos. Los tres están otra vez situados dentro del marco oriental grato al autor. Pesa en él la seducción de un mundo que fascinó a los románticos. A Wilhelm Hauff se le relaciona con Jean-Paul, E. T. A. Hoffman y Teick. Nació después que ellos; pero, como ellos, vivió un gran momento del romanticismo alemán. Para los hombres que lo representaron lo sobrenatural era elemento familiar y, no obstante, se movían sobre un sólido andamio de realidades. Tenemos como ejemplo patente el caso de Jean-Paul, admirador de Rousseau, con su respeto—respeto literario—a lo real, con su veneración a todo lo que existe. Lo mismo W. Hauff, un ecléctico, así está hoy juzgado, en su equilibrio entre dos corrientes.

El emperador cigüeña nos hace entrar en el mundo de las maravillas: el califa Hasán, de Bagdad, con su gran visir, se mueve como el pequeño Muck por los caminos del prodigio y de la magia, pero cabría decir que detrás de esto, igual que sucedió con las historias de hadas y caballería y con las leyendas, había un fondo que escapaba a las apariencias, Y es indudable que si las aventuras de Mustafá y de su hermana Fátima y las del príncipe Omar y Labacán, el ambicioso sastrecillo de El Cairo, no se salen del carril de lo ampliamente verosímil, no dejan de ser tan fantásticas y sorprendentes como las del emperador que encabeza el libro. Detrás de unas y otras nos parece distinguir el telón de *Las mil una noches*: hay califas, sultanes, dignatarios, intrigas, príncipes y bajás en desgracia; princesas convertidas en esclavas; bandidos todopoderosos; piratas, palacios solitarios, traído-

res e intrigantes, magias y conjuros; sólo faltan los genios del gran libro. Volver a él parece inevitable; los elementos que maneja Wilhelm Hauff nos hacen entrar en su reino, y, sin embargo, Wilhelm Hauff los maneja según su personalidad, sensibilidad y percepción; es dueño de sus fantasías y sus recreaciones, a muchos siglos de distancia de la enigmática Scherezade. Las ilusiones y las preocupaciones del romanticismo del primer cuarto del si-



glo XIX están vivos en estos relatos ejemplarizantes y hasta moralizantes en su trasfondo humano.

En su corta vida, por más que veinticinco años hace medio siglo no se considerase tan exiguo margen vital como hoy, muy corta, aunque bien lograda, Wilhelm Hauff tuvo tiempo de viajar y de realizar una labor literaria que abarcó desde el periodismo a la novela, la parodia y la sá-

tira, además de los cuentos. Son de niños estos que se comentan, pero no lo son en exclusiva. Todavía vienen a significar algo de un momento literario, o de unos conceptos literarios. Además nos llegan con su carga de imaginación y de gracia, sin limitaciones, abiertos al gusto del lector.

ANTOINE DE SAINT-EXUPERY: *El principito*. Con ilustraciones del autor-Ultramar-Emecé. Madrid-Buenos Aires. Traducción: Bonifacio del Carril. 94 pp. Ø16x23Ø.

Nos hemos habituado a que el célebre libro de Saint-Exupéry aparezca con la traducción literal del francés *El pequeño príncipe*, que ya no suena a galicismo. Pero *El principito* es el justo título que lleva en esta edición española. Es una historia ya clásica, siempre nueva, enriquecida por la personalidad y la aventura de su autor. Sin duda es la obra de un intelectual por más que parezca tersa y transparente su sencillez, o tal vez por eso mismo. Quizá a esa sencillez se llegue desde una complejidad y una elaboración mental como elementos previos. Pero el cuento contiene además su mundo de significados.

Hace años que el príncipe de Saint-Exupéry circula en muchos idiomas y en muchos países. No cabe negar que es una delicia y que su gracia inventiva es extraordinaria. Como se dice de *Alicia en el País de las Maravillas*, y lo he creído y mantenido siempre, éste es un libro para mayores de edad (dejo aparte que haya mayores que no experimenten ningún atractivo por tal clase de lecturas), aunque les guste a los niños, y más que gustarles, les inquiete. Cada edición merece ser bien recibida, como ésta que dentro de lo que es ya casi una tradición, reproduce las ilustraciones del propio autor, bien conocidas, muy expresivas y bellas.

CONCHA CASTROVIEJO

CINE

BENJAMÍN JARNÉS: *Cita de ensueños*. Ediciones del Centro, Madrid, 1974; 112 págs. Ø14x21Ø.

Benjamín Jarnés (1888-1949), integrante del grupo de escritores aglutinados por Ortega en la colección «Nova Novorum», de la *Revista de Occidente*—junto a

Corpus Barga, Antonio Espina, Rosa Chacel, etc.—, y miembro del heterogéneo GECI—Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, del que formaban parte, además del propio Jarnés, Manuel Villegas López, Antonio Barbero, Luis Gómez Mesa y Rafael Gil—, estaba necesitado de

una revisión que situara su obra más acá del olvido injusto a que parecía estar abocada.

Dentro de este necesario intento se incluye la reedición de su *Cita de ensueños* (1936), conjunto de ensayos a los que el subtítulo de «figuras del cine» les corresponde con más verdad que

el de «ensayos de estética cinematográfica», que el editor les adjudica. No se piense encontrar en esta interesante obra de Jarnés más de lo que el propio título anuncia. No hay aquí una indagación profunda en las diversas posibilidades de análisis que el cine ofrece, sino una visión inteligente de parcelas, limitadas, aunque Jarnés salte el límite de lo que en principio observa y acabe reflexionando acerca de lo que Carlos Gortari, en su buen prólogo, denomina «ontología del cine». Pero Jarnés es un espectador que reflexiona con unas li-



ROGER GARAUDY: *El pensamiento de Hegel*. Seix Barral, Barcelona, 1974; 310 págs.

Roger Garaudy es considerado en la actualidad como uno de los más destacados teóricos marxistas occidentales, desde que ingresara en 1945 en el comité central del Partido Comunista francés, y en 1956, en su comité ejecutivo.

El hecho de que Garaudy se enfrente a la complejidad pen-

samental de Hegel no obedece más que a un postulado de su trayectoria política, que, definida en torno a Marx, remite constantemente a Hegel. De esta manera, resulta explicable la proyección constante de la sistemática hegeliana sobre el pensamiento de Marx, explicitada por Garaudy.

En otro sentido, Garaudy ha estudiado el pensamiento de He-

gel con una intención de totalidad. Desde la problemática sociohistórica que entorna la biografía de Hegel hasta las expresiones humanísticas hegelianas traducidas en sus reflexiones en torno a la estética, la religión y la filosofía, pasando por la metodología, la dialéctica del conocimiento y del ser, Roger Garaudy ha intentado situarse en una perspectiva abarcadora que proyecte sobre el pensamiento hege-

mitadas posibilidades. La provisionalidad de su trabajo—cuestionable en muchos puntos—reviste una fuerte dosis de encanto, en cuanto el cine le apasiona y lo contempla desde una perspectiva que, inteligentemente, se reconoce a sí misma como limitada, y aún no consciente de su propia utilidad ni de la rotunda eficacia de su objeto. Ni su ontología llega demasiado lejos ni su «poética» del cine más allá de unas consideraciones lógicamente inmersas en su propia y asumida limitación. Pero tan evidente como esto resulta el hecho de que Jarnés es consciente de las posibilidades que el medio es susceptible de desarrollar, de su utilidad y de su valor futuro.

El análisis de Jarnés conserva aún una serie de puntos de singular interés. Sucede así con lo que él denomina «constelación incompleta», y que se trata de una visión que, por aparental, exterior, deslumbrada, resulta de una claridad distinta. Greta Garbo, Katherine Hepburn, aparecen aquí en toda su fisonomía luminosa, con todas sus claves bien despiertas, ajenas a un análisis de un modo de interpretar que, aun queriendo verlas imbuidas de una personalidad que les resulta ajena, acaba por sumirse en el encanto de su presencia permanente.

El interesante análisis que hace Jarnés del cine musical se debilita a causa de sus peregrinas interpretaciones acerca de la ópera. Renegar de la ópera a la vista de las gruesas sopranos, los palcos rebosantes de estupidez y los barítonos a punto de estallar, es olvidar toda una serie de logros estéticos, de Monteverdi a Berg, de Mozart a Debussy—por no citar la obra de Penderecki, Zimmermann o Henze (no excesivamente renovadores y desde posiciones no tan de vanguardia como a veces se cree), que Jarnés no llegaría a conocer—, muy por encima de los aditamentos que una utilización de clase ha añadido a las obras más válidas del género.

El libro de Jarnés tiene, además del interés de su propia teoría, el interés de su lenguaje. El escritor madrileño, en muchos momentos bajo la sombra de Gómez de la Serna, logra una expresión de entidad considerable. Sin un excesivo afán perfeccionista, Jarnés, tiende con absoluta naturalidad a hacer de su crítica una labor creadora. Como ejemplo citaré el penúltimo párrafo del libro, en el que—aparte consideraciones discutibles sobre la candidez de los dibujos animados—lo delicioso del lenguaje se une a ese afán de Jarnés por contemplar lo efímero como fuente de consideraciones universales.

LUIS SUÑEN

ALLAN JANIK y STEPHEN TOULMIN: *La Viena de Wittgenstein*. Taurus Ediciones. Madrid, 1974; 374 págs.

Una vez más se afirma la ineludible necesidad de atender a los aspectos contextuales a la hora de afrontar un estudio abarcador en torno a personas o circunstancias controvertidas en el devenir histórico. Tal es el caso de la personalidad de Wittgenstein proyectada entre la ambigüedad y un inevitable contexto implicado en coordenadas políticas, económicas, históricas y sociales.

El libro que nos ocupa es un estudio totalizador de la circunstancia histórica surgida en los inicios del presente siglo y desplegada desde la literatura hasta la música, desde la filosofía al periodismo, aspectos todos ubicados en la estructura del Imperio austro-húngaro en sus últimos años, punto de arranque de una cultura en la que aparece Freud junto a Schönberg; Kokoschka, junto a Loos y Mach, y en la que se perfila el pensamiento Wittgenstein, interpretado como lógica y lenguaje o ética.

La Viena del año 1900 incluye las paradojas políticas de la monarquía de los Habsburgo, los prejuicios negativistas respecto de cualquier evolución que comporte transformación de presupuestos costumbristas (tal es el caso del rechazo social del pensamiento freudiano en este tiempo), la ascensión de la burguesía y el cultivo del esteticismo desde una mentalidad decadente, las definiciones políticas más irreconciliables dentro de las tesis señaladas por el nacionalismo, sionismo, democracia social, antisemitismo y una acusada situación crítica que corroe los posibles cimientos de una sociedad estatuida.

En otro sentido, ninguna metodología posibilita el estudio interpretativo de una compleja circunstancia cultural, si previamente no se han delimitado objetivos apropiados de investigación. La circunstancia socio-política de Wittgenstein viene directamente explicada en una historia de la cultura que no margina acontecimientos ni personas. Así, pues, a modo de introducción al pensamiento de Wittgenstein, el presente libro analiza la significación de autores—tales como Reinhardt, Hofmannsthal, Lehár—representativos de un avance cultural tan presentado como ignorado. Junto a éstos, destaca el periodista Karl Krauss, detector de decadencias, de inmovilismos, de fraudulencias, es decir, de un complejo disfuncional que provocaría el derrumbamiento de la concepción vital de la sociedad vienesa de principios de siglo. Para Krauss, el deber ser es la coordenada que sugiere y posibilita la configuración social; el lenguaje es expresión de una concepción tanto ética como moral, interpretación que se inserta plenamente en el Tractatus Logico-Philosophicus de Wittgenstein. La controversia nacida en torno al pensamiento de Krauss dará lugar a una sensibilización colectiva de los líderes de la cultura que pretenderán

convertir un anquilosamiento endémico en preocupación por la comunicación, por la transmisibilidad y el sentido primero de los mensajes. La comunicación radicada en el lenguaje no se insulariza en éste, sino que se amplía a la arquitectura y las expresiones artísticas (Adolf Loos), la pintura (Gustav Klimt), el teatro (el teatro antigramatical de Oskar Kokoschka), la música (Schönberg, Hanslick, Mahler), para encontrar su definición apropiada en la temática crítica del mismo lenguaje («Sprachkritik»), planteada por Fritz Mauthner.

Refiriéndonos al propio Wittgenstein, la problemática lingüística se sitúa fortalmente en Platón y Aristóteles, pasando por Petrus Hispanus, Tomás de Erfurt, Locke, Merleau-Ponty, si bien se estructura formalmente a partir de la teoría crítica del lenguaje incoada en el pensamiento kantiano y formulada en la búsqueda de una definición del fin y los límites de la razón, convertida luego en una hermenéutica de los márgenes y finalidad de la representación, localizada en el lenguaje a impulsos de las teorizaciones de Schopenhauer, el empirismo inglés, Stuart Mill y el ya citado Mauthner: «La filosofía es teoría del conocimiento. La teoría del conocimiento es crítica del lenguaje» (pág. 153).

Con todo, los aspectos analizados anteriormente no completan el panorama cultural de la Viena en la que Wittgenstein gesta su particular teoría filosófica. Junto a Wittgenstein coexiste el sensismo positivista y la antimetafísica de Ernest Mach, la física de Hertz, la estadística de Boltzmann, a la vez que subyace el lenguaje ético kierkegaardiano, determinante de la dimensión ética de la biografía del autor del Tractatus, en la que se detecta la influencia de la moral de Tolstoi, por un lado, y la de Haecker, por otro, quien piensa en la potencialidad de instrumentar el lenguaje al servicio del espíritu transformador de la vida. En otro sentido, el Tractatus registra también influencias de los aforismos de Lichtenberg y del simbolismo lógico de Russell y Frege, de la ética de Moore y, en definitiva, de toda una orientación ética del lenguaje. Efectivamente, Wittgenstein persigue modelar una teoría del lenguaje que contemple el supuesto «isomorfista» en el paralelo lenguaje-realidad. Pese a que las interpretaciones del Tractatus son múltiples, cabe afirmar que Wittgenstein representa la superación del positivismo absolutizante de Frege y Russell y del escepticismo de Mauthner mediante el lenguaje que entraña una verdad ética que configura hasta la más elemental manera de concebir el trabajo y de interpretar la cultura mediante un proceso de anticipación que desvele las fijaciones de la totalidad cultural.

Janik y Toulmin han construido una sólida aportación al conocimiento contextual de una filosofía del lenguaje, que es una exigencia de clarificación ética.

AGUSTIN CHOZAS MARTIN

JESUS SALAS LARRAZABAL: Intervención extranjera en la guerra de España. Editora Nacional, Madrid, 1974; 656 páginas. Ø17x23Ø.

Uno no cree en la «historia definitiva», pero no tiene inconveniente en creer en la historia casi definitiva. El libro que aquí se reseña es un ejemplo apabullador de lo lejos que estábamos respecto a nuestra historia de la última guerra civil, de siquiera llegar a una historia-casi-definitiva en lo que respecta a capítulo tan fundamental como el de la intervención extranjera. El teniente coronel Jesús Salas Larrazabal ha dado un paso decisivo en la clarificación de no pocos aspectos de la intervención exterior, sobre todo en lo que a material de guerra y hombres se refiere. Lo que es verdaderamente inexplicable es la inmensa dilación de tiempo (la última guerra española sigue siendo objeto de propaganda y contrapropaganda política) que ha sido menester para llegar a la publicación de unos resultados, en su mayor parte en archivos españoles en España, que, al menos en el aspecto que aquí se trata, favorecen a los vencedores, en el sentido de haber recibido menor ayuda. ¡Cosas del país! Y, pese a todo, no deja de seguir siendo una broma que se sepa hasta el último tornillo recibido por soviéticos de los angloamericanos durante la Segunda Guerra Mundial y que en nuestro caso haya de seguirse procediendo mediante las cuentas de la vieja.

Y es que, dígame lo que se diga, la nuestra fue una guerra de artesanía. Es lo que en síntesis viene a demostrar el autor, aunque, por supuesto, no utilice tales palabras. El libro se debería subtítular, según indica la introducción, «Balance y documentos», pero no consta como tal. La clave de la cuestión ha sido tanto los archivos extranjeros como los propios del país. «Este estudio —anuncia el autor— ha podido cimentarse en importantes series documentales que, después de más de quince años de búsqueda, he encontrado en diversos archivos, principalmente el Histórico Nacional y el Histórico Militar, las cuales han servido para apuntalar mi ardua y minuciosa labor de investigación previa, que en lo referente a material aeronáutico tuvo que llegar a la indagación individualizada de todos y cada uno de los aviones arribados a España [el redondo es mío, con lo que comienza a justificarse aquello de la "artesanía"], a lo que me vi

obligado ante la carencia de documentación digna de confianza de los años precedentes.» Y puntualiza a continuación: «Mis estimaciones han sido enteramente confirmadas por los fondos documentales encontrados, lo que me autoriza a publicar los resultados en su estado actual, aunque no haya finalizado la investigación, pues el porcentaje de error posible es reducido y en la mayor parte de los casos acotado en sus dos sentidos, el superior e inferior.» Hay que añadir que el autor no se limita a enumerar listas de hombres o materiales, sino que también intenta valorarlas económicamente, contrastando las diversas aportaciones, en dólares.

La obra consta de once capítulos, que examinan las distintas categorías y vicisitudes de las intervenciones extranjeras. El último de ellos viene a ser de conclusiones. Por la guerra española habrían pasado unos 6.500 alemanes y un centenar de miles de italianos, mientras que portugueses e irlandeses estuvieron del orden del millar, sin contar apenas las demás nacionalidades. Los soviéticos doblaron a los alemanes, y por las Brigadas Internacionales pasaron un número similar al de italianos por el lado nacional. Curiosamente, en ambos casos llegaron a formar simultáneamente en España unos 40.000 combatientes. En cuanto a armamento pesado, las cifras son éstas: italianos y alemanes contribuyeron con 150 ó 200 unidades por nación, contra 900 soviéticas; Franco recibió 1.253 aviones, y la República, 1.324. Evidentemente, es más fácil, por lo que se ve, contabilizar aviones que tanques. Pero ¿es posible que un máximo de 400 carros de combate —y con la fragilidad de entonces!— alimentaran treinta y tres meses de guerra para los nacionales y que encima quedasen los suficientes para el desfile de la victoria? Si es así, más subrayado queda el proceso artesanal de nuestra contienda.

La República gastó no menos de 200 millones de dólares en prestaciones fuera de Rusia, y en este país, entre 350 y 517 millones (¡curiosa oscilación en el estado de la contabilidad); la ayuda italiana costó entre 230 y 310 millones, y la alemana, entre 140 y 180 millones, siempre en dólares. El valor mínimo corresponde a las cuentas aceptadas por Franco. «En cualquier caso, parece claro que, contra todo lo argüido hasta ahora, la ayuda al Gobierno de Madrid superó a la que alemanes e italianos otorgaron al Gobierno de Burgos.»

Y también subraya el propio Jesús Salas: «Lo que es difícil de aceptar es que las entregas rusas solas rebasaran en número al conjunto de las germano-italianas, argumento que parece corroborar nuestra valoración de la aportación rusa.» Son los rusos, pues, quienes tienen la palabra. Por si las moscas, el autor termina el último capítulo con estas palabras: «Tanto Italia como Alemania y Francia (convenio Jordana-Berard) firmaron acuerdos con España al finalizar la contienda para regularizar las cuestiones económicas pendientes. Sólo Rusia y Méjico han rehuído hasta la fecha la confrontación directa de datos que permitan llegar a acuerdos similares.»

Visto todo esto, nadie debe extrañar que Fernando el Católico le pidiera cuentas al Gran Capitán sobre sus fabulosos, aunque nada espirituales, ejercicios por Italia.

A partir de la página 513 se insertan unos anexos detallados que refuerzan la argumentación del libro; luego vienen unas ilustraciones fotográficas (tal vez habría sido mejor reforzar las fotos de armamentos y suprimir la de algunos personajes), cinco páginas de compacta bibliografía y un amplio y detallado índice onomástico.

El primer capítulo se titula «Antecedentes y primeros días». Pues bien, en lo que a antecedentes basados en el ambiente europeo —situación diplomática— afecta, es más bien convencional y hasta simplista. Las palabras «inevitable» e «inevitabilidad» ante la guerra europea o mundial está fuera de tono, mientras que es posible hablar de «ceguera» francesa, pero no de «oportunismo» ruso, porque, al fin y al cabo, en Munich se dejó pasar la oportunidad, si es que la hubo, de hacer un frente común antifascista, pero Moscú fue ignorado por Londres y su secuela, París. Y si alemanes y soviéticos se entibieron respecto a España, esto hay que verlo más desde el fatídico Munich que antes. No hay bases para hablar de acercamientos o coqueteos nazi-soviéticos antes de entonces.

Pero éstos son pormenores ajenos de hecho a la obra, y que en nada afectan a ésta. Con razón puede el autor decir que «en conjunto creo que este libro supone una notable aportación al esclarecimiento de la intervención extranjera, tema hasta ahora tratado muy a la ligera, cuando no claramente tergiversado, y espero que el público y la crítica coincidan en mi apreciación». En todo caso, este crítico así lo aprecia. TOMAS MESTRE



de Hegel, junto al desmoronamiento de Prusia, Waterloo, la independencia de Grecia, la emancipación de la América latina. La Revolución francesa significa para Hegel toda una epopeya del espíritu en busca de una libertad real, con la finalidad expresa de recuperar la idealidad contenida en la democracia griega, donde se armoniza la contingencia del hombre con la absoluteidad del mundo, concordancia silenciada y absorbida en la Historia. De aquí, el papel sobresaliente que tanto Hölderlin como Goethe atribuyen al sentimiento de desdicha en el transcurrir de la Historia. Hegel constata el complejo juego de contradicciones que amordazan la dinámica del espíritu. Contradicciones históricas, morales, religiosas y políticas que, de alguna manera, están preludiando la necesidad de una metodología como la hegeliana, en la que lo finito no resulte ajeno a lo infinito, en la que no se conciba la alteridad, sino la unicidad filosófica y, en definitiva, en la

que el espíritu resulte dialécticamente uno. La reforma luterana había afirmado la autonomía del espíritu con respecto al mundo social y natural, idea que Hegel sienta a la base de su metodología, sin olvidar las aportaciones en este sentido de Descartes (la autonomía de la razón), Spinoza (el pensamiento y el ser en su unidad), Leibniz, Kant, Fichte (idealismo subjetivo), y, por último, las ciencias puras (Laplace, Lamarck, Lavoisier, Carnot, Lagrange). Con todo, la dialéctica hegeliana es inexplicable sin acudir al estudio de la contradicción como síntoma del devenir histórico en Balzac y Goethe, la idea de una Naturaleza en movimiento y la de totalidad orgánica de la Naturaleza (Goethe). En una palabra, el método hegeliano, arrancando del concepto clave de totalidad, pretende probar que el mundo es obra del espíritu, siendo lo absoluto sujeto y resultado del mismo método y resultando, en consecuencia, la dialéctica una lógica

de la relación, del conflicto, del movimiento y de la vida. Por lo que se refiere a la dialéctica del conocimiento, Garau- dy la interpreta como un estudio de la fenomenología del espíritu, en el que Hegel deja de lado lo subjetivo de la crítica kantiana y lo trascendente de la intuición de Schelling, para acentuar el significado de la razón en cuanto síntesis de la consciencia y de la autoconsciencia, con lo que resulta suprimida la insularización de la consciencia y reafirmado el espíritu subjetivo (conciencia, autoconsciencia, razón), que resulta abocado al espíritu objetivo cuando toma consciencia de su unidad con él. El espíritu objetivo, a su vez, deviene en filosofía de la Historia categorialmente definida en la ética, la política, el concepto de alienación, la libertad y fácticamente realizada en la Ciudad Antigua, el Imperio romano, la sociedad feudal, la sociedad prerrevolucionaria que concede a la Revolución francesa y finalmente formulada en

liano una idea más que elemental de objetividad. Siguiendo la línea marcada por el empeño hermenéutico de Garau- dy, la fenomenología sociopolítica de la Revolución francesa constituye la primera de las concisiones que acaecen en la vida

una filosofía del derecho. La culminación de la dialéctica del conocimiento en el espíritu absoluto significa la toma de consciencia de las relaciones del espíritu consigo mismo.

La dialéctica del ser (lógica) se centra en la identidad de pensamiento y ser, para pluralizarse temáticamente en una lógica propiamente dicha (estudio de las categorías), en una teoría del pensamiento y en una dialéctica en cuanto estudio de las leyes del desarrollo del pensamiento, de la Naturaleza y de la Historia. En otra perspectiva, la dialéctica hegeliana del ser, investiga en las

cosas en sí con sus propiedades (lógica del ser, lógica de lo inmediato), en las cosas en sus relaciones con las otras cosas, relaciones que son su esencia (lógica de la esencia, ubicación de la reflexión). Por último, la lógica del concepto (subjetividad, objetividad, idea) resulta de la integración de la lógica del ser y la lógica de la esencia en el concepto.

Garaudy analiza también el humanismo hegeliano, entendido como elevación del espíritu finito a la libertad, a la verdad absoluta, a la consciencia de la unidad de lo finito y lo infinito, cuya

expresividad consta en el arte, como obra humana que tiene en sí misma su propio fin, en la religión, como presencia de lo infinito en lo finito, y en la filosofía, como grado significativo de liberación del desgarramiento humano.

Para Garaudy la contradicción más significativa de Hegel reside en la inadecuación entre método y sistema, superada por Carlos Marx, quien recoge el concepto de acción hegeliano para traducirlo en acción transformadora de las realidades, interpretación que confirma la idea, sugerida ya, de que el teórico mar-

xista francés ha interpretado a Hegel pensando en Marx.

AGUSTIN CHOZAS MARTIN

FRANCISCO GRANELL TRÍAS: *Las empresas multinacionales y el desarrollo*. Editorial Ariel, Barcelona, 1974; 272 págs.

La obra que comentamos es la tesis doctoral del autor, y pertenece a la valiosa serie de trabajos publicados por el Departamento de Teoría Económica de

BARTOLOME DE LAS CASAS

En el pasado año de 1974 se conmemoró el V centenario del nacimiento de fray Bartolomé de las Casas (Sevilla, 1474-1566, Madrid). La actualidad permanente del Apóstol de los Indios se vio, por cierto, reafirmada por ese aniversario. Ya en marzo (organizado por el doctor Francisco Morales Padrón, director del Departamento de Historia de América de la Universidad Hispalense) se celebró en Sevilla un Coloquio Lascasiano al que asistieron alrededor de quince investigadores especializados en Las Casas, que, a través de tres días de trabajo, abordaron diversos aspectos de su obra. Si aquel coloquio fue, de alguna manera, la inauguración de un año dedicado, en España, al obispo de Chiapa, la clausura de él fue también brillante: el número 141 de Revista de Occidente (diciembre 1974) tiene, como tema monográfico y como título, precisamente el de fray Bartolomé de las Casas, y reúne, bajo la dirección de José Antonio Maravall, una serie de estudios de primera importancia sobre la figura del ilustre dominico (Marcel Bataillon, Las Casas, ¿un profeta?; John L. Phelan, El imperio cristiano de Las Casas; José Antonio Maravall, Utopía y primitivismo en Las Casas; André Saint-Lu, «Significación de la denuncia lascasiana»; J. Ignacio Tellechea, «Las Casas y Carranza: fe y utopía»). No se piense, sin embargo, que el interés por el autor se reduce al ámbito ibérico: prueba de ello (entre otras muchas) es la reciente reimpresión francesa de la Brevísima relación de la destrucción de las Indias (don fray Bartolomé de las Casas, Très brève relation sur la destruction des Indes suivie de Les trente propositions très juridiques; Préface de Silvio Zavala. Mouton-Paris-La Haye, 1974, 140 pp.). Tampoco son sólo los académicos quienes se preocupan por el controvertido personaje: Eduardo Fernández-Fournier obtuvo un accésit del Premio Lope de Vega 1974 con una obra titulada Teólogos, cuyo principal personaje es Las Casas. Miguel Ángel Asturias, el Premio Nobel de Literatura, fallecido el año pasado (y que había, justamente, publicado en Buenos Aires, en 1957, una obra teatral, La Audiencia de los Confines, de que era también personaje fray Bartolomé), dejó inédito un libro, El Obispo de Dios, que versa sobre el de Chiapa.

Estos ejemplos recientes no vienen sino a confirmar la estricta actualidad del autor de la Historia de las Indias, cuya bibliografía crítica, siempre en aumento, es ya prácticamente inabordable. A pesar de ello, nuevos enfoques vienen a iluminar aspectos aún inéditos de la obra lascasiana. Entre ellos quizá no sean los menos interesantes los que asedian los escritos de Las Casas desde una perspectiva filológica, cuando no estilística. La novedad del in-

tento es evidente: en 1951 Lewis Hanke, en el estudio preliminar de la Historia de las Indias, editada por Fondo de Cultura Económica, hacía constar cómo «Hasta ahora ningún filólogo ha hecho un estudio detallado de la prosa de este escritor (Las Casas), situado en la encrucijada entre el latín medieval y el español moderno, que no sólo tuvo algo que decir, sino que lo dijo con estilo vigoroso, y a veces elegante, en ambos idiomas, pero que prefirió en definitiva el español»; esa falta ha sido remediada, en alguna medida, desde esa fecha: en el número de Revista de Occidente que mencionábamos hay, a lo menos, dos trabajos que a partir de una perspectiva de alguna manera filológica, interpretan el sentido de los textos lascasianos. El de Marcel Bataillon que inquiriere sobre la posibilidad de que Las Casas se sintiera desempeñando una misión de profeta y, para contestar tal pregunta, examina fundamentalmente la carta de fray Bartolomé dirigida en 1549 a Domingo de Soto, revisando los efectos estilísticos con que el obispo de Chiapa refuerza sus argumentaciones, otorgando, al tiempo, un sesgo profético de alguna manera premeditado a sus escritos. Y el de André Saint-Lu que examina los textos acusatorios de Las Casas, centrando la atención en la frecuente reiterativa de un vocablo: «destrucción», que llega a convertirse en leitmotiv de su prosa; ahora bien, ese concepto clave reviste distintas significaciones en distintos pasajes de las obras lascasianas: se habla de destrucción en su sentido global de aniquilamiento, pero también de destrucción de riquezas materiales, de la de la población indígena, de la de las comunidades autóctonas (esto es, de las culturas indígenas), de la destrucción de las almas; esas diversas significaciones tienen una peculiar cronología; a la luz de unas y de otra es posible enfocar correctamente textos como la Brevísima, que corresponde a propósitos perfectamente discernibles dentro de la «estrategia» de la denuncia lascasiana, lo que a su vez justifica los recursos estilísticos o retóricos que a menudo han servido a los detractores de fray Bartolomé para atacarle.

Y aquí debemos llamar la atención acerca de cómo es probablemente la Brevísima relación de la destrucción de las Indias un texto de capital importancia para un análisis que, partiendo de la retórica lascasiana, aporte algunos datos a su significación histórica. Como se sabe, la Brevísima es la piedra de toque de la polémica que sobre la figura del Defensor de los Indios viene desarrollándose desde hace más de cuatro siglos. La descarnada, a menudo hisperbólica denuncia que Las Casas hace en dicho texto de las crueldades sanguinarias de los conquistadores españoles, ha

servido tanto para denigrar la empresa misma de la Conquista (y, en general, de España) como para denigrar a su propio autor. La Leyenda Negra y la leyenda negra sobre Las Casas reconocen allí sus argumentos más fuertes. La fortuna editorial de la Brevísima, en el siglo posterior a su fecha de publicación (Sevilla, 1552), descrita someramente por Menéndez Pidal en «Vitoria y Las Casas», muestra a las claras cómo, en sus primeros tiempos, la obra sirvió, sobre todo, para «propagar el odio a España y al catolicismo entre los partidarios del príncipe de Orange, de Mauricio y Federico de Nassau y entre todos los otros defensores de la Reforma» a través de innumerables ediciones holandesas, francesas, alemanas, inglesas, italianas, etcétera, durante los siglos XVI y XVII. Pero, naturalmente, esa utilización de la obra es ajena a Las Casas (que por otra parte, en el mismo texto, atacaba también las crueldades cometidas por los alemanes en la colonización de Venezuela) y no justifica las diversas embestidas contra su obra y su personalidad «auténtico representante de la conciencia española del Nuevo Mundo», en palabras de José María Chacón y Calvo. Sin embargo, el destino de la Brevísima parece perpetuarse; como dice Hanke (Bartolomé de las Casas. Pensador político, historiador, antropólogo, Eudeba, Buenos Aires, 1968) «Esta sangrienta descripción de la conquista realizada por los españoles, traducida a las principales lenguas europeas e ilustrada con horribles grabados, sirvió, donde quiera que hubo propagandistas antiespañoles, como arma preferida de combate. Todavía hoy ejerce una especial atracción para aquellos hispanófilos y revisionistas que, deseando combatir la leyenda negra de la crueldad española en América, citan tan frecuentemente a Las Casas, con objeto de destruir sus escritos, y lejos de detener sus acusaciones, contribuyen a esparcirlas aún más ampliamente». Porque el error sustantivo de quienes defienden o denigran a fray Bartolomé consiste en tomar a la Brevísima como una obra «histórica», carácter que, en el consenso de los especialistas, no tiene y que, además, es probable que no deseara tener. «Denuncia anticolonialista, reflejo de una profunda conmoción espiritual, la obra de Las Casas —escribe Jaime Concha— incorpora también las inquietudes específicas de su autor, las que derivaban de su condición de eclesiástico. Añadir estos aspectos al gran testimonio no es empequeñecer su sentido, sino dar cabida a todos los elementos que intervinieron en su gestación». Las hipérbolos, los subreputamientos, las reiteraciones que inundan la Brevísima están al servicio de un objeto nuclear: la Defensa de los indios (la de los derechos humanos) y se justifican en tanto la organización retórica de dicha defensa. El texto de que disponemos hoy es especialmente interesante, puesto que la historia del informe le

la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Barcelona. Viene a sumarse, con singulares méritos propios, a la vastísima y creciente literatura especializada acerca de la problemática actual de la financiación e inversión para el desarrollo, especialmente en lo que se refiere al papel desempeñado por las llamadas «empresas multinacionales o transnacionales», que desde hace unos años a esta parte se ha convertido en el tema central de ardorosas polémicas y controversias jurídicas, económicas y políticas. La tesis central no consiste, sin embargo, en un juicio

positivo o negativo acerca del problema de la presencia económica extranjera en las economías nacionales, sino en un llamado al replanteo de los métodos de estudio generalmente utilizados hasta ahora. Sostiene el autor que el enfoque adecuado para valorar los efectos de la inversión extranjera y de las empresas multinacionales no debe ser macroeconómico, puesto que los resultados globales que tales fenómenos internacionales producen en la economía y en la sociedad de los diferentes países están integrados por un complejo de factores parciales y concretos im-

posibles de calibrar en términos generales. La naturaleza propia de estas cuestiones impone, en consecuencia, un realismo metódico, que afirme como etapa primera y necesaria un análisis interdisciplinario, caso por caso, de los proyectos de inversión, enfocándolos desde el ángulo de los objetivos políticos, económicos y sociales prioritarios en cada país.

La primera parte del trabajo está destinada a delimitaciones conceptuales acerca de los términos «inversión internacional», «empresa multinacional», «desarrollo», «subdesarrollo», etc., que cumple con el propósito de

delimitar el campo de la investigación. La segunda parte ofrece una visión histórica y el panorama actual de las inversiones internacionales y empresas multinacionales en el marco de la economía mundial, con buen acopio de fuentes y material documental de actualidad. La tercera parte aborda una revista detallada de los argumentos en pro y en contra de la influencia de las empresas multinacionales en el desarrollo y, en particular, de su conflicto permanente con la soberanía de los Estados receptores. Es, a nuestro juicio, la parte más lograda de la obra,

hace adolecer de una suerte de dualidad intrínseca. Efectivamente, la Brevísima, «cuyo manuscrito presentó él mismo a Carlos V y, en 1547, al príncipe de Asturias, Felipe, gobernador del reino durante la ausencia de su padre, con un apéndice que le añadió como conclusión y que había compuesto el año anterior, 1546», fue hecha «imprimir en Sevilla en 1552, para que el príncipe que acabo de nombrar, y que entonces ya reinaba con el nombre de Felipe II, pudiera tener conocimiento de él por segunda vez» (J. A. Llorente, Vida de Fray Bartolomé de las Casas, Obispo de Chiapa, en América; en la más reciente edición española de la Brevísima relación de la destrucción de las Indias: Barcelona, Editorial Fontamara, 1974, 199 pp.; con prólogo de Olga Camps), había sido redactada para ser leída (como lo fue) en el Consejo de Barcelona, convocado por el propio Carlos V en 1542. A este texto primitivo le agregó Las Casas, posteriormente, un Prólogo para «el Príncipe de las España, don Felipe, nuestro señor» y, como queda dicho, unos párrafos finales en que da cuenta de los sucesos acaecidos desde su primera redacción. De esta suerte, desde un punto de vista puramente retórico, nos encontramos ante un curioso texto que combina, a lo menos, dos de los tres géneros oratorios aristotélicos. En cuanto texto dirigido a un Consejo que iba a juzgar acerca de cosas futuras (esto es: el régimen de tratamiento a los indios) la Brevísima pertenece al *genus deliberativus*; en cuanto dirigido al rey («que para la dirección y común utilidad del linaje humano se constituyen en los reinos y pueblos, reyes, como padres y pastores», dice el prólogo de la Brevísima) está sometiendo a la consideración de un juez cosas pasadas, cuya justicia o injusticia debe éste dictaminar: pertenece, por tanto al *genus iudicale*.

Como oratoria deliberativa el texto opta por una de las dos posibilidades de tratamiento del género: la de *quaestio infinita*, que hace abstracción de las personas: de allí la notable falta de nombres propios en la Brevísima; con alguna excepción (como la de Juan García, que «estando enfermo y propincuo a la muerte, tenía debajo de su cama dos cargas de ídolos, y mandaba a una india que le servía que mirase bien que aquellos ídolos que allí estaban no los diese a trueque de gallinas, porque eran muy buenos, sino cada uno por un esclavo») no se nombra por su nombre a ninguno de los múltiples hechores de tropelías que pasean por las páginas del escrito; todos quedan comprendidos bajo el común de «tiranos». Y es que, desde esta perspectiva, lo que interesa a Las Casas es atacar la tesis esgrimida por sus contrincantes, que, inspirándose en Aristóteles, sostenían la condición bestial de los indios, y, por tanto, su *servidumbre natural* (para un análisis de los recursos utilizados por Las Casas para defender a los indios de esas imputaciones, vid. Silvio Zavala, La filoso-

fía política en la Conquista de América, México, FCE, 1947, Cap. IV et passim; vid. tb. Lewis Hanke, Aristotle and the American Indians, London, Hollis & Carter, 1959). De allí que, junto con insistir en las perfecciones físicas y morales de los indígenas, en su organización y policía, en su hospitalidad (deber del *ius peregrinandi et degendi*), es decir, en todo aquello que los muestra como alejados de la imagen aristotélica del siervo natural, como ha señalado Antonello Gerbi (aún cuando la insistencia en la perfección física de los indígenas, iniciada por Colón, sea tópica en los cronistas españoles; vid. Alberto Salas, «Las Islas Dichosas. Crónica del mestizaje», en La Torre, año VI, núm. 23), Las Casas vaya más allá. Insinúa que la verdadera bestialidad está del lado de los conquistadores (a este respecto son decidores los reiterados símiles: «aquellas mansísimas ovejas» = los indios; «crudelísimos tigres y rabiosos lobos y leones» = los españoles), según se ve en los epítetos con que los adorna y, sobremanera, en su común denominación de «tiranos», que retrotrae la cuestión a la Política aristotélica, de donde sus adversarios extraían la doctrina de la *servidumbre natural*, pero ahora en un punto incómodo para aquellos oponentes. Sin embargo, como la cualidad alternativa del género deliberativo es la de *utile/inutile*, Las Casas representa también la serie de perjuicios que para la religión, para la Corona, para España misma, acarrearán los sucesos de Indias. Naturalmente el empeño mayor del obispo está, empero, destinado a subrayar la injusticia de esos sucesos, y por ello, sin duda, dirige la pieza al príncipe, sin apenas retoques, en cuanto la cualidad alternativa *iustum/iniustum*, propia del género judicial, recorre también la obra.



En cuanto oratoria judicial, la Brevísima maneja hábilmente los afectos fundamentales del género: la *conquestio*, que logra la simpatía del juez a través de la compasión que despierta la injusticia sufrida, y la *indignatio*, enderezada contra el discurso (ficticio, real) de sus adversarios y que está destinada a desalojar del ánimo del juez la misericordia quizá suscitada por sus contricantes (es decir: por los encomenderos y sus defensores ideológicos). Todos los recursos que componen la Brevísima (y que se enrostran a su autor como prueba de exageración o mala fe) se explican en tanto partes de un discurso de esa índole. En este sentido, por ejemplo, es notable la insistencia aparentemente gratuita en la «novedad» de las crueldades cometidas por los españoles, fenómeno no subrayado por la crítica, pero que desde una perspectiva clásica (cuyo origen se encuentra en la Retórica de Aristóteles) se comprende, en cuanto la invención de un nuevo delito es la peor agravante imaginable, porque prolifera en las posibilidades del mal.

Ahora bien, lo realmente notable de la Brevísima relación de la destrucción de las Indias es que su lectura actual la constituye, regularmente, en una pieza de oratoria demostrativa o epidíctica, el tercer y último de los géneros aristotélicos. Efectivamente, el lector (el auditor) actual juzga aquí no los hechos históricos que le sirven de asunto, sino que, como mero espectador, asume la Brevísima en su carácter moral de denuncia de la injusticia y defensa de la libertad; el lector actual no puede tomar una decisión acerca del asunto del discurso, pero se conmueve del vituperio que encierra (elogio y vituperio son, por otra parte, los officia de este género). Aunque la coexistencia de los tres géneros en un mismo discurso es cosa común, la polivalencia de la Brevísima es singular. Su interés perenne y las múltiples reacciones que, a lo largo de los siglos, ha provocado, surgen de su triple posibilidad de lectura; pero, dialécticamente, esa triple posibilidad está también determinada por el impacto que busca producir. En nuestro tiempos, superados ya los absolutos y antitéticos pareceres en relación a la conquista de América de leyenda negra o leyenda blanca, codicia insaciable o ilustres hazañas, la obra mantiene su actualidad en cuanto discurso sobre un tema siempre actual: la defensa del hombre y sus derechos: una lectura que, quizá, también fue prevista por el Apóstol de los Indios.

Desde ese punto de vista, Bartolomé de las Casas (o Casaus, como gustaba subrayar) se muestra como un escritor verdaderamente notable. Un examen concienzudo (y no ligero, como éste) desde un punto de vista retórico o literario permitiría, tal vez, profundizar en la intelección de su obra, su personalidad y su tiempo.

LUIS IÑIGO MADRIGAL

aunque el análisis se resiente, tal vez, de una cierta subestimación de los aspectos políticos y sociales que son, en definitiva, los que permiten resolver contradicciones que aparecen como insolubles para quien se detenga en un plano de análisis exclusivamente económico. Hechos como, por ejemplo, el de que las grandes corporaciones recurran en una proporción del 90 por 100 al ahorro local para obtener los fondos que les permitan controlar las mayorías accionarias de las empresas nacionales (pág. 62)—que permitirían hablar, en rea-

lidad de «seudoinversión» extranjera—, no son analizados en toda la enorme trascendencia que revisten. La cuarta parte enfocada, de una manera general, los diversos intentos y fórmulas de conciliación de los intereses en juego propuestos en la actualidad. El libro se cierra con una quinta parte destinada a un resumen y conclusión. Como hemos indicado precedentemente, esta última está referida a aspectos metodológicos más que de fondo. Es que, a juicio de Grannell Trias, los datos con que se cuenta al cabo del estudio global

no son suficientes para un juicio definitivo acerca del papel de la empresa multinacional en los esfuerzos de desarrollo nacional. Los objetivos y fines de cada Estado serán los encargados de especificar los métodos e instrumentos más idóneos para hacerlos efectivos.

Completan el volumen una valiosa bibliografía—la cual presenta, sin embargo, la limitación de ser casi exclusivamente norteamericana y europea—y, como apéndice, un artículo del autor sobre «Empresas multinacionales, inversiones extranjeras y

economía española», en el que se pronuncia en un sentido decididamente favorable por la apertura de la economía española a la inversión extranjera, con las salvedades metódicas expuestas a lo largo de la obra.

Libro útil y documentado, de visión más panorámica que exhaustiva, que en un lenguaje claro y accesible aun para el lector no especializado, establece logradamente un marco general para futuros estudios de profundización.

ENRIQUE ZULETA PUCEIRO

COLABORACION ESPECIAL

ANGEL PESTAÑA: *Trayectoria sindicalista*. Prólogo y selección de Antonio Elorza. Ediciones Giner, Madrid, 1974; 880 pp. Ø15x23Ø.

La colección Tebas, de «Ediciones Giner», está siendo empresa de largo aliento. Su empeño en poner al corriente de las nuevas generaciones los antecedentes de los tiempos que corren, queda patentizada, una vez más, con el volumen que vamos a presentar a nuestros lectores.

Que nosotros sepamos, es el tercero de la colección, y como los dos anteriores, presenta aspectos históricos, políticos y sociales influyentes de nuestro presente. De los dos anteriores —*Historia política de un año decisivo: 1936 y Madrid 1936*—, el primero, de Eduardo de Guzmán, es algo así como el ir desarrollando una larga pesadilla: la de la Restauración, establecida sobre los restos malogrados de la Primera República, con el turbio discurrir de una política de insolente caciquismo, de reparto de aprovechamientos políticos, de olvido premeditado de todo un mundo silente y atormentado entre agónicas necesidades y malcontentadas ansias de liberación. El segundo, de Maximiano García Venero, un remedo de historia de Madrid que, partiendo de su fe de vida árabe, discurre entre penas y aegrias, alternando lo pintoresco con lo trágico; culminando, finalmente, en las enredosas y variadas conspiraciones militares de los meses inmediatamente anteriores a julio de 1936.

El tercero, del título se deduce, es una especie de interpretación de la historia en el primer treintenio de este siglo, de un movimiento cuya vida y aspiraciones han influido poderosamente en el país, visto a través de la biografía de uno de sus destacados militantes: Angel Pestaña. A través de sus vivencias infantiles, ya incorporado al trabajo, se percibirá el penoso despertar a la vida laboriosa del incipiente proletariado, expulsado del campo por carencia de medios de subsistencia en un terruño de propiedad mal distribuida y unos salarios miserables.

El detenido prólogo de Antonio Elorza representa un tremendo esfuerzo de investigación y un espíritu selectivo entre los trabajos de biografiado, según los aspectos más influyentes y las personas y organismos afectados. Lo inicia señalando «la paradoja representada en la fotografía publicada por la prensa en que figuraba al lado del conde de Romanones, en el Ateneo de Madrid; que su descripción más cuidada fuera trazada por la pluma del general Mola y que su nombre haya de ser recordado antes como

fundador de un grupo político de escaso relieve —el Partido Sindicalista— que como "dirigente" de la Confederación Nacional del Trabajo durante los diecisiete años comprendidos entre la reorganización de 1915 y la crisis treinta de 1932"... En realidad, la paradoja es sólo aparente si se tiene en cuenta —independientemente de la anécdota de la «foto» y el juicio de Mola— la escasez de documentos y la cercanía temporal de la formación del Partido Sindicalista, interviniendo como primera figura en compañía de unos mermados centenares de afiliados, pero en la memoria de muchos supervivientes del período 1915-1924 la figura de Pestaña destaca por su intervención en el movimiento anarcosindicalista, en su verdadera naturaleza doctrinal. Es del período que se ocupa este bosquejo de historia. Sus intervenciones sobre la renovación estructural del organismo confederal; su definición de la acción directa como táctica fundamental; el repudio de un predominio burocrático y la oposición al parlamentarismo fueron el motivo machacón de sus intervenciones. Cierto, no eran invención suya, por cuanto todos ellos son herencia de la doctrina elaborada por los congresos del período de la Primera Internacional. Por lo demás, en el Congreso de la Comedia (Madrid, 1919) él es uno de los patrocinantes, en compañía de militantes de la solvencia y formación anarquista de Quintanilla, de una moción sobre Alianza Obrera que sólo en 1934 fuera ensayada —en la revolución asturiana—, consagrándose con carácter bien definido en plena guerra 1936-39 con el pacto CNT-UGT.

«A través de los textos de Pestaña —asevera Elorza— pueden advertirse las cuestiones fundamentales de relación entre líderes y militantes (*) de la Confederación Nacional del Trabajo a nivel de elaboración teórica sindicalista, la constante crisis de la organización, visible en cuanto se plantea en 1920-23 el enfrentamiento con el estado y con una minoría interior comunista.»

Hemos querido medir el alcance de estos aspectos apuntados por Elorza mediante testimonios de supervivientes de aquel período, que pueden resumirse así: Las líneas

(*) Vale la pena hacer notar que nunca en la nomenclatura anarcosindicalista fue admitida otra calificación que la de militante. El nombre líder, utilizado por Elorza, si alguna vez era empleado en sus medios, era para calificarlo peyorativamente. Lo característico era que el militante significado desde puestos destacados regresara a la base sindical cuando los comicios colectivos acordaban reemplazarlo.

generales de elaboración teórica son herencia de períodos anteriores, vigentes en muchas organizaciones que con alternativas impuestas por la represión, actuaron permanentemente; incluso se hallarán vestigios de esa supervivencia en las propias organizaciones reformistas. En el Congreso de la Comedia estuvieron presentes muchas de ellas. La «crisis de organización» era una crisis de crecimiento originada por la propia evolución político-social y por la de la propia industria. Además, las repercusiones de la Revolución Rusa, a las cuales no escapó ninguna de sus similares en el mundo entero, aun aquellas de significación reformista. En cuanto a la «minoría comunista», su presencia se hizo notar con un golpe de audacia: aprovechándose de la detención del Comité Nacional, nombró una comisión para oficializar el ingreso de la CNT en la Internacional Sindical Roja, cuyo resultado fue anulado en la Conferencia de Zaragoza, en vista de los informes recibidos, de la realidad de dicho congreso, entre ellos el del propio Pestaña, designado al congreso siguiente de forma regular.

En el trasfondo de este proceso orgánico se destaca la hostilidad de los industriales enriquecidos durante la guerra y protegidos por los sucesivos gobiernos, por todos los medios, incluso los represivos, ante cualquier intento de reivindicación de no importa qué clase, invocando la tranquilidad y el orden. Pestaña, como muchos otros militantes, se encontró inmerso en las incidencias de ese resurgir, particularmente intenso en Cataluña. Para los trabajadores, lo fundamental era darse una organización sólida y eficaz. Para los industriales, impedirlo. En la encrucijada litigante, la cárcel se convertía en domicilio habitual de militantes confederales, cuyos equipos de repuesto sustituían automáticamente a los encarcelados en los menesteres orgánicos, en la crónica clandestinidad que padecían. Por parte, y parte se desemboca en una despiadada caza al hombre, en la cual se aplican los medios más crueles y radicales, mezclados los intereses sindicales —económicos y sociales— con los bajos fondos, en los cuales se ocultan la provocación policiaca y el espionaje internacional. La caza al militante se convierte en norma, centenares de anarcosindicalistas son su objeto; la relación de muertos sería excesivamente extensa: El Noy del Sucre, Evelio Boal, Baronas, figuran entre los más conocidos. El propio Pestaña escapa a la muerte por verdadero milagro... (en el Ateneo de Madrid exponía los detalles escalofriantes del suceso). Se promueve

una especie de «profesionalismo» de la pistola, que cuando la lucha se va generalizando las bandas pagadas por la patronal provocan a los sindicatos en algunas ocasiones a corresponder de igual manera, si bien con la oposición de muchos militantes —entre ellos, Pestaña—, que llevan el problema a las asambleas clandestinas y a las columnas de la prensa. En la acritud de las discusiones surge el dicitario de «traición», y en el orden doctrinal, los de «reformista» y «extremista», muchas veces respondiendo a situaciones personales. En el seno de la CNT ha tomado cuerpo a través de interpretaciones doctrinales un conflicto orgánico —los exponentes nominales de este largo conflicto serían «treintismo» y «faísmo»—, cuyos animadores, en antitéticas posiciones, serían el grupo de Los Treinta y la Federación Anarquista Ibérica. El primero animando en cabeza de un grupo firmante del Manifiesto, Pestaña. El segundo, la organización anarquista tradicional del anarquismo español —Federación de Grupos Anarquistas— convertido en organización peninsular con el nombre referido que responde a la sigla conocida por FAI.

Este viejo pleito, que duraría diez largos años, queda resuelto en 1936 en el Congreso de Zaragoza, en el cual el «treintismo» se reincorporaba a la CNT. Pestaña, que se había ido deslizando hacia derroteros filopolíticos y reformistas, quedaría fuera, y no se reintegraría a la CNT hasta los últimos meses de la guerra. El 7 de abril de 1934 había formado el Partido Sindicalista, en el cual culminaba su declive.

Organizando Elorza los materiales de *Trayectoria sindicalista*, ha realizado una verdadera hazaña. No era trabajo de un día la rebusca de materiales de un movimiento que pasó su vida entera bordeando los linderos de la legalidad, que culmina en la guerra de 1936-39, cuya terminación supuso una destrucción increíble de bibliotecas y colecciones documentales y periódicas. El lo deja comprender en una presentación-prólogo bastante detenido. El trabajo antológico propiamente dicho, incluido el índice, ocupa 797 páginas, en las cuales se incluyen sus memorias.

Por nuestra parte, agregamos: Ahí queda la puerta abierta para los amantes de la historia de una parte del pueblo español, cuyo complemento está esperando el público lector, y las nuevas generaciones, que tienen derecho a conocer no sólo las burbujas de una historiografía tejida de triunfalismos antañones, en los cuales los pueblos y sus hazañas y sufrimientos no cuentan para nada.

MIGUEL GONZALEZ URIEN

—No es eso, Roque. Se trata de la Anita.

—¿De la Anita? Salió el tema de los cuernos.

—Como que ha sido en los toros donde la han visto con don Luis.

La Anita es mi mujer. Una pena de muchacha. Con lo hermosa que es. Pero no tiene arreglo. Este rumor del Máximo me llega por dos caminos. Por eso no le he hecho tragarse de un mamporro su mala uva. La revancha me la voy a tomar con el fardón de don Luis en cuanto le sirva el postre. Ya estoy maquinando entre servicio y servicio lo que voy a espetarle. Mientras calzo la puerta, que no se está quieta, veo por el espejo que el Máximo le habla a don Luis a la oreja con mucho misterio. ¿Qué estarán tramando?... Ya están las seis de espárragos para la mesa de los Benditos. Los Benditos son los de siempre. Media hora en el lavabo para ponerse los pelos a su capricho. El Máximo se ha esfumado. Don Luis me llama, enseñándome veinte duros. Me lanzo embalado.

—Don Luis, tengo algo que decirle —digo, procurando que no se me note esa hinchazón de la venilla que se me pone cuando estoy atravesado.

—Yo también, hijo. Yo también.

Me contesta como si fuera mi padre.

—Pues vamos por turnos. Usted dirá.

—Tú querías establecerte. Sé que andas detrás de amartillar un crédito. Me ha dicho el Máximo que son unas treinta mil. Eso hoy día no

es dinero, Roque. Yo había pensado que si te comprometes en dos años...

—¿En dos años? Y en uno, don Luis. Faltaba más. Menudo es el Roque.

Me avergüenzo de mí mismo. Le estoy oyendo sin comprender del todo lo que pasa. Dice que me da el dinero, que se lo devuelva cuando pueda, que para eso estamos las personas y que si no la vida sería un quítate tú para ponerme yo. Lo escucho todo como un runrún desesperante. Casi no encuentro sentido en todos estos razonamientos que me va haciendo ese hombre con su sortijón de oro, su pelo blanco y su eterno bote de bicarbonato. De vez en cuando se me cruza la Anita por el pensamiento. La veo con un vientre enorme, riéndose de mí, abriendo su enorme boca. Quiero vestirla a todo trance. Me abochorna parar mientes en su cuerpo. Quiero echar una cortina, confundir su voz, una voz que pregunta y pregunta. Pero la veo moviéndose como un gusano en una cama enorme, donde podrían revolcarse diez mujeres como la Anita, y en el vacío está repetido una y mil veces el bote de bicarbonato de don Luis, dos entradas de tendido bajo del cinco, una digestión interminable... Despierto, por fin, y veo con asombro que el reloj marca las ocho. Ya tenía la conciencia en el disparadero... Ese Máximo de mis pecados... Mucho tengo que enhebrar para llegar al mercado a buena hora. Mientras me afeito, voy pensando que una caja de huevos de cámara viene al pelo para tortilla. Y, tontamente, me amartillo dos de los grandes.

pliegos sueltos de **La Estafeta**

78



EL SOÑADOR DE LA MARJOCHA

Por José Gerardo MANRIQUE DE LARA



Ayer me dijo el Julián que hay un traspaso muy arreglado en la calle del Ave María. Si consiguiera los treinta verdes... Ya tengo echada la instancia para un crédito en la Mutua. Con lo que llevo apañado me sobran agallas para meterme en harina. Las mesas, la sillería y el menaje me los ventilo a crédito. Todo, menos servir por cuenta ajena. Y eso que no puedo quejarme, porque tengo la suerte de correr con la plaza. Con los altibajos de la verdura tengo un margen que siempre es una ayudita. Para la carne y los huevos, eso ya es sabido: el precio se hace en la trastienda. Pero hay que ver cómo se currela en la hostelería. En un restaurante de tercera se le liman a uno los talones... ¡Uf!, cómo se echa el tiempo encima. Burla burlando van a dar las dos. Como que ya está la Carmina echando el serrín sobre las losetas para empapar el gazpachero. Menudo día de agua se presenta. La Carmina, pobrecilla, no puede con su alma. Bueno, hay que tener en cuenta que ya cumple este año los ochenta. Claro que ella, a los cubiertos y «pax vobis». Y por la noche, al tabaco. Y qué Celestina

que es la condenada. Pero bien devota de la Macarena y con una cartilla que suma un buen pico. Por lo menos eso es lo que dice Goyo, el lotero. Me refiero al manco que vende a la puerta de Las Calatravas. Ese sólo viene a la cena. Hay que mirarla y ver cómo rezonga abrazada a su lata de carne de membrillo, donde lleva el saldo de la cubertería. Ahora trastea en el cajón donde se guardan los cuchillos que cortan. Esos que se facilitan como favor especial cuando el cliente pide ternera. Ya está la Tomasa con la piedra de amolar echada sobre el fogón. En seguida se le pone en marcha la espetera.

—Qué oscuro está, Cristo bendito.

—Va a caer más agua que cuando enterraron a Zafra.

—Ese es un dicho cordobés. Zafra era un zapatero. Vivía cuando mi padre. Lo llevaron al camposanto como si fuera una lechuga. Dicen que llegaba el agua aquel día a las ingles del Gran Capitán.

—A propósito. Tráeme un par de huevos. El tomate aparte.

—Hoy que pida postre, si quiere. Mientras dure la semana grande, viva el lujo y quien lo trujo. Ahí van. Treinta calas. Dile a la Antonia que ahora bajo la basura y que si tiene algo para mí.

—Creo que en la cocina tienes algún encargo.

Aparece el Simón. Es un trae y lleva, pero se le aguanta porque hace

los menús a la máquina. Es muy culto. Y además vende el pan de desecho.

—Tengo que decirte una cosa, Roque. Pero déjame veinte pavos.

—¿Eso es lo que tienes que decirme? Anda ya. Toma y ahueca.

—Pero bueno, ¿cuándo viene esa tortilla?

—Está marchando.



—¡Ay, hijo! Cuando me suban la pensión.

—Confórmese conque no le suban el cubierto.

Sigue el chicoleo.

—Don Julio. Dicen que van a subir a los militares.

—Se dicen tantas cosas...

—Y luego, los microbuses a nueve calas, como si viviéramos en el Mónaco ese.

—Y las microrraciones de ensaladilla cada vez más prudentitas.

—Como que parecén canapés.

—Y dé usted gracias, porque llevan hasta acenorías, que están carísimas, ¿verdad, usted, señora Asunción? Y hay que ver lo que alimentan.

—Pues a mí que me las quiten y me pongan una gamba. No me importa la anemia.

—Roque, ¿le has dicho que esté bien pasado?

Está ocupada la mesa del ventilador. Ha venido la espiritista. Una mujer un poco pasada que curreló a los veinte con traje de mallas cuando no tenía michelines. Era la médium del célebre profesor Vasilowsky. Se dice... Bueno, lo dice el Máximo, que tiene una lengua... Dice que un día un gracioso le traspasó el bullerengue con un alfiler cuando estaba en trance y, sin salir del trance, se acordó de su padre por lo bajini y le atornilló un pisotón que, desde entonces, el gracioso tiene el pie como una cuchara. Cuando dejó la pista se compró una máquina de tostar cotu-

fas con un premio pequeño de una extraordinaria. Y tostando maíz ha conseguido no deber en la pensión más de tres meses consecutivos. El cereal no deja mucho. Si vendiera, como el caso de la Petra, nailon para enfilear collares, tendría hasta televisión. Claro que la Petra tiene un sobrino de su misma casta (¡ay cómo canta las serranas!) en el conjunto del teatro del Centro, que le ayuda lo suyo. Ahora, eso sí, la Petra de seguridad social, ni mu. Es lo malo de las carreras liberales. No sirven para el porvenir. Bueno, y qué será eso del porvenir, me digo yo. La salud admite pocas reparaciones. Ahí está don Jesús. Un actor que volvía mochales a las gachises. Míralo, hecho un vejete, extendiendo su papel de envolver. Siempre es el mismo papel. Ya está preparando el estuche. Ahueca el migajón y adentro el medallón rebozado. A su lado se está sentando la chica que nunca dice nada y saca un libro de Ciencias Naturales después de la sopa. Enfrente, cómo iba a faltar, la buscona que hace arqueo antes de empezar la jamanca y desparrama todo lo que lleva en la caja fuerte. Y siempre con imperdibles para los apuros. Don Luis, no sé por qué, le llama doña Fíbula.

—El escalope, don Julio. Y bien pasadito.

Acaba de entrar el Máximo. Es cuidador de coches con carné del ayuntamiento. Opera en las Ventas en los días de feria. Viene a buen seguro para pagar la comida de su hijo. Me advierte:

—A mí, un escalope a escala nacional. Pero, eso sí, que esté bien pasado.

Ese que maúlla como un gato al recibir los humos de la cocina es el que corre con pilas de linterna. Dice que las nuevas que han salido blindadas no vierten el ácido y duran más. Será verdad, digo yo. La ciega de la mesa del espejo se las compra para su transistor, después de pasarle

la lengua por los contactos. Don Luis los llama el ánodo y el cátodo. Cualquiera le lleva la contra.

—Que esté bien pasado, Roque, que si no lo devuelvo.

¿Que lo devuelve? Sería capaz de echarme encima la mascada, porque siempre está a tres pelos. Sobre todo, llegando la noche... Hombre, mira cómo madruga don Julio. Está que revienta dentro del traje. Su catego-



ría sólo le permite mirar de perfil. Le salgo al paso:

—Don Julio. Lo que a usted le gusta. Hoy tengo croquetas. Croquetas de confianza.

—¿A qué viene eso de la confianza?

—Son de alondra.

—¿Me lo juras?

—Alondra de verdad.

—Y yo voy y me lo creo.

—¿No ve usted que mi sobrino las caza con liga? Ahora hacen la vista gorda. Es como eso de la apertura.

El señor Pedro está llegando. Elige la mesa del balcón y deja en el suelo el cajón de gorros de plástico a lo Guillermo Tell. Eso deja bastante. Al público le choca mucho ese matasuegras que lleva de estructura vertical, como los sindicatos. El señor Pedro tiene un esparaván en la nariz y verle comer da grima. Además se limpia la moca con la servilleta... Así que son tres de croquetas, seis piris especiales y para don Luis un cuarto de pollo. Se lo advierto a la Pepita:

—Pepita, el escalope que tenga música, que es para don Julio, el único que sigue pidiendo postres después del último reajuste de tarifas.

Verdaderamente, don Julio es espléndido. Y no da un ruido. Tiene fe en las croquetas, que ya hace falta valor. Y da buena propina. ¿Que le gusta que le señoreen? Bueno y qué. Ahí va eso. Toma carrete:

—Don Luis, tengo un redondo que con una pequeña guarnición se puede presentar en Horcher.

—Tráemelo, pero sin guarnición. Me fastidia la soldadesca.

—Que eso lo diga un militar...

—Ya tú ves las cosas. Me gasto la masita en jugar al tresillo y luego, el redondo, sin un mal guisante.

Entra el baturro con la parienta. La echa por delante, porque si no se le espanta y luego pasa siempre. Primero que se acomoda, se acaba la primera edición de la paella. Como la pobre tiene esos desarreglos, no siendo arroz, no le hace.

—Sí. Sí. Hay paella.

—Será «pa nosotros».

El chiste de la paella es inevitable los jueves. El domingo no se dice tanto, porque el público está bajo la influencia de las variantes. No me refiero a los pepinillos en vinagre, sino a los resultados clave de las quinieras. Las equis y los doses... Tenemos un quinielista de postín. Conoce muy bien el cálculo de probabilidades. Es vegetariano. Se parece por el pisto y no se lo da cuando acierta los trece. Eso de los trece es para él como quien lava. Yo estuve a tomate una semana entera por ver si consistía en eso de no comer chicha el poderse arriar al pleno. Pero que si quieres. Lo que yo digo: tiene que estar de Dios... Pero ¿será posible? La mujer del baturro está todavía sin tomar asiento. Te digo yo... Tiene el traste con hipoteca. Se conoce que le da miedo que tome forma. Se está poniendo ella misma el servicio. Mírala cómo elige las servilletas. Hala..., y ahora se cambia el agua de la jarra..., y qué manera de gruñir.

—Algunos parecen cerdos más que



personas. Vaya un miguerío. Ni que fueran gallinas.

—Siéntate, mujer. Con tanto moverte estás enfriando la fabada a esa señora.

—Qué más quisiera yo. Diga usted que no. Se ve que está hecha al fuego... ¡Roque! Un vaso de agua.

—¿Por qué no pide tintorro? Es de la cosecha.