

la **estafeta literaria**

no  
**563**  
1 mayo 1975  
30 ptas

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

*Z-44*



**pintores en portada: BENEYTO**

BENEYTO

# LOTERÍA DE las artes y las letras



**PUEDEN JUGAR**

## VIII PREMIO PERIODISTICO EN ALCAZAR DE SAN JUAN

Tema «Primavera»

El excelentísimo Ayuntamiento de Alcazar de San Juan (Ciudad Real), organizador del Festival Nacional de la Canción de Primavera, con el ánimo de exaltar esta bella estación del año, convoca el VIII Concurso Periodístico, sobre el tema «Primavera», que se regirá por las siguientes

### BASES

1.ª Podrán participar en este concurso autores españoles o extranjeros con cuantos trabajos publiquen en periódicos o revistas nacionales hasta el día 31 de mayo de 1975.

2.ª El tema general de estos trabajos deberá versar sobre la primavera como estación del año o como tiempo de la vida, en cualquiera de sus manifestaciones relacionadas con Alcazar de San Juan, sus hombres o su folklore con sus tierras o sus instituciones en el presente, en el pasado o en el futuro.

3.ª Los concursantes enviarán, para participar en el concurso, tres ejemplares de sus trabajos (escritos a máquina, sin lema ni plica), acompañados del recorte del periódico en que fueron publicados, al Ayuntamiento de Alcazar de San Juan.

4.ª No tomarán parte en el concurso los trabajos que se reciban en el Ayuntamiento de Alcazar de San Juan des-

pués del día 10 de junio de 1975 ni los que no vengan acompañados del recorte del periódico o revista que los publico.

5.ª Serán devueltos a sus autores aquellos trabajos que no obtengan premio alguno y los que no cumplan las condiciones establecidas en la base cuarta, para lo que es necesario envíen su dirección completa. Los que no puedan ser devueltos por carecer de dirección del remitente serán destruidos, sin derecho a reclamación alguna.

6.ª El concurso está dotado con: Un premio de 40.000 pesetas y un accésit de 15.000 pesetas, los cuales no podrán declararse desiertos ni divisibles.

7.ª Un jurado designado por la Dirección General de Cultura Popular calificará los trabajos y concederá los premios. Su fallo será inapelable.

8.ª La entrega de premios tendrá lugar en el acto literario que se celebrará el día 12 de julio con motivo de la coronación de la reina del XI Festival Nacional de la Canción de Primavera. El Ayuntamiento podrá publicar los trabajos en el programa del Festival.

## PREMIO DE POESIA SEGOVIA 1975

En testimonio de homenaje a los poetas segovianos José Rodao y Luis Martín García Marcos, y con el propósito de estimular y recompensar la creación poética, la excelentísima Diputación Provincial de Segovia convoca concurso para adjudicar el «Premio de Poesia

Segovia, 1975», con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir con sus trabajos a esta convocatoria todos los poetas de lengua española.

2.ª El premio está dotado con 40.000 pesetas y diploma, y se otorgará al mejor poema o conjunto armónico de poemas que se presente, no inferior a 400 versos, con libertad de forma, sobre tema libre, aunque por el Jurado se estimará mérito preferente, en igualdad de calidad, a aquellos que, de alguna manera, exalten o consideren motivos segovianos.

El premio podrá dividirse o ser declarado desierto si, a juicio del Jurado, la calidad de los trabajos presentados no les hicieren acreedores al mismo.

3.ª Los trabajos, que deberán ser originales e inéditos, se presentarán escritos a máquina, por triplicado, sin firma, en la Secretaría General de la excelentísima Diputación Provincial de Segovia, o enviados por correo certificado, hasta las catorce horas del día 30 de septiembre del año actual, en sobre cerrado y lacrado (sobre número 1), consignando exteriormente de forma bien visible: «Premio de poesía Segovia, 1975», y el lema, sin ninguna otra indicación o remite que permita identificar a su autor.

Dentro del mismo sobre se incluirá otro (sobre número 2), también cerrado, en cuyo exterior llevará escrito el mismo lema, y contendrá en su interior una cuartilla con el nombre, apellidos y domicilio del autor y una breve biografía suya, así como el teléfono, si lo tuviere, y el mismo lema.

4.ª La presentación de los trabajos se efectuará en la oficina y plazo indicados, contra recibo, si se exigiere, en el cual se consignará la fecha de entrega y el lema. Se considerarán incluidos dentro del plazo los trabajos que, enviados por correo, ostenten fecha incluida dentro del mismo en el matasellos de origen. Una vez presentados los trabajos no podrán ser retirados.

5.ª Quedarán excluidos y eliminados del concurso los trabajos que aparezcan firmados por sus autores.

6.ª La selección de los tra-

bajos presentados se hará por un jurado, del que serán presidente y secretario los de la Corporación provincial; vicepresidente, el presidente de la Comisión de Educación, y vocales, destacadas personalidades de las letras, cuyos nombres se harán públicos al emitir su fallo. El secretario no tendrá voto, pudiendo delegar en el oficial mayor letrado de la Corporación.

El jurado emitirá su fallo dentro de los tres meses siguientes a la fecha de terminación del plazo de presentación de los trabajos, y propondrá con carácter vinculante al Pleno de la excelentísima Diputación el trabajo y el poema que juzgue merecedor del premio para su otorgamiento. La entrega del premio se hará en acto solemne.

7.ª La excelentísima Diputación Provincial se reserva el derecho de publicar la poesía o poesías premiadas.

8.ª Una vez fallado el concurso, los trabajos no premiados, y cada uno con su respectivo sobre número 2, sin abrir, podrán ser retirados en la Secretaría General de la excelentísima Diputación, en el plazo de un mes, a contar desde la fecha de publicación del otorgamiento de dicho premio en el «Boletín Oficial» de la provincia y previa devolución del recibo que, en su día, fue facilitado a la recepción del trabajo. Pasado dicho término serán destruidos.

La devolución de los trabajos presentados por correo se hará previa petición del autor, indicando el lema, a cuyos efectos, para identificación, se abrirá el sobre número 2.

9.ª La presentación de trabajos supone la plena conformidad de sus autores con las presentes bases.

## EXALTACION LITERARIA DEL FLAMENCO

Certamen organizado por la Peña «Rojo el Alpargatero», de La Unión, con la colaboración del excelentísimo Ayuntamiento de Cartagena, Caja de Ahorros del Sureste de España y diario Línea, de Murcia

Organizado por la Peña Flamenca «Rojo el Alpargatero», de La Unión, y patrocinado por el excelentísimo Ayuntamiento de Cartagena, Caja de Ahorros del Sureste de España y diario Línea, de Murcia, se convoca el certamen literario, en verso y prosa, «Exaltación literaria del flamenco», con arreglo a las siguientes

### BASES

1.ª Podrán optar a los premios, con uno o varios trabajos escritos en castellano, todos los escritores y poetas de nacionalidad española.

2.ª Los originales en prosa tendrán un máximo de ocho folios a dos espacios y por una sola cara.

3.ª Los originales en verso no superarán los 100 versos, quedando los autores en libertad de métrica y rima.

4.ª Los trabajos, sin firma ni dato alguno que pueda dar a conocer la identidad del autor, llevarán impreso el título del trabajo y, en sobre aparte y cerrado, en cuyo exterior conste dicho título de la obra, se hará constar el nombre, domicilio y teléfono del autor.

5.ª Los originales, por triplicado, escritos a máquina en tamaño folio por una sola cara a doble espacio, deberán indicar el tema a que concurren y se enviarán a la dirección siguiente:

«Secretaría Biblioteca S. Isidoro».

Caja de Ahorros del Sureste de España, de Cartagena.

Se hará figurar la inscripción «Para el concurso de Exaltación literaria del Flamenco».

6.ª Los premios establecidos son los siguientes:

### Poesía

Premio de honor:

Tema: «La mina, el hombre y el cante».

Trofeo: Excma. Diputación Provincial de Murcia.

Primer premio:

Tema: «La mina el hombre y el cante».

Trofeo: Excmo. Ayuntamiento de La Unión.

Segundo premio:

Tema: «La mina el hombre y el cante».

Trofeo: «Peña Rojo el Alpargatero».

### Prosa

Primer premio:

Tema: «Los cantes de Levante».

Trofeo: Caja de Ahorros del Sureste de España.

Segundo premio:

Tema: «Los cantes de Levante».

Trofeo: Peña Flamenca de Murcia.

Primer premio:

Tema: «El Trovo en el cante».

Trofeo: Excmo. Ayuntamiento de Cartagena.

Segundo premio:

Tema: «El Trovo en el cante».

Trofeo: «Asociación de Amigos del Trovo».

7.ª El plazo de admisión de originales se cerrará a las veinticuatro horas del día 31 de mayo de 1975. El fallo se hará público el día 15 de junio de 1975, en prensa y radio, notificándose directamente a los interesados. La entrega de premios tendrá lugar en un acto que se celebrará en el Aula de Cultura «Antonio Ramos Carratalá», de la CASE, en Cartagena, el viernes 27 de junio de 1975.

8.ª Los gastos de viaje estarán a cargo de la organización del Concurso en cuanto a los autores premiados.

9.ª Los trabajos premiados quedarán en propiedad de la organización, pudiendo ser retirados el resto por los autores o personas autorizadas a partir del fallo hasta el día 15 de julio de 1975.

10. La presentación a este concurso supone la plena conformidad de los autores con las presentes bases.

## PREMIO ANAGRAMA DE ENSAYO 1975

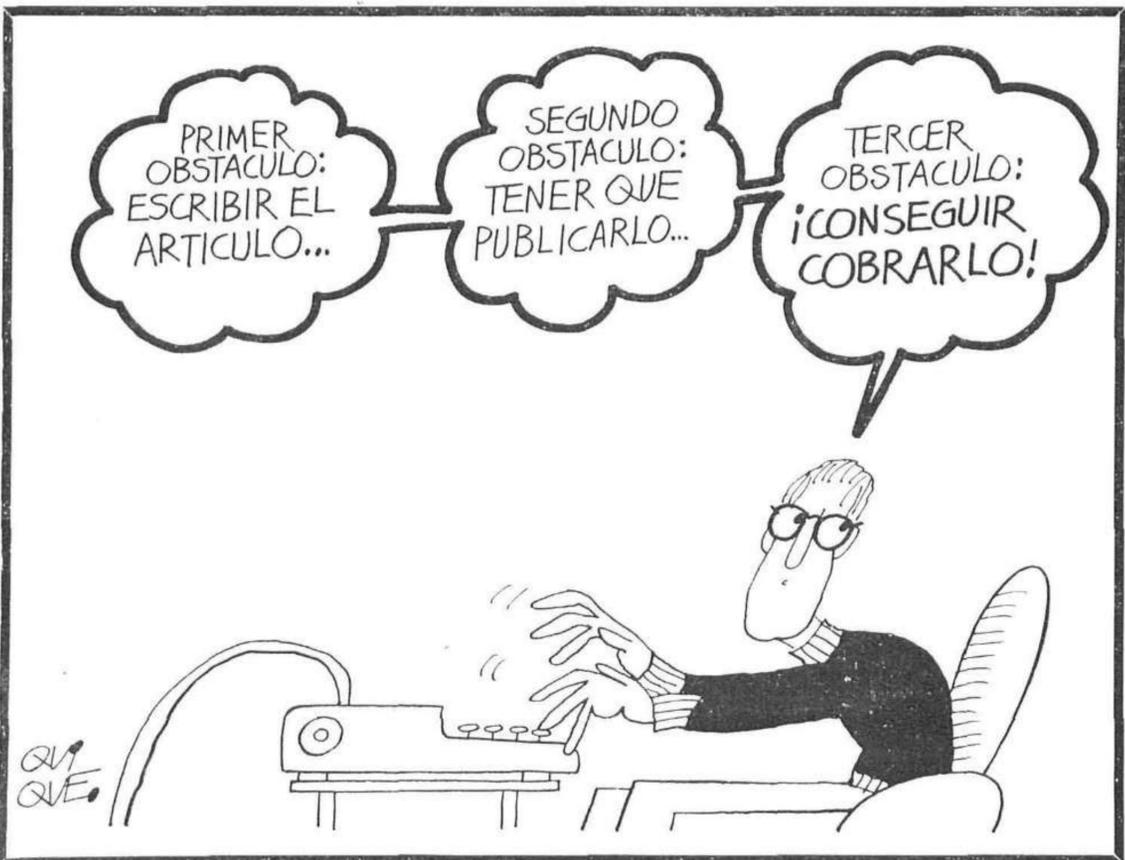
Editorial Anagrama convoca por cuarta vez el premio «Anagrama de Ensayo». Podrán optar a este premio todas las obras literarias que se ajusten a las siguientes bases:

1.ª El premio consistirá en un objeto artístico.

2.ª Los trabajos, de extensión libre, deberán presentarse escritos en castellano en folios mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

3.ª El tema será libre, pero el jurado preferirá los trabajos de imaginación crítica a los de carácter erudito o estrictamente científico.

4.ª Las obras deberán desarrollar un tema único o diversos temas agrupados de una forma orgánica. En ningún ca-



so podran optar las simples recopilaciones de artículos.

5.ª No habrá limitación formal alguna aunque se valorarán especialmente aquellos trabajos que representen una apertura en el concepto literario de ensayo.

6.ª El autor recibirá en el acto de la firma del contrato la cantidad de 100.000 pesetas en concepto de anticipo de derechos de autor, que se estipulan en el 10 por 100 del precio de venta del libro, hasta los 10.000 ejemplares, y el 12 por 100 en adelante. Editorial Anagrama se reservará, previo acuerdo del autor, el derecho a publicar ediciones populares o especiales o el de ceder a terceros dicho derecho. Las condiciones del contrato que se establezcan entre las partes estarán ajustadas a las normas establecidas por el Instituto Nacional del Libro Español para dichos casos. El autor no perderá la propiedad intelectual de la obra premiada.

7.ª El premio que se concederá anualmente podrá ser declarado desierto. Editorial Anagrama se reserva en todo caso el derecho de opción para la edición de las obras no premiadas, dentro de un plazo de dieciocho meses, contando a partir de la fecha de la comunicación oficial del fallo del jurado.

8.ª El jurado tendrá carácter permanente y estará compuesto por don Salvador Clotas, don Hans Magnus Enzensberger, don Luis Goytisolo, don Xavier Rubert de Ventós, don Mario Vargas Llosa y, con renuncia a voto, el editor, don Jorge Herralde.

9.ª Los originales deberán remitirse por triplicado, con el nombre y domicilio del autor, a Editorial Anagrama, calle de

la Cruz, 44, Barcelona-17, antes del 30 de agosto de 1975.

10. El premio se concederá durante el otoño de 1975.

11. Una vez adjudicado el premio, los autores no premiados, sobre cuyas obras el editor no ejercite la opción señalada anteriormente, podrán retirar sus originales en Editorial Anagrama.

## II SALON DE FOTOGRAFIA

La Asociación «Amigos del Serrablo» convoca su II Salón de Fotografía, a celebrar entre los días 5 al 12 de octubre de 1975, al que podrán concurrir todos los fotógrafos profesionales y aficionados que lo deseen, con arreglo a las siguientes

### BASES

Participantes: Todos los que lo deseen.

Tema: Arte románico, prerrománico y mozárabe.

Obras: Deberán estar realizadas en blanco y negro y sin montar.

Presentación: Las fotografías se remitirán acompañadas de una plica cerrada, en cuya cara figurará el lema y en cuyo interior se hará constar el mismo nombre, apellidos y dirección del concursante.

En el dorso de las fotografías se hará constar su título o lema, que será el que figure en la plica.

Tamaño: Podrán presen-

tarse tres obras por concursante, mínimo 24 x 38 y máximo 40 x 50.

Plazo de admisión: Hasta el 25 de septiembre de 1975, en «Amigos del Serrablo», Centro Instructivo, General Franco, 129, Sabiñánigo (Huesca).

### PREMIOS

- 1.º Trofeo y 5.000 pesetas.
- 2.º Trofeo y 3.000 pesetas.
- 3.º Trofeo y 2.000 pesetas.

Premio especial a la mejor fotografía del Serrablo.

El jurado podrá conceder los accésit que considere oportunos a la vista de las obras que merezcan tal clasificación.

Devolución de las obras: Dentro de los treinta días siguientes a la fecha de la clausura.

Jurado: De admisión y calificación, formado por personas de reconocida solvencia artística y fotográfica.

Las fotografías premiadas pasarán a propiedad de la Asociación «Amigos del Serrablo», la cual podrá hacer de ellas el uso que estime conveniente.

Observaciones: Se entiende que, por el hecho de concurrir a este certamen, los expositores aceptan incondicionalmente estas bases, así como cualquier resolución que se adopte por incidencias no previstas.

## Convocatoria de los Premios de Cuento y Poesía de «La Estafeta Literaria» 1975 para menores de veinticinco años

LA ESTAFETA LITERARIA, con el patrocinio de la Dirección General de Cultura Popular, convoca por quinta vez sus premios para cuentos y poemas, destinados a estimular a las vocaciones jóvenes y géneros tan desasistidos. Tendrán carácter anual y se regirán por las siguientes bases:

1.ª Pueden concurrir a los «Premios Estafeta Literaria», con trabajos escritos en castellano, todos los jóvenes españoles e hispanoamericanos o de cualquier otra nacionalidad que no hayan cumplido veinticinco años.

2.ª Los cuentos y poemas deberán ser rigurosamente inéditos. Los temas libres, tanto para el asunto como para el metro en lo que respecta a los poemas.

3.ª Los originales tendrán una extensión de dos a cinco folios (dos espacios) para los cuentos y de veinte a sesenta versos para los poemas. Cada concursante podrá enviar un máximo de dos trabajos para cada género.

4.ª Los textos (acompañados de fotocopia del documento nacional de identidad de los autores) deberán ir firmados con nombre y apellidos y deberán enviar dos copias de los mismos a LA ESTAFETA LITERARIA, José Antonio, 62, Madrid-13, consignando en el sobre «Para los Premios Estafeta Literaria».

5.ª La admisión de trabajos optantes al concurso queda abierta desde la fecha de la publicación de estas bases, cerrándose el 30 de octubre de 1975.

6.ª Solamente entrarán en concurso los cuentos y poemas que hayan sido publicados en LA ESTAFETA LITERARIA desde la fecha en que se inicie la publicación de los trabajos seleccionados hasta el número de la revista correspondiente al 1 de diciembre de 1975. La selección previa correrá a cargo de la Redacción de LA ESTAFETA LITERARIA. Los cuentos y poemas que se publiquen, además de entrar en concurso, recibirán en concepto de colaboración la cantidad de 1.500 pesetas.

7.ª La dotación de los premios, tanto para los cuentos como para los poemas, es de 20.000 pesetas.

8.ª El jurado que concederá estos premios estará formado por personalidades de las letras, y sus nombres se darán a conocer en el momento oportuno.

9.ª El fallo de estos Premios de Cuento y Poesía de LA ESTAFETA LITERARIA se hará público a finales del mes de diciembre de 1975.

10. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con aquellos que hayan sido seleccionados. No se devolverán originales.

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, 700 ptas. EXTRANJERO (ordinario o aéreo), 700 ptas. más gastos de envío

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



## Sumario

n.º 563

UNA TARDE EN EL AULA DE POESIA DEL ATENEO OYENDO A JOSE GARCIA NIETO, por Eusebio García Luengo. (Págs. 4 y 5.)

ORTEGA: VEINTE AÑOS DESPUES, por Enrique Sordo. (Págs. 7 a 9.)

LA FUNDACION «ARTE Y CULTURA», por José López Martínez. (Págs. 12 y 13.)

EL ESCRITOR, AL DIA: RAFAEL LAFFON, por Arturo del Villar. (Págs. 14 a 17.)

CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO: de Nueva York, por José María Carrascal. (Págs. 17 y 18.)

FRANCISCO UMBRAL, MAS ALLA DEL PERIODISMO, por Gladys Crescioni Neggers. (Págs. 19 a 21.)

LABORALMENTE. ¿QUE ES UN ESCRITOR?: LA PRESION DE LO MATERIAL SOBRE LA ESENCIA, por Eduardo Tijeras. (Pág. 21.)

PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE 25 AÑOS: «El ruido constante de vivir» (cuento), por Pedro Jesús Cañada Hernández, y «Esta urgencia infinita que concluye mi canto» (poema), por César Augusto Ayuso Picado. (Págs. 22 y 23.)

ESCULTURA EN COMPOSTELA, por Carlos Areán. (Págs. 26 y 27.)

ANTON GARCIA ABRIL Y EL SONIDO DE LAS PEQUEÑAS COSAS, por Mary Carmen de Celis. (Pág. 32.)

MAGIA Y MUSICA EN LA PINTURA DE MARIA FOMOSO, por Luis López Anglada. (Pág. 36.)

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... 2

CALIDAD DE PAGINA (Antología de LA ESTAFETA): Vicente Aleixandre. 10

TEATRO, por Juan Emilio Aragonés ... 23

ITINERARIO DE EXPOSICIONES, por Rosa Martínez de Lahidalga ... 28

CINE, por Luis Quesada ... 29

MUSICA, por Carlos José Costas ... 31

ESTAFETA NOTICIAS ... 33

BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat ... 35

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 2081 a 2096.)

# crónica de sociedad:

## UNA TARDE EN EL AULA DE POESIA DEL ATENEO, OYENDO A JOSE GARCIA NIETO

Por Eusebio GARCIA LUENGO



AQUELLA tarde, en el café, mientras se limpiaba los zapatos e inquiría sobre la crisis ministerial—era el 5 de marzo—le había dicho yo a Pepe García Nieto: «¡Qué buena tarde nos vas a dar!» Era natural que se interesara por la crisis, porque García Nieto se interesa por muchísimas cosas, todas las cuales, aunque no lo parezca, tienen que ver con la poesía. Y esto es signo de buen poeta, en contra de lo que cree cierta gente: que el poeta vive en una especie de nubes idiotas. Y nos dio una tarde aún mejor de lo que yo esperaba.

Y es que ocurre a veces que un poeta o un escritor al que admiramos casi desde siempre, de repente parece que le descubrimos, que se nos revela por vez primera. Sabíamos que, en efecto, era excelente y nos decimos casi súbitamente, como si algo nos alumbrara: «¡Caramba, si es mejor todavía!»

Yo me resisto cuanto puedo a la admiración, precisamente porque estimo y quiero a mucha gente y porque respeto a todos. Ya sé que algunos hacen gala de su capacidad de admiración que consideran generosa virtud. ¿Admirar qué, a quiénes y cómo? He creído observar en tales admiradores—presuntos y presuntuosos de su admiración—desprecios excesivos para los demás.

\* \* \*

Me decía García Nieto, en broma, para halagarme, que yo había mejorado con los años. Le hice observar, generalizando, que, en efecto, algunas personas mejoran con la edad. Y probablemente ocurre así con todo el que posee cierto espíritu, salvo cuando ya se cae en la última e irremediable pendiente senil. Pero precisamente aquello es lo que le ocurría a Pepe García Nieto, lejisimo todavía de la penúltima cuesta y conservando una lozanía moceril, lo que provoca, entre sus contemporáneos estrictos de la grey literaria, general asombro y envidia. En semejante envidia, clara y confesable, creo mucho más que en esas otras que tanto se agitan y que apenas echo de ver.

Lo que me agrada cuando leo la crónica de algún acto, haya acudido o no, es que se fijen hechos y episodios y, sobre todo, a poder ser, actitudes y caracteres.

Y nombres, personas. Y, sobrenadando el ambiente total, el espíritu de los lugares, el sobrehaz moral e intelectual que no sólo dan los «famosos», como dicen ciertas revistas, sino a pesar de los famosos. ¡Con qué monótona cautela se suelen citar nombres!

Subo las escaleras del Ateneo, doy las buenas tardes al personal del vestíbulo, con temor de que me pregunten qué deseo, y ya diviso a Luis Jiménez Martos que, director del aula de poesía, espera, como en los protocolos rigurosos, al poeta de esta tarde. (Comentamos entre otras cosas, por la cuenta que nos tiene, cómo mi amigo Cristóbal Páez ha arrasado gran parte de la colaboración de «Arriba». Este tema del artículo de o en periódico, más o menos literario, y de un determinado concepto del periodismo que parece oponerse, es apasionante para mí y he meditado o cavilado sobre él, como suelen decir con evidente exceso algunos ensayistas.)

Mi paisana María José Sánchez Benedito pregunta por el poeta para hacerle las preguntas de rigor. Se nos une Carlos Murciano que viaja mucho, escribe más y mejor—prosa y verso—y tiene tiem-

mesa. Entrar es difícil, pero ¡y salir! Quien se haya sentado al fondo, si quiere irse, ha de atravesar a cara descubierta todo el pasillo y de este modo lo que podría ser discreto escabullirse se convierte en huida descarada.)

\* \* \*

Crónica de sociedad, sí, de la poética o de los poetas. ¡Qué interesante sería—pensé a menudo—el relato pormenorizado, con nombres personales y muchos detalles de ambiente de todos estos actos que tienen que ver con nuestra vida literaria e intelectual! ¡Qué valor adquieren tales crónicas cuando pasa el tiempo! Constituyen la salsa de la historia y son, al menos, historia menuda, a veces tan sabrosa y significativa como la otra y, en ocasiones, tan grave y trascendental.

Aspiraría a ser ese cronista ameno y veraz, pero, al mismo tiempo, muy personal y subjetivo, casi autobiográfico, como esos pintores que se hacen el autorretrato al fondo de su cuadro. Pues deseo también decir aquí lo que me callé

uniones, pediría un cronista para recreo del lector, más o menos alejado, que se complacería en lo que podría denominarse la intrahistoria literaria o, como digo, la menuda historia! A veces resulta difícil distinguir entre la historia y lo que se presenta como chismorreo. Y, en último término, se trata de intención y de alma.

\* \* \*

Una vez oí decir de García Nieto que no hablaba mal de nadie. Fue hace muchos años y creo recordar que a su tocayo José María García Escudero. Se trata de un elogio claro e insuficiente. A mí no me basta, porque conozco gentes cicateras, de un egoísmo aséptico y estéril, que tampoco hablan mal de nadie, porque a veces para hacerlo se precisa pasión y sentirse afectado e incluso herido por los demás. Se puede tener, en efecto, pasión crítica sin ánimo malévolos.

Esta pasión crítica, este afán de conocimiento y, en consecuencia, de juicio, lo posee García Nieto. Pero también tiene en grado máximo aquello que atempera opiniones y reacciones: pasión por la justicia. De modo que, si a la templanza añadimos ese afán de justicia, ya tenemos dos virtudes de aquellas del catecismo, aunque nunca supe distinguir entre las teologales y las cardinales.

Si algún poeta, por ejemplo, no le gusta, suele hacer un gesto evasivo, dice una palabra suavemente condenatoria, levemente desdeñosa. Pero nada más. No se ensaña. Para dirigir una revista como «Poesía Hispánica» hace falta verdaderamente, entre otras dotes, ser liberal. Hay que retrotraer a su origen clásico el término para comprender que Pepe García es, en efecto, liberal, amplio de criterio, comprensivo, abarcador, generoso. A mí, a veces, cuando algo no me gusta lo considero casi una injuria personal. Pero él no.

\* \* \*

Siempre le he visto ecuánime y equilibrado, entre los muchos pleitos literarios que ha debido ventilar. Y su voz grave de galán no se ha descompuesto y su rostro de muchacho ligeramente envejecido por las preocupaciones, de jovencito recién salido del seminario, sin ningún repunte clerical de los que quedan a los verdaderos seminaristas, nunca se ha crispado. Sólo se torna más grave cuando, si a mano viene, contempla a una poetisa adolescente en el café.

Se ha vuelto melancólico en estos últimos tiempos o le ha salido del fondo la melancolía que llevaba soterrada y todo lo mira más comprensivamente todavía. De vez en cuando, pone una cara de niño compungido, de hombre que está de vuelta, de amigo tierno, de poeta que casi ha traspasado el sentido o la falta de sentido de muchas cosas...

\* \* \*



García Nieto leyendo sus versos

po para todo. Pureza Canelo anda por allí, con fino aire muchacheril, de chica estudiante. Es paisana mía también, pero de la provincia de Cáceres. José Luis Prado Nogueira saluda con su sobriedad característica y su aire desgallado de estar y no estar. (Cuando me siento deprimido o desesperanzado releo su dedicatoria de la última edición, en «Arbolé», de «Oratorio del Guadarrama» y «Miserere en la tumba de R. N.».)

\* \* \*

La sala o el aula de poesía se llena. Estas lecturas suelen contar con un público fijo, entusiasta y reducido. Quejarse de lo último se me antojaría estúpido, porque no creo—decirlo sería fácil—que a la gente no le interesa la poesía. Me parece perfectamente compatible que los oyentes de García Nieto en esta ocasión no constituyan multitud y que él tenga agarrada la gloria por la pata. (La sala tiene un inconveniente, que después del arreglo del Ateneo no se ha obviado: que la puerta roza casi la tarima y la

Madrid-España, 1 de mayo de 1975

después de oír los versos de García Nieto; decir algo en su alabanza. Y por eso también se me ha ocurrido escribir esta crónica, pues, de haber hablado en el aula de poesía con las palabras entrecortadas e incoherentes de estos coloquios, me habría justificado ante mí mismo. Y, sin embargo, se trata de actitudes distintas, ya lo sé. Yo me desahogo más hablando, aunque aspiro a figurar como escritor, siquiera sea en letras humildes.

\* \* \*

Recuerdo haber leído en un libro de Luis Morote, donde se recoge una colaboración del año 1905, si no recuerdo mal, en «El Globo», de La Habana, acerca del estreno de «Electra», de Galdós, en el teatro Español. El escritor y diputado valenciano acompañaba al gran don Benito a cenar y contaba en su crónica todo lo que seguía de aquella noche gloriosa. La evocación me interesó sobremedida.

¡Cuántos acontecimientos, veladas, re-

Conoce la trastienda o la rebotica de todos los establecimientos poéticos, la significación o las querencias de cada grupo y de cada individuo y se entera de todo con aire de que no le importa. Sabe especialmente la opinión que tienen sobre él y sonríe ante ciertas atribuciones y clasificaciones de las que no puede librarse. Sobrelleva determinados erro-



res acerca de su persona con ademán de «qué se le va a hacer, ya se enterarán...».

\* \* \*

Le he visto saltar airoosamente un seto, contra las ordenanzas municipales, y luego andar toreramente por Recoletos. Le he oído leer, con una especie de quejumbre en la voz, poemas y más poemas, en diferentes sitios. Le he visto casarse. Le he visto, muchos años después, pasear con María Teresa, su mujer, y con una de sus hijas, por Las Navas del Marqués, donde conoció a Luisa Esteban, la de sus versos. Le he visto en estrenos teatrales de obras suyas y de adaptaciones de clásicos. Le he visto en Segovia, al lado del gobernador civil Murillo de Valdivia, natural de Castuera, cerca de mi pueblo.

\* \* \*

Me gustaría aprovechar la ocasión para insinuar una semblanza de Pepe García Nieto, a quien yo debiera conocer bien, por amistad y trato largos. Y ahora reparo en la dificultad de decir algo, siquiera con visos de certidumbre, sobre una persona. Las semblanzas literarias que leí casi siempre me han dejado insatisfecho, con apetencia de verdad y con la impresión de que se escapaban, no ya los secretos, sino las más elementales certezas de la persona, en medio de graciosas alusiones, de datos que parecen seguros, de fantasmagorías seudonovelescas.

\* \* \*

Veo a García Nieto ir y venir medio sonriendo, diciendo a cada cual su palabra, vestido siempre con traje de ceremonia, de ceremonia moderna, discreta, traje de conferencia, de testigo de boda sencilla, de juegos florales sencillitos y sin llamar demasiado la atención, con chaleco, con algún toque un poco antiguo como el del sombrero, porque ya se sabe que la elegancia no es nunca la de la moda última.

Le he oído en las charlas amistosas, chispeante o circunspecto, narrador de anécdotas, o explorador de fondos psicológicos, o definidor, sin pedantería, de esencias líricas. Le basta una casi imperceptible mueca para calificar en bien o en peor a un poeta.

Le he leído artículos de los que confiesa que escribirlos «le cuesta sangre» y quizá por eso aparecen frescos y ligeros, sin perder sustancia, porque Pepe o José María, como le llama su mujer, tiende a la gravedad y a la hondura. Y a la elegancia. Sí, artículos esbeltos y densos. (Siempre mi preocupación por la prosa de los poetas.)

\* \* \*

Le he visto en su casa de soltero de la calle de García Morato, la Santa Engracia que tengo tan andada, la casa materna, la de la madre a quien canta en otro poema. Era la época en que se cuidaba de «Garcilaso». (Me parece que está por escribir, pese a muchas alusiones y algunas reticencias, la historia de la revista.) Le he visto al pie de la fuente de Garcilaso, en Batres, bastantes años después. Le he visto en homenajes, algunos en honor suyo, otros en los que él celebraba excelencias ajenas. Aquí vendría bien una lista concreta de geo-



grafía urbana y sentimental. Le he visto ofrecer un traje de torero al poeta Roy Campbell en la antigua Rumbanbaya, estando presente, entre el resto de indígenas, Charles David Ley. (¡Aquellas cenas, alcanzando los años cincuenta, en que por diez duros, por mucho poner, se podía quedar bien con los amigos! Claro que casi nadie tenía diez duros.)

Le he oído leer sus versos, de tarde en tarde, sin prodigarse —y con muchísimas ausencias mías— en tal cual reunión casi íntima, o en la Editora Nacional, o en el Instituto de Cultura Hispánica. Y todo ello a lo largo de veinte o veinticinco años en los que, contra lo que pudiera creerse por mi relación, nos hemos visto y hemos hablado poquísimos.

\* \* \*

Llega, pulquérrimo, y sube al estrado, leve sonrisa, un poco displicente, dominando. Parece siempre dispuesto a salir a escena, siendo lo menos histriónico que se puede ser. Aires de galán, aunque me ha confesado un asomo de complejo por no ser más alto.

Lee poemas del libro, premio Boscán, «Súplica por la paz del mundo y otros

collages», y del libro, premio Francisco de Quevedo, del Ayuntamiento de Madrid: «Madrid y otras revelaciones», ambos inéditos.

\* \* \*

La primera sorpresa para mí fue lo bien que escribía el padre Las Casas, acompasado o no por G. N. Y este, ¡cuánto sabe! No es el poeta intonso, instintivo, con gracia palabrera, con lo que, desde luego, se puede llegar a la genialidad. Ya le había oído tal cual observación agudísima y sabía de su conocimiento de las gentes y de las pasiones, de su curiosidad abarcadora por las cosas del arte y del espíritu. Estamos ante el caso del gran poeta inteligente. (Dicho así parece una broma, pero no puedo entrar en esa correlación polémica entre el don lírico y la inteligencia, que algunos llegan a negar.)

El poema «El propietario», al que yo recuerdo como el de la tierra, el del cacho de tierra, me conmovió profundamente. En su brevedad, que tierna, sencilla y hondamente expresado lo que llamaría el sentimiento de la tierra. ¡Qué feliz amalgama de lo cósmico, de lo telúrico, con adjetivo que se usaba mucho en los años treinta, y de lo familiar! Le diría a P. G. N.: «Ten fe y orgullo, aunque no fuese sino por haber escrito "El propietario" —título irónico y desconcertante— y esto te compensará de otros sinsabores.»

En cuanto al soneto sobre los viejos al sol de la Plaza Mayor, me estoy viendo ya entre ellos, aunque la Plaza Mayor me coge lejos y no me gusta mucho; resulta demasiado monda y monumental.

\* \* \*

Luis Jiménez Martos abre el coloquio y mira a Gerardo Diego. Gerardo habla ceñido, oportuno y gracioso —referido a él el adjetivo último se depura y quintaesencia— y cuenta que un día, creo que en Valladolid, presentando Jorge Guillén a Federico García Lorca, dijo de éste que era tan poeta como que dos y dos son cuatro. Gerardo añadía que García Nieto lo era como que dos y dos son cinco. Habla Gerardo y a mí me da vergüenza hacerlo después. (Los llamados coloquios no están bien regulados. Se prestan a las improvisaciones balbuceantes y a los incoherentes diálogos. Además, como L. J. M. aludía, en ocasión reciente y cordialísima, a que yo hablaba con frecuencia en los coloquios, no quería convertirme en el charlatán que gravita inevitablemente sobre aquéllos.)

\* \* \*

P. G. N., luego, matizando no sé que observación, dice que está enfermo, que tiene ahora un sentimiento diferente de la soledad y de la melancolía. Claro que está un poco melancólico, como dije. Mejor.

Estas personas tan claras, qué misteriosas son. En el juego fácil de la paradoja, también podría decir: estas personas tan misteriosas, qué claras son.

\* \* \*

Vuelvo a mi crónica de sociedad, otro collage y veo a la salida a Acacia Uceta, a Regina, a Jesús Riosalido, a Marino Gómez Santos... No me detengo esta vez —con lo que me gusta demorarme en los pasillos, hablar con unos y con otros, zascandilear— y gano la friolenta calle del Prado, con el eco de los versos que acabo de oír...

# ORTEGA: VEINTE AÑOS DESPUES

Por Enrique SORDO



A punto de cumplirse los veinte años de la muerte de Ortega y Gasset—escaso tiempo aún para enjuiciar desde una perspectiva profunda—acaba de ser publicado un libro «inédito» del que fuera maestro de dos o tres generaciones: un *Epistolario*, tan breve como sustancial y sustancioso, compilado por el siempre atento cuidado de Paulino Garagorri. Se trata de cartas privadas, de una correspondencia elocuentísima que se escalona a lo largo de casi medio siglo—de 1904 a 1949—y cuyos destinatarios tienen nombres que aún enriquecen más su trascenden-

cia: Francisco Ledesma Miranda, Miguel de Unamuno, Joan Maragall, Ernst R. Curtius y Victoria Ocampo. Extraordinario testimonio éste. No sólo en el estricto aspecto bibliográfico del escritor, sino también—o sobre todo—en cuanto a la evolución de sus ideas y de sus actitudes ante la vida; es decir, al devenir de su «weltanschauung». Los temas tratados en estas cartas son muy diversos: impresiones de paisajes y de ciudades, inquietudes ideológicas y de creación, desazones políticas, temores a la soledad, afirmaciones rotundas o matizadas sobre libros o cosas, en-

tusiasmos ante proyectos propios, honradas confesiones de renuncia, etc. Hemos de agradecer esta «violación de la intimidad» de Ortega que Garagorri perpetra, porque, además de que «es uso aceptado que el hombre público padezca esa servidumbre», tiene la ventaja de ponernos de nuevo en contacto con una de las mentalidades más finas y serenas de la España contemporánea.

## ORTEGA EN «OTRA CIRCUNSTANCIA»

No sé si es buen momento, éste de ahora, para hablar

sobre Ortega. Parece ser que el cada vez vertiginoso vaivén de las modas y modos intelectuales lo ha excluido por algún tiempo de su antigua y prolongada vigencia. Pero, tal vez por eso mismo, nuestro momento histórico, en apariencia tan alejado de la circunstancia inmediata que rodeó al pensador, no deja de ofrecer ciertas tentaciones para adentrarse someramente en el tema. Porque en las dos apretadas décadas que han seguido a la muerte de Ortega, se han prodigado con inusitada frecuencia las polémicas apasionadas en torno al autor de *La rebelión de las masas*. Y en ese afán, a veces turbiamente interesado, otras veces prematuramente revisionista, se han deslizado demasiadas acusaciones gratuitas, críticas rayanas con lo grotesco, imputaciones pintorescas. Incluso se le ha acusado de budista, porque una vez, en irónica imagen, habló de Buda. Se ha dicho de él que era fascista y que era ateo. Se ha tratado de deruir, con puerilidad e inconsistencia asombrosas, muchas de sus teorías. Tirios y troyanos, arrastrados por el ímpetu de una pasión muy significativa, no han escatimado las ocasiones de echar su cuarto a espadas en torno a este aún vivísimo «tema de nuestro tiempo».

Prodigioso avivador de espíritus, apasionado por todos los problemas de su época y heredero de una anchísima cultura, siempre tan admirado como criticado, Ortega, quiérase o no, domina todavía hoy la vida intelectual española. Se ha dicho que fue el único gran filósofo español desde la muerte de Suárez. Y, como escribe Torrente Ballester, «desde los tiempos de Erasmo no ha habido un caso de influencia cultural comparable a la de Ortega; mayor, desde luego, que la que pudieron ejercer personalidades tan acusadas y valiosas como Menéndez Pelayo y Unamuno». En cuanto a la equiparación con el entrañado y entrañable rector salmantino, fue Juan Estelrich quien precisó más limpiamente: «Ortega—dijo—, por temperamento natural y por voluntad, no es tan 'personal' como Unamuno. Es indudable que no penetra hasta las entrañas de la pasión en la existencia espiritual de España como el profesor de Salamanca; pero, en cambio, hace que la intelectualidad española dé un paso inmenso, y la pone en presencia del mundo moderno.» El ambiente intelectual, expansivo, ex-

tra-español, personificado por Ortega, está muy lejos del clima intensivo, compresor y oprimente de la España íntima que representaba Unamuno.

## DESDE EUROPA AL CORAZÓN DE ESPAÑA

La obra de Ortega señala una ruptura que impide la vuelta atrás. Entrado en el combate de las ideas poco después de la prueba del fuego de 1898, se impuso por misión la de apartar a sus compatriotas del influjo del pasado y de las nostalgias estériles, y la de enfrentarles de lleno con Europa, poniendo ante sus ojos, vitalmente, todos los problemas que entonces emanaban de la crisis del racionalismo y de la democracia. Fue él quien reveló, con una nitidez desusada por estos predios, fenómenos tan acuciantes como nuevos: la aparición del mundo de las masas, la consciencia de la historia, el nacimiento del arte abstracto, etc.

El vastísimo magisterio de Ortega está vivo aún en sus perdurables influjos, pese a las intenciones escasamente sólidas de algunos ingenuos o interesados iconoclastas. A él le debemos, todos los españoles, los primeros y positivos esfuerzos de europeización, la apertura de nuestra cultura a los oros occidentales. Pero ello sin perder su punto de vista nacional, su perspectiva de aquí y de ahora (o entonces). Parafraseando a Terencio, había escrito: «Nada español juzgo ajeno a mí.» Y así lo demostró en toda su obra, a la vez que su insobornable rectitud y su vasta independencia de espíritu le conducían a un poderoso logro de regeneración y modernización espiritual.

Tratemos de recordar lo más nuclear de la doctrina orteguiana. Pero partamos antes de otras precisiones. Ortega busca sus referencias especialmente en Alemania. Germánicos son los fundamentos de su material y de su pensamiento; hecho insólito en España, si excluimos la pasajera aventura del krausismo. Fue el encendido intérprete, ante el público español, de las construcciones filosóficas de Dilthey, de Simmel y de Spengler. Se inspiró a un mismo tiempo en el neokantismo, en el historicismo y en el vitalismo nietzscheano. Pero no desdeñó las facetas del espíritu mediterráneo. Escrutó con un pesimismo ecléctico el destino de la España «invertida» que le rodeó,

cuya debilidad, según él, venía a la vez de la ausencia de una auténtica minoría social, consciente de su papel histórico y de la actitud de rebeldía endémica de las masas populares. Y aquí viene su contraste con Unamuno.

Frente a los mismos estímulos, producidos por el desastre de 1898, Ortega y Unamuno reaccionan de un modo muy distinto: mientras este último se crispa en doloroso orgullo sobre la «hispanidad», el fundador de la *Revista de Occidente* se afana en destruir la soledad de España europeizando el país. Medita, por



ejemplo, sobre la crisis social que en 1930 atravesaba el continente, y escribe *La rebelión de las masas*, libro en el que hace constar la aparición de un nuevo tipo humano, el «hombre-masa», reconocible no sólo en los medios proletarios, sino en todos los estratos de la sociedad: el «hombre-masa» es el hombre vulgar, sin carácter ni valor moral, insensible a toda gran llamada histórica, encerrado en sus satisfacciones egoístas, usufructuario de las ventajas materiales y espirituales de una cultura que no puede comprender en su verdad profunda y en la que es incapaz de participar como creador.

Pero esta apreciación de orden negativo no debe hacer suponer que Ortega se sumerja en un pesimismo total. Liberal convencido, confía en que la unión de los pueblos de Europa confiera un nuevo vigor a nuestra civilización. En el campo de la estética, saluda con fervorosa simpatía las tentativas del arte moder-

no, diseñando elocuentes paralelismos entre la pintura y la filosofía y mostrando su evolución común (en pintura desde el impresionismo, en filosofía desde Kant) hacia un formalismo intelectual creador.

## EL SISTEMA ASISTEMÁTICO

Se le ha acusado de falta de sistema. La acusación es válida en parte, porque Ortega prefirió siempre, de acuerdo con lo más medular de su doctrina, conservar la liber-

por una pura expresión conceptual. La fascinación innegable de su prosa, aunque en una mínima parte tributaria de la de los grandes escritores del 98, se apoya más en otros antecedentes, posiblemente en los autores franceses más rotundos y maduros, desde Chateaubriand hasta Barrès, pasando por Renan, y acaso en el alemán Scheler.

## EL PERSPECTIVISMO

En su evolución asistemática, pronto a enfrentarse con lo imprevisto y con los aspectos concretos de lo real, ganoso de preservar su libertad ilimitada, el pensamiento orteguiano se fue apartando cada vez más del idealismo kantiano, al que, en su juventud, se había adherido con entusiasmo. Se le impuso la necesidad de superar a un mismo tiempo el realismo y el idealismo, para anexar la relación hombre-mundo, que es fundamental: de una parte, las cosas sólo son advertidas en una estrecha dependencia con nosotros mismos; de otra parte, el yo no puede existir separado de las cosas, sino que está indisolublemente unido a todo lo que le rodea. Eso es lo que Ortega quiso expresar en su célebre frase: «Yo soy yo y mi circunstancia.» De ahí que vivir no sea otra cosa que razonar, inevitablemente, ante las circunstancias inexorables. Para él, como para Vauvenargues, «la verdad es prismática».

«La realidad —declara—, precisamente por serlo y por hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras o haces». Aludía Leibnitz a los múltiples aspectos que adquiere una ciudad si se la contempla desde diversos ángulos; pues lo mismo acontece con cualquier realidad, que, debido a la enorme multitud de conciencias individuales, parece convertirse en innumerables mundos que no son más que perspectivas, puntos de vista de cada cual. Partiendo de esta idea, Ortega construyó su teoría del «perspectivismo» en el prólogo a *El espectador*: «Desde este Escorial, riguroso imperio de la piedra y la geometría, donde he asentado mi alma, veo en primer término el curvo brazo ciclópeo que extiende hacia Madrid la Sierra del Guadarrama. El hombre de Segovia, desde su tierra roja, divisa la vertiente opuesta. ¿Tendría sentido que disputásemos los dos sobre cuál de ambas vi-

siones es la verdadera? Ambas lo son ciertamente, y ciertamente por ser distintas. Si la Sierra materna fuera una ficción, o una abstracción, o una alucinación, podrían coincidir la pupila del espectador segoviano y la mía. Pero la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el Universo. Aquella y éste son correlativos, y como no se puede inventar la realidad, tampoco puede fingirse el punto de vista.»

«La verdad, lo real, el Universo, la vida, como queráis llamarlo —sigue diciendo Ortega—, se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo. Si éste ha sabido ser fiel a su punto de vista, si ha resistido a la eterna seducción de cambiar su retina por otra imaginaria, lo que ve será un aspecto real del mundo. Y viceversa: cada hombre tiene una misión de verdad. Donde está mi pupila no está otra: lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve la otra. Somos insustituibles, somos necesarios. 'Sólo entre todos los hombres llega a ser vivido lo humano', dice Goethe. Dentro de la Humanidad, cada raza, y dentro de cada raza cada individuo, es un órgano de percepción distinto de todos los demás y como un tentáculo que llega a trozos de Universo para los otros inasequibles. La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales. Lo que para uno está en último plano se halla para otro en primer término. El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina, y nuestro corazón reparte los acentos. La perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración. En vez de disputar, integremos nuestras visiones en generosa colaboración espiritual, y como las riberas independientes se aúnan en la gruesa vena del río, compongamos el torrente de lo real. El chorro luminoso de la existencia pasa raudo: interceptemos su marcha con el prisma sensitivo de nuestra personalidad...» «El punto de vista individual —añade en otro pasaje— me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad.»

## EL TEMA DE NUESTRO TIEMPO

Pero la doctrina del punto de vista exige que dentro del

sistema vaya articulada la perspectiva vital de que ha emanado ese punto de vista. «La razón pura tiene que ser sustituida por una razón vital donde aquélla se localice y adquiera movilidad y fuerza de transformación.» En realidad, el punto de partida de Ortega hay que buscarlo, como ya apuntábamos antes, en la antinomia de las dos grandes tendencias antagónicas: relativismo y racionalismo. Tendencias que han escindido durante siglos el pensamiento de Occidente y que Ortega ha intentado conciliar en una síntesis inteligente y armónica que constituye, sin duda alguna, su aportación más trascendente y decisiva a la historia de las ideas filosóficas. El racionalismo, dice Ortega, se queda con la verdad y abandona la idea. El relativismo prefiere la movilidad de la vida a la quietud e inmutable verdad. «Nosotros —afirma— no podemos alojar nuestro espíritu en ninguna de las dos posiciones... Para nosotros, la vieja discordia está resuelta desde luego: no entendemos cómo puede hablarse de una vida humana a quien se ha amputado el órgano de la verdad, ni de una verdad que para existir necesita previamente desalojar la fluencia vital.»

Ese es el tema de nuestro tiempo. Un tema que consiste en «someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo. Dentro de pocos años parecerá absurdo que se haya exigido a la vida ponerse al servicio de la cultura. La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que la cultura, la razón, el arte, la ética son quienes han de servir a la vida... La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital.»

Esta pasión del hombre concreto, esta primacía de la «razón vital», testimonian hasta qué punto era Ortega profundamente español. Para él, el fondo de la vida humana está constituido por unas «creencias» fundamentales, no de las ideas que hemos recibido, sino de las «ideas que somos». La razón, la moral, el arte, la cultura toda, deben estar al servicio de la vida. En el seno mismo del devenir, Ortega parece, a veces, descubrir el resplandor de una trascendencia por encima de su horizonte agnóstico. «Cada individuo —escribió—, persona, pueblo o época, es un órgano irremplazable para la conquista de la verdad.»



## ¿QUE SE LEERA LA PROXIMA PRIMAVERA?

\*\*\* Las obras literarias envejecen o revujenece con la lenta cadencia y el ciclo largo de las especies animales más desarrolladas, para las que parece —pese a la brevedad de la vida— que nunca hay prisa para morir (y será, seguramente, porque sólo mueren una vez). La obra literaria de calidad es un animal longevo que constantemente resucita.

Pero los libros de demanda inmediata, los libros «que se llevan», suelen tener una cadencia y un ciclo vegetal: al compás de las estaciones del año, un ciclo de temas florecen, dan frutos, se ajan y en ocasiones desparraman semillas que dan vida a vástagos con idénticos genes de papel que los de sus padres.

Los libros no son ajenos a aquello que preocupa a los humanos en un momento dado. Los juglares cantaron en romances los más apasionantes hechos históricos, y la literatura juglaresca de hoy es la que va al compás de las inquietudes del presente. En la última Feria de Frankfurt ya no había libros sobre el Vietnam, ni stands en los que se enarbolaban banderas rojas de protesta antiyanqui; pero sí había libros sobre Watergate, y stands en los que se enarbolaban vergüenzas del Irán y de Chile.

Las preocupaciones universales cambian de año en año, y a veces de seis meses en seis meses. Editores dispuestos a publicar enciclopedias sobre ecología, que era el tema de la primavera pasada, tienen que ponerse a preparar rápidamente enciclopedias sobre espiritismo y ciencias ocultas, que es el tema de la próxima primavera. Conozco el caso de un editor inglés que ha detenido la publicación de su enciclopedia alfabética sobre ecología en la letra D, y no piensa continuar. Prefiere perder el dinero invertido en los cuatro primeros tomos antes de continuar hasta el tomo veinte y sacar la obra completa dentro de tres años, cuando la ecología no interese a na-

die. A la vez, en el mes de octubre del año pasado un editor norteamericano anunciaba la primera enciclopedia de las ciencias ocultas; pero él pensaba ponerla en el mercado en el plazo récord de seis meses, para que no se pasara de moda.

Están en alza, en cambio, y no hay más que ver catálogos y revistas profesionales para comprobarlo, las obras novelísticas de corte clásico, las novelas-río o novelas-fuente, ese tipo de narración que presenta, por lo general, los avatares de una familia a lo largo de varias generaciones y en el que el lector se sumerge como en un baño templado que dura semanas. La resurrección de este tipo de novela en Europa y en los Estados Unidos se debe, quizá, al aumento del número de jubilados, tanto por la reducción de la edad de retiro como por la prolongación de las expectativas de la vida humana. Pese a los estragos que entre esta potencial masa lectora pueda causar la televisión, no cabe duda de que los editores de los países desarrollados han de tenerla muy en cuenta de cara a su programación y a su promoción.

En general, el panorama de la edición internacional de cara a la próxima primavera se muestra tan recesivo como la economía o la política. Vuelta atrás, miradas desconfiadas, temor al más mínimo riesgo. Seguridad de caminos trillados, son los rasgos de la edición que se avecina. ¿Tiene la culpa el susto del petróleo? ¿Es que por culpa del petróleo —y no de nuestro corazón— vamos a abrir los ojos cada mañana con miedo al día que empieza? Realmente la esperanza del ser humano era muy precaria. Si nuestra fe en la vida dependía de los pozos de petróleo, no mereceríamos siquiera tener fe en la vida. \*\*\*

Ramón NIETO (en El Libro Español, marzo, 1975).

VICENTE  
ALEIXANDRE

[POÉTICA]

La belleza en poesía toma muy diferentes nombres. Existe, hasta cuando la ignoramos. Desdeñémosla, castiguémosla, pero pidamos que no nos vuelva definitivamente la espalda.

★

No hay más que un poema verdadero: el de la inmanente comunicación.

★

La comunicación que la poesía in actu establece entre los hombres, entre otras cosas, prueba conmovedoramente lo ridículo de las «torres de marfil». Por no decir su inmoralidad.

★

El poeta tiene mucho más que ver con el ignorante que con el «semiculto».

★

No he visto a ningún poeta engañarse del todo sobre su amada. Con su pupila coloreada la ve como una acentuación de sus virtudes y gracias. Pero con el ojo mudo no se engaña. Allí dibujada en gris de acero veríamos muchas veces una dolorosa imagen feroz y querida.

★

El ansia de inmortalidad en el poeta no sólo es legítima, sino inclinable. Todos olvidamos, conmovedoramente, que hasta la lengua en que escribimos es perecedera.

★

Conviene recordarlo siempre. En poesía, el contenido, por densidad que pretenda poseer, si carece de la irisación poética que hubiera hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe. Es una gárrula suplantación.

★

La forma, en poesía, no es cárcel ni ornamento; es sencillamente la justa y coloreada apariencia visible.

★

La tristeza, la desesperación, la cólera, la muerte que el poema nos transmite nos hieren en el centro del pecho. Pero no nos matan. La Poesía, cualquiera que sea su signo, siempre es vida.

(De «Poesía, moral, público». En O. C.)



Al cielo

El puro azul ennoblece  
mi corazón. Solo tú, ámbito altísimo  
inaccesible a mis labios, das paz y calma  
plenas  
al agitado corazón con que estos años vivo.  
Reciente la historia de mi juventud, alegre  
todavía  
y dolorosa ya, mi sangre se agita, recorre  
su cárcel  
y, roja de oscura hermosura, asalta el muro  
débil del pecho, pidiendo tu vista,  
cielo feliz que en la mañana rutilas,  
que asciendes entero y majestuoso presides  
mi frente clara, donde mis ojos te besan.  
Luego declinas, oh sereno, oh puro don de  
la altura,  
cielo intocable que siempre me pides, sin  
cansancio, mis besos,  
como de cada mortal, virginal, solícitas.  
Solo por ti mi frente pervive al sucio em-  
bate de la sangre.  
Interiormente combatido de la presencia  
dolorida y feroz,  
recuerdo impio de tanto amor y de tanta  
belleza,  
una larga espada tendida como sangre re-  
corre  
mis venas y solo tú, cielo agreste, intocado,  
das calma a este acero sin tregua que me  
yergue en el mundo.  
Baja, baja dulce para mí y da paz a mi  
vida.  
Hazte blando a mi frente como una mano  
tangible  
y oiga yo como un trueno que sea dulce  
una voz  
que, azul, sin celajes, clame largamente en  
mi cabellera.  
Hundido en ti, besado del azul poderoso y  
materno,  
mis labios sumidos en tu celeste luz apurada  
sientan tu roce meridiano, y mis ojos  
ebrios de tu estelar pensamiento te amen,  
mientras así peinado suavemente por el soplo  
de los astros,  
mis oídos escuchan al único amor que no  
muere.

(De *Sombra del Paraíso*.)

Si, te he querido como nunca.

¿Por qué besar tus labios, si se sabe que  
la muerte está próxima,  
si se sabe que amar es sólo olvidar la vida,  
cerrar los ojos a lo oscuro presente  
para abrirlos a los radiantes límites de un  
cuerpo?

Yo no quiero leer en los libros una verdad  
que poco a poco sube como un agua,  
renuncio a ese espejo que dondequiera las  
montañas ofrecen,  
pelada roca donde se refleja mi frente  
cruzada por unos pájaros cuyo sentido ig-  
noro.

No quiero asomarme a los ríos donde los  
peces colorados con el rubor de vivir,  
embisten a las orillas límites de su anhelo,  
ríos de los que unas voces inefables se alzan,  
signos que no comprendo echado entre  
los juncos.

No quiero, no; renuncio a tragar ese polvo,  
esa tierra dolorosa, esa arena mordida,  
esa serenidad de vivir con que la carne col-  
mulga  
cuando comprende que el mundo y este  
cuerpo  
ruedan como ese signo que el celeste ojo  
no entiende.

No quiero, no, clamar, alzar la lengua,  
proyectarla como esa piedra que se estrella  
en la altura,  
que quiebra los cristales de esos inmensos  
cielos  
tras los que nadie escucha el rumor de la  
vida.

Quiero vivir, vivir como la hierba dura,  
como el cierzo o la nieve, como el carbón  
vigilante,  
como el futuro de un niño que todavía no  
nace,  
como el contacto de los amantes cuando la  
luna los ignora.

Soy la música que bajo tantos cabellos  
hace el mundo en su vuelo misterioso,  
pájaro de inocencia que con sangre en las  
alas  
va a morir en un pecho oprimido.

Soy el destino que convoca a todos los  
que aman,  
mar único al que vendrán todos los radios  
amantes  
que buscan a su centro, rizados por el círculo  
que gira como la rosa rumorosa y total.

Soy el caballo que enciende su crin contra  
el pelado viento,  
soy el león torturado por su propia melena,  
la gacela que teme al río indiferente,  
el avasallador tigre que despuebla la selva,  
el diminuto escarabajo que también brilla  
en el día.

Nadie puede ignorar la presencia del que  
vive,  
del que en pie en medio de las flechas gri-  
tadas,  
muestra su pecho transparente que no im-  
pide mirar,  
que nunca será cristal a pesar de su claridad,  
porque si acercáis vuestras manos, podréis  
sentir la sangre.

(De *La destrucción o el amor*.)

A Fray Luis de León

Qué linfa esbelta, de los altos hielos  
hija y sepulcro, sobre el haz silente  
rompe sus fríos, vierte su corriente,  
luces llevando, derramando cielos?

¿Qué agua orquestal bajo los mansos celos  
del aire, muda, funde su crujierte  
espuma en anchas copias y consiente,  
terso el diálogo, signo y luz gemelos?

La alta noche su copa sustantiva  
—árbol ilustre—yergue a la bonanza,  
total su crecimiento y ramas bellas.

Brisa joven de cielo, persuasiva,  
su pompa abierta, desplegada, alcanza  
largamente, y resuenan las estrellas.

1928.

(De *Nacimiento último*.)

# El moribundo

A Alfonso Costafreda.

## I. PALABRAS

El decía palabras.  
Quiero decir palabras, todavía palabras.  
Esperanza. El Amor. La Tristeza. Los Ojos.  
Y decía palabras,  
mientras su mano ligeramente débil sobre  
el lienzo aún vivía.  
Palabras que fueron alegres, que fueron  
tristes, que fueron soberanas.  
Decía moviendo los labios, quería decir el  
signo aquel;  
el olvidado, ese que saben decir mejor dos  
labios,  
no, dos bocas que fundidas en soledad pro-  
nuncian.  
Decía apenas un signo leve como un suspiro,  
decía un aliento,  
una burbuja; decía un gemido y enmudecían  
los labios,  
mientras las letras teñidas de un carmín  
en su boca  
destellaban muy débiles, hasta que al fin  
cesaban.  
Entonces alguien, no sé, alguien no hu-  
mano,  
alguien puso unos labios en los suyos.  
Y alzó una boca donde solo quedó el calor  
prestado,  
las letras tristes de un beso nunca dicho.

## II. EL SILENCIO

Miró, miró por último y quiso hablar.  
Unas borrosas letras sobre sus labios apa-  
recieron.  
Amor. Sí, amé. He amado. Amé, amé mucho.  
Alzó su mano débil, su mano sagaz, y un  
pájaro  
voló súbito en la alcoba. Amé mucho, el  
aliento aún decía.  
Por la ventana negra de la noche las luces  
daban su claridad  
sobre una boca, que no bebía ya de un sen-  
tido agotado.  
Abrió los ojos. Llevó su mano al pecho y dijo:  
Oídme.  
Nadie oyó nada. Una sonrisa oscura vela-  
damente puso su dulce máscara  
sobre el rostro, borrándolo.  
Un soplo sonó. Oídme. Todos, todos pusieron  
su delicado oído.  
Oídme. Y se oyó puro, cristalino, el silencio.  
(De *Nacimiento último*.)

## La selva y el mar

ALLÁ por las remotas  
luces o aceros aún no usados,  
tigres del tamaño del odio,  
leones como un corazón hirsuto,  
sangre como la tristeza aplacada,  
se baten como la hiena amarilla que toma  
la forma del poniente insaciable.  
Oh la blancura súbita,  
las ojerías violáceas de unos ojos marchitos,  
cuando las fieras muestran sus espadas o  
dientes  
como latidos de un corazón que casi todo  
lo ignora,  
menos el amor,  
al descubierto en los cuellos allá donde la  
arteria golpea,  
donde no se sabe si es el amor o el odio  
que reluce en los blancos colmillos.  
Acariciar la fosca melena  
mientras se siente la poderosa garra en la  
tierra,  
mientras las raíces de los árboles, tem-  
blorosas,  
siente las uñas profundas  
como un amor que así invade.  
Mirar esos ojos que solo de noche fulgen,  
donde todavía un cervatillo ya devorado  
luce su diminuta imagen de oro nocturno,  
un adiós que centellea de póstuma ternura.  
El tigre, el león cazador, el elefante que  
en sus colmillos lleva algún suave collar,  
la cobra que se parece al amor más ardiente,  
el águila que acaricia la roca como los se-  
sos duros,  
el pequeño escorpión que con sus pinzas sólo  
aspira a oprimir un instante la vida,  
Madrid-España, 1 de mayo de 1975

la menguada presencia de un cuerpo de  
hombre que jamás podrá ser confundido  
con una selva,  
ese piso feliz por el que viborillas perspicaces  
hacen su nido en la axila del musgo,  
mientras la pulcra coccinela  
se evade de una hoja de magnolia sedosa...  
Todo suena cuando el rumor del bosque  
siempre virgen  
se levanta como dos alas de oro,  
élitros, bronce o caracol rotundo,  
frente a un mar que jamás confundirá sus  
espumas con las ramillas tiernas.

La espera sosegada,  
esa esperanza siempre verde,  
pájaro, paraíso, fasto de plumas no tocadas,  
inventa los ramajes más altos,  
donde los colmillos de música,  
donde las garras poderosas, el amor que  
se clava,  
la sangre ardiente que brota de la herida,  
no alcanzará, por más que el surtidor se  
prolongue,  
por más que los pechos entreabiertos en  
tierra  
proyecten su dolor o su avidez a los cielos  
azules.

Pájaro de la dicha,  
azul pájaro o pluma,  
sobre un sordo rumor de fieras solitarias,  
del amor o castigo contra los troncos es-  
tériles,  
frente al mar remotísimo que como la luz  
se retira.

(De *La destrucción o el amor*.)

## Mirada final

(Muerte y reconocimiento)

La soledad, en que hemos abierto los ojos.  
La soledad en que una mañana nos hemos  
despertado, caídos,  
derrribados de alguna parte, casi no pudiendo  
reconocernos.  
Como un cuerpo que ha rodado por un ter-  
raplén  
y, revuelto con la tierra súbita, se levanta y  
casi no puede reconocerse.  
Y se mira y se sacude y ve alzarse la nube  
de polvo que él no es, y ve aparecer sus  
miembros,  
y se palpa: «Aquí yo, aquí mi brazo, y este  
mi cuerpo, y esta mi pierna, e intacta  
está mi cabeza»;  
y todavía mareado mira arriba y ve por dón-  
de ha rodado,  
y ahora el montón de tierra que le cubriera  
está a sus pies y él emerge,  
no sé si dolorido, no sé si brillando, y alza  
los ojos y el cielo destella  
con un pesaroso resplandor, y en el borde se  
sienta  
y casi siente deseos de llorar. Y nada le duele,  
pero le duele todo. Y arriba mira el camino,  
y aquí la hondonada, aquí donde sentado se  
absorbe  
y pone la cabeza en las manos; donde nadie  
le ve, pero un cielo azul apagado parece  
lejanamente contemplarle.  
Aquí, en el borde del vivir, después de  
haber rodado toda la vida como un ins-  
tante, me miro.  
¿Esta tierra fuiste tú, amor de mi vida? ¿Me  
preguntaré así cuando en el fin me co-  
nozca, cuando me reconozca y despierte,  
recién levantado de la tierra, y me tiente, y  
sentado en la hondonada, en el fin, mire  
un cielo  
piadosamente brillar?

No puedo concebirte a ti, amada de mi  
existir, como sólo una tierra que se sa-  
cude al levantarse, para acabar cuando  
el largo rodar de la vida ha cesado.  
No, polvo mío, tierra súbita que me ha acom-  
pañado todo el vivir.  
No, materia adherida y tristísima que una  
postrer mano, la mía misma, hubiera al  
fin de expulsar.  
No: alma más bien en que todo yo he vivido,  
alma por la que me fue la vida posible  
y desde la que también alzaré mis ojos finales  
cuando con estos mismos ojos que son los tu-  
yos, con los que mi alma contigo todo lo  
mira,  
contemple con tus pupilas, con las solas pu-  
pilas que siento bajo los párpados,  
en el fin el cielo piadosamente brillar.

(De *Historia del corazón*.)

## Bomba en la ópera

Toda descote, la platea brilla;  
brilla o bulla, es igual, gira y contempla  
el do de pecho que en la glotis grande  
—escenario y telón— vibra, retiembla,  
rebota en las paredes, sube en aguas  
y anega a todos, a los felicísimos  
que piensan mientras tragan, tragan, tragan,  
que un bel morir tutta una vita onora.  
Agua o música, o no: puro perfume,  
y el perfume no ahoga.  
Sobreviven, conversan, abanicán.  
La mano muerta mueve las varillas,  
el nácar decorado. «Oh, conde, estalle,  
rompa ese peto de su camisola  
y no me mire así. Tiemblan mis pechos  
como globos de luz...» Petróleo hermoso  
o gas hermoso, o, ya electrificados,  
globos de luz modernos en la noche.  
Noche de ópera azul, o amarillenta,  
mientras los caballeros enfrascados  
en la dulce emoción de las danseuses  
mienten a las condesas sus amores  
lánguidamente verdes en la sombra.  
Tarde, ¡qué tarde! Ya los terciopelos,  
todo granate, sofocados ciñen  
esculturales torsos desteñidos,  
mientras el escenario ha congregado  
a la carne mortal, veraz que canta.  
Todos suspensos en la tiple. ¡Cómo!  
¿Es la voz? ¡Es la bomba! ¿Qué se escucha?  
Oh, qué dulce petardo allí ha estallado.  
Rotos muñecos en los antepalcos.  
Carnes mentidas cuelgan en barandas.  
Y una cabeza rueda allá en el foso  
con espantados ojos. ¡Luces, luces!  
Gritos de los muñecos que vacían  
su serrín doloroso. ¡Luces, luces!  
La gran araña viva se ha apagado.  
Algo imita la sangre. Roja corre  
por entre pies de trapo. Y una dama  
muerta, aún más muerta, con su brazo al-  
zado

acusa. ¿A quién? La música aún se escucha.  
Sigue sonando sola. Nadie la oye,  
y un inmenso ataúd boga en lo oscuro.

(De *En un vasto dominio*.)

## A los inamistosos

¿Quién eres tú que te acercas, te sientas  
y con un rostro que no veo hoy me hablas?  
¿Eres amigo? Juan, Enrique, Lorenzo...  
Máscara triste de los vientos, te miro.  
En esta niebla sólo un humo pareces,  
máscara triste de los hombres diarios.  
¿Sois mis amigos, uno a uno? Ninguno.  
Máscara única que uniforme transcurres.  
¿Cómo te llamas? Día a día he tenido,  
sombras amigas, vuestros humos lentísimos,  
sordos volúmenes de un vapor transitorio  
que un cuerpo humano de una niebla for-  
mase.  
Pedro, Francisco, Juan, Enrique... Humo  
grueso,  
torpe en el viento cabecea sin rostro,  
mientras las voces de los vientos imitan  
una voz siempre. Yo os conozco. Dejadme.

(De *Poemas varios*, en O. C.)

## El poeta se acuerda de su vida

Vivir, dormir, morir: sonar acaso.  
HAMLET

PERDONADME: he dormido.  
Y dormir no es vivir. Paz a los hombres.  
Vivir no es suspirar o presentir palabras que  
aún nos vivan.  
¿Vivir en ellas? Las palabras mueren.  
Bellas son al sonar, mas nunca duran.  
Así esta noche clara. Ayer cuando la aurora,  
o cuando el día cumplido estira el rayo  
final, y da en tu rostro acaso.  
Con un pincel de luz cierra tus ojos.  
Duerme.  
La noche es larga, pero ya ha pasado.

(De *Poemas de la consumación*.)

# DIÁLOGO CON LAS INSTITUCIONES Y CENTROS CULTURALES ♦

## LA FUNDACION

## "ARTE Y CULTURA"

Por José LOPEZ MARTINEZ

Teníamos verdadera curiosidad por conocer interiormente esta Fundación. Sus cursos, dedicados a toda clase de temas artísticos y culturales vienen siendo muy ambiciosos. Destacados profesores, escritores y académicos están interviniendo en ellos desde su iniciación. Para «Arte y Cultura» apenas si hay día sin conferencia. Incluso hay jornadas en que su tribuna es ocupada por dos ilustres personalidades. Con doña Rosa Moya de Fernández-Villaverde, presidenta de la Fundación, hemos conversado ampliamente sobre la institución. Comenzamos preguntándole cuándo y quiénes crearon «Arte y Cultura».

—No me gusta hablar de mí misma. Quizá ésa es la razón por la que rehúyo tantas entrevistas como constantemente me proponen. Pero sí, realmente recuerdo que fue una idea que me surgió de repente volviendo en coche después de un veraneo en el Norte, concretamente ante un paisaje de Castilla, en otoño, contemplando los rojos de la tierra de la provincia de Burgos entre los amarillos de las hojas de otoño. Siempre he sido muy aficionada al arte, y creo que lo siento de verdad. Tuve un golpe de intuición como una inspiración en que vi realizada mi idea, empecé a comunicársela a mi marido, sin vacilación alguna; hasta me salió el nombre, y es curioso: exactamente lo que hablaba y pensaba en alto ha ido saliendo exactamente después. Fue una premonición... Estoy segura. Me gustó lo de «Arte y Cultura» como nombre verdaderamente representativo de la obra.



La fundadora y presidenta de «Arte y Cultura», doña Rosa Moya de Fernández-Villaverde



Rubén Darío Rey, biznieto del poeta. Becario de «Arte y Cultura», aparece en la fotografía el día de su Primera Comunión

Doña Rosa Moya nos ha pedido que recojamos sus palabras tal y como nos las va diciendo. Lo hacemos con el mayor rigor que nos es posible. «Es para que salga todo más espontáneo y auténtico», insiste. A continuación hablamos sobre los fines principales de la Fundación. Nos explica doña Rosa Moya con todo detalle:

—Los fines... Yo diría que el fin único es la divulgación del arte y de la cultura a través de una organización concretada en dar doscientas cuarenta conferencias de noviembre a mayo en forma de cursillos y complementarse éstas con viajes culturales por España y el extranjero, especialmente para un ambiente femenino más bien adulto, fuera ya de la Universidad, quizá para esa edad en que más se pueden apreciar y valorar las inquietudes espirituales o intelectuales de la vida como evasión de lo cotidiano, para que esto último precisamente sea un contraste y adquiera todo el valor que a su vez merece. Quiero decir que después de una conferencia sobre arte o sobre filosofía, hacer punto, ocuparse de los hijos o tomar la merienda en casa con la familia o con amigos es doblemente agradable. Creo que es hoy día el complemento de su vida de cientos de mujeres en Madrid.

### UNA PRESIDENCIA SIN JUNTA DE GOBIERNO

Queremos saber cómo está estructurada la Fundación, su funcionamiento, quiénes componen

su junta de gobierno y si reciben algún tipo de ayuda económica. La presidenta nos aclara rotundamente todas y cada una de nuestras interrogantes.

—No dependo de ningún organismo oficial, ya que el capital inicial de esta Fundación fue propio, lo que me ha dado una autonomía total, y en estos doce años de infatigable labor, lo que más me ha simplificado el trabajo ha sido esto precisamente; lo que si debo decir, es que el eco que he encontrado en el ambiente oficial ha sido definitivo; una labor apolítica auténticamente cultural, sin otra política que la cultura y el amor a los demás, es siempre bien recibida.

—¿Quiénes forman la junta de gobierno de la entidad?

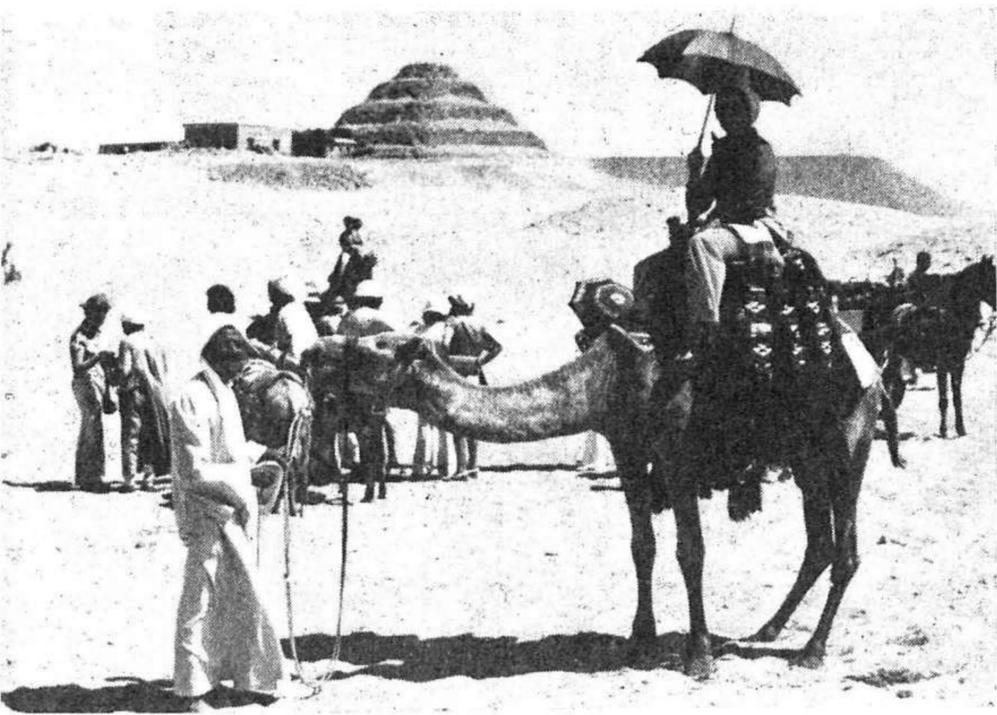
—Pertenezco, como vocal, a tantas juntas benéficas, que al sentirme capacitada para realizar mi propia idea desde todos los puntos de vista, es justamente una de las características que sostengo y sostendré: la completa libertad de opinión para actuar. Hasta ahora todo marcha a la perfección. No tengo mérito. Es innata en mí esta condición. Como ama de casa, tampoco tengo junta de gobierno. Cada mujer, en nuestro terreno, nos gobernamos solas y nos va bien cuando sabemos lo que queremos, a dónde vamos, sobre todo si se actúa con justicia y generosidad, especialmente esto último.

—¿Cuáles han sido las actividades más importantes realizadas hasta la fecha?—doña Rosa Moya intenta sintetizar.

—Actividades... Yo diría la actividad permanente, desde formar cursos con conferencias, le repito, diarias, con catedráticos, conferenciantes, académicos, escritores, etcétera, los más importantes del país; organizar a setecientas cursillistas; hacer también exposiciones; dar becas, como es la educación completa de los biznietos de Rubén Darío, y llevar en pleno los viajes culturales, de los que se hacen dos anualmente. Llevamos realizados dieciocho por el extranjero y veinte por España.

La presidenta de «Arte y Cultura» nos refiere algún episodio curioso de estos viajes al extranjero:

—Como importantes anécdotas, contaría cientos; entre ellas, cuando el Sha de Persia, enterado de nuestras dificultades de transporte durante la Semana Santa última, puso a nuestra disposición un avión privado de las Fuerzas Imperiales del Irán en el que hicimos todo el recorrido del país el grupo de cuarenta personas que veníamos de Anatolia. Fue una experiencia inolvidable. También recuerdo con gran emoción el momento de ver despegar el primer charter con doscientas personas de «Arte y Cultura» para Nueva York, con cuatro profesores, para conocer un Nueva York intelectual de museos, óperas, exposiciones, etcétera.



Rosa Moya, en el Sáhara, durante el viaje que la Fundación «Arte y Cultura» realizó por todo Egipto en abril de 1973



Las cursillistas de «Arte y Cultura» en el mesón de Villalcázar de Sirga (de Información y Turismo), con motivo de la excursión para conocer el románico de la provincia de Palencia en mayo de 1972

## OTRAS ACTIVIDADES DE «ARTE Y CULTURA»

Realizamos esta entrevista en casa de doña Rosa Moya. Es una mansión señorial, un palacete encantador. En el salón donde estamos conversando hay varios objetos artísticos de gran valía y cuadros de firmas conocidas. Aquí hablando de arte y cultura, se pasa el tiempo sin sentir. La tarde es lluviosa, oscura. Hace honor al refrán de «Abril, aguas mil».

—¿Realizan en «Arte y Cultura» algún tipo de publicaciones?

—Lo he pensado muchas veces. Cuando tenga tiempo publicaré Crónicas y cuadernos de «Arte y Cultura», pero está sólo en proyecto. De momento, el interés vivo se mantiene no en leer, sino en escuchar, en asistir a escuchar, ése es el matiz.

—¿Conceden algún premio literario, artístico o universitario? En caso afirmativo, díganos el nombre de los ganadores.

—Con motivo de organizar la primera exposición de escultura de arte animalista, que tuvo lugar el año mil novecientos sesenta y cinco en el Museo de Arte Contemporáneo, dimos un premio, que ganó el joven Francisco Barón, por su obra Vuelo inicial. A esta exposición concurrieron artistas tan destacados como Venancio Blanco, Otero Besteiro, Julio Hernández, etcétera. También, con motivo de mis actividades benéficas, he combinado una labor paralela entre rifas de cuadros importantes. Recuerdo una con una obra de Benjamín Palencia; o fiestas de sociedad, bailes en que los fondos se repartían entre las becas de «Arte y Cultura», y ayuda también para guarderías, escue-

las católicas o Cruz Roja, para lo que se formó un comité especial.

En este aspecto filantrópico, «Arte y Cultura» está realizando un trabajo meritorio. Doña Rosa Moya aún sigue facilitándonos la información que le hemos pedido:

—También he ayudado a artistas jóvenes, pintores noveles, para sus vacaciones en Segovia o Granada, o simplemente patrocinando salas y medios para darse a conocer. Las becas las he ofrecido siempre a pintores de la Escuela de Bellas Artes, cuyo concurso organizaba el propio Ministerio.

—Háblenos de las actividades llevadas a cabo en este curso.

—Le repito que las actividades son diversas. Hay un gran equilibrio entre los cursos que dentro de su unidad o monografía forman a la vez contraste con los demás. Es la forma de encontrar interés en todos y cada uno.

## OTROS ASPECTOS DE LA FUNDACION

En la calle sigue lloviendo. Se oye caer el agua machaconamente. Son las seis y media y parece que va a anochecer de un momento a otro, como si estuviéramos en noviembre. Doña Rosa ha mirado su reloj con el rabillo del ojo. La esperan en otro sitio. Es una mujer cargada de obligaciones y compromisos. Vamos a entrar en la recta final de la entrevista. Lo hacemos preguntándole si «Arte y Cultura» admite socios y, en caso de ser así, quiénes pueden serlo.

—«Arte y Cultura» admite cursillistas que se matriculan, según el programa, de aquello que más les interesa y eligen. Es como una pequeña universidad privada en la que reina la armonía y la paz.

—¿Cuáles son los proyectos más inmediatos de la Fundación?

—Proyectos, siempre... Cada año, la ilusión de lo nuevo dentro de su constante ritmo. Créame que fundar o crear puede hacerse en el momento determinado en que nace una idea, pero conservarla, alimentarla, hacerla crecer y prosperar es labor diaria infatigable, y en esa labor está precisamente eso que nos marca el futuro que son los proyectos.

Efectivamente, la Fundación «Arte y Cultura» es la idea—yo diría más bien el ideario—de una persona de extraordinarias inquietudes culturales. Una empresa de enorme aliento sustentada por el afán de una mujer que comprende la realidad del tiempo en que vivimos. No importa a doña Rosa Moya de Fernández-Villaverde el desasosiego que ha caído sobre ella: actos, entrevistas, viajes, reuniones... Es el suyo un espíritu joven y fuerte, capaz de luchar y de vencer. Una gran dama en el más completo sentido de la palabra.

## REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

BIMESTRAL

Consejo de Redacción

Presidente:

José María Cordero Torres

Camilo Barcia Trelles, Emilio Beladíez, Eduardo Blanco Rodríguez, Gregorio Burgueño Álvarez, Juan Manuel Castro Rial, Félix Fernández-Shaw, Jesús Fueyo Álvarez, Rodolfo Gil Benumeya, Antonio de Luna García (†), Enrique Mainera Regueyra, Luis García Arias (†), Luis Mariñas Otero, Carmen Martín de la Escalera, Jaime Menéndez (†), Bartolomé Mostaza, Fernando Murillo Rubiera, Román Perpiñá y Grau, Leandro Rubio García, Tomás Mestre Vives, Fernando de Salas, José Antonio Varela Dafonte, Juan de Zavala Castilla

Secretario:

Julio Cola Alberich

SUMARIO DEL NUMERO 137 (enero-febrero 1975)

### ESTUDIOS

- «La crisis estructural de la Organización internacional», por José María Cordero Torres.
- «Prólogo, trama y epílogo en las relaciones interamericanas», por Camilo Barcia Trelles.
- «Los Estados africanos y el conflicto del Oriente Medio: el caso de la República del Zaire», por Diur Katond.
- «La política internacional en torno al régimen de inversiones extranjeras», por Juan Aznar Sánchez.
- «VI Congreso Panafricano», por Luis Mariñas Otero.
- «Los componentes del Afganistán contemporáneo (I)», por Leandro Rubio García.
- «Vicisitudes europeas», por Stefan Glejdura.
- «Etiopía: final del reinado de Haile Selassie (III)», por Julio Cola Alberich.

### NOTAS

- «Permanencia y mutación en la realidad de Siria», por Rodolfo Gil Benumeya.
- «Radiodifusión comunista», por Stefan Glejdura.

CRONOLOGIA  
SECCION BIBLIOGRAFICA  
RECENSIONES  
NOTICIAS DE LIBROS  
REVISTA DE REVISTAS  
ACTIVIDADES  
DOCUMENTACION INTERNACIONAL

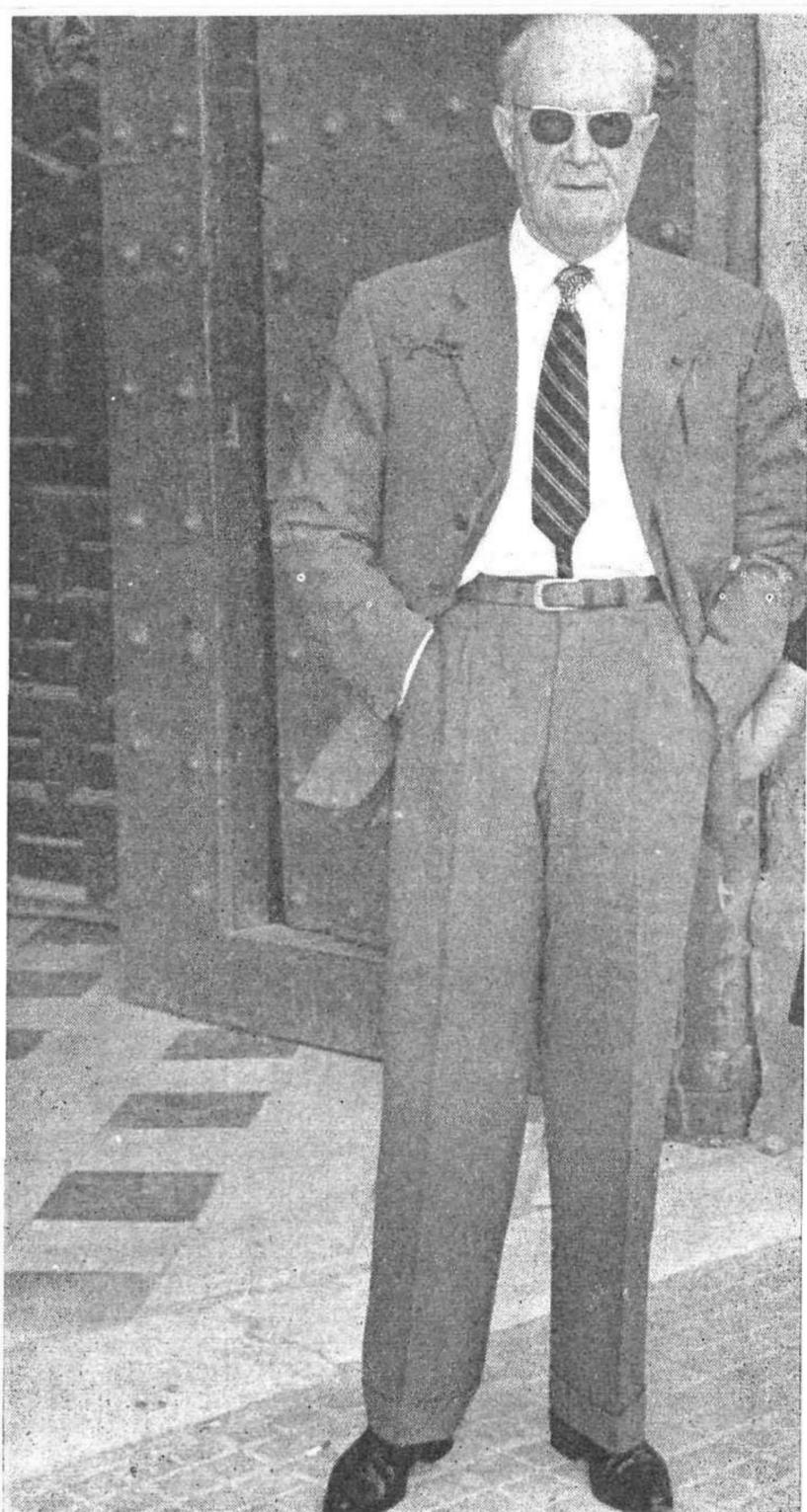
### Precios de suscripción anual

Numero suelto, 150 pesetas.  
Número suelto extranjero, 3 dólares.  
España, 650 pesetas.  
Iberoamérica, Portugal, Filipinas, 12 dólares.  
Otros países, 13 dólares.

### INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8  
Madrid (España)

**el escritor,  
al día \***



# RAFAEL LAFFÓN

Por Arturo DEL VILLAR

SEVILLA está rindiendo homenaje en estos días a su poeta Rafael Laffón, con motivo de su setenta y cinco cumpleaños; conferencias sobre su poesía y un número especial de la revista *Cal* festejan el aniversario. Es el segundo homenaje que le tributa la ciudad de la Giralda, puesto que ya en 1960, con motivo de la concesión del Premio Nacional de Literatura a su libro *La rama ingrata*, editado en la colección *Agora* el año anterior, se organizaron en su honor diversos actos académicos, programados conjuntamente por la Universidad y el Ayuntamiento, y se editó el volumen titulado *Homenaje al poeta sevillano Rafael Laffón*. Está claro, pues, que Laffón ha conseguido ser poeta—o profeta—en su tierra, esa misma tierra que desconoce a Luis Cernuda, ignora a Vicente Aleixandre y ha dado el nombre de Hermanos Machado a un callejón por todo homenaje. En cambio, Laffón ha sido reconocido siempre como el poeta de Sevilla por antonomasia, y la ciudad y sus instituciones se lo hacen ver con sus premios y con sus homenajes.

Ciertamente, Rafael Laffón ha sido fiel toda su vida a la ciudad que le vio nacer; siempre ha vivido en ella, donde estudió, donde ha trabajado hasta su jubilación, donde ha escrito todos

sus versos y sus prosas, donde nacieron su hijo y sus nietos, y donde está enterrada su esposa. No se explicaría a Laffón fuera de su ambiente sevillano; por eso ha titulado sus evocaciones de la infancia y adolescencia *Sevilla del buen recuerdo*, ya que su autobiografía forma parte íntima de la ciudad, de sus barrios y sus calles. El destino de Laffón quedó ligado a Sevilla desde el nacimiento mismo, puesto que fue a nacer durante la celebración de su más famosa fiesta, la Feria de Abril; incluso estuvo a punto de llegar a este mundo en una caseta del Real de la Feria: cuando su madre saltó una cuneta apreció los síntomas inequívocos del parto inminente, y de no ser por la llegada casual del coche de unos amigos, que a toda prisa la llevaron a su casa, allí hubiera dado a luz, asistida por unas señoras que comprendieron la situación y por su marido, que era médico, ciertamente, pero no ginecólogo. Sucedió esto el 20 de abril de 1900.

Nació Rafael Laffón en la calle de la Vinatería, frente a una callejuela llamada Gorgoja, en la que se oyeron siglos atrás los primeros llantos de Velázquez; el pintor y el poeta fueron bautizados en la misma pila. Poco tiempo más permaneció la familia allí: el doctor Laffón fue

ascendido a director de Casas de Socorro Municipales, con destino a la establecida en la calle del Betis, y allá se trasladaron. En su libro de memorias, ya citado, el poeta comenta: «Todas las calamidades patológicas de la infancia habían caído sobre mí en plazo de no muchos días. Y estuvieron a punto de aplastarme definitivamente. Difteria, sarampión, tos ferina. Mis dos hermanos mayores murieron de difteria, para el vulgo "garrotillo", sin que la palabra pida aquí más terribles aclaraciones. No había tratamiento eficaz. A mí, algo después, me puso a flote en pocas horas el suero de caballo... La tos ferina, por contra, no cedía. Un colega de mi padre, viéndome en aquellos accesos frenéticos, decía siempre tras de auscultarme: "Este corazoncito"... Quedé hecho una medusa de mar.»

El apellido Laffón es francés, y originariamente no se acentuaba, claro está, aunque después se castellanizara en parte, sin perder su doble f. El abuelo del poeta era francés, de familia acomodada, propietaria de fincas en el mediodía de Francia y en Huévar, en el Aljarafe sevillano. Fue un hombre de espíritu algo renacentista, aficionado a las armas y a las artes, de temperamento entre místico y mundano, como aque-

llos cardenales de la Italia del *cinquecento*. Al quedar huérfano sintió la llamada religiosa y decidió ingresar en Saint Sulpice, dejando a sus administradores la tarea de remitir al convento las rentas que proporcionaran sus posesiones. El caso es que un día el rector del seminario le llamó a capítulo para advertirle que no llegaba dinero de España. El joven seminarista acordó entonces llegarse a Sevilla para ver qué ocurría, así que metió un par de pistolas en la maleta y colgó los hábitos temporalmente, sin sospechar—o tal vez sí—que se iba a quedar en el mundo, y en Sevilla además.

Llegó a la capital andaluza monsieur Emmanuel Laffon, dispuesto a enterarse de lo ocurrido, y debió de ser tan funesto que, o por la diferencia lingüística o por el estado de las cuentas, prefirió usar el lenguaje de las pistolas, tan bien comprendido por el administrador que nunca se le volvió a ver en la región. Resuelto a poner en orden sus posesiones, se quedó una temporada en Sevilla; sin embargo, el amor humano, traducido por una joven adoptada por los condes de Benacasón, prolongó indefinidamente su estancia, si bien la alternó con viajes frecuentes a París. El mayor de sus hijos estudió medicina, y hubiera podido heredar

el condado de haber sentido interés en ello, con lo cual nuestro poeta poseería hoy un título nobiliario; pero a ninguno de los dos les importaba.

Una de las aficiones de don Manuel Laffón—españolizado ya su nombre y apellido—era la pintura; llegó a tener un estudio, compartido con García Ramos, y parece ser que fue un discreto pintor costumbrista, a juzgar por las obras que se conservan de él, colgadas en casa de su nieto. También a Rafael Laffón le ha tentado la pintura, aunque fue una tentación muy pequeña, tanto que se limita al dibujo de un paisaje de Huévar, hecho sobre papel, perdido para siempre. El deseaba ser pintor a sus catorce años, como lo desearon Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti, por decir unos ejemplos ilustres; sin embargo, su padre pensaba que no era una profesión de provecho, con su porvenir incierto, y le encauzó hacia otras aficiones. Después, la muerte del padre le obligó a pensar en realidades inmediatas. Y así es como se frustró una incipiente vocación heredada de un abuelo francés convertido en pintor costumbrista andaluz.

He ido a ver a Rafael Laffón a su casa de la calle del Cardinal Spínola, donde vive con su hijo, médico pediatra, su nuera y sus cinco nietos (un chico y cuatro chicas). Es una casa andaluza, con su patio adornado con plantas y flores, pájaros y ánforas; en la cancela, la reproducción de una Inmaculada de Murillo nos habla del sevillanismo y la religiosidad, a partes iguales, de sus moradores. El poeta tiene el pelo blanco y oculta sus ojos tras los cristales oscuros de unas gafas sin montura: su antigua miopía se ha agravado con la trombosis que padeció hace año y medio; entonces se temió por su vida, y él mismo dice ahora que es un resucitado. Sale poco a la calle, y siempre acompañado por algún familiar, ya que su capacidad visual y sus reflejos están disminuidos a causa de la enfermedad sufrida; pero conserva el ánimo bien dispuesto para seguir interesándose por lo que acontece en Sevilla, y continúa escribiendo.

Preside la sala un retrato al óleo de su esposa; se casaron en 1924, y a su muerte escribió el que suele considerarse su mejor libro, *Vigilia del jazmín*. En la librería, que ocupa por completo una de las paredes, curioso libros variadísimos: no en balde Rafael Laffón ha sido crítico literario del ABC de Sevilla durante treinta años, hasta su enfermedad; por ello, pertenecía al jurado que concede anualmente los premios de la Crítica, si bien nunca se animó a viajar a Barcelona para asistir a las reuniones, limitándose a enviar su voto por carta. Un viejo escritorio, de estilo clásico español; una pequeña mesa y las sillas completan el mobiliario de la sala donde charlamos. El poeta no fuma, pero

no le importa que los demás lo hagamos; tampoco bebe, así que no hace honor al vino andaluz que nos ofrece su nuera.

Su memoria es excelente, aunque no para las fechas o datos concretos; claro que eso es característico en él, porque le interesan los hechos y no los datos, los sucesos y no sus fechas. Así, no acierta a decirme cuántos números editó *Mediodía*, por ejemplo, porque lo importante es la revista en cada uno de ellos y en su conjunto. En cambio, está pendiente de todo: me acompaña en la visita José Luis Núñez, uno de los poetas jóvenes más notables de Sevilla, que siente gran respeto por Laffón y se ha encargado de ponerse en contacto con poetas de toda España para que contribuyan al homenaje. Pues bien: Rafael Laffón alterna la respuesta a mis preguntas con comentarios a Núñez, indicán-

*era entonces mi vocación, la pintura, me refugié en la poesía, porque continuaban siendo baratos lápices y papeles, de modo que podía llenar muchas hojas con mis versos.*

—¿Recuerda su primer poema, digamos «en serio», tras ese romance precoz?

—*Era un poema lírico, con todos los tópicos habituales, sobre las palomas. Más tarde escribí unos poemas contra las corridas de toros: era en la época antitaurina de Eugenio Noel, y yo me declaré en contra de la barbarie de las corridas. La verdad es que nunca fui aficionado a los toros, aunque fui a ver algunas corridas porque me invitaba un compañero de Universidad que era sobrino de Eduardo Miura.*

—Eso de estudiar dos carreras, como usted hizo, puede significar que fue un estudiante

*secretario técnico en la Delegación de la Seguridad Social en Sevilla. Debo confesarle que estudié sin vocación; yo quería formarme una cultura, así que leía mucho y estudiaba algunas asignaturas con interés, pero otras sólo lo hacía por obligación.*

La vida de Rafael Laffón es y ha sido siempre tranquila; sencilla; una vida que resultaría absolutamente vulgar de no ser por su condición de poeta. Ha transcurrido siempre entre la ciudad y el Aljarafe, sin más asomos al mundo, o como si no existiera otro mundo. Parece adecuado hablar de torre de marfil en su caso, de aislamiento querido y procurado a toda costa. Su poesía se mantiene fuera del tiempo, más próxima a la época renacentista que a nuestros inquietantes días: la cubierta de sus *Poesías* (1945) imita las portadas del seiscien-

## RESURRECCION

Cuando Dios diga «¡Alzáos!», y truenen las trompetas,  
sonarán nuestros gritos de ansiedad emergente;  
nuestros gritos de tierra tantos siglos sin nombre;  
nuestros gritos que estaban aguardando en las órbitas  
heladas de los cuerpos celestes que se aman;  
nuestros gritos de niños ciegos que se perdieron,  
al recobrar el tacto concorde de otras venas.

¡Temblor de asidas manos tras del naufragio inmenso!

Romperemos las aguas y las duras raíces  
y el cristal de las sales telúricas absortas.

Estas tus manos y éste el color de tus ojos,  
irisado en las luces del novísimo día.

Y ésta ya la medida de nuestros corazones...

¡Otra vez nuestro gozo confinado en fronteras!

Allí una carne hermosa proclamaré por mía:  
Mirad—diré—, las huellas antiguas de mis brazos.

(De Vigilia del Jazmín.)



dole nombres y sugerencias y preguntándole por los escritores sevillanos. Laffón sabe muchas anécdotas, y relata algunas irreproducibles aquí, pero divertidas; ¿será verdad lo que cuenta o pondrá algo de fantasía en ello? Me queda la duda, sinceramente.

—¿Por qué se dedicó a escribir versos?

—*Por razones económicas, sencillamente. Nada hay más barato que un lápiz y un papel, así que cuando era niño pude escribir un romance lamentándome de los desengaños de la vida. Después, cuando mi padre me apartó entonces de la que*

muy bueno o muy malo, una de dos.

—*Fui un magnífico estudiante, porque tenía que serlo. Mi madre era viuda, y yo debía obtener cuantas matrículas de honor fuera posible para estudiar gratuitamente; por eso conseguí matrículas en casi todas las asignaturas. Estudiaba día noche, lo que aumentó mi innata miopía. Me licencié en Derecho, pero no terminé Letras. En mil novecientos veinticuatro se me ofreció la oportunidad de presentarme a unas oposiciones en la Seguridad Social y conseguí el segundo puesto; desde entonces y hasta mi jubilación he sido*

tos. Cuando hablamos sobre las escuelas poéticas de los últimos años confiesa que le disgusta la llamada poesía social, y añade:

—*No me interesa la política, no me ha interesado nunca. Sobre ese tema no puedo mantener una conversación.*

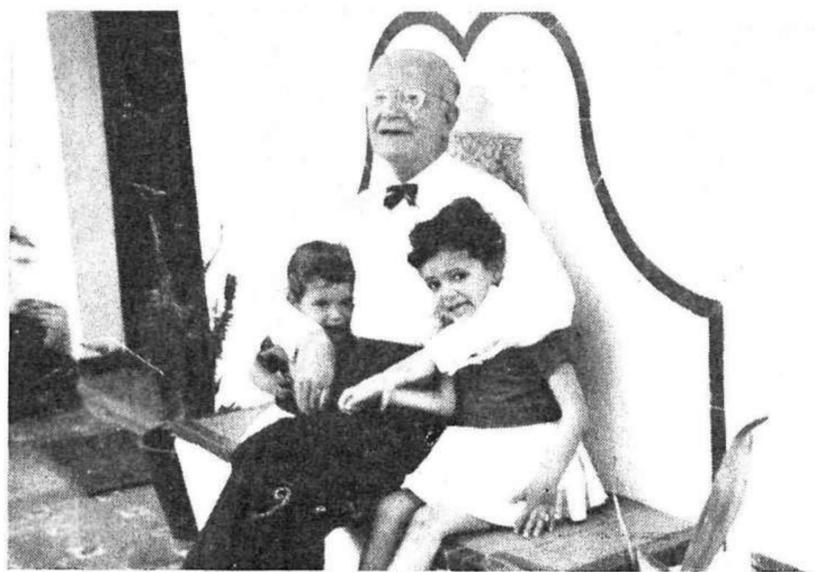
Sólo sus primeros libros estuvieron relacionados con los movimientos poéticos de vanguardia: *Cráter* (1921), *Signo más* (1927) e *Identidad* (1934). Es imposible encontrar estos libros, que ni siquiera suelen hallarse en las bibliotecas públicas, por lo que sólo pueden

conocerse a través de las opiniones que han merecido. Suele decirse que están relacionados con el ultraísmo, cosa nada chocante, puesto que una de las revistas más importantes de ese movimiento, «Grecia», se editó precisamente en Sevilla, al menos en su mayor parte: apareció el primer número el 12 de octubre de 1918, y el último lleva fecha de 1 de marzo de 1920, trasladada ya la redacción a Madrid; fue su director Isaac del Vando Villar, y su mentor, Rafael Cansinos Asséns. El 2 de mayo de 1919 tuvo lugar un acto de afirmación ultraísta en el Ateneo sevillano. Por todo ello, resulta lógico que Laffón se contagiase de una moda tan próxima a él.

Pero su nombre no queda vinculado a «Grecia», sino a otra revista que miraba más hacia la tradición sevillana: «Mediodía». La fundaron Alejandro Collantes de Terán, Eduardo Llo-sent, Joaquín Romero Murube, Juan Sierra y Rafael Laffón. «Mediodía» era hasta cierto punto heredera de «Grecia», si bien con una marca más clásica. La verdad es que «Grecia», como su mismo nombre hacía suponer, nació llena de buenas intenciones modernistas, invocando a Rubén Darío y a los dioses helénicos; a partir de su undécimo número viró hacia el ultraísmo, empujada por Cansinos, y eso fue lo mejor que pudo ocurrirle, porque de otra forma estaría ya olvidada. «Mediodía» nació y murió dentro del orden establecido, sin oír los cantos de sirena de movimientos tan decisivos como su coetáneo el superrealismo, por citar un ejemplo egregio. Laffón me confiesa que nunca le gusto el superrealismo.

—¿Cómo fue recibida «Mediodía»?

—*Bastante mal. Los gustos de los sevillanos en aquella época no pasaban de Campoamor y Núñez de Arce, y en la ciudad no existía ambiente literario. Mi tío, Amante Laffón, que publicó algunos libros de versos románticos, aunque todavía se le recuerda por las obras de caridad que hizo, nos miraba con cierta*



## BIOBIBLIOGRAFIA

Rafael Laffón nació en Sevilla, donde siempre ha residido, el 20 de abril de 1900. Estudió Filosofía y Letras y Derecho, licenciándose en esta última especialidad. Ha sido funcionario de la Seguridad Social hasta su jubilación. En 1926 fundó, con Alejandro Collantes de Terán, Eduardo Llo-sent, Joaquín Romero Murube y Juan Sierra, la revista «Mediodía». En 1962 creó la colección poética «La Muestra». Es miembro de la Academia Sevillana de Buenas Letras, y premio Nacional de Literatura por su libro *La rama ingrata*, entre otros galardones. Durante treinta años ejerció semanalmente la crítica literaria en el diario *ABC*, edición de Sevilla. Ha publicado las siguientes obras:

### POESIA

- Cráter*, ed. del autor, Sevilla, 1921.
- Signo más*, ed. Mediodía, Sevilla, 1927.
- Identidad*, Pen Colección, Espasa-Calpe, Madrid, 1934.
- Romances y madrigales*, Adonais, Madrid, 1944.
- Poesías*, Aljarafe, Sevilla, 1945.
- Adviento de la angustia*, Halcón, Valladolid, 1948.
- Cantar del Santo Rey*, premiado en los Juegos Florales del Ateneo de Sevilla, ed. del Archivo Hispalense, Sevilla, 1948.
- Romances del Santo Rey*, premiado por el Ayuntamiento de Sevilla, ed. del Patronato Mu-

nicipal de Publicaciones, Sevilla, 1951.

*Vigilia del jazmín*, col. Murta, ed. Instituto Alfonso El Magnánimo, Valencia, 1952, segunda ed., col. Aldebarán, Sevilla, 1973.

*Coda*, Mirto y Laurel, Melilla, 1954.

*La rama ingrata*, Premio Nacional de Literatura, col. Agora, Madrid, 1959.

*A dos aguas*, col. Adonais, editorial Rialp, Madrid, 1962.

*La cicatriz y el reino*, col. La Muestra, Sevilla, 1964.

*La cicatrice et le regne* (incluye la «plaque» anterior y una selección de otros libros), bilingüe, con traducción de Juliette Decreus; Autor du Monde, ed. Pierre Seghers, París, 1967.

*Sinusoides y puzzle*, col. Angaro, Sevilla, 1970.

### PROSA

*Discurso de las cofradías de Sevilla*, Escelicer, Cádiz-Madrid, 1941.

*El poeta sevillano Juan Rodríguez Mateo*, Archivo Hispalense, Sevilla, 1949.

*Sevilla*, ed. Noguer, Barcelona, 1954.

*Las incoherencias de un niño sensible (Sevilla del buen recuerdo)*, El Guadalhorce, Málaga, 1970.

*Sevilla del buen recuerdo* (es el mismo libro anterior), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973.

*comprensión y algo de lástima; pero un amigo suyo, catedrático de Derecho, le decía que todos nosotros éramos reclusos, como lo oye.*

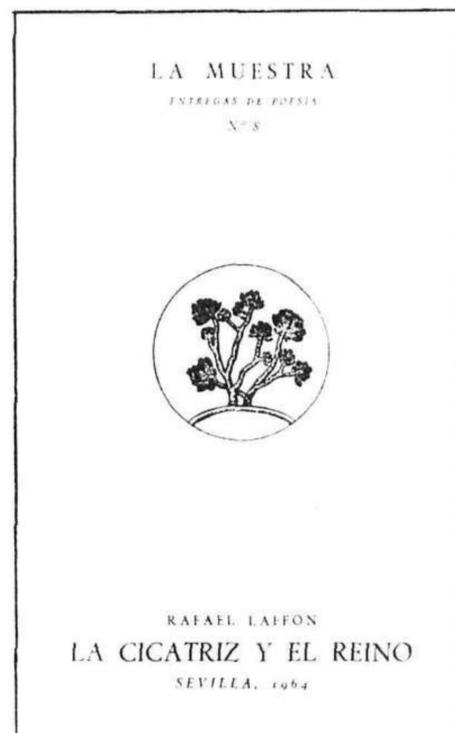
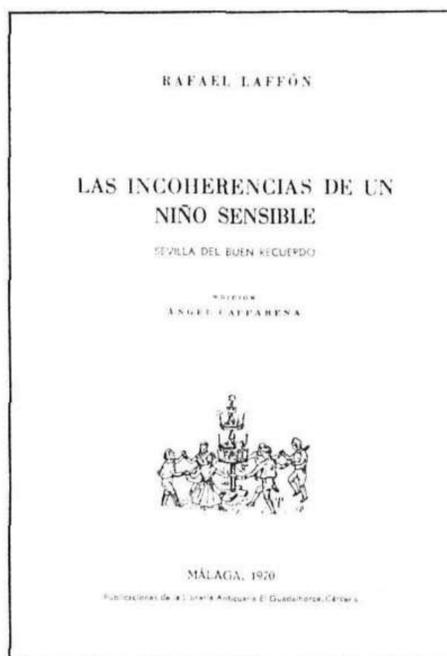
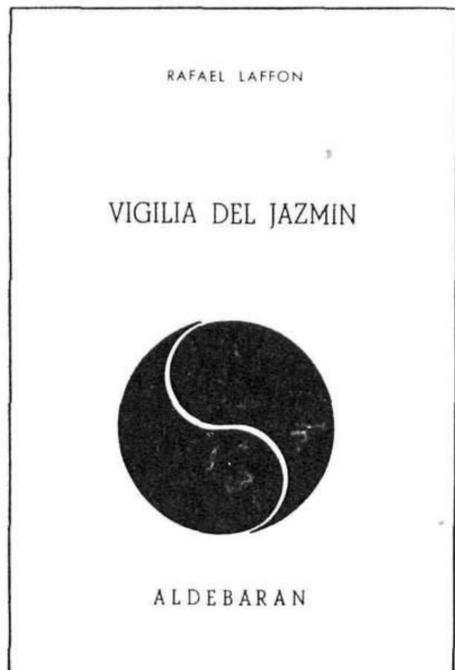
La revista, como tantas otras, tenía más colaboradores que suscriptores; sus apariciones imitaron al Guadiana: estuvo saliendo desde junio de 1926 hasta marzo de 1933; reapareció en 1935 y volvió a ver la luz en 1939, ya sin ninguna fuerza ni significación. Para los jóvenes sevillanos aficionados a la poesía fue un aliento necesario, por más que ninguno de ellos alcanzase un nombre destacable; Aleixandre, sevillano nacido en 1898, y Cernuda, sevillano de 1902, estaban vinculados a «Litoral», revista que ha quedado como representativa de la generación del 27; sus paisanos no acertaron a ver la inmensa calidad de Luis Cernuda, y él les pagó con su desprecio. La cátedra de literatura de la Universidad de Sevilla estuvo encomendada en los años veinte a Pedro Salinas, y desde 1930 la ocupó Jorge Guillén. Por algo la generación del 27 celebró en Sevilla, en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, y en 1927, algo así como su acto de constitución oficial.

—¿Qué relaciones mantuvo usted con los poetas de la generación del veintisiete?

—*He sido y soy aún amigo de muchos de ellos; con Jorge Guillén y con Gerardo Diego sigo teniendo una buena amistad. En el café «El Pasaje de Oriente» nos reuníamos los redactores de «Mediodía» con Salinas para hablar sobre literatura. Recuerdo que cuando publiqué Signo más Salinas me dijo «que tenía cosas muy bien trenzadas». Guillén no iba a nuestras tertulias, pero yo le visitaba en su casa. Esto es a nivel personal; de grupo a grupo, «Mediodía» contó con sus colaboraciones, hubo comunicación e intercambio.*

—¿Cómo juzga usted ahora la obra de «Mediodía»?

—*Fue una época literaria muy interesante. El grupo tuvo fuerza y calidad para hacerse oír y para marcar una pauta en la historia de la literatura sevillana.*



na. Fue una aventura que nos benefició a todos, a nosotros y a los que nos siguieron.

—¿De qué manera se clasifica usted poéticamente?

—Es algo delicado de decir; no me atrevo a opinar. Recogí algo del ultraísmo y del creacionismo, dos escuelas que me atrajeron mucho, pero fue momentáneo. Vigilia del jazmín y La cicatriz y el reino puede decirse que no están cerrados, son dos libros que interesan a los jóvenes. He sido y sigo siendo gran amigo de los jóvenes; siempre han encontrado una acogida franca en mí y les he escuchado con atención. Por esta casa han pasado muchos poetas jóvenes, para leerme sus versos, y yo les he atendido y alentado si creía que sus obras lo merecían.

Rafael Laffón estuvo diez años en silencio, de 1934 a 1944, año en que está fechada la edición de sus *Romances y madrigales*, undécimo volumen de la colección Adonais; como su título indica, es la entrada del poeta en el clasicismo formal que va a serle característico. Al año siguiente editó en Sevilla *Poesías*, una repetición del libro anterior, aumentado con nuevos poemas. Después ha seguido añadiendo títulos con regularidad a su bibliografía, hasta *Vigilia del jazmín*, poemario escrito a raíz de la muerte de su esposa, que atrajo la atención de la crítica al aparecer en 1952; al ser reeditado recientemente en la colección Aldebarán comenta José Luis Núñez, editor y prologuista del volumen: «Supuso, igualmente, una reacción imprevisible en aquel purgatorio laffoniano de los años cincuenta: el clima lúcido, desgarrador de aquellas fechas corroe las entrañas del poeta—un cáliz de amargor viene a buscarle—, empaña la habitual transparencia de su cristalería y hace que se tambalee la cresta acidulada de la pena. Era una reacción imprevisible por la que el tremendismo pudo fácilmente filtrarse, alistarse, abanderado, en aquellas revueltas aguas de la tragedia y el desamparo. Así hubiese sucedido si no llega a

mediar esta atmósfera de fragilidad por la que el mejor Laffón respira.»

Entre los nuevos títulos destaca *La rama ingrata*, antología de su obra poética, prologada por el profesor López Estrada, catedrático de la Universidad de Sevilla; con este libro, como queda dicho y es bien sabido, Laffón obtuvo el premio Nacional de Literatura. En 1962 creó una colección de poesía con el nombre de La Muestra; se trata de unos pliegos sin cortar, envueltos en una carpeta; el primer número lo lleva *Sonetos a Violante*, de Gerardo Diego, y el último, que es el ocho, *La cicatriz y el reino*, del propio Laffón. En medio quedan obras de Caro Romero, Rafael Montesinos, María de los Reyes Fuentes, José García Nieto, Juan Bautista Bertrán y Jiménez Martos. Se tiraban 500 ejemplares.

Con el mismo título de esta «plaquette» se editó en París, en la prestigiosa colección internacional *Autour du Monde*, de Pierre Seghers, un volumen bilingüe, con la traducción al francés debida a la profesora Juliette Decreus; se titula, pues, *La cicatrice et le regne*, y además del poemario así llamado incluye una selección de sus versos más representativos, a juicio de la traductora. Laffón está antologizado en varios panoramas de la poesía española actual, aparecidos dentro y fuera de nuestras fronteras, que sería prolijo enumerar aquí. Su última contribución a la poesía la ha dado a través de la colección sevillana Angaro, una «plaquette» titulada *Sinusoides y puzzle*.

—¿Escribe algo nuevo ahora?

—Acabo de publicar un poemita en ABC, por Pascua, y tengo algo inédito, no mucho. Espero hacer un libro con ese material.

—¿Cree que puede calificarse de andaluz a su poesía?

—Yo creo que no, porque estoy fuera de la temática típicamente andaluza. Recuerdo que cuando me presentaron a Juan Ramón Jiménez, me preguntó si era de los «fandangeros», y le dije que no. Pero siempre me llaman poeta sevillano. Quiero mucho a Sevilla, por eso no me muevo de aquí. Sin embargo, me parece que no es posible decir que mi poesía sea andaluza. No sé, algunos me han escrito que mi poesía les llenaba de nostalgia.

Laffón está cansado, así que debe terminar la charla, la visita. Le pido algunas fotografías, y resulta que no tiene más que un par de ellas, con sus nietos. No conserva fotografías de aquellos tiempos de «Mediodía», de sus actividades literarias de tantos años. Volvemos a lo mismo, le interesa el hecho, no su representación. Es mediodía cuando salimos de su casa; quizá en casa de Laffón es mediodía siempre.

## CRÓNICAS Y CARTAS del extranjero

### de Nueva York

# UNA PICA EN EL ARTE

Por José María CARRASCAL

ESPERO no tener que presentarles a Tom Wolfe, el sicodélico escritor norteamericano, padre del «nuevo periodismo», autor de esa pop-epopeya del LSD que es *The kool-aid acid test* y otros libros que tienen mucho de bengala. En los últimos tiempos, con la decadencia de todas las revoluciones, movimientos y algaradas que caracterizaron los años sesenta, había caído un cierto silencio en torno a él. Pero he aquí que en la portada del último número de la revista Harper una nota nos advierte que «Tom Wolfe ha notado algo». Y como Wolfe tiene buen ojo, compramos el ejemplar, y en seguida nos damos cuenta que esta vez el periodista-escritor ha ido por caza mayor: «El mundo pintado: lo que usted ve es lo que ellos dicen», se titula su ensayo, y el título es tan provocativo como el contenido. Se lo adelanto antes de meterme en harina: Wolfe arremete, más que contra los pintores abstractos americanos, contra los críticos que se escudan tras ellos. Y en su furia no deja titere con cabeza.

La idea, nos dice, le vino de manera súbita, un domingo por la mañana, leyendo una recensión del crítico de arte del New York Times Hilton Kramer sobre una exposición de pintores figurativos. Kramer observaba allí que «el realismo no deja de tener partidarios, pero de lo que a todas luces está falto es de una teoría persuasiva... Y la falta de teoría persuasiva es la falta de algo esencial».

Lo que Wolfe notó fue que algo muy extraño ha pasado en el arte moderno. Pese a que nació con el siglo como un rechazo total de la pintura con contenido literario (un cuadro, decían los rebeldes de antes de la primera guerra mundial, tiene que verse no

como ilustración de una historia o una moral, sino como una combinación de colores y formas en un lienzo), hoy «el arte moderno se ha hecho completamente literario; tanto los cuadros como las otras obras existen sólo para ilustrar los textos». O los títulos. De hecho, hemos llegado a un punto en el que el último de los ismos, el conceptualismo, ha hecho desaparecer por completo la pintura, dejándonos sólo «teoría del arte, pura y simple, palabras en una página de comentario, literatura indefinida para la visión». O, como se le ocurrió a Wolfe leyendo la crítica del Times, «hoy en día, sin una teoría que ponerse, usted no puede ver una pintura».

El ataque, pues, es ataque más que objeción; no es nuevo, pero nunca habíamos visto una ofensiva tan a fondo y potente. Wolfe no se limita a sacar los fuegos artificiales de su prosa, sino que lanza toda su artillería, caballería e incluso infantería literaria, siguiendo paso a paso al arte moderno desde sus orígenes, y saliéndonos con un ensayo de 20.000 palabras, el más largo publicado en Harper desde que Mailer publicó allí, en 1971, *The Prisoner of Sex*.

Es, en conjunto, una pieza aguda, tremendamente humorística, escrita en el barroco estilo de Wolfe. Sus observaciones son demasiadas para comentar siquiera las principales de ellas; sus datos, en la mayor parte, exactos; sus conclusiones, discutibles. Y nos imaginamos que va a armar la de San Quintín cuando todos los críticos que se consideran aludidos se crean en el deber de contestarle. Pero que ha puesto una pica en el Flan-des del arte no hay la menor duda, y eso sólo da trascendencia a su ensayo.

RAFAEL LAFFÓN

SINUSOIDES

Y

PUZZLE

ángaro 12 SEVILLA, 1970

La clave del mismo es que, según él, después de cuarenta años de teorización artística sobre lo que la pintura

debe o no debe ser—que nos llevó sucesivamente por el fauvismo, cubismo, surrealismo, suprematismo, etc., a me-

diados de los años cuarenta—, los artistas abdicaron sus derechos de lo que el «Comité de los 24» en la ONU llama-

ría «autodeterminación», en manos de un reducido número de críticos, que en los Estados Unidos, o Nueva York más exactamente, eran Clement Greenberg y Harold Rosenberg. A ellos se les uniría años más tarde un profesor de Arte del Hunter College: Leo Steinberg.

A partir de ahí, los artistas modernos aceptan lo que Wolfe califica de «autoridad absoluta» del trío. Ellos eran los que decidían lo que un cuadro debía ser. Y no sólo eso; su dominio se había de extender por muchos más años de los que nadie pudiese imaginar, sobre lo que los museos debían exhibir, lo que los coleccionistas debían comprar y el simple público ver.

Y ya, como un Quijote que no teme a gigantes, Wolfe arremete contra los mismos fundamentos del curioso mundillo del arte, apuntando a su pequeña base, a las 3.000 personas que lo mueven en los Estados Unidos, que pueden ser 10.000 en todo el mundo, y las compara ridiculizándolas con «el gusto, teoría y cultura artística» de los millones que compran libros.

Hay en el ataque de Wolfe mucho de rabia contenida, que al fin se le da suelta, mucho de exageración y muchas lagunas. No creemos que presta la debida atención al hecho de que, incluso detrás del más engolado y pedante de los críticos, lo que había detrás era el dinero, muchas veces sin saberlo él mismo; otras, sabiéndolo. Que muchos de los coleccionistas eran en realidad marchantes, que entre los «profetas» había gente que buscaba simplemente un buen cargo en un museo o una fundación, y que entre los artistas hubo también muchos que seguían las instrucciones no por desorientación, sino por ver que así colocaban mejor sus obras.

No se fija tampoco que muchos artistas, como Edward Hopper, Ben Shahn, Alexander Calder, Stuart Davis y otros, siguieron su línea sin dejarse conducir, y, más importante, que por aquel entonces, hasta nuestros días, el clima pedía experimentar, no por simple desorientación, sino porque el mundo atravesaba una especie de nuevo Renacimiento, en el que había que buscar nuevos moldes. Es verdad que se han infiltrado muchos falsos profetas, pero es el precio que hay que pagar para iniciar siempre una nueva época.

Pero en cualquier caso el ensayo de Wolfe, por lo desafiante y provocativo, merece leerse. Y si no nos place su contenido sobre el arte pictórico, siempre nos queda gozar su agilidad literaria.



## CONVERSACION CON BORGES

••• En el primer número de Sur escribí Borges sobre el coronel unitario Hilario Ascsubi, héroe de Ituzaingó, el sitio de Montevideo y Cepeda, pero también el «payador incitante» que legó las inspiradas felicidades de Paulino Lucero y Aniceto el Gallo. En el segundo número se ocupó de Martín Fierro y recién en el tercero aparecen sus primeras opiniones sobre cine, con ese asombroso estilo conversado en el que brillan los adjetivos que hacen «fervientes» a las ametralladoras de Scarface, «cenitales» las espaldas de Greta Garbo y «tapiados» los ojos de Gandhi.

El cine sonoro tenía entonces tres años de vida y no había logrado desplazar los recuerdos de aquellas majestuosas imágenes prodigadas por los grandes maestros de la época muda. Borges, llevado ahora a inventar los suyos, prefiere evocar las convenciones que alimentaban esa ficción:

—Fíjese que el color marrón significaba día y el verde azulado noche. Una tercera parte de la película la ocupaba el cuadro negro que interrumpía la acción para dar la noticia del diálogo y de alguna información adicional.

—¿Por qué le gustaba el cine?

—Lo vi siempre desde su costado narrativo. Como arte es bastardo, porque necesita apoyarse en otros que lo son menos, o depende de técnicas muy definidas, como la fotografía. A lo mejor digo que es bastardo como un consuelo, porque hace ya mucho que no puedo verlo, pero creo que en realidad todas las artes, salvo la música, adolecen de ese carácter dependiente. La música no. Por lo pronto, usted no puede contarla, no puede «contar una milonga». Por eso pienso que es también el arte más profundo. Me dicen, por ejemplo, que componer un tango es bastante fácil desde el punto de vista de la escritura musical, sin embargo, fuera del Río de la Plata, nunca han podido hacer algo que realmente suene a tango. ¡Qué curioso! Ahora recuerdo lo que decía Lugones de que el cine debían hacerlo sólo los norteamericanos, así como la moda femenina era para los franceses, la masculina para los

ingleses y los relojes para los suizos. Claro, con Lugones nunca se sabía, nunca se estaba seguro. Le gustaba ser terminante y liquidar las discusiones con sentencias definitivas. Al final tuve que renunciar a charlar con él; no quedaba ningún tema posible.

—¿Prefirió el cine al teatro?

—Por el teatro no hubiera cruzado ni a la vereda de enfrente. Una cosa es la literatura dramática y otra muy distinta su representación. Tampoco me gusta la ópera. Una vez, desde Roma, me propusieron una ópera con el argumento de La muerte y la brújula, pero no acepté.

Todo lector de Borges recuerda, seguramente, los similares atributos con que identifica novela y cine, en un grado tal que, cuando propone los modos que puede asumir una postulación clásica de la realidad (1), recuerda como ejemplos para el más difícil y eficiente de todos, el de «la invención circunstancial», las «rigurosas novelas imaginativas de Wells, las exasperantemente verosímiles de Daniel Defoe», y «las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg, hechas también de significativos momentos». En otro párrafo memorable, escrito al año siguiente (2), después de precisar que «el problema central de la novelística es la causalidad», habla de «la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados idola de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia». Y si uno de los caracteres esenciales de la narrativa es lo que define como «teleología de palabras y episodios», resuelve que ese carácter es «omnipresente también en los buenos films».

En el diálogo actual Borges se detiene en recuerdos más personales:

—Los mejores momentos los deparaban las primeras escenas, cuando se estaba organizando la trama y tratábamos de adivinar qué ocurriría. Qui-

(1) La postulación de la realidad, año 1931.

(2) El arte narrativo y la magia, año 1932. Este artículo, lo mismo que el mencionado en la llamada anterior, aparecieron reunidos en Discusión, editado por primera vez en el año 1932.

zá antes de que empezara el filme estábamos ya en ese estado de inquietante felicidad. No me gustaba Chaplin ni su sentimentalismo, pidiendo siempre compasión y rodeado de los malos actores que elegía porque quería ser y estar «él» ante todo. He preferido infinitamente a Buster Keaton y a los Hermanos Marx, inspirados creadores y protagonistas de una comicidad mucho más pura.

—¿Y von Sternberg?

—¡Ah, sí!, por supuesto. Claro, su estilo narrativo se convirtió después en nada más que barroquismo, pero pienso que sin esa etapa no se hubiese llegado a Orson Welles, quien, con otros elementos y por otro camino, ejerció también un estilo barroco. Confieso que fui injusto con El ciudadano, al que juzgo ahora realmente importante. También lo fue Mamoulian. En cambio, con los rusos me pasó algo distinto: primero me gustaron, después no. Pienso en El acorazado Potemkin y en Alejandro Nevsky, que pueden adolecer de muchas bellezas visuales, pero no soporto su falso realismo, sus obvias falencias en ese terreno documental que justamente pretenden adoptar. Es lo mismo que ocurre con Metrópolis, de Fritz Lang, una ciudad que aspira a la enormidad, pero donde los dos protagonistas se encuentran a cada instante.

—¿Y Greta Garbo? ¿Y Marlene Dietrich?

—La Dietrich no era nada más que un elemento decorativo y creo que le hizo mal a Von Sternberg, pero Greta Garbo me pareció siempre bien, aunque no los argumentos que le tocaba interpretar. Demostró además, en el final de su carrera, que podía hacer comedias como Ninotchka y Otra vez mío.

Borges medita un rato, como si quisiera resumir sus opiniones, y termina expresando:

—Lo que me parece que corresponde es rendir tributo a Hollywood en un aspecto esencial, porque a través del «western» pudo vindicar el género épico cuando la literatura lo había ya abandonado. Nunca me adherí al sentimentalismo, aunque sí, profundamente, a esa épica de la acción pura y elemental, protagonizada por hombres que no se compadecen de su propia muerte. Por supuesto, Hollywood aportó varias desdichas, y seguramente las más grandes a través de Cecil B. de Mille, pero sus «cow-boys» y sus dramas del Oeste serán un legado para siempre. •••

Junio 1974.

C. A. B.

(De «Sur» núms. 334-335, enero-diciembre 1974.)

# FRANCISCO UMBRAL, MAS ALLA DEL PERIODISMO

Por Gladys CRESCIONI NEGGERS



Francisco Umbral es a los cuarenta años uno de los escritores más leídos en España hoy. Es principalmente conocido por su extensa colaboración en periódicos y revistas donde escribe artículos y crónicas que reflejan la situación socio-política del momento del país. Es heredero de la mejor tradición española, especialmente de la de Larra. Goza de una prosa clara, precisa y de mucha facilidad de expresión. Forman parte integral de su estilo el humor, la ironía, el escepticismo y la insolencia que llega la mayor parte de las veces a un cinismo desgarrado. Es un escritor profundo en su superficialidad. Se preocupa por las cosas pequeñas de todos los días y por esto está consi-

guiendo pintar un cuadro contundente de la España de su tiempo.

Además de articulista, Umbral es uno de los mejores novelistas jóvenes del momento, con unas siete novelas publicadas. También destaca en el campo de la crítica literaria y es autor de libros sobre Miguel Delibes y Valle-Inclán y de otro sobre Federico García Lorca. Es un hombre de mucha seguridad en sí mismo, inteligente, amable y bien parecido. En fin, un hombre interesante en la acepción orteguiana del vocablo.

—¿Te consideras el cronista de Madrid?

—Madrid ha tenido muchos cronistas a lo largo del tiempo,

incluso Madrid es una creación literaria. Hay un Madrid en la literatura que yo no sé si corresponde mucho al Madrid real, pero que es el que han forjado los escritores desde el Siglo de Oro. En el presente ha habido cronistas de Madrid desde el 98. En la novela, Baroja, Valle-Inclán y Azorín y en el teatro de Valle, de Benavente y de Arniches hay mucho de Madrid, y más modernamente en el teatro de Buero Vallejo y Miguel Mihura. En la prensa hay también lo que se llama cronistas oficiales de la Villa, que suelen ser unos señores muy eruditos que saben muchas cosas de la historia de Madrid. Luego ha habido escritores de gran categoría literaria que re-

basando el ámbito de la crónica, han hecho la crónica política, social y costumbrista de Madrid, como Ramón Gómez de la Serna, César González Ruano y Larra en el siglo pasado. Yo creo que de alguna manera estoy dentro de esa corriente. De los más jóvenes quizá sea yo de los últimos que hacen la crítica de Madrid con un cierto retoque literario.

—¿Qué te gusta escribir más, novela, ensayo, cuento o artículos?

—Me da igual. Más largo o más corto yo siempre hago lo mismo. Es como estos grandes almacenes que se puede cortar por cualquier parte.

—¿Has dicho que consideras la novela como la primera de las artes plásticas?

—Sí. Con eso quiero decir que la novela más que un género intelectual o de ideas, debe ser un género casi pictórico. Está más cerca de la pintura que del ensayo y la filosofía.

● «Me parece el erotismo una de las claves de la existencia del ser humano»

—Se ha dicho que tu obra es extensa, pero poco segura, ¿qué crees de esto?

—No sé quién lo habrá dicho. Supongo que un amigo mal intencionado. Yo tengo una seguridad absoluta en lo que escribo. No me preocupo por la calidad sino por la altura y el nivel. Yo sé que mi medida la doy totalmente y siempre. No sé si es muy alta o baja o intermedia, eso no me preocupa, pero mi medida, la mía, la doy siempre. Mis moldes los lleno y por tanto no tengo ninguna inseguridad.

—Al leer tus libros quedamos bajo la impresión de que conoces muy bien la bohemia y la noche madrileña, la vida de los cafés y bares, como si pasases la mayor parte de tu tiempo en ellos. ¿Cómo te las arreglas para escribir tanto como escribes?

—He vivido la noche madrileña. En principio soy un bohemio, pero uno muy bien organizado. Tengo mis horas y nunca me descontrolo, de modo que casi todo lo que escribo está vivido, responde a la realidad. Lo inventado me interesa poco. Suelo distribuir muy bien mi tiempo. Como decía Jean Cocteau: «Hay que saber hasta dónde se puede llegar demasiado lejos.» Hago mucha vida social y mucha vida madrileña, especialmente por temporadas, aunque menos que antes. Ahora escribo, como dice uno de mis «slogans» porque estoy lleno de ellos, por lo menos mil artículos y un libro al año, aparte de otros libros que resultan de colecciones de artículos.

—Escribes y no vuelves atrás nunca, ¿no?

—Sí, no corrijo nunca porque si trato de corregir no hallo

nada que cambiar. Otro señor podría escribir otra cosa, pero yo desde mis propios supuestos no lo puedo hacer. No es por la economía de tiempo, porque a mí el tiempo me sobra, es que no veo nada que me gustaría de manera diferente. El adjetivo que he puesto es el que me va y por más vueltas que le dé no voy a encontrar otro mejor. Creo que no podría mejorar el estilo, si revisara lo que escribo, no porque yo sea inmejorable, sino, porque como te decía, creo que mis moldes los lleno siempre. Si le dedicara más tiempo lo haría más largo pero no mejor.

—Sientes mucha atracción por el erotismo, ¿por qué?

—Porque me parece una de las claves de la existencia del ser humano, puesto que éste es la criatura más erótica de la tierra. No hay ninguna otra especie que funcione de manera tan constante y tan absoluta. En las otras especies el erotismo es una cosa cíclica, de época, de celo. No es permanente como en el ser humano y por eso es una clave de nuestra vida. Por otra parte, como el erotismo ha sido tan reprimido en nuestra cultura, esa clave se ha hecho aún más profunda y más compleja y hay que revelarlas.

—En algunas ocasiones has presentado el sexo como una forma de alcanzar la libertad, ¿por qué lo consideras así?

—Sí. En una novela he presentado el sexo como el último reducto de la libertad. Me refería a una circunstancia muy concreta, cuando el ciudadano no tiene apenas libertades públicas y quizá el sexo por lo que pueda tener de clandestinidad o de intimidad puede ser el único reino en que el hombre se encuentra libre. Por otra parte, creo que sí, que un cincuenta por ciento de eso que entendemos por la libertad en abstracto es libertad sexual, porque antes la sociedad se ha ocupado de encadenar al hombre mediante el sexo, obligándole a una conducta sexual determinada para integrarse en la sociedad. De modo que la liberación de esa conducta supondría la liberación de muchas otras cosas que no tienen nada que ver con el sexo.

● «Creo que la creación literaria es algo tan puramente plástico y estético como la pintura y la arquitectura»

—¿Te consideras un novelista de corte intelectual?

—Pues eso no lo sé muy bien. A mí me gustaría ser absolutamente irracional y nutrirme exclusivamente de sensaciones y de cosas más que de ideas. Dice un poeta francés que el poeta debe dar siempre una cosa y no una idea, pero inevitablemente la carga cultural y quizá el propio funcionamiento de la cabeza le lleva a uno a desviacionismos intelectuales en los que no creo demasiado a la hora de

crear. Creo que la creación, tanto la literaria como la artística, debe ser lo más irracional posible.

—En la novela, ¿crees haber encontrado tu camino?

—No. Ni falta que hace, no tengo ninguna necesidad de encontrarlo. Yo escribo cada vez el libro que me apetece. A lo mejor sale una novela, a lo mejor sale un ensayo, quizá unas memorias... No sé que libro va a salir. Me da igual. A mí me preocupa, por una parte, decir las cosas que quiero y tengo que decir y por otra parte mi lenguaje, la investigación del lenguaje. De modo que lo que resulte como género me da igual.

—¿Crees que las ideas no son tan importantes como el lenguaje?

—En la pura creación no, naturalmente en la filosofía, en el ensayo y en el pensamiento son fundamentales. Pero creo que la creación literaria es algo tan puramente plástico y estético como la pintura y la arquitectura y debe nutrirse de imágenes más que de ideas.

—¿Qué crees de la novelística moderna española, que más o menos sigue la influencia hispanoamericana?

—Creo que nosotros estábamos un poco aislados de la cultura universal en los años cincuenta. De modo que en general se seguía cultivando un tipo de novela realista, muy limitada, condicionada también por circunstancias políticas. En el mundo se estaba haciendo ya una literatura más de creación, más de fabulación, con más riqueza de lenguaje. El vehículo por el que nos ha llegado a nosotros esa forma de escribir ha sido la novelística hispanoamericana por razones claras de idioma. Ha influido en nosotros, pero no porque esa novelística hubiere encontrado las fórmulas. Esa literatura ya estaba ahí en Virginia Wolf, Norman Mailer, Henry Miller y en una serie de escritores europeos y norteamericanos. Lo que ocurre es que de manera más directa que por las traducciones, nos ha llegado por unos escritores de nuestra lengua que estaban más informados y que hacían este tipo de literatura.

● «El suicidio es el supremo salvamento del dandismo»

—¿Tienes una actitud positiva hacia novelas como *La saga fuga de J. B.*, de Torrente Ballester y *Oficio de tinieblas*, de Cela?

—Sí, totalmente. Lo que no soporto es la novela realista al estilo de Galdós o de Baroja, o los maestros franceses del naturalismo. Eso siempre me ha aburrido mucho y he buscado otros caminos, con lo cual en años de realismo ortodoxo en España, yo era un poco marginal. Hoy ya todo el mundo hace locuras en la novela, que es lo



que yo he tratado de hacer siempre.

—¿Has tratado de renovar la novelística española conscientemente?

—Yo no he tratado de renovar nada, porque yo no trato nunca de salvar la patria, ni cosas de esas. Yo he tratado de hacer lo que a mí me gustaba y hacerlo a mi aire, y como me aburría mucho la novela realista donde se explicaba de una manera objetiva cómo Pepita se enamoraba de Pepito, pues entonces eso no lo he hecho nunca.

—¿Cuáles crees que son los orígenes de tu escepticismo?

—Yo creo que lo que pasa es que la vida siempre le da la razón a uno. Es decir, si eres escéptico, en la vida siempre encuentras confirmaciones para tu escepticismo, si eres optimista, pues la vida también te aporta razones para el optimismo. Yo creo que lo que sucede es que uno es de una forma, y como en la vida hay de todo, pues siempre se encuentran justificaciones de algo que posiblemente es vital, visceral, heredado. Quizá sea pura química del cuerpo a la que luego se le encuentran justificaciones, porque uno tiende a ver más a lo que es afín.

—¿Crees en el suicidio?

—Sí. Leí una cosa muy bonita de un escritor romántico que dice que el suicidio es el supremo salvamento del dandismo. Aparte de esto, que es literatura, me parece que el suicidio

es muy importante. Es una de las pocas cosas importantes que el hombre puede hacer.

● «La novela es el género más elefantíaco»

—¿Te preocupa la muerte?

—No. Me preocupa cada vez menos. Creo que he hecho todo lo que tenía que hacer y como la vida a partir de cierta edad sólo consiste en repeticiones, todo lo que me espera son éstas. Por eso no me preocupa. Lo que sí me gustaría es resolver mi propia muerte, no tener una decadencia lamentable, una enfermedad larga, una vejez triste. Esas cosas me gustaría suprimirlas, pero no sé si seré capaz.

—¿Crees en el carácter confesional de la literatura?

—Absolutamente. Si no es confesional no es nada. D'Ors dijo que lo que no es tradición es plagio, y González Ruano, rectificándole, decía que lo que no es autobiografía es plagio. Lo que yo escribo es, generalmente, biográfico y autobiográfico en términos generales. En la minucia de la anécdota, a lo mejor no. Me parece que es la única forma de dar autenticidad porque inventar historias habiendo tanto en la vida, y en la vida de uno, me parece una tontería.

—¿No crees que corres el peligro de que agotes el material de lo vivido?

—No. Algún escritor realista, como Zunzunegui, dice que lo autobiográfico sólo da para cuarenta folios, pero eso depende del tipo de literatura que se haga. A Proust le dio para miles de folios, para toda su obra. Uno va viviendo y a medida que se va viviendo van pasando cosas. Por esta parte la autobiografía no se nutre sólo de las cosas importantes que le pasan a uno, sino que se nutre especialmente de las cosas muy pequeñas, interiores y mínimas. No se agota nunca, al contrario, se morirá uno sin poder expresar todo lo que ha pasado, todo lo que ha sentido y visto. Decía Jean Cocteau: «Me moriré sin haber expresado el grito de las gaviotas».

—¿Qué escritores te han influido?

—La línea barroca española de Quevedo, Torres Villarroel, Vélez de Guevara, Larra, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, que me apasiona sobre todo en la prosa, Ramón Gómez de la Serna y Gabriel Miró.

—¿Qué opinión tienes de la literatura española actual?

—Creo que está toda ella en transición y hay, más que nombres, logros aislados. No hay nadie que haya llegado a cuajar como cuajó Cela en realismo, o Miguel Delibes, o Buero Vallejo. En el nuevo vanguardismo todavía no hay unos nombres establecidos, aunque sí cosas interesantes, como Tiempo de silencio, de Luis Martín Santos, y

la Saga fuga, de Torrente Ballester.

—De los varios géneros, ¿cuál crees que tiene mayores probabilidades de salir adelante?

—El orden podría ser poesía, teatro y novela. La poesía, por su propio carácter experimental

y corto, inmediatamente se ha puesto al día y se está haciendo una poesía culturalista, un nuevo decadentismo. El teatro está también muy al día, pero más que por los autores nacionales por la traducción puesta en escena inmediata de autores de vanguardia extranjeros. En cuan-

to a la novela, quizá es el género más elefantiásico. Por su propio volumen, es el género que evoluciona más despacio. Cuajar una gran novela es mucho más penoso.

Umbral tiene dotes de escritor que le podrían permitir cuajar esta gran novela. Quizá

cuando decida dedicarle menos tiempo al periodismo y más a la creación literaria. Aquí concluimos la entrevista, a pesar de que el autor, muy amablemente, nos asegura que no tiene prisa, que podemos hacerle más preguntas, porque a él el tiempo siempre le sobra.

# laboralmente, ¿que es un escritor?

## LA PRESION DE LO MATERIAL SOBRE LA "ESENCIA"

Por Eduardo TIJERAS

**E**STAMOS observando el marco laboral y económico en que se desenvuelve el escritor —preferentemente en España— con voluntad expresa de no incidir en los fines esenciales de la creatividad literaria, en los problemas profundos, metafísicos o filosóficos, de la expresión; es decir, hemos intentado recurrir a una convención que sitúe a un lado al escritor como trabajador, como oficiante, envuelto en sus conflictos administrativos y sociales y, a otro lado, al escritor dentro del resto principalísimo que lo constituye como tal, la vocación, la expresión, el «en sí mismo».

Hemos recurrido a una especie de convención maniqueísta, por supuesto. Y es oportuno confesar la artificialidad del procedimiento, al que se recurre por puro afán metodológico. Esto no excluye, naturalmente, que seamos conscientes de la inseparabilidad de funciones (si algo resulta claro y evidente en el turbio hecho de vivir es la reciprocidad condicionante de todo lo que contribuye a ese vivir) y, en el caso que nos ocupa, del grado de presión que pueda ejercer lo material sobre la esencia, hasta llegar a preguntarnos si la precariedad económica, la falta de «tranquilidad» social para realizar una «obra» seria y los cuidados materiales anulan, mediatizan o espolean los fines «trascendidos» de la creación literaria.

Arduo asunto. Poco o nada se sabe en este terreno. Ni la más aguda sociología podría establecer una sistemática rigurosa. Hay escritores a los

que el menor percance económico perturba y frustra. Otros, en cambio, parece que se «crecen en el castigo», como Miguel Hernández y su similitud del toro. La historia nos brinda sobrados ejemplos de escritores que, no ya en términos precarios, sino en situaciones terribles, han sacado adelante una obra preñada de largo aliento, de absoluta genialidad. Ni el hambre, ni el frío, ni la enfermedad, ni el dolor de los parientes, ni la incertidumbre de futuro, ni la dictadura política, ni el exilio, han impedido la estructuración de un orbe soberbio, coherente e inimitable. Es una cuestión glandular y volitiva contra la que las condiciones sociales no parecen actuar. Ateniéndonos a ejemplos individuales, ni siquiera se podría señalar la clase social más apta para suministrar los ingredientes del genio. Carlos Marx, que padeció hambre y exilio, procedía de una familia burguesa. Antonio Machado, que padeció soledad y exilio, también procedía de una familia burguesa. Gorki era originario del más puro proletariado, y Evtushenko hijo de intelectual y campesina. Saroyan, hijo de emigrantes, repartió telegramas y periódicos. De Neruda ya conocemos su ascendencia ferroviaria. En cualquier caso, a título de simple sugerencia (ya tendremos tiempo de estudiar este tema), es posible quedarse con la idea de que la clase media, aburguesada o no, influye en la producción de escritores capaces de construir grandes y sólidos sistemas de pensamiento, tales como Thomas

Mann, Freud, Marx, Machado, Proust, Sartre. Algo así como una mayoría, pero el más grande constructor de un sistema filosófico, Kant, era descendiente de una humilde familia de artesanos, y su hermana trabajaba en el servicio doméstico. De modo que no hay reglas fijas. Si se aceptara, relativamente, la hipótesis de la clase media y de la burguesía sería a condición de admitir también que la gestación de ese escritor siempre supondría una ruptura ideológica y, en momentos dados, económica con la clase que lo amamantó, en términos generales. Pero, ya digo, no hay ninguna convicción en lo que estoy escribiendo.

De lo expuesto se deduce la dificultad de establecer una correlación entre la clase social a la que se pertenece y los factores de la creación literaria, aunque tampoco cabe desdeñar que hasta ahora hemos citado sólo figuras muy solemnes, aquellas que han superado todo problematismo social, aquellas que «emergieron» en el caos de la historia y, como de las que no emergieron no quedó rastro, es imposible establecer términos comparativos e índices estadísticos. ¿Con estos ejemplos de individuos especialmente dotados es posible vislumbrar un amago de relativismo social en cuanto a influencias y determinaciones? No creo. Por debajo de los esforzados, de los heroicos, de las «fieras», late un ancho universo, si se quiere mediocre, pero humano y culturalmente necesario, al cual si recorta sus posibilidades las condicionantes del medio económico. Eso es evidente.

¡Cuánta obra dispersa, incoherente, pragmatizada, fragmentaria, «quemada», sale a la luz por la influencia de una retribución inmediata (aunque mínima)! ¡Cuántos escritores hay por ahí sobrecargados de compromisos irrisorios, trabajando a salto de mata, disconformes con lo que hacen, tascando el freno de la peseta y soñando por las noches conque alguna vez quizá puedan liberarse para acometer la obra de su vida, la que habrá de justificarlos ante sí mismos y ante la historia! Si esto no pasa de ser una megalomanía torpe e infundada, puesto que su capacidad glandular y secretiva no es monstruosa al estilo de un Marx, la sociedad no les va a brindar nunca la oportunidad de comprobarlo, de fracasar por su propia cuenta y modo. He ahí los datos de una sociología, perdidos. Excepción hecha de los «monstruos sagrados», para los que no cuenta la estructura socioeconómica, no cabe duda, a este nivel cotidiano y vulgarote en que nos movemos, que lo material ejerce presión sobre la «esencia». ¿Cómo? Impidiendo que tenga la oportunidad de manifestarse. Casi un favor. ¿Un favor? Sí, un favor. El pensamiento es complicado, pero voy a intentar explicarlo en pocas palabras. Si la sociedad permitiera que se manifestara esa socorrida «esencia» de que hablamos y, al mismo tiempo, la susodicha sociedad no cambiara para permitirle al individuo en general momentos amplios de ocio y también la necesaria curiosidad intelectual —¡mucho pedir!—, ¿qué íbamos a hacer con esa cantidad de «esencias manifestadas» enredando hasta los fideos de la sopa?

Menos humoradas y menos particularizaciones. El problema afecta al neocapitalismo, al enfrentamiento Este-Oeste, a la industrialización, a las emisiones televisivas, al pluriempleo, al petróleo árabe y a la imposibilidad de elegir lo conveniente del progreso y rechazar sus rémoras. Ahí el escritor se pierde como una lombriz, aunque todavía le cabe la posibilidad de intentar reunir los trozos del rompecabezas. Otra vez vuelve a empezar el tema. Decíamos que las influencias sociales...





poesia

# PREMIOS ESTAFETA PARA MENORES DE 25 AÑOS



cuento

## EL RUIDO CONSTANTE DE VIVIR

Por Pedro Jesús CAÑADA HERNANDEZ

**E**STOY empezando a negar todo el mensaje que antes creía imperecedero. Afuera, tal vez sin comienzo ni fin, corren siluetas borrosas en busca de ese día temprano que hace feliz y termina siendo un recuerdo tan sólo. Remuevo un café frío y mis manos aplastan los granos de azúcar sobre esta mesita de mármol, blanca al principio como una ladera de montaña vista desde el aire y concentrando difícilmente la mirada. Tengo ganas de callar sereno y no repetir nunca los consejos oídos tras mi espalda de joven juventud. Hasta los camareros dan vueltas a vasos sucios en su borde superior, para después colgarlos y seguir espiando a los que entran y salen, a las luces explosivas que permanecen inmóviles en el escaparate de enfrente, donde un anciano intenta ganarse el pan con gritos que parecen escapados de pozos ciegos. Ahora enciendo un cigarrillo con una cerilla mal hecha, absurda, que ilumina poco y no sufre apenas. Las voces se suceden, saltan por sí mismas, mezclan la atmósfera cargada y continúan aquí, siempre vivas, intensamente humanas.

Mi infancia fue un juego con números imposibles. Incluso las piedras parecían chillarme a través del cerco de montañas de mi pueblo. Era impresionante ir escalando altura con sequedad de garganta y viento chocando sin parar, alisando las hierbas pequeñas y sacando punta a los más inapreciables ruidos.

Paso a paso, el barro en días lluviosos y el traqueteo de los carros repletos de uva... A veces tocaba la armónica y reía a carcajadas para triunfar sobre el confuso murmullo de las tardes caídas. Mi hermano daba golpes con un palo duro y rascaba la llanura en hoyos que luego abandonaba como se teje una malla con prisa.

Las campanas se difuminaban con el sonido perpetuo de la noche intensa, voz a voz del sereno anunciando la hora exacta, sintiendo el frío calar dentro de su rostro cansado y solitario. La plaza y el encuentro popular del miércoles, los puestos ambulantes y las ofertas...

La estación creció en mí, tal vez sentido en un banquito de madera y anu-

dando los zapatos con ojos perdidos en el horizonte junto de los raíles de metal, unidos desde la lejanía en una misión deliciosa de imaginación y ansiedad. La llegada triunfal del tren y las maletas acomodadas en los vagones húmedos, estrechos como surcos de verdad que se cumple y es áspera. El hombre que hacía rifas con barajas de papel y traía la desilusión al anunciar la carta ganadora, mi madre cortando el pan y las conversaciones alegres de los militares ante la bella figura de una mujer de capital.

Más tarde, cuando mi padre encontró trabajo y apaciguó el peligro cierto de regresar, vi una finca recién construida y una niña con trenzas balanceándose tímida. La cuerda generaba un roce templado, igual, semejante al producido por el vencejo que aprieta tensamente un haz de trigo. Tropecé al bajar del viejo camión y noté un látigo de amor en mis ojos extraños.

Las mañanas despertadas por el movimiento brusco de una moto, la puerta inmensa del portal al cerrarse, las riñas callejeras con otros niños y las piedras silbando al caer potentes. También rompí el oscuro botijo de la escuela, ya que sus trozos repetían un agrio sonido a agua derramada sobre los ladrillos. El recreo salvaba las palabras maduras de la maestra, su tono de incompreensión hacia nosotros, que éramos unas masas diminutas a lo largo de pupitres rayados y mordidos en sus esquinas.

El verano intenso, su atardecer cargado de luz todavía y el balón entre mis pies, casi vencido hacia el lado izquierdo del portero, quizá derrotado al no entrar en la portería contraria. El sudor salado después, las palpitaciones entrecortadas de mi corazón, silencio apenas... Las farolas insultando a la noche con su refugio de penumbra sobre las fincas de color rojo, varias veces descoloridas, y la ebullición del agua en un hornillo de petróleo.

Ambicionaba poseer una guitarra grande, amiga de soledad frente al cristal delgado del comedor, para dar música a las mujeres casadas que bajo ella

soportaban la realidad de una pobreza diaria. Pero el dinero era un sueño demasiado caro, y me acostumbré a una pistola automática que se encasquillaba de cuando en cuando. La merienda echada al vuelo y la exploración cotidiana de los alrededores salpicados de maíz y acequias limpias, una iglesia con nuevas imágenes, el agua refugiada al fondo de una pila bautismal, las confesiones clavadas en labios que pecan y se arrepienten... Todo aumentaba de tamaño en mi memoria frágil, progresivamente permeable.

El cine de sesión continua, el crujido especial de las pipas de girasol, las carreras felices en los descansos y las botellas abiertas... Yo vagaba dentro de mí mismo, haciendo planes de defensa contra los indios pintados y en guerra, sus gritos de rebeldía propia ante un futuro incierto y cruel; aunque por dentro les impulsaba a vencer siempre con una voz ahogada e infantil, a esconderles luego tras las montañas huecas de cuevas impenetrables. Tan sólo las águilas y los buitres divisaban el extenso desierto de sed y arena con espejismo. Incluso los tebeos dormían conmigo bajo las sábanas tiesas, mientras los héroes mataban a los malos hombres del mundo, para así conseguir la paz en unos instantes míos. Hasta en las madrugadas tibias hablaba despierto, y las paredes oían mis palabras sin eco, las acariciaban y volvían a flotar como desnudas y satisfechas de su insignificante misión.

El vacío de la cartera era un remolino de secretos para mí, cuando iba colocando los lápices afilados y las gomas manchadas de tinta azul. La escuela envolvía todo con su verja metálica y en punta. Una vez se desgarró mi pantalón al treparla nervioso, tal vez viendo crecer el retraso en mi pecho. Los amigos cambiaban de voz como el grifo de la cocina después de una lluvia tenaz, y ni siquiera quedaba la nada interminable del recuerdo.

Ahora acojo las cifras ingratas de una máquina de calcular, reiteradamente familiares en mi vida de ida y vuelta, común, viajera en un autobús aislado entre la contaminación del aire y yo mismo.

La masa se compenetra en aullidos anónimos, porque nadie es capaz de vestirse ante el espejo fiel del presente. Y sufren al no saber discutir, y arañan con las uñas extendidas esta farsa de cartón y palabras.

He encendido otro cigarrillo con una cerilla mal hecha, absurda, que ilumina poco y no sufre apenas. Las voces se suceden, saltan por sí mismas, mezclan la atmósfera cargada y continúan aquí, siempre vivas, intensamente humanas.

## POEMAS 2

### ESTA URGENCIA INFINITA QUE CONCLUYE MI CANTO

Esta tierra no es mía.  
Si alguna vez lo fue... Voy a ocultarme  
detrás de cada aurora, aún más lejos  
de los dioses. Que hiriese  
los pechos golpeados por los yunques  
una vez y otra más. Sigue la rueda  
renaciendo del agua su conquista  
a un minarete alzado  
inflexible de tiempo y navegante  
sin rumbos, con oculto velamen, imprevisto  
hasta lograr el mar, la mar en lidia  
con mi dolor, ay cuánto, hasta quemar  
continuo  
nuevamente las voces—no palabras—  
y los sueños de gloria.

Han prendido sus labios—veía cada noche  
la paloma del beso—como doncel cualquiera  
y estoy tan solo ahora, oídme, solo  
solo solo  
de mí... de tantas cosas...  
que el cielo llora incluso sus contadas estrellas  
una

a  
una  
y siguiendo los pasos vuelvo a este  
extenso  
gigante rompeolas  
ardiente de vivir.

Ni un bozal al recuerdo:  
que desangre la voz de las antiguas  
heridas descubiertas  
de tanto ir y venir  
o mucho alzar la voz y refugiarse  
en los andenes tristes donde ha sido  
amontonado el muerto.

Ofrezco mi gavilla  
porque hay que amar mejor—todos lo dicen—  
a pesar de la ley. Si mendigo  
cual hueso la esperanza no es a cambio  
de azules caracolas.

Oigo  
un silencio que escampa  
en otro corazón, el mío muere  
precisamente así, y es necesario  
testimoniar la noche  
de esta urgencia infinita que concluye mi canto:  
llanto abierto.

César Augusto AYUSO PICADO

# teatro

Por Juan Emilio ARAGONES

## ESPECTACULAR EXPRESION DEL PUEBLO UCRANIANO



*COROS Y DANZAS DE UCRANIA. Director: Anatoli Avdievski. Y 60 coristas, 40 bailarines y 30 profesores de orquesta. Fecha de estreno: 29 de marzo de 1975, en el Palacio de los Deportes.*

No hay error en la circunstancia de que el lugar de primacía que en la ficha previa se otorga habitualmente al autor sea ocupado en esta oportunidad por la denominación del conjunto ucraniano. Porque los componentes de «Coros y Danzas de Ucrania» son, además de intérpretes, los auténticos creadores del espectáculo popular y cromático hecho de los cantos y bailes del folklore ucraniano. Porque si es cierto que resultan considerables las aportaciones de los compositores Veriovka—propulsor del conjunto—y Avdievski—su actual director—, también es verdad que el origen del espectáculo hay que buscarlo en la voluntad de los obreros, empleados y labriegos que, en la industriosa ciudad de Jarkov, hace más de treinta años—aún convaleciente de las heridas bélicas—, se unieron para cantar y bailar, con unanimidad entrañable, sonos y ritmos expresivos de su propia esencialidad.

De la natural fusión entre los conocimientos profesionales de los compositores Veriovka y Avdievski y las intuiciones de auténtica raíz popular de los integrantes de los primitivos grupos folklóricos ha surgido la síntesis expresiva del arte popular ucraniano que ahora se ha presentado en España, gracias a los mancomunados esfuerzos del Ministerio de Información y Turismo, que patrocina sus actuaciones, y de la Empresa Feijoo-Castilla, de bien sabido entusiasmo promotor.

Lo portentoso del caso es que si los dos compositores citados han añadido disciplina profesional a los componentes del Grupo, ha sido sin mengua de la autenticidad expresiva de un pueblo que canta y baila...

¡Y cómo lo hacen! Es posible que con mayor vitalidad que finura—de ahí el protagonismo masculino—, y acaso en ello radique la plena incorporación del público hispano a sus primarios factores artísticos. Y conste que lo del protagonismo masculino se refiere por igual a los bailes—la vitalidad de las danzas cosacas—y a los cantables, en los que Nikolai Schramenco y Víctor Mokrenko alcanzarian cotas de perfección difícilmente superables, aunque cerca les anduvo la pizpireta solista—cuyo nombre omite el programa—, que entonó la folia del cuadro «Temas canarios». (Inserción en lengua castellana que, junto a la de Clavelitos de las tunas universitarias, suponen sendas manifestaciones de buen criterio aproximativo en lo concerniente a las relaciones públicas... pero absolutamente nada tienen que ver con el espectáculo «Coros y Danzas de Ucrania».)

A estas alturas, semejantes concesiones a una cordial acogida están de más, a juicio del crítico, y bien se puso de manifiesto en los fervorosos aplausos que mereció la canción popular *Kalinka*, con la valiosa contribución del solista André Ishenko.

## GUERRERO ZAMORA, ENMIENDA A LA TOTALIDAD

*JUAN GUERRERO ZAMORA: La nueva fierecilla domada. (Según (?) la obra de William Shakespeare. Dirección: Juan Guerrero Zamora. Decorados: Jaime Que-*

ralt. Figurines: Matias Montero. Coreografía: Sandra Le Brocq. Armonización de sonos populares italianos: José Antonio Galindo. Principales intérpretes: Nuria Torray, Carlos Ballesteros, Guillermo Marín, María Jesús Sirvent, Teófilo Calle, Margarita Calahorra, José María Caffarel, Carmen Contreras, José Caride y Antonio Medina. Fecha de estreno, en el teatro Español: 31 de marzo de 1975.



La versión, entre italianizante y actual que Guerrero Zamora ha hecho de *La fierecilla domada* supone algo muy parejo a lo que en las Cortes Españolas se designaría como una «enmienda a la totalidad» del texto inicialmente propuesto. De ahí el interrogante que entre paréntesis suscribo a la ficha artística, toda vez que el espectáculo estrenado en el Español en manera alguna es «según» la obra de Shakespeare, sino, en el mejor de los casos, «a partir» de ella.

Porque si los personajes son los mismos e idéntico el punto de partida, la solución del conflicto en el texto de Guerrero Zamora no es sólo distinta a la dada por Shakespeare: es anti-tética.

El director y adaptador se justifica escribiendo en la antecrítica que «ha llovido mucho desde los tiempos de Shakespeare y hoy es insostenible su tesis de que la mujer haya de someterse en todo al hombre». El razonamiento es válido; la consecuencia teatral, no.

Es posible que el gran y justificado éxito obtenido por Guerrero Zamora en octubre de 1972, con la versión libre de *La posadera*, de Goldoni, por él titulada *Mirandolina* en su posada hace lo que le da la gana—y también convertida en musical—, lo indujera a seguir una pareja línea desmitificadora en su versión de la obra de Shakespeare. (Y, como no me duelen prendas, he de confesar que, alentado por aquel precedente y por la probada erudición teatral del adaptador, ocupé mi butaca con la mejor predisposición de ánimo.) Pero, ¡ay!, pronto pude comprobar que, entre la actualización de Goldoni y el intento de desvirtuar la tesis de Shakespeare media un abismo, y no hay Año Internacional de la Mujer que pueda justificar tanto descomedimiento.

Descomedimiento textual, bien se entiende... Como director, Juan Guerrero Zamora anota en su ejecutoria teatral otro gran triunfo, muy bien asistido por la escenografía de Jaime Queralt y los vistosos y bien contrasta-

dos figurines de Matias Montero, así como por la coreografía de Sandra Le Brocq y los arreglos musicales que de las canciones populares paduanas ha hecho José Antonio Galindo. En lo que lo que pudiéramos denominar «plástica teatral», son espectaculares los resultados, y ello pese a los nada mollaros inconvenientes que ofrecía un planteamiento estético de «teatro dentro del teatro», la coordinación de movimientos de los numerosos personajes con presencia permanente en la escena, y la consiguiente superación de trabas para evidenciar ante los espectadores qué personajes formaban parte del pueblo de Padua en su mercado y qué otros constituían el conjunto que iba a representar para ellos—y para el público—la farsa.

En este capítulo, como en el interpretativo, nada que oponer: Nuria Torray interpreta a la protagonista con desenfado desgarrado, entrega absoluta y necesarios excesos temperamentales, a la vez que enriquece sus canciones con los increíbles registros de una voz difícilmente contenida. Carlos Ballesteros le da réplica con prestancia y buen decir, en tanto que Guillermo Marín dice su breve parte con magistrales hallazgos reveladores de su contradictorio personaje.

En cuanto a la versión libérrima ha de quedar clara una cosa: en la pieza de Goldoni se trataba de una actualización, de un quitar el polvo de casi dos siglos y medio al original, para darnoslo adaptado al presente; en la pieza de Shakespeare incurre en lesa tergiversación... y no es suficiente excusa el Año Internacional de la Mujer: a tal respecto, menos personajes sensacionalistas en torno a nuevos matrimonios de Jacqueline—o a peripecias íntimas de sus dos matrimonios—y más respeto a la invención de uno de los grandes de la escena universal. En lo concerniente a valores dramáticos, entre *La fierecilla domada* de Shakespeare y esta indomable *fierecilla* de Guerrero Zamora... no hay color.

## ENCUENTRO MAS INOCENTE QUE ESCABROSO

**JOHN MURRAY:** El paseo del mono. Versión española: José Luis Acuña. Dirección: José María Morera. Escenografía: Jorge Cardells, realizada por Enrique López. Intérpretes: Julita Martínez y Andrés Resino. Teatro Valle-Inclán. Fecha de estreno: 4 de abril de 1975.

Un conflicto dramático basado en sólo dos personajes requiere, de entrada, una buena dosis de conocimientos en los secretos de la llamada «carpintería» teatral. A juzgar por *El paseo del mono*, John Murray conoce tales secretos y domina las raíces estructurales. Asistimos en esta comedia a un planteamiento crudamente sexual, resultante de la equívoca ligazón de una cuarentona virgen y con sobrados estudios sociológicos y sexológicos, con un taxista que tiene de la materia referencias más que nada prácticas y elementales... para llegar a un fin convencional..., a tal extremo de que ha de enjuiciarse como el capital fallo del autor.

Fallo que no cabía esperar, después de la conclusión del primer acto—quizá el instante dramáticamente más conseguido de la pieza—, con esa estampa de la protagonista luchando poco menos que a brazo partido con la tabla de planchar, en inolvidable escena de ostensibles reminiscencias chaplinescas, formidablemente corporeizada por Julita Martínez.

La burda concesión al público burgués de que, lo que no ha de exceder de los límites de una experiencia prematrimonial con fines didácticos se convierta en romántico emparejamiento, deja en comedieta entretenida un conflicto que, llevado por derroteros más lógicos, pudo dar en la almendra de una interesante pieza psicológica.

La pareja protagonista actúa desde muy distintas parcelas emocionales, separadas por razones de sensibilidad, temperamento, cultura y edad. De ahí el convencionalismo del desenlace ideado por el autor...

Pero... el aficionado al teatro que no sea exigente en demasía hallará en *El paseo del mono* factores suficientes para su satisfacción: por ejemplo, la interpretación. Por ejemplo, la dirección escénica.

En el primer capítulo, Julita Martínez revalida el gran momento por el que atraviesa, puesto de relieve en *Una entre mil mujeres* y *La más hermosa niña del mundo*—su labor en ésta la hizo acreedora al premio a la mejor actriz del pasado año—. Expresa con gran ductilidad los cambiantes estados de ánimo de su Maggie y resulta convincente en sumo grado. Andrés Resino, que hacía su presentación en el teatro con esta obra, no desmerece junto a Julita, y no cabe oponerle otro reparo que el de algún exceso gestual.

Y José María Morera triunfa en su doble cometido de director de intérpretes y de coordinador escénico: no le habrá sido

nada fácil encapsular en el reducido escenario del Valle-Inclán la serie de elementos escenográficos que juegan en la obra, sin merma de la libertad de movimientos que los artistas necesitan.

avisos y noticias  
de Teatro

### BLANCA NIEVES, DESMITIFICADA

En Stéfanis, el 17 de abril se estrenó la obra *Blanca Nieves García*, la sicodélica, pieza de café-teatro en la que su autor, Antonio P. de Jaén, contribuye al extendido movimiento desmitificador que, a todos los niveles, se advierte en el teatro actual. Bien interpretada—Mayte Tojar, Miguel Nieto, Josefina Calatayud y Angel Soler—, habría que resaltar las excelencias anatómicas de Mayte Tojar, generosamente mostradas, y la capacidad de desdoblamiento histriónico de Josefina Calatayud, que una vez más pone sus dotes artísticas al servicio de obras intrascendentes.

### PREMIOS «FORO TEATRAL»

Han sido otorgados los premios «Foro Teatral» correspondientes a la temporada 1973-74, excepto los destinados a la revelación de la temporada y al mejor autor de una obra para café-teatro, declarados desiertos.

Los restantes se distribuyen así:

Autor: «Ex aequo», Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala.

Director: José Osuna.

Escenógrafo: Manuel Mampaso.

Crítico: Adolfo Prego.

Actor: Juan José Menéndez.

Actriz: María Asquerino.

Labor de conjunto: «Corral de Comedias, S. A.».

Hecho más destacado: La obra *Anillos para una dama*.

## MAGIA Y MUSICA EN LA PINTURA DE MARIA FORMOSO

(Viene de la pág. 36.)

la abrumadora variedad de la naturaleza ni el sentido poético que acaba siempre por ponernos tristes, por contagiarnos las «saudades», esa misteriosa melancolía, enfermedad de amor por la patria chica que se inventaron los gallegos y que María va dejando, como si pintara con suspiros, en cada una de las pinceladas de sus lienzos.

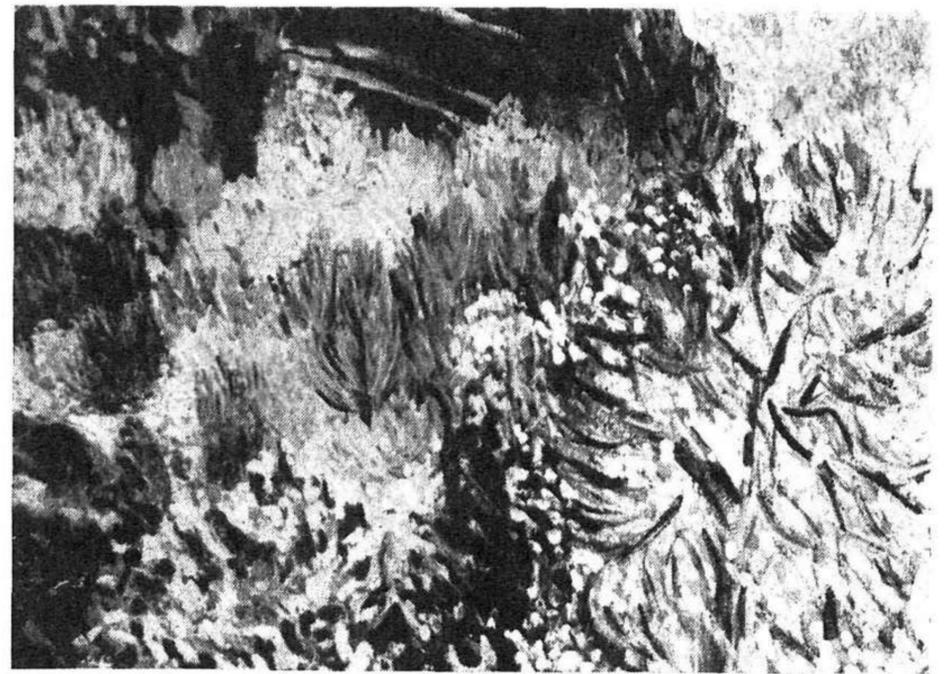
Entrar en casa de María Formoso, allá en la calle de San Francisco de Sales, donde Madrid parece haberse vestido su traje pretencioso de los domingos, es como trasladarse de planeta, entrar en un mundo diferente, que no tiene nada que ver con esta vida errante, municipal y espesa de que nos hablara Rubén y que la capital de los españoles va convirtiendo cada día más en pugna de materias y contaminaciones. La casa de María Formoso es un oasis de arte, un lugar reservado para evadirse hacia otros espacios en los que el alma se serena. Y no es porque su vivienda consista en un pazo lujoso ni en una mansión principesca. Precisamente el piso donde vive María Formoso es más bien pequeño: bastidores y lienzos ocupan casi todo el breve espacio de la vivienda y si no se tratase de un matrimonio con una sola hija habría aquí bastantes problemas de espacio vital. Pero se trata de una familia que ha hecho del arte su profesión y oficio. Pintura y Música son los anfitriones que reciben al visitante y en todo el ambiente que aquí se respira se siente la elevación de espíritu de sus dueños que han hecho de la belleza y del sentimiento la manera de ser y ganarse la vida y la supervivencia.

María Formoso pinta y su marido, el gran pianista Rafael V. Sebastián, evoca al piano el alma doliente de un Chopin al que hace años —¡ay, demasiados ya!— oímos interpretado en una sala leonesa en el primer concierto que el joven músico gallego interpretase en público. María Formoso pinta mientras Valeria enciende sus ocho años en juegos que van desde las acuarelas al solfeo. Y ya la niña y sus amigos sueñan con un futuro de triunfos y obras de arte que aseguran una sucesión de belleza y espiritualidad.

María Formoso pinta mientras escucha la música de Rafael y vienen los poetas a decirle sus versos, y la gracia de Gloria Fuertes se anima ante esta Galicia inmóvil de sus cuadros, y le dice:

*Arcos iris trenzados  
zumban los colores  
y el monte dispuesto  
a tocar el cielo...*

Así, entre música, poesía y gracias infantiles, María Formoso va creando su arte, recreando la dulzura de las tierras gallegas y de las costas en que hasta la muerte se viste de sua-



vidades. Los gallegos tienen pasión por esta María que jamás les olvida, porque hasta cuando ella se lanza a pintar otras tierras—Asturias, Castilla—se le va el corazón hacia el recuerdo de sus bosques, de sus costas y de sus ríos y hay mucho más de Galicia que de los demás lugares en que ella ha posado sus ojos.



María Formoso es una artista que ha triunfado muy pronto. Precisamente porque ha basado su obra en un ardiente amor hacia algo vivo y auténtico, como es su visión de las tierras que han rodeado su infancia y no ha querido entrar pretenciosamente en campos de experimentación, en abstracciones intelectuales ni en fantasías que se justifican más allá o más acá del realismo. María Formoso va a la obra de arte con la elegancia de quien afirma que no inventa nada, sino que todo se le da hecho y no tiene más que copiar lo que le rodea. Lo que ocurre es que, a fuerza de temperamento poético, acaba por ver más allá de lo que le rodea, adivina lo que los demás no vemos, se aplica a traducir el alma de los paisajes y acaba por calcar lo invisible, que es la única manera, según Cocteau, de crear poesía.

Alvaro Cunqueiro, que entre sus principales virtudes tiene la de poner apasionamiento en todo lo que escribe, dijo un día ante la pintura de su paisana María Formoso: «Si la tierra, los arduos montes y la ola que muere en el arenal, se enteraran de la caricia maravillosa, apasionada y fiel que supone la pintura de María, se lo agradecería con la voz del vendaval modesto y del mareiro salobre...»

«María Formoso—dijo en otra ocasión Castro Arines, que también está situado por su nacimiento en la tierra gallega—pinta, tal como diría Unamuno, con el fondo del alma», que es la única manera de que al pintar no se queden las pinceladas en la superficie de las cosas, sino que penetren íntimamente hasta que consigamos contagiarnos su profundidad.

Los que hayáis visitado alguna vez las tierras de Galicia podréis reconocer en estos cuadros todos aquellos paisajes que han desfilado ante vuestra vista, pues ya hemos afirmado que lo más importante no es lo que en ellos se ve, sino precisamente lo que no vemos, pero que al

desprenderse de cada obra nos dice con exacta claridad cuál es el espíritu de una región que, a fuerza de singularidades, ha sabido hacerse una manera de ser propia, representativa, y que lo mismo os descubre su espíritu en las bravías rocas de Finisterre que en la dulce melancolía de Túa. Y los que nunca hayan estado en Galicia podrán lavar su pecado de omisión viendo cómo es posible emocionarse ante unos cerros o conociendo que una tarde en un río puede hacernos olvidar el mundo por el que a diario nos movemos. Claro que hay que avisar a estos posibles contempladores de la obra de María Formoso que tengan cuidado, porque el paisaje que se nos ofrece a la vista, en su gracia natural, es muy distinto si se nos presenta antes o después de ver los cuadros de la pintora. No olvidemos que por los caminos de Oscar Wilde podemos llegar a creernos que la naturaleza imita al arte, sobre todo cuando el arte se ha anticipado a nuestra visión y nos obliga, ya para siempre, a tener una idea cabal, cuajada y exacta, de cómo debemos contemplarlo.

Volvamos a Alvaro Cunqueiro, que en este instante viene muy a punto para hablar de María Formoso: «En ella se cumple a rajatabla la advertencia ruskiniana: "El que vea ángeles, píntelos sin vacilar..." Cualquiera, un poeta o un simple vagabundo, quisiera para sí un encuentro tan fértil con la tierra natal, tan espléndido, tan amoroso también.»

Quisiéramos que estas palabras hubieran servido al lector para comprender lo que intentábamos explicarle, que en casa de esta pintora el mundo se transforma y entre magias —*meigachos*, diría ella— y músicas nos encontramos con que en plena calle de San Francisco de Sales llegamos a tocar con las manos toda la melancolía y los misterios que ella ha querido crear. Ya puede Valeria, con sus ocho años, imponer su dictadura maravillosa. Ya puede Rafael, a fuerza de sacarle el alma de Chopin a su piano, inundar de romanticismo la vivienda. María Formoso tiene bastante capacidad para traducir las melodías chopinianas en chirrido de carretas que lentamente suben por entre los cerros cuajados de verdor. Los juegos de Valeria se le transforman en sus propias correrías bajo los eucaliptos coruñeses y el rumor de la calle parece como si fuera el resonar de las Orzan. Y ella pinta y pinta esperando que el viento sune en los laureles de sus bosques y las gaitas dejen caer su canto en el horizonte de sus lienzos. Al fin y al cabo todo es magia y música en esta pintora tan entregada a su arte y a su tierra.

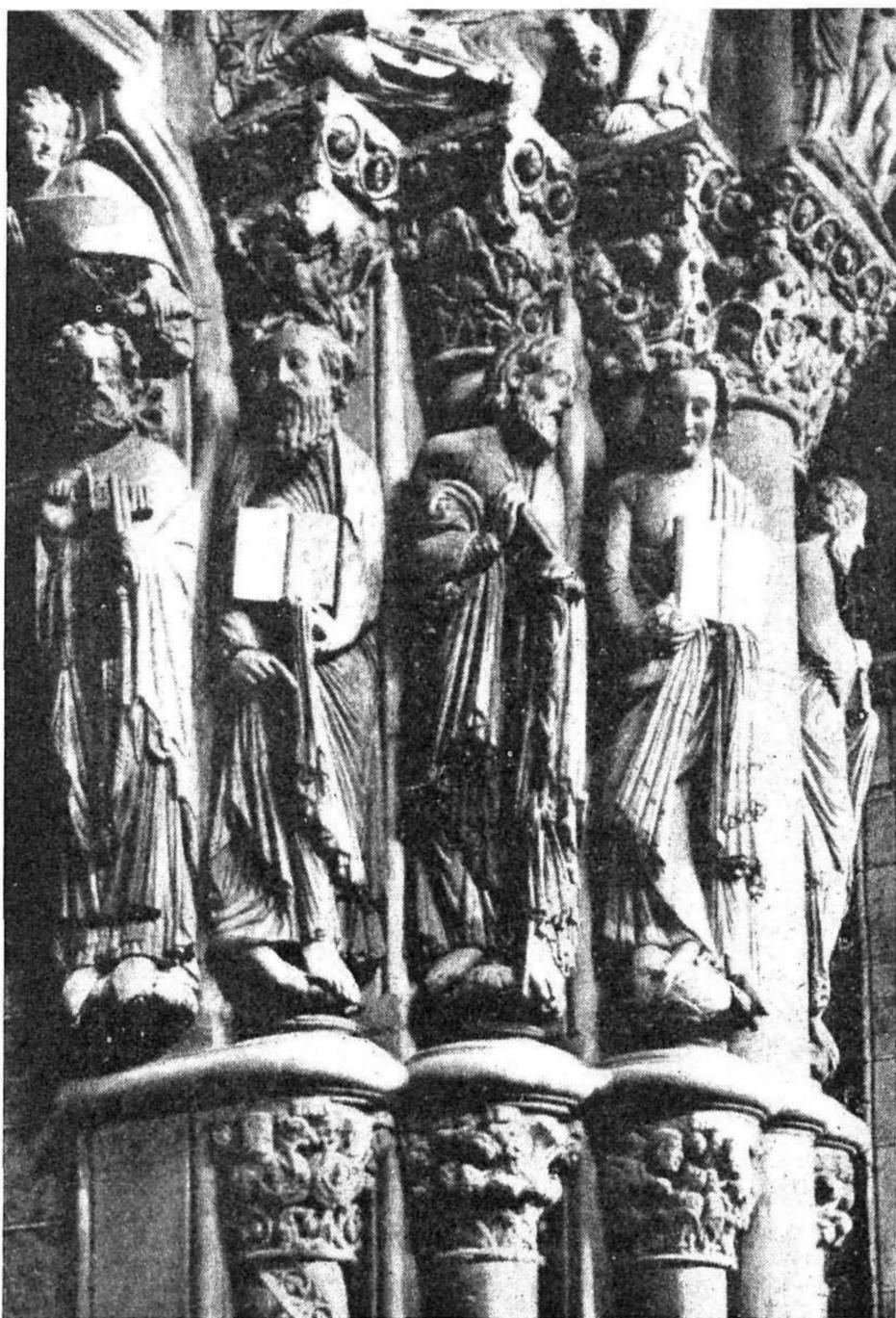
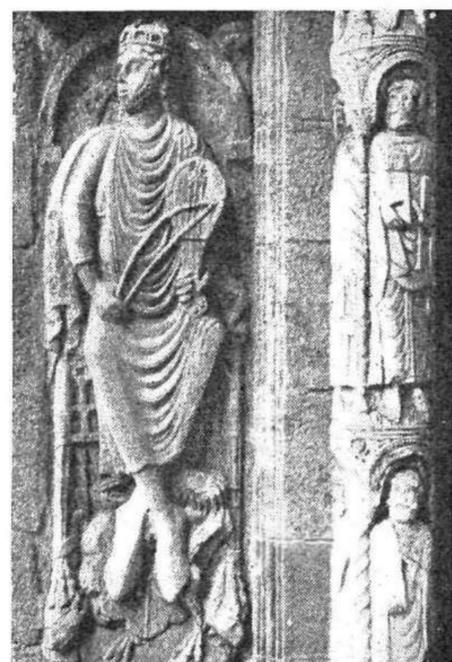
# ESCULTURA EN COMPOSTELA

## DESDE EL SILENCIO HIERÁTICO DE LAS PLATERIAS HASTA LA PLENITUD DEL PORTICO DE LA GLORIA

Por Carlos AREAN

EL conjunto supremo de la escultura románica lo constituye el *Pórtico de la Gloria*, de la Catedral de Santiago de Compostela. En esa misma catedral la *Fachada de las Platerías* ofrecía desde varios decenios antes otro ejemplo deslumbrante de la mejor escultura.

Por el texto de Aymery, del año 1125, en el que se describe la fachada de las Platerías, sabemos no sólo que sus esculturas son anteriores a dicha fecha, sino que ya entonces se hallaban colocadas en el desorden en que actualmente se hallan. La fachada de las Platerías comprende en su



parte escultórica las dos puertas de la entrada sur del crucero, con sus correspondientes columnas y tímpanos y una fila de esculturas encima. Dado que algunas de estas esculturas presentan señales de haber sufrido un incendio, es lícito suponer que fue éste el de 1117, cuando el pueblo y la burguesía de Santiago sitiaron en la catedral a la reina Doña Urraca y al obispo Gelmírez e intentaron quemarlos en ella. Es posible que al reconstruir la fachada después del incendio se hayan añadido esculturas de diversas procedencias, para sustituir a las que entonces pudieron haberse perdido. Se reconocen hasta siete manos distintas en la obra y ello parece mucho para una única procedencia. Parte de estas estatuas son en piedra y parte en mármol, pero esta disparidad de materiales existe también en San Isidoro, de León, conjunto que no ha sido recompuesto tras un contratiempo. En su estado actual es difícil juzgar la doble puerta de entrada desde un punto de vista de integración arquitectónico-escultórica, pero consideradas las esculturas una a una, debe señalarse que hay algunas estremeceadoramente hieráticas. El tímpano de la derecha, con varias escenas encadenadas, es de un movimiento severo y digno. Los gestos poseen un empaque lleno de distinción. El plegado es más ornamental que natural, pero muy apto para sugerir una serena expresividad.

Cabría señalar también por su expresivo naturalismo la figura de la derecha, en el tímpano izquierdo. Representa a una mujer adúltera y todavía contenta de sus encantos, sosteniendo en su regazo la calavera de su amante. Pertenece al mejor simbolismo medieval, pero sin complicaciones de alegoría intelectual, difícilmente legible.

Contemporáneas de las esculturas de la fachada de las Platerías eran los conjuntos de la Azabachería —entrada norte del crucero— y del Obradoiro —entrada principal de la catedral—. Ambos han desaparecido. El primero fue sustituido en el siglo XVIII por una entrada neoclásica. En donde se hallaba el segundo se alza hoy el incomparable Pórtico de la Gloria, del Maestro Mateo. Debe-

mos felicitarnos de esta afortunada sustitución, realizada ya en el siglo XII, cincuenta años después de haber sido tallada la fachada primitiva, pero es de lamentar, de todos modos, que no hayan podido conservarse ambos conjuntos en algún otro lugar.

Se poseen muy escasas noticias sobre el Maestro Mateo, el más grande arquitecto-escultor español de todos los tiempos. Se sabe, no obstante, que, a pesar de su indudable interés por la escultura y la arquitectura francesas de su época, era gallego y que trabajó en Galicia durante largos años. Diversos documentos lo citan como hombre casado y padre de familia. Otro muy importante nos informa de que en 1161 trabajaba como ponteador en Puente Casures. La tradición oral confirma el documento, ya que todavía hoy se atribuye al gran artista uno de los puentes de la recoleta villa gallega, vecina del Padrón de Juan Rodríguez y de Rosalía de Castro. Esa zona que desde las Torres del Oeste, en la terminación de la ría de Arosa, conduce a través de la venerada Iria Flavia hasta Santiago de Compostela, ha sido considerada siempre por los gallegos como el corazón



espiritual de Galicia. Allí nacieron, vivieron y realizaron su obra muchas de las figuras más representativas de la historia regional y allí vivió, trabajó y murió el Maestro Mateo, «o santo dos croques» de la tradición popular. Su figura—lo mismo que sus esculturas—se convirtieron pronto en patrimonio del pueblo y su fama perdura entre campesinos y lugareños. En 1352, prueba de que todavía se recordaba incluso su domicilio, se habla «das casas que foran do mestre Matheu». Hoy, en 1974, las madres compostelanas llevan a sus hijos pequeños para que den un golpe con su cabeza contra la cabeza de la escultura en la que el Maestro Mateo se representó a sí mismo, arrodillado detrás del parteluz del Pórtico de la Gloria, mirando al altar mayor. Pretende la piadosa leyenda que algo de la inteligencia y del espíritu del gran escultor pasará a los niños tras la citada ceremonia. El escultor vive, por tanto, todavía en el mito y en el fervor del pueblo setecientos años después de su muerte. Se trata de algo sin parangón en toda la historia del arte y constituye una prueba irrefutable de la íntima adecuación existente entre el espíritu de la obra y el del pueblo que disfruta con ella. Cada figura del pórtico tiene su propia leyenda y se transparenta a veces en ellas ese trasfondo celta socarrón y sencillo que Mateo debió también poseer y que le obligaría probablemente a sonreír mientras subrayaba, más de lo esperado, unos senos y prestaba una mirada beatífica a la figura frontera.

Hoy, cuando tanto se predica que el arte salga a la calle y sea patrimonio del pueblo, el Pórtico de la Gloria nos da una nueva lección. Todos los gallegos lo viven, lo consideran suyo y disfrutan contemplándolo una y otra vez. No hay campesino de los alrededores de Santiago que no lo visite cada vez que «baja» a la ciudad. Pertenece al pueblo y el pueblo lo transfigura siglo tras siglo en su devoción, en su familiaridad y en sus leyendas. ¿Cómo es ello posible? Tal vez porque el Pórtico de la Gloria no sólo es arte de máxima calidad, sino que no hay en él una gota de pedantería. Todo el mundo puede comprenderlo desde el primer instante. Su equilibrio entra por los ojos y el lego lo capta, aunque no conozca las razones respetabilísimas que el erudito pueda aducir. El gran arte ha sido así siempre y también el pueblo de Atenas comprendió el Partenón y el de Bizancio, Santa Sofía. Lo que todo hombre del Occidente europeo desea expresar con palabras o formas plásticas, aparece plasmado en piedra en la creación de Mateo. Quien lo contempla intuye que esas formas y ese espacio son los suyos, aunque jamás se haya planteado ese problema. Allí se siente en su casa y no necesita preguntarse nada, porque todo le resulta claro y sencillo.

En un documento del año 1168, Fernando II menciona al maestro Mateo como director de las obras de la catedral compostelana. En ese mismo año parece ser que inició los trabajos del pórtico, «desde los fundamentos has-



ta el tejado», según consta en otro documento. Bajo el episcopado de Suárez de Deza, los terminó en 1188. Como premio a esa gigantesca labor de veinte años de esfuerzo incesante y resultados geniales, recibió una pensión real vitalicia de 100 morabetinos de oro por año.

Desde la plaza del Hospital hasta el comienzo de la catedral, existe un gran desnivel, salvado hoy por la escalera monumental de la fachada del Obradoiro. Para poder alzar su pórtico tuvo, a causa de ese desnivel, que construir una cripta el maestro Mateo. Se la conoce hoy con el nombre de «catedral vieja», aunque sea en realidad posterior a la casi totalidad de «la nueva». Es un conjunto rectangular de cuatro naves y enorme armonía. Teóricamente se cubre con bóvedas de arista y hay en ella indudable influencia borgoñona. La realidad es que el espíritu y el dinamismo son ya góticos en 1168 y que las bóvedas parecen de crucería.

La adecuación entre el ritmo del espacio y la ornamentación de columnas y arcos constituye una prueba irrefutable de la concepción unitaria del maestro Mateo. El Pórtico de la Gloria consta de tres puertas, correspondientes una a cada una de las tres naves de la catedral, y dividida en dos la central por un bellissimo parteluz. La ornamentación escultórica es completa, tanto en las columnas como en los arcos o en las zonas fronteras que sostienen la cobertura. Lo único extraño es que tan sólo el arco central—mayor que los laterales—posea tímpano y que los otros dos carezcan de él. Aunque no exista ningún documento que lo afirme, no puede haber una sola duda de que los dos tímpanos laterales se han perdido. Tiende a probarlo incluso la desnudez interior de sus arcos y la huella, todavía perceptible en algunas dovelas, de que algo ha sido arrancado. Si los tímpanos laterales no hubiesen existido, Mateo hubiera ornamentado por dentro los arcos, de igual manera que ornamentó la arista de la bóveda que antecede al pórtico, convertida en una verdadera y bien historiada bóveda de crucería.

En el tímpano central entronizó Mateo la gigantesca imagen de Jesucristo, de más de tres metros de altura. Es una imagen

sedente, que no anonada a pesar de su colosalismo. El labrado es sutil, aunque bastante esquemático. No cabe duda de que al detallar tenía muy en cuenta Mateo el lugar en que había de ser situada cada figura. A ambos lados de esta figura, grupos de ángeles conducen los símbolos de la pasión. Otras figuras, en gran número y perfecto orden, se desparraman sobre ellas. El equilibrio, la movilidad y la variedad alcanzan su punto culminante en los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, representados a lo largo de toda la curvatura de la arquivolta, conversando de dos en dos. Se trata de un conjunto único. El espectador no se cansa jamás de contemplar estos gestos y este equilibrio con un movimiento tan sólo insinuado, pero perfectamente vivo. El parteluz es una columna de cuatro fustes y muy delicada sección. En la parte que mira hacia el exterior se halla la imagen del apóstol Santiago sobre una columna de elaboradísimo capitel, adosada hasta la mitad de la altura de las cuatro anteriores. En la otra parte del parteluz aparece arrodillado en el suelo el maestro Mateo, con su pelo encrepado y su gesto de apacible humildad. La imagen del apóstol del parteluz es tal vez la más hermosa de cuantas ha realizado el maestro. Mira desde más allá de la piedra y es finísima en su labra. Igualmente notables son las imágenes de los profetas y de los apóstoles que sobre columnas individuales aparecen adosadas a los pilares. Cada una es perfecta como obra escultórica individual, pero más todavía lo son como conjunto arquitectónico. Aquí, sin estilizaciones y sin deformaciones, alcanza el románico europeo su momento de equilibrio clásico y ordena, en virtud de las correlaciones de un conjunto escultórico, un espacio en cuyo ritmo son las miradas—pura insinuación de tensiones aéreas—tan importantes como las columnas, los arcos y las bóvedas. Similar misión corresponde en su capacidad para crear un clima a las sonrisas o a los gestos duros, a la torsión de un rostro o al plegado de un paño. Instante de equilibrio y de plenitud, constituye uno de los legados supremos que la voluntad de conformación espacial de Occidente ha ofrecido a la humanidad.

# itinerario de EXPOSICIONES

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

**PEPE MORALES,**  
en la Galería De Luis

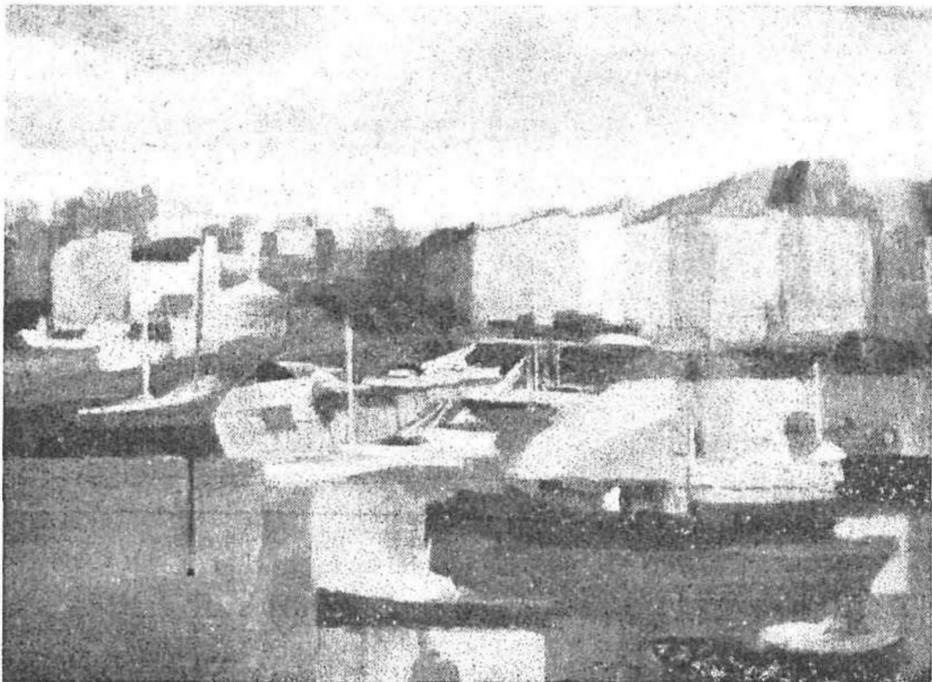


En la obra del pintor cordobés Pepe Morales el dominio del dibujo, como la ordenación compositiva de las formas y el preciosismo de la factura

nos hacen, momentáneamente, remontarnos a los albores hipotéticos de la decadencia medieval. Sin embargo, el realismo de su pintura no obstaculiza el puente entre el ayer y el hoy que recorre la caravana del dolor impotente, la podredumbre de la carne macilenta y el vicio, la vacuidad del poder ornamentado con ropajes y joyas, fantasmas que lucen su miseria bajo disfraces y caretas.

En su pintura lo deforme, lo monstruoso, no alude a un tiempo determinado de la Historia, sino que adopta sus «maneras» para ofrecernos la larga proyección de la miseria, el terror y la perversidad, reafirmados por la expresividad de un realismo patético que hace referencia a pestes corroedoras no sólo del cuerpo, sino también del espíritu del hombre.

**GLORIA TORNER,**  
en la Galería Kreisler



Estos paisajes de Gloria Torner, donde los ritmos de una composición semigeométrica aparecen matizados por una pincelada tenue que acaricia el soporte, nos llegan «vaporizados» a través de una delicuescente atmósfera. Pero no se trata de una ambientación, sino que esa atmósfera penetra en la totalidad de sus superficies para ser el elemento que da ingravida consistencia a su obra. Interiorizando, asimilando culturalmente estos mares, tierras y luz santanderinas, Gloria Torner nos ofrece sus panorámicas en azul y malva, donde creemos vislumbrar la huella humana de quienes habitan estas tierras. En ocasiones, la ausencia de la escena de la figura contribuye a potenciar la misteriosa poética de una naturaleza habitada por seres relativamente invisibles, aunque ciertos. La Naturaleza proporciona a la pintora el pretexto para volcar en el cuadro todo lo vivido y soñado. De este modo sus paisajes son al mismo tiempo mundo y tras-mundo, interpretación de la realidad a la que incorpora sus modelos interiores.

**CARMELO TRENADO,**  
en la Sala del Prado  
del Ateneo de Madrid

La exposición del pintor murciano Carmelo Trenado se encuentra entre las muestras más interesantes que hemos contemplado en la quincena. Su pintura se sobrepone a las resonancias estilísticas para con un lenguaje decantado y ascético, el ambiente preciso y el gesto momentáneo de sus personajes, sin incidir en la individualidad personalizada de los mismos.

El escenario habitable aparece aquí representado por paneles geometrizados, muros de la nada ante los cuales deambula el hombre, o interiores mecanizados que aglutinan el transporte solitario de la masa. El dibujo lo utiliza como instrumento eficaz al servicio de su

voluntad de mostrarnos el documento expresivo de una realidad que a todos atañe. Su habilidad en el manejo de la pincelada, la sobriedad

## y el itinerario

Sala Edaf. Antonio Sedano.  
Galería Horizonte. Obras de Solari.  
Galería Frontera. Oleos de Mariano Peláez.  
Sala Rembrandt. Pinturas de Evelio Elizalde.  
Galería Orsini. Pinturas de Manolo Narváez.  
Galería Sargadelos. Exposición «Presencia de Galicia».  
Galería Sen. Obras de Calduch.  
Galería Vandrés. Rafael Cidoncha.  
Galería Durán. Cuadros cerá-

## J. SANCHEZ CARRALERO

En fecha reciente, la Galería Edaf ha presentado una exposición con paisajes de José Sánchez Carralero. Nos hemos detenido en ella porque el paisaje es uno de los géneros en los que se pone a prueba la dimensión potenciadora de creación de un pintor, y José Sánchez Carralero camina con pasos muy certeros a la búsqueda de su expresividad más exigente, una vez asimilados conocimientos y técnicas.

Sus campos revelan una fiebre expresiva que la energía cromática incrementa. La pincelada arrastra la materia, zigzaguea, sobremonta leves ondulaciones, o incide en recovecos modelando, encrespando, dando a tierras y horizontes una revitalizada energía bullente. Sin embargo, no se trata de mareas de color en flotación, sino que sus composiciones responden a una ordenación esquemática sobre la que se sustenta la equilibrada relación que establecen el peso y el volumen del color.

José Sánchez Carralero elude toda efectividad plástica. No se trata de un pintor que interpreta el paisaje simplemente, sino que a él incorpora sus modelos interiores, en mutación. De ahí, que en esta exposición que hemos contemplado, donde hay obras realizadas en el año 1974 y algunas del 75, asistimos a la consolidación ple-

na de una etapa, y a los logros de otra, en la que el pintor se plantea ya nuevas exigencias. En la primera había una ordenación abierta de los campos, bajo una perspectiva que recogía desde la panorámica inmediata, al horizonte, dando preponderancia a la tierra, frente a una limitada franja que ponía fin a su expansión. En la etapa posterior, el pintor parte de una más compleja ordenación del espacio y de las formas. Sus paisajes responden a una estructura más radicalizada, y aunque la pincelada continúa siendo gesticulante, concreta su fluidez al contorno de formas orgánico-vegetales o pétreas, marcando una diferencia entre el plano inmediato en el que emergen, y distanciadas del fondo por un espacio intermedio. En esta nueva vía, que preludia la ruptura de una composición unidimensional, hallamos algunas obras en las cuales las formas se abocetan en una serie de plegados incorpóreos y voluminizados, inmersos en campos de materia en los que domina la soltura compositiva en una síntesis de ritmos contrastantes. Su visión óptica del paisaje responde ahora a las incitaciones de una nueva conjugación arquitectónica del mismo, que lleva consigo una nueva dicción de la materia e incluso del color.

La pintura de J. Sánchez Carralero se aparta día a día en mayor medida, de las sendas recorridas, al encuentro de una cada vez más vislumbrada identidad pictórica. Junto con el paisaje, cultiva, aunque en menor grado, el retrato, y capta escenas sencillas de la vida urbana. En todo caso, se sirve del tema en la medida que le permite, a través de su dominio pictórico, proyectar al máximo su dimensión creadora.



esquemática de sus composiciones, como la armoniosa conjunción de espacios límite, en fría perspectiva, son valores de su plástica merced

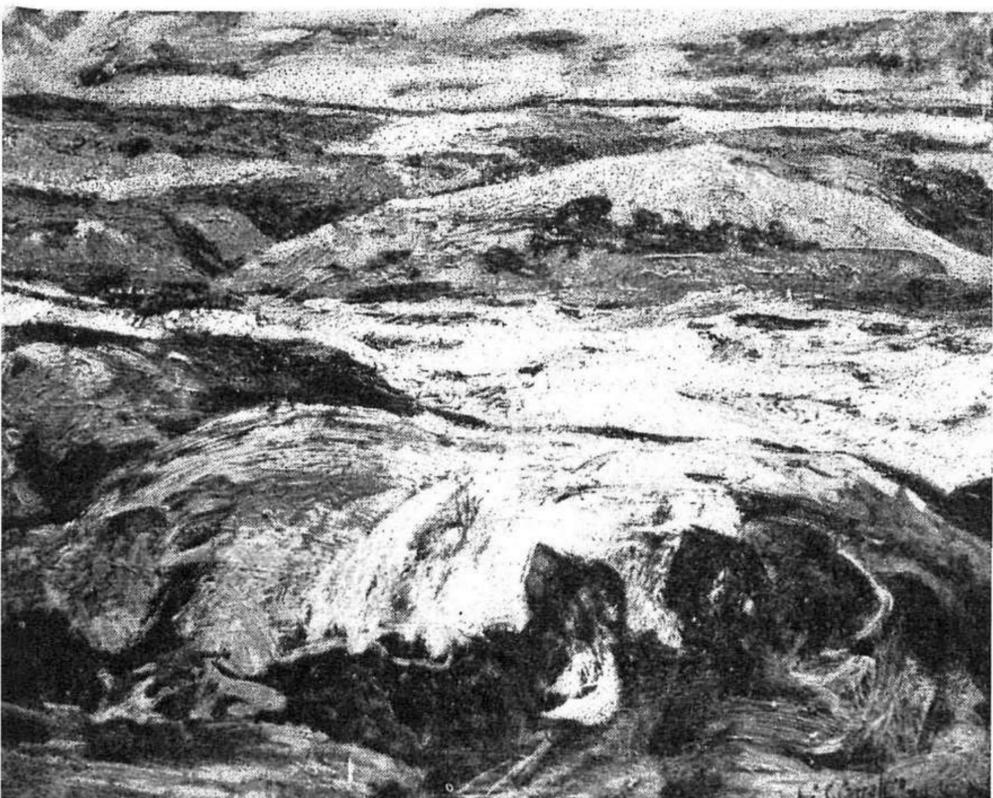
a los cuales asistimos al panorama de una realidad conflictiva que el individuo, solitario o en grupo, protagoniza.

## sigue hasta...

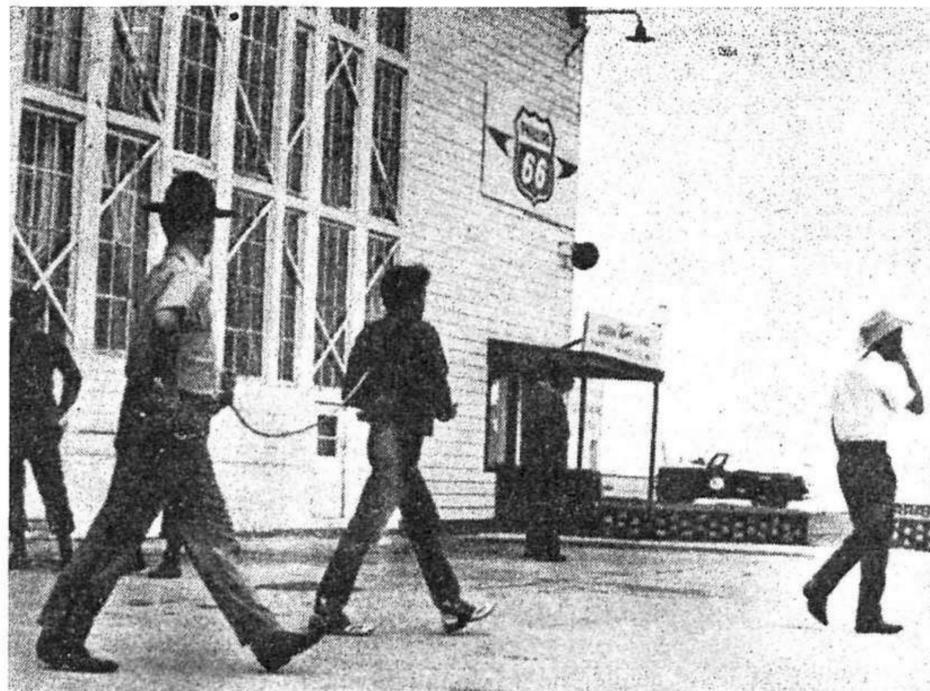
micos y murales de Manolo Safont.  
 Galería El Treco. Obras de Adilio.  
 Galería Grin - Gho. «Dieciséis pintores cordobeses de hoy».  
 Galería Iolas - Velasco. «Arte Tantra».  
 Galería Heller. Rafael Seco.  
 Colegio Mayor Argentino. Pinturas de Sonia Helfer.  
 Galería Anne Barchet. «Pintoras españolas».  
 Galería Ynguanzo. Dimitri Perdikidis.

### EN PROVINCIAS

Galería Lúzaró, de Bilbao. Obras de Brinkmann.  
 Galería Italia, de Alicante. Joaquín Salvado.  
 Sala Ausias March, de Barcelona. Gómez Marco.  
 Sala Gaudí, de Barcelona. Plannell y Joan Vila Grau.  
 Galería Rúa, de Santander. Dibujos de Pilar Coomonte.  
 Sala Caja de Ahorros de Vigo. Alfonso Bartolomé Hernández.



## ESTRENOS EN MADRID



«Malas tierras»

**MALAS TIERRAS (BADLANDS)**, de Terrence Malick (USA). Con ocasión de su presentación el pasado año en el Festival de San Sebastián, donde, por cierto, obtuvo el Primer Premio (la Concha de Oro), expresábamos en estas páginas nuestra admiración hacia el autor de esta película, su primera obra cinematográfica de largo metraje. Terrence Malick, universitario de veintinueve años, procede del periodismo, que abandonó para estudiar en el Instituto del Cine de Beverly Hills. El pasado año logró de la Warner la oportunidad de dirigir «Badlands», película de la que es guionista, productor y realizador. Nos hallamos, pues, ante un filme ciento por ciento «de autor» y, efectivamente, tiene todas las características del género: corto presupuesto, actores nuevos y, sobre todo, una visible intención crítica de un aspecto parcial, aunque fundamental e inquietante, de la sociedad norteamericana de nuestro tiempo: la violencia ciega como manifestación de un «erostatismo», nacido al calor de unas formas de vida donde los horizontes del individuo son cada vez más estrechos, donde aparece la desintegración de una moral colectiva aplastada por la fuerza del poder y el dinero conseguido a cualquier precio.

El joven protagonista de la historia, sin oficio ni beneficio, mata sin piedad ni remordimientos de ninguna clase, porque la vida «de los otros» no tiene ningún valor. Es un psicópata, pero también está imbuido de un machismo mimético. Su parecido físico con James Dean, como hacen notar algunas personas con las que se cruza, le impele a copiar la fría dureza de su ídolo cinematográfico. Malick nos indica, por otra parte, que no es sólo este tipo «rebelde sin causa», el depositario de la violencia y la indiferencia hacia el otro; están, por ejemplo, los cazadores de recompensas, dispuestos a matar

por dinero, aun cuando se escuden en la ley. En *Malas tierras* asistimos a una huida sin esperanzas y, al mismo tiempo, a un análisis de la condición humana cuando han desaparecido los más elementales principios de la convivencia. El joven asesino ha matado al padre de su chica porque éste se opone a unas relaciones inviables. La muchacha se une en la huida al asesino, y lo curioso es que vemos claramente cómo no le afecta en absoluto ni la muerte del padre ni que ésta haya ocurrido a manos de su amante. ¿Es también la joven una psicópata o Malick nos ilustra sobre las relaciones hijos-padres en un contexto social que se deshumaniza progresivamente? Significativa es también una de las secuencias finales cuando el muchacho, a punto de caer en manos de la policía, sabiéndose protagonista de una aventura que ha movilizad o hombres y máquinas y es tema de los periódicos, amontona gruesas piedras al borde de la carretera para formar un rudimentario monolito que conmemore su captura. Es el ansia de ser algo, de destacar entre la masa, aun cuando sea por el horror y el crimen. Erostrato en la era del maquinismo, que es también la de la prisa y el olvido. Todos sabemos que la memoria de las atrocidades del joven asesino será corta y que su nombre será uno de tantos perdidos en las abigarradas columnas de sucesos.

En su primer filme, Malick demuestra un notabilísimo sentido del cine. Con alguna leve caída de interés, el ritmo se mantiene tenso a lo largo de la película. Espléndida la labor de los dos jóvenes intérpretes. Excelente planificación, sobria y funcional, como conviene a una historia de este tipo.

**STAVISKY**, de Alain Resnais (Francia). Aun cuando el tiempo juega un papel importante en esta última película de Resnais,

rodada tras seis años de silencio del célebre cineasta «de la memoria», podemos considerarla como resultado de un giro en los procedimientos y preocupaciones de su autor. En *Stavisky*, el tema central es la relación de un hombre con el entorno social de su tiempo y, en vez de referirse a la memoria, al pasado, advertimos que intenta avanzar sobre el futuro, sobre el sino trágico de su personaje.

Al plasmar en imágenes la historia de Alexandre Stavisky, el contradictorio hijo de un dentista



«Stavisky»

judío que encantó y engañó a la alta sociedad burguesa del París de los años treinta, *Resnais* (y su guionista *Jorge Semprum*) no han hecho una reconstitución documental, al estilo de las biografías filmicas de *Rossi*, sino una fábula agrídulce sobre la corrupción que devora las entrañas de una sociedad de brillante exterior y un análisis de las extrañas relaciones entre el poder y el mundo del delito, entre el dinero y la política... «*Stavisky*» sería, pues, un importantísimo intento de ensayo político de no ser por el tratamiento cinematográfico que *Resnais* ha dado al libreto de *Semprum*. En esta ocasión, el barroquismo de «*Mariembaud*» ha dado paso a un exagerado esteticismo que, si bien hace bello y agradable el filme, quita fuerza al meollo de lo narrado. Tampoco es afortunada la elección de *Belmondo* para encarnar a Sta-

visky (elección forzada por el hecho de ser *Belmondo* productor de la película). El actor no da el tipo del estafador, no hace aparecer el encanto, el cinismo y, sobre todo, la profunda angustia de un hombre que se sabía irremediabilmente condenado al fracaso y a la muerte.

*Resnais*, aparte estos reparos, es racialmente un hombre de cine. Asombra el manejo del «tempo», de los «flash-back» evocaciones que se funden con la realidad presente en un momento dado...; pero este virtuosismo, esta puesta a punto impecable, sitúa a la película a dos pasos de una extremada frialdad, de una cierta rigidez, llena de perfección técnica.

**BLOW-UP**, de *Michelangelo Antonioni* (Gran Bretaña). Hace pocos años tuvimos ocasión de comentar esta película, presentada en la sección informativa del Festival de San Sebastián. Nos alegramos de su tardío estreno en España, porque viene a llenar un importantísimo hueco en el conocimiento que el aficionado al cine español tiene de la amplia filmografía del realizador italiano. *Blow-up* es una de las obras cimeras de *Antonioni* y acaso la más apasionante y entretenida. Gran Premio de Cannes en 1967, en menos de dos



«Blow-up»



«El enigma se llama Juggernaut»

años obtuvo una increíble recaudación (más de veinte millones de dólares). Sin embargo, no es una película de consumo masivo. Al contrario, nos encontramos con una inteligente reflexión sobre la antitesis sueño-realidad, puesta en un espléndido lenguaje filmico. Color, ambientación, progresión dramática, ritmo, han sido conseguidos por una mano maestra.

temente presente? Historia de un cerebro resentido que maneja a una presencia dotada de encanto. Son dos hombres distintos y a la vez unidos por un idéntico lazo de venganza sobre su destino. También es una fábula clara sobre el arribismo y la degradación moral resultante de una ambición desmedida. Y esta amarga lección es dada en un lenguaje brillante, nervioso, lleno de humor y picardía.

**EL ENIGMA SE LLAMA JUGGERNAUT**, de *Richard Lester* (Gran Bretaña). Figura principal del «free cinema» británico, *Richard Lester* derivó posteriormente a un tipo de cine comercial, muy bien realizado técnicamente, a pesar de que se advierta con facilidad cierta desgana del director enfrentado a unos temas que se apartan netamente de sus iniciales aficiones.

A mitad de camino entre el cine de «suspense» y el de «catástrofe», participa de los convencionalismos del primer estilo y de la ingenuidad del segundo. Nada de cuanto sucede es creíble ni por el más ingenuo de los espectadores, pero el mérito de *Lester* es convertir este hacinamiento de absurdos en un contexto que distrae y apasiona al público. Ello se debe al buen trabajo artesanal del director, a unos medios bien utilizados y a un plantel de actores con soltura de buen oficio.

**EL TREPA**, de *Michel Deville* (Francia). *Michel Deville* es un hábil artesano capaz de poner en imágenes cualquier historia, pero preferentemente un tipo de comedia muy francesa, entre frívola y cáustica, que, con las debidas distancias, nos pueden hacer pensar en *Rabelais*, en *Claude Tillier* o en *Molière*.

«El trepa», como desgraciadamente se ha titulado en España a *Le mouton enragé* (El cordero rabioso), es una comedia satírica, divertida, picante y también hiriente. Acumula tal vez demasiados tópicos, pero... ¿qué es el tópico, sino una verdad constan-

**PLEURE PAS LA BOUCHE PLEINE**, de *Pascal Thomas* (Francia). Recordamos «*Les zozos*», un espléndido filme de *Pascal Thomas* sobre la juventud escolar en la provincia francesa. Provincianos son también los jóvenes que viven en este filme la existencia cotidiana durante un verano. *Thomas* acaso exagera y hace resaltar en demasía lo que siendo efectivamente real no aflora con la insistencia con que aquí se expone. Ciertamente la joven protagonista de la historia es arquetipo de un sector de las muchachas de todo el mundo: frívolas, ligeras de mente y de cuerpo. También es arquetipo ese matrimonio que oscila entre la mentalidad de la vieja provincia y los nuevos modos que impone la juventud y un concepto cada vez más hedonista de la existencia. Pero *Thomas* ha aplicado su atención sobre una parcela muy específica, y por eso la película deriva irremisiblemente hacia una única y fija dirección demasiado demostrativa.

\* \* \*

Se han estrenado asimismo *Hermanos de sangre*, *El Anticristo*, un spaghetti-exorcista más; *La casa número 11*, endeble filme sobre un robo; *Almas de metal*, más endeble todavía, filme de anticipación, y *Ana Kauffmann*, del francés *Pierre Granier Deferre*, tierna y tremenda a la vez historia de amor enmarcada en el turbión de la pasada guerra mundial.

## CUADRO VALORATIVO DE LOS ESTRENOS EN MADRID

Malas tierras .....					
Stavisky .....	■				
Blow-up .....	■				
Juggernaut .....			■		
El Trepa .....			■		
Pleure pas la bouche pleine .....			■		
Hermanos de sangre .....				■	
El Anticristo .....				■	
La casa número 11 .....				■	
Almas de metal .....				■	
Anna Kauffman .....				■	

De excepcional calidad					
Muy buena calidad					
Buena					
Mediocre					
Mala					

## DE ORGANOS Y ORGANISTAS Y OTROS TEMAS

### RECUERDO A ARTHUR BLISS



Sir Arthur Bliss

★ La noticia de la muerte de sir Arthur Bliss no ha sido casi comentada y, sin embargo, su obra como compositor sí le hace acreedor a un especial recuerdo. Bliss ha muerto en Londres, concretamente el 27 de marzo, de una neumonía, a la edad de ochenta y tres años.

Estudió en la Universidad de Cambridge y en el Colegio Real de Música con sir Charles Stanford y con otro nombre importante de la música inglesa en la transición del XIX al XX, Ralph Vaughan Williams. Después él mismo sería profesor del Colegio Real de Música en el curso 1921-1922. Años más tarde, en 1941, ocupó el cargo de director de música de la BBC hasta 1945. Es cierto que sus obras no han sido muy difundidas en España, pero son estimables. Tales como *Colour Symphony*, estrenada en 1922, que provocó grandes discusiones. En el ballet tuvo aciertos como *Checkmate*, estrenado en París en 1937; *Miracle in the Gorbals*, estrenado por Moira Shearer en 1944, y *Adam Zero*, presentado en 1946. En 1948 estrenó su ópera *The Olympians*, sobre libreto de J. B. Priesley, dramaturgo bien conocido en España. Sir Arthur Bliss formaba parte de los representantes de la música británica que a partir de finales del siglo XIX lograron imponerse más allá de sus fronteras, sin que llegara a la difusión de un Benjamin Britten. Compuso también música para películas, entre las que destaca la partitura para *Things to Come*, sobre la novela de H. G. Wells.

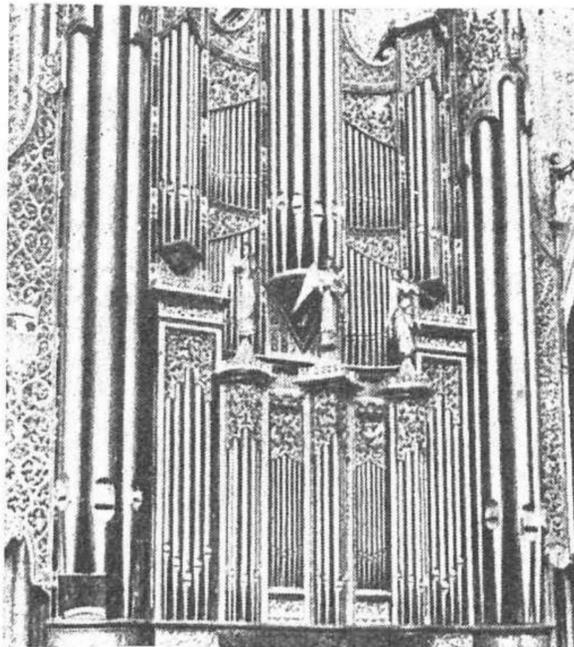
### SEMANA DE MUSICA EN COMPOSTELA

★ Entre el 10 y el 16 de abril se ha celebrado en Santiago de Compostela la V Semana de Música Española y dentro de la misma un Seminario sobre «Organos y organistas españoles: Su problemática». Los programas han incluido un amplio panorama de música actual. Así el Sexteto Nacional de Viento ha presentado obras de Xavier Benguerel, Montserrat Bellés, Eduardo Lácer, José Muñoz Molleda, Rodrigo A. de Santiago y Jesús Villa Rojo.

Madrid-España. 1 de mayo de 1975

El Dúo Corostola-Rego programó a Gaspar Casadó, Manuel Castillo, Manuel de Falla, Enrique Granados y Xavier Montsalvatge. Alberto Blancafort, al frente del Coro de la RTVE, había seleccionado a Manuel Blancafort, Rodolfo Halffter, Tomás Marco y Tomás Luis de Victoria. También fueron nombres actuales los del programa de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Isidoro García Polo, con la colaboración de la soprano Esperanza Abad, Manuel Angulo, Ramón Barce, Roberto Gerhard y Joaquín Homs, y la obra *Grupos de Cámara*, de Angel Oliver, encargo de la Semana al compositor por parte de la Comisaría Nacional de la Música, organizadora de los actos.

El órgano también figuró en los programas con Paulino Ortiz de Jócana, en el convento de San Pelayo de Antealtares y en las discusiones de su problemática en el Seminario, integrado los de las ponencias «La restauración del órgano» (Gabriel Blancafort), «La construcción del órgano neobarroco en España» (Ramón González de Amezúa), «La actividad del organista» (Paulino Ortiz de Jócana) y «La formación del organista» (Montserrat Torrent). El Seminario se desarrolló bajo la dirección de Anto-



El órgano y los organistas ha sido el tema del Seminario de la V Semana de Música Española de Santiago de Compostela



El dúo Corostola-Rego ha presentado una serie de obras contemporáneas españolas en Santiago



Angel Oliver ha estrenado «Grupos de Cámara» en la V Semana de Santiago, obra encargo de la Comisaría Nacional de la Música

nio Iglesias, con Miguel Alonso como secretario, y, como en los anteriores seminarios, fueron aprobadas unas conclusiones:

Primera.—Que incluyéndose dentro del mismo espíritu legislativo referido, en general, el Patrimonio Artístico de la Nación, y tal y como se hizo, recientemente todavía, con los hórreos, se dicten aquellas medidas de carácter perentorio y urgente, encaminadas a la debida preservación del acervo instrumental organístico en todo el territorio nacional.

Segunda.—Se considera indispensable que, desde la Comisaría Nacional de la Música, se elabore un inventario de los órganos españoles de interés histórico-artístico, imprimiéndole un carácter de máxima urgencia a la catalogación de aquellos instrumentos más notables, a juicio de los expertos en esta materia.

Tercera.—Que al estudiar la reforma de los actuales planes de la enseñanza profesional de la Música en España, al referirse al órgano, se tengan en cuenta aspectos tan importantes como la organología, la realización del bajo cifrado, la improvisación, etc., así como dotar a los Conservatorios de instrumentos adecuados para su enseñanza, la ampliación de esta docencia en aquellos centros que la precisen y la creación de esta docencia en otros Conservatorios.

Cuarta.—Hacer un llamamiento a los constructores y restauradores de órganos más calificados en España, a los Conservatorios con cátedra de órgano y a todo Curso o Cursillo musical, a fin de que faciliten en lo posible una incipiente información del organero en España, mediante el ofrecimiento de cualquier órgano a jóvenes interesados en el estudio de la organería.

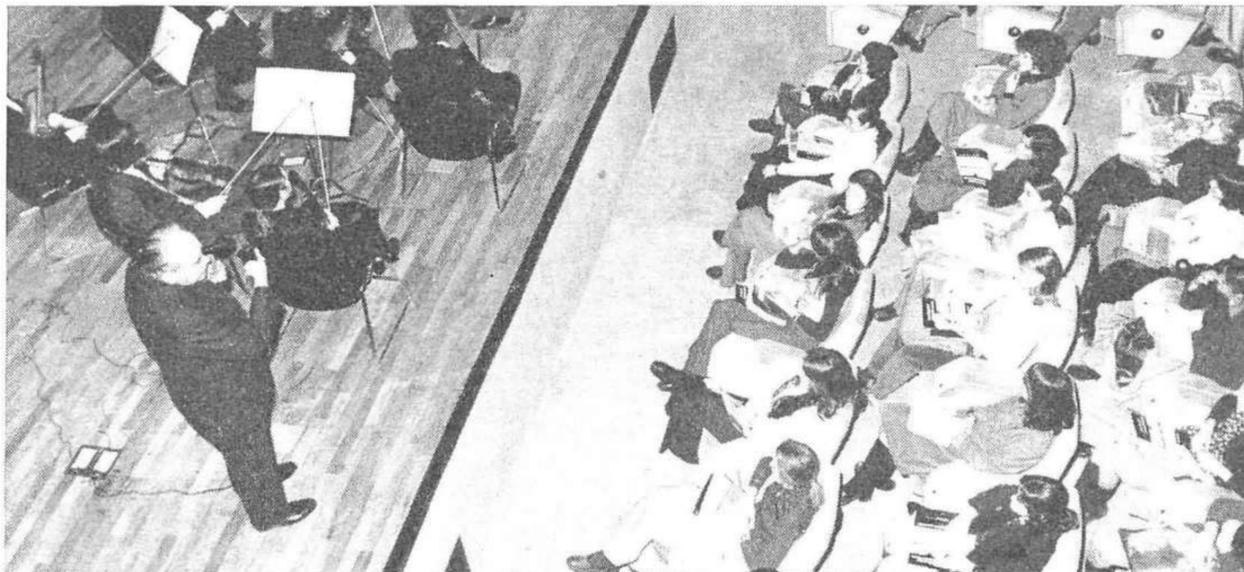
Quinta.—Teniendo en cuenta la relevante importancia que la Iglesia a través de los siglos ha concedido a la evolución del órgano, de los organistas, de la literatura musical para este instrumento, y considerando cuanto en favor de estos aspectos se dictamina en los recientes documentos conciliares y posconciliares, se insta respetuosamente a las autoridades eclesiásticas diocesanas que fomenten esta tan gloriosa tradición secular, hoy en peligro y adopten las medidas oportunas para que la función del organista litúrgico adquiera de nuevo un rango profesional digno y elevado.

## CONCIERTOS PARA JOVENES EN LA FUNDACION MARCH

★ La Fundación Juan March ofreció hace poco los conciertos monográficos dedicados a cuatro compositores españoles actuales y paralelamente se ha empezado a preocupar de otro nivel de público con sus Conciertos para Jóvenes, un ciclo que se celebra los viernes por las mañanas en el salón de actos de la Fundación y que se extenderá hasta el mes de junio. Mientras que el público—jóvenes de quince a diecisiete años—se renueva cada viernes el programa se mantiene. Este programa está a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Vicente Spiteri, que interpreta *Pequena Senernata Noctura*, de Mozart; *Adagio*, de Albinoni, y *Concierto en re menor, Op. 11*, de Vivaldi. Un prólogo orientativo, a cargo de Federico Sopena, completa esta serie de conciertos que tienen a la vez que un valor didáctico, otro de difusión y de inclinación hacia la música.

## AULA DE MUSICA DEL ATENEO

★ La sesión más reciente del Aula de Música del Ateneo de Madrid, que dirige Joaquín Rodrigo, ha consistido en un reci-



Federico Sopena explica el programa que interpretará Vicente Spiteri al frente de la Orquesta Filarmónica de Madrid en los Conciertos para Jóvenes de la Fundación Juan March

tal del pianista ruso Vladimir Viardo, que venía avalado por la obtención del premio especial del Jurado en el Concurso Internacional Marguerite Long-Jacques Thibaud de 1971. Un programa equilibrado y tradicional para el amplio número de aficionados a la música con que cuenta el Ateneo: Mozart, Schubert, Liszt, Debussy y Prokofiev.

En las recientes sesiones del Aula merece un comentario especial la de Homenaje a Gabriel Fauré en el cincuentenario de su muerte, en el que intervinieron la pianista Gisele Gruss y la soprano Isabel

Penagos, acompañada por Miguel Zanetti. Fue una ocasión especial para recordar una parte importante de la obra de Fauré que no suele figurar con frecuencia en los programas.

En conciertos anteriores, dos grupos de cámara: The Yale Quartet y The Alberni String Quartet. El primero con obra de Haydn, Arriga y Debussy, y el segundo con Haydn, Beethoven y Debussy. Nombres que confirman la acertada línea de atracción de una mayoría de aficionados a la música, siempre a través de intérpretes de gran calidad.



# ANTON GARCIA ABRIL y el sonido de las pequeñas cosas

Por Mary Carmen DE CELIS

Necesita el arte de una manera oculta. De niño no tuvo ningún ambiente musical. Nació en Teruel y, entonces, la única posibilidad de escuchar música era mediante la radio y la banda de la ciudad. El elemento impulsor fue su padre, buen aficionado, que le alentó para que estudiara piano. Siempre pensó ser compositor; desde muy pequeño componía cosas breves, que expresaban un modo de ser suyo referido a lo musical. Cuando se dio cuenta de que aquello iba en serio, decidió dedicarse totalmente. Tras la etapa de formación de escuela, compuso sus primeras obras, muy ceñidas a la tradición de la música española; posteriormente se acercó a

las técnicas seriales, hasta llegar, en los últimos años, a un desprendimiento de cualquier técnica ligada a una determinada escuela. Cree en la libertad absoluta de expresión, en la posibilidad de construir una obra al margen de presiones, tendencias y modas.

Considera muy difícil la comunicación de la música. El pretende comunicar una idea de la belleza; esta belleza del sonido se transmite directamente a la sensibilidad del hombre. Entiende la música como un reflejo del tiempo en que vivimos; «pero, al contrario que estos compositores que nos dan un mundo de música matemática, mecanizada, yo sigo creyendo en

otro tipo de música contemporánea, que dé una visión más humanizada de nuestros días. Pensemos que el hombre, en su esencia, ha cambiado poco, aunque haya variado todo lo que le rodea. Al lado de este mundo mecanizado, que apunta casi a una ciencia ficción, también hay un mundo real y palpante de seres que viven las pequeñas cosas sin grandes ambiciones, con un sentimiento pacificador y con un gran amor por la naturaleza, por el hombre». En estos dos mundos opuestos, que de hecho conviven, basa Antón García Abril la posibilidad de dos enfoques distintos del arte. «Es un deseo del hombre despojarse de todo lo que es ar-

tificio y demagogia para volver a ser auténtico.»

A la hora de componer, es la propia obra la que le conduce por donde ella quiere. Claro es, la música, por su doble función de arte y ciencia, necesita de una técnica que regule esta ciencia; desde este punto de vista, la obra debe ser planificada, proyectada. Pero la idea musical es imposible de programar. «Cuanto más tecnificado sea el mundo, más necesidad tendrá el hombre de recluirse en el arte. Hay que olvidarse de las máquinas».

A García Abril le gusta todo; no hay nada que escape a su sensibilidad. Piensa que las cosas negativas de la vida hay que soslayarlas. «Si

*pensamos en lo destructivo, llegaremos a vivir un mundo casi caótico. Hay que tener fe, esperanza y mucha ilusión para imaginar que las cosas negativas, que son muchas, podremos, participando todos en ello, lograr que no lo sean.»*

## BIOGRAFIA

ANTON GARCIA ABRIL nace en Teruel en 1933. Realiza sus primeros estudios en el Conservatorio de Valencia, pasando posteriormente al Real Conservatorio de Madrid, donde finaliza sus estudios oficiales, obteniendo las máximas calificaciones. Más tarde, y durante tres años consecutivos, asistió a los cursos de perfeccionamiento de la Academia Chigiana, de Siena, en donde fue galardonado con el primer premio de composición, en un concurso internacional, por su obra **Cantata a Siena**, para coro y orquesta. En 1964, pensionado por la Fundación Juan March, realiza estudios de nuevas técnicas en la composición en la Academia Santa Cecilia, de Roma, con el maestro Petrassi. Ha escrito gran número de partituras para teatro («Divinas palabras», «Los intereses creados», «Calígula», «Mariana Pineda», «Luces de bohemia», «Tirano Banderas», «Los lunáticos»...). En 1968 escribió una tragicomedia musical, **Don Juan**, en colaboración con Alfredo Mañas, para el bailarín Antonio Gades. En 1971, la comedia musical **Un millón de rosas**, en colaboración con Joaquín Calvo Sotelo. Tiene en su haber numerosas partituras cinematográficas, y en los años 1959 y 1969 se le concede el premio a la mejor partitura de cine. Está en posesión de la medalla del CEC. Ha participado en festivales internacionales, como los de la SIMC, Festival de América y España, Bienal de Música Contemporánea, Festival de Washington, Festival de Granada, etc. En la actualidad es catedrático, por oposición, de Composición y Formas Musicales del Real Conservatorio Superior de Madrid.

## COMPOSICIONES PRINCIPALES

**Concierto para cuerda.**

**Concierto para piano y orquesta.**  
Encargo de Radio Nacional.

**Homenaje a Miguel Hernández**, para bajo, quinteto de viento y dos pianos. Primer premio de composición otorgado por el Servicio Nacional de Educación y Cultura.

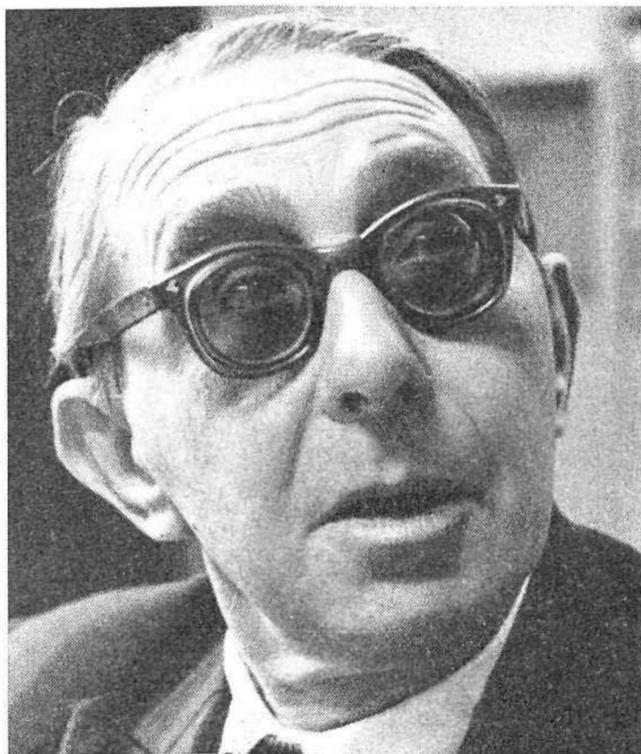
**Cantico delle creature**, sobre textos de San Francisco de Asís, para cuarteto solista, coro y orquesta. Galardonada con el Tormo de la IV Semana de Música Religiosa de Cuenca.

**Hemeroscópium**, encargo de la Orquesta de la RTVE.

**Cadencias**, concierto para violín y orquesta. Encargo de la Orquesta Nacional.

**Piezas áureas**, suite-divertimento para orquesta.

## TORRENTE BALLESTER, ELEGIDO MIEMBRO DE LA REAL ACADEMIA



*Gonzalo Torrente Ballester ha sido elegido miembro de la Real Academia de la Lengua, en la que ocupará el sillón E mayúscula, vacante por fallecimiento de Juan Ignacio Luca de Tena.*

*Gonzalo Torrente Ballester nació en El Ferrol del Caudillo en 1910. Licenciado en Filosofía y Letras en la Sección de Ciencias Históricas. En 1936 ejerció como profesor auxiliar de la Universidad de Santiago de Compostela. En 1940 gana la plaza de catedrático de Lengua y Literatura*

*del Instituto de Enseñanza Media, y más tarde, entre 1947-1962, es profesor de Historia Universal de la Escuela de Guerra Naval, en el Estado Mayor de la Armada, de Madrid. Se traslada a Estados Unidos, donde es profesor de Literatura Española en la Universidad del Estado de Nueva York, en Albany. Años más tarde sería nombrado distinguished professor. Vuelve a España y actualmente es catedrático de Lengua y Literatura del Instituto La Guía, de Vigo.*

*Su carrera literaria ha tenido siempre una triple vertiente: la crítica y el ensayo, el teatro y la novela. En el primer campo ha publicado tres obras fundamentales: Panorama de la literatura española contemporánea, Teatro español contemporáneo y Siete ensayos. Como dramaturgo, su primera obra fue El viaje del joven Tobias; un año más tarde, El casamiento engañoso; posteriormente, Lope de Aguirre, República Barataria y El retorno de Ulises.*

*Como novelista escribió, en 1944, Javier Mariño; posteriormente, El golpe de Estado de Guadalupe Limón, Ifigenia, Farruquino, El señor llega, Donde da la vuelta el aire, La pascua triste, Don Juan, Offside y La sagafuga de J. B.*

*Gonzalo Torrente Ballester ha obtenido los siguientes premios literarios: Premio Nacional de Literatura en 1939, Premio de Novela de la Fundación «Juan March» 1959, Premio de la crítica teatral 1962, Premio de Novela «Ciudad de Barcelona» en 1972 y Premio de la crítica literaria a la mejor novela, también en 1972.*



Manuel Alcántara

Luis Prados de la Plaza

MANUEL ALCANTARA, LUIS PRADOS DE LA PLAZA Y LEOCADIO LOPEZ ALONSO, PREMIOS «MARIANO DE CAVIA», «LUCA DE TENA» Y «MINGOTE»

Bajo un jurado integrado por Federico Silva, Ricardo de la Cierva, Víctor de la Serna, Cristóbal Halffter y Cayetano Luca de Tena, se ha acordado otorgar el premio «Mariano de Cavia» a Manuel Alcántara por su artículo titulado «Federico Muelas» y publicado en el diario *Arriba* el 26 de noviembre de 1974, el «Luca de Tena» a Luis Prados de la Plaza por su artículo publicado en *ABC*, de Madrid, el 19 de abril de 1974 con el título «Colapso en el camino de Barajas» y el «Mingote» a la fotografía presentada por Leocadio López Alonso y publicada en *Pueblo* el 27 de septiembre de 1974.

## NUMERO ESPECIAL DEL SUPLEMENTO LITERARIO DEL «TIMES»

Con motivo de la Exposición de Libros Españoles que el Instituto Nacional del Libro Español celebrará en Londres, en el marco del Royal Festival Hall, en el próximo mes de mayo, el *Times Literary Supplement* está preparando un número especial dedicado a esta Exposición y cuya aparición coincidirá con la inauguración de la misma. Este número especial, además de algunos artículos relacionados con diversos aspectos de la literatura en nuestro país, publicará también reseñas bibliográficas de libros que figuran en la Exposición y a cuyo fin los editores españoles podrán remitir un ejemplar de aquellos que consideren de más interés para estas reseñas, efectuando el envío directamente a la siguiente dirección: The Editor, Times Literary Supplement, P. O. Box 7 New printing House Square, Gray's Inn Road, London WCIW 8 Ez.

Por otra parte, aquellos editores que estén interesados en publicar algunos anuncios de sus libros en el citado suplemento deberán enviar los textos a la dirección que se indica más arriba y a la atención de Mr. Nicholas Handley.

Para más detalles, pueden dirigirse al Instituto Nacional del Libro Español, Ferraz, 11, Madrid-8, o su delegación de Barcelona en Mallorca, 274, Barcelona-9.

**MERCEDES FORMICA, PREMIO FASTENRATH DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**

El premio «Fastenrath», de la Real Academia Española, convocado este año para obras de carácter histórico, ha sido otorgado a Mercedes Fómica por su libro *La hija de Don Juan de Austria* (Ana de Jesús, en el proceso al pastelero de Madrigal), publicado en 1972 por la Revista de Occidente.



**CONFERENCIAS, LECTURAS POÉTICAS Y OTROS**

**ABRIL**

Día 12

**MADRID**

- Instituto de Cultura Hispánica. Tertulia Literaria Hispanoamericana: «Los ojos que nunca crecen», de Sagrario Torres.
- Casa de León.—Velada de «Noches poéticas».
- Hogar Israelí.—Recital poético de Arturo del Villar y Carlos de la Rica.

Día 13

**VALLADOLID**

- Casa de Cervantes.—522 Mañana de la Biblioteca.—Recital conjunto de cinco poetas relacionados con Valladolid.

Día 14

**MADRID**

- Ateneo.—Conferencia de José Vila Serna: «Lo que se dijo sobre Carpentier».
- Ateneo.—Lectura poética de Andrés Estelles, quien fue presentado por Francisco Brines.

Día 15

**MADRID**

- Ciclo Politeia. — Conferencia de Elena Gómez: «Pintores costumbristas madrileños».
- Arte y Cultura.—Conferencia de José L. Alonso-Misol: «Salvador Dalí y París».
- Ateneo.—Conferencia de Mercedes Ballesteros: «Este mundo».
- Librería Científica Medinaceli. — Presentación del libro «Pensadores españoles contemporáneos», de Pedro Ramora.
- Sociedad de Estudios y Publicaciones.—Conferencia de Xavier Zubiri: «Reflexiones filosóficas sobre lo estético».

**BARCELONA**

- Ateneo Barcelonés. — Recital de poesía catalana, comentado por diversas personalidades de la intelectualidad catalana.

**CACERES**

- Facultad de Filosofía y Letras. Presentación del libro «La frente contra el muro», de Javier Villán.

**AVILES**

- Caja de Ahorros de Asturias. Carmen Heymann y Servando Caballar ofrecieron un recital de poesía en homenaje a Manuel y Antonio Machado.

Día 16

**MADRID**

- Ciclo Politeia. — Conferencia de Federico Sopeña: «Fundación del Romanticismo musical: la ópera».
- Ateneo.—Aula de poesía.—Antonio Almeda: «Bajo el signo sur».
- Ateneo. — Aula de Literatura Hispanoamericana, ciclo sobre Carpentier. — Conferencia de José Vila Selma: «El concierto barroco».
- Instituto de Cultura Hispánica. Conferencia de Luis Felipe Vivanco: «La poesía de Arturo Serrano».

**BARCELONA**

- Instituto Catalán de Cultura Hispánica. — Conferencia de José María Alfaro: «El otro Maeztu».
- Real Círculo Artístico.—Recital poético a cargo de la poetisa uruguaya Gloria Vega de Alba.

Día 17

**MADRID**

- Ateneo de Madrid.—Revista literaria con la participación de Pedro de Lorenzo, Dámaso Santos, Enrique Badosa, Alberto Vázquez Figueroa y Carmen Soriano.
- Casa de Cisneros.—Conferencia de Matilde López Serrano: «Gabriel de Sancha, impresor y encuadernador».
- Centro gallego.—Recital poético de Blanca Torres.

**BILBAO**

- Instituto de Portugalete.—Conferencia de Mario Angel Marrodán: «La poética de Miguel

Angel y el espíritu del Renacimiento».

Día 18

**MADRID**

- Arte y Cultura.—Alfredo Ramón: Arte moderno: «La mujer en el arte».
- Ateneo.—Conferencia de Carmen Bravo Villasante: «Las mujeres literarias precursoras de la mujer actual».
- Club Internacional de Prensa. Conferencia de Angel Rodríguez Bachiller: «Puerto Rico en la filosofía de la Hispanidad».
- Fundación Universitaria Española.—Conferencia de Federico Carlos Sainz de Robles: «Manuel Bueno o un intelectual irritable y escéptico».
- Centro de Arte.—Conferencia de Santiago Amón: «Un poema surrealista de García Lorca».
- Galería de Luis.—Conferencia de Manuel García Viñó: «La hipótesis de la muerte del arte».

**BARCELONA**

- Facultad de Filosofía y Letras. Conferencia de J. M. Ainaud: «500 anys de cultura catalana».

Día 19

**MADRID**

- Círculo de la Unión Mercantil e Industrial.—Conferencia de Pablo Villamar: «A la búsqueda de un teatro nacional hecho por españoles».

**BARCELONA**

- Facultad de Filosofía y Letras. Mesa redonda sobre «El fet teatral a Catalunya».

**VIGO**

- Auditorio Caja de Ahorros.—Conferencia de Miguel Delibes Setien: «El novelista y sus personajes».

Día 20

**VALLADOLID**

- Casa de Cervantes.—553 Mañana de la Biblioteca.—Cró-



**EL PREMIO «LEOPOLDO PANERO» 1974 PARA LA ARGENTINA MARIA JULIA DE RUSCHI**

María Julia de Ruschi Crespo, poetisa argentina, ha obtenido el XII Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1974, convocado por el Instituto de Cultura Hispánica y dotado con 100.000 pesetas, por la obra titulada «Polvo que une». Al premio concurren 196 originales enviados por poetas españoles e hispanoamericanos.

El jurado, cuya presidencia la ostentaba Dámaso Alonso, delegada en Luis Rosales, estuvo integrado por Juan Ignacio Tena, director del Instituto de Cultura Hispánica; Héctor Rojas Herazo, poeta y escritor colombiano; José Luis Prado Nogueira, Premio «Leopoldo Panero» 1965; José Alberto Santiago, poeta argentino, Premio «Leopoldo Panero» 1972; Ramón Pedrós, poeta, Premio «Leopoldo Panero» 1973, y como secretario, José Rumeu de Armas, director de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica.

## EXPOSICION «ESPAÑA EN SUS LIBROS»

En la Biblioteca Nacional ha sido inaugurada la exposición «España en sus libros», que recoge las ediciones españolas de libros publicados a lo largo de la historia. La muestra está patrocinada por la Biblioteca Nacional y la Comisaría Nacional de Bibliotecas, con la colaboración del Instituto Nacional del Libro Español. El acto estuvo presidido por el director general del Patronato Artístico y Cultural, Miguel Alonso Baquer; el comisario nacional de Bibliotecas, Luis García Ejarque, y el director de la Biblioteca Nacional, Manuel Carrión.

## ACTOS LITERARIOS

nicas y Leyendas, de Julio Miguel Ballesteros de la Cuesta.

Día 21

MADRID

- Ateneo.—Esther Vilar presentó su nuevo libro «El varón polígamo».

BILBAO

- Instituto Vascongado.—Recital poético de Esteban Santa Coloma.
- Aula de Cultura de Algorta.—Recital poético de Pío Muriedas.

Día 22

MADRID

- Editora Nacional.—Presentación de «Poesía de Juan Eduardo Cirlot, 1966-1972», a cargo de Leopoldo Azancot, y «Antología de poesía mexicana», de Concepción García Moral.
- Instituto de Cultura Hispánica. Tertulia Literaria Hispanoamericana.—Presentación del libro «El llanto, sí lo entiendo», de Enrique García.

Día 23

MADRID

- Ciclo Politeia.—Conferencia de Federico Sopena: «Fundación del romanticismo musical: la sinfonía».
- Instituto de Cultura Hispánica. Conferencia de Eva Vicens: «Zipoli, compositor de los continentes».
- Instituto de España.—Junta pública en la Fiesta Nacional del Libro Español.
- Ateneo.—Conferencia de Pedro Rocamora: «La mujer en la cultura del Renacimiento».
- Ateneo.—Aula de Poesía.—Manuel Quiroga: «Poemas de Madrid».
- Sociedad de Estudios y Publicaciones.—Conferencia de Clemente Terni: «Música y verificación de las lenguas románicas (Italia y España)».
- Galería de Luis.—José Corredor Matheos: «El arte después del arte».
- Círculo Medina.—Conferencia de José Ledesma Criado: «Poesía femenina española».

## Barcelona, actualidad

# ADIOS AL SOLITARIO DE «PALAU SOLITAR»

Por Julio MANEGAT

Cuando salga a la calle este número de nuestra Revista, apenas hará una semana que dimos tierra al cuerpo de Bartolomé Soler, del escritor Bartolomé Soler. Cuando escribo estas líneas me siento aún conmovido por la cercanía del adiós definitivo en el pequeño cementerio de Palau de Plegamans, donde vivía, en su «Palau Solitar», el escritor, en compañía de su hermana Anita y los dos se acompañaban en su ancianidad, acaso en su soledad.

Hace meses que muchos de nosotros sabíamos que estaba herido de muerte: cáncer de pulmón. No sé si lo intuía el escritor, pero el signo estaba, definitivamente, trazado. Le recuerdo ahora en casa de mi padre, hablando con su voz grave, autoritaria, del actor que quiso ser, que fue, el escritor. Le veo preguntándome, no sé si con tristeza o alegría, si yo también quería ser escritor... Por mi padre sintió siempre Bartolomé Soler una gran amistad y yo correspondí a ella con amistad y respeto. Y con admiración y respeto al escritor.

Todos sabemos que Bartolomé Soler no era un hombre fácil: brusco, sincero hasta la osadía con los demás y consigo mismo, capaz de la frase hiriente o de la mano tendida, de la brusquedad o de la ternura. Fue, sencillamente, lo que quiso ser, el hombre que quiso ser: no todos pueden decir lo mismo. Una vida cuajada de años, ochenta y dos tenía ahora, y de aventura. Una vida de quiebro, suerte y desgracia, triunfo y fracaso. Lo que los americanos nos han enseñado a interpretar como un «self made man»: desde su cuna de Sabadell en un hogar modesto, a pintor de brocha gorda, vendedor de pastelillos callejeros, comerciante en vinos, traficante en frutas, actor, representante de titeros, viajero incesante, hambriento de ser quien iba a ser... Y luchó para ello, por ello: estudió, leyó, se formó a sí mismo en el temple de la dureza que hasta tiene el valor de ocultar la ternura.

Años de emigrante, años de soledad por tierras, hombres y paisajes. Años difíciles y años cuajados de rosas. Y un día, al fin, el primer libro en la calle: *Marcos Villari*. Parece que esté ahora oyendo a mi padre, escritor y periodista, diciéndome: «Lee *Marcos Villari*, de Bartolomé Soler. Te gustará.» Y luego leí *Almas de cristal* que, si mal no recuerdo, tenía otro título en su primera edición. Y la guerra, y la vida, y el miedo dentro de la valentía, y el esperar a veces con esperanza, a veces desesperanzado. Y siempre la cuartilla, la pluma, la palabra.

Conferencias, lecciones a los dos lados de la mar... Y libros, más libros: *La vida encadenada*,



*Karú-Kinká*, donde revive sus experiencias en el escenario de la Patagonia, *Tamara*, *La llanura muerta*, *La selva humillada*, *Los muertos no se cuentan*... Y poesía. Bien cerca tengo, casi al alcance de mi mano, su libro *Guitarra*. Y el teatro, la pasión del teatro, la vida del teatro: *Batalla de rufianes*, *Al sol de Castilla*, *El ángel negro*, *Guillermo Roldán*, que es una de sus mejores piezas dramáticas...

Y tres impresionantes libros de memorias: *Mis primeros caminos*, *La cara y la cruz del camino* y *Mis últimos caminos*, que se publicó ahora hace diez años. Bartolomé Soler, soberbio, duro consigo mismo, exigente con los demás porque era más exigente para sí, para su soledad de escritor, dijo que no escribiría ya más después del punto final de sus mil quinientas páginas, lo menos, de memorias. Muchos creímos que, como los toreros, volvería al ruedo de la pluma, pero él cumplió su palabra y se refugió allí, en «Palau Solitar» del pueblecito de Palau de Plegamans.

Bartolomé Soler, porque aquí no se trata de pintar la vida del color bonito de las rosas, cometió errores con sus libros. Y uno de ellos fue, al final, querer editárselos por su cuenta. Las cosas, con sus libros de memorias, que son la gran novela de la vida de Bartolomé Soler, no fueron del todo bien y allí, en su casa campera, en su única casa, tenía almacenados muchos miles de duros en libros. El Ministerio de Información y Turismo, por medio

de la Dirección General de Cultura Popular, le ayudó en sus últimos años que, hidalgo de dignidad y de penuria, no han sido fáciles, sino todo lo contrario. Mucho medió en estas ayudas Andrés Brugués, presidente hoy del Ateneo barcelonés. La Dirección General de Cultura Popular adquirió bastante de esos ejemplares que acaso hoy se hubieran terminado de comer las ratas.

Una vida que correspondió siempre a un estilo en el vivir y a un estilo en el escribir. Una vida, un estilo, hecha de golpes que acaban por rebasar sus propias heridas y se convierten en bálsamo, en poesía, en dominios idiomáticos, en imágenes lúcidas, en párrafos ásperos, en páginas frondosas, en torrentes de luz, de sombra, de batalla, de pensamiento y de fuerza. Bartolomé Soler pudo escribir, y así lo hizo cuando quiso, en su lengua materna, el catalán, pero él, viajero del mundo y por el mundo, prefirió escribir en castellano porque en castellano rodó sus hambres y sus hartazgos en la larga senda de las Américas. Fue un escritor de España y para España, y tuvo la gentileza y la sabiduría de llegar a escribir un castellano que para sí quisieran muchos de los escritores de todas las Castillas.

Aquí quedarán sus libros, y aquí, muy particularmente, estarán esos tres gigantes volúmenes de sus memorias que son la gran novela que en la vida, viviéndola y escribiéndola, vivió y escribió Bartolomé Soler.

## Y EL DIA DEL LIBRO

De nuevo ha pasado el Día del Libro. No me meto en honduras acerca de los problemas que actualmente se plantean en torno al libro los editores y los liberos. Parece que, en este sentido, al menos desde la sensibilidad barcelonesa, que en esto de los libros es mucha, hay severos problemas.

Pero hemos tenido otra vez esa jornada inolvidable para todo escritor que sale a la calle convencido de que él, o sus libros, o los otros escritores y sus libros, son protagonistas máximos de un día en el que la gente casi parece demente y se dedica a comprar libros. Este año, ¡lo que son las cosas!, el día 23 coincidió con uno de esos cuatro o cinco partidos del siglo que cada semana se largan por televisión. ¿Quieren ustedes creer que se rumoreó el que a causa de ese partido iba a aplazarse la celebración de Día del Libro? Fuimos muchos los que, al oír el rumor, inclinamos la cabeza y pensamos: «Ahora sí que ya está todo, pero todo, perdido.» Por fortuna era sólo un rumor y las calles barcelonesas han conocido la jornada como siempre, aunque con menos gente a la horita anochecida del deporte.

Se celebró, como desde hace un cuarto de siglo, la exposición de la producción editorial barcelonesa. Esta muestra la organiza la Biblioteca de Cataluña y la delegación barcelonesa del INLE. Miles de títulos de todos los géneros, como siempre. Y conferencias, coloquios, firma de ejemplares por los escritores que han publicado nuevas obras... Y todavía, al caer la tarde, la reunión en el Altillio de la librería Argos, manteniendo la tradición que inventó el querido y llorado Ignacio Agustí. Y pasan los recuerdos, y pasan los amigos, y pasa la vida... Y van quedando por ahí amigos, palabras, libros...



# magia y música en la pintura de **MARIA FORMOSO**



María Formoso tiene la tierra de Galicia, sus valles, sus playas y sus bosques como una moza entregada a su servicio que posa dócilmente cuando ella se lo ordena, descubre sus gracias cuando María quiere pintarlas o enciende luces y melancolías para que la pintora

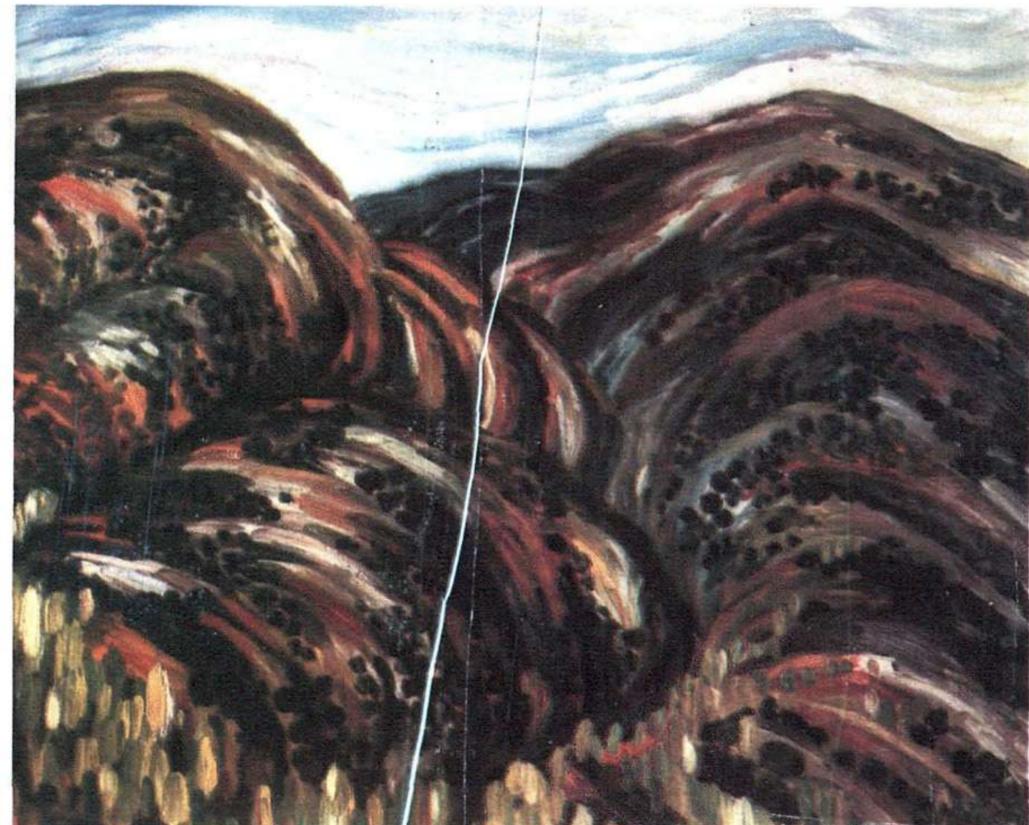
sepa a qué atenerse en cuanto a lo que hay que explicar al asombrado espectador de sus cuadros.

A María Formoso, a pesar de los años que lleva viviendo en Madrid, no se le ha atenuado para nada ni su dulce acento galaico cuando habla, ni su fi-

Por Luis LOPEZ ANGLADA

sonomía de muchacha acostumbrada a pisar prados y corredoiras, ni el sentido de lo mágico que Galicia atesora bajo su chal de nieblas y humedades. Ella lo vio todo durante su infancia coruñesa y no ha podido apagar de sus ojos ni

*(Pasa a la pág. 24.)*



## los Libros de la Quincena

### CULTURA SEFARDI



*Me'am Lo'ez*. Tomo XIII: *Ester*. Texto transcrito, introducción, notas y apéndices por Pascual Pascual Recuero. Biblioteca Universal Sefardí. Editorial Gredos, Madrid, 1974; 490+49 págs.

Indudablemente, una de las más importantes empresas culturales que se están llevando a cabo en España durante los últimos decenios es la edición por

David Gonzalo Maeso y Pascual Pascual Recuero de *Me'am Lo'ez*, el gran comentario bíblico sefardí. Iniciada en 1964 con un tomo preliminar: *Prolegómenos*, y continuada en 1969 y 1970 con las partes primera y segunda del tomo I: *Be-re'sit*, aparece ahora el tomo XIII: *Ester*, de Rafael Hiyah Pontrémoli, según el texto de la primera edición, publicada en Esmirna en 1864.

Como se sabe, la literatura, el pensamiento jurídico y filosófico, científico, la teoría y la praxis místicas de Israel alcanzaron en España, durante la Edad Media, un esplendor inusitado: asentados en la Península desde fechas muy remotas, los judíos españoles, a pesar de la cruel opresión de que fueron objeto durante el período visigodo, se mantuvieron en el país y acertaron a desarrollar, a partir de los comienzos del segundo milenio de la era cristiana, virtualidades asombrosas que habían permanecido latentes durante siglos. Fueron años áureos, riquísimos en hallazgos, cuya gloria escapa a toda ponderación. Cruelmente, los Reyes Católicos, mediante el decreto de expulsión, acabaron con tan increíble florecimiento, produciendo una desgarradura en el alma judía que abocaría a Israel a un mesianismo desesperado, el cual encontró en Sabbatai Zevi el catalizador imprescindible, aunque indigno. Errantes por la cuenca del Mediterráneo, los judíos españoles brillaron por última vez —esplendorosamente, es verdad— en Safed, durante el siglo XVI, y luego se fueron apagando intelectualmente poco a poco, no sin antes haber transmitido su legado al judaísmo askenazi, que en ese mismo siglo alcanzaba una cima en la figura genial del Maharal de Praga, y que cien años después alumbraría un movimiento religioso trascendental, vivísimo todavía hoy: el hassidismo.

Todas las fuerzas espirituales del judaísmo sefardí no se habían agotado, sin embargo. Prueba de ello, la magna tarea abordada a principios del siglo XVIII por un judío de origen español, Jacob ben Meir Kullí; redactar un vastísimo comentario bíblico en el que se sintetizaran, a nivel de divulgación, las aportaciones del judaísmo español de los siglos de oro. Este comentario, el *Me'am Lo'ez*, escapaba, lógicamente, al esfuerzo de un solo hombre y, así, quedó incompleto a la muerte de Kullí, pero su tarea fue proseguida, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, por otros pensadores eminentes, los cuales, lamentablemente, tampoco consiguieron rematar la inmensa labor. La suma de sus esfuerzos, sin embargo, cuajó en un conjunto de libros admirables: esos volúmenes, transcritos amorosamente por los profesores Maeso y Pascual Recuero, en los que hoy vemos el último fulgor de la sabiduría judeo-española.

*Me'am Lo'ez* constituye un amplísimo comentario bíblico, fragmento por fragmento, del texto masorético —es decir, sin división en capítulos y versículos— de las Sagradas Escrituras, escrito en ladino o judeo-español e impreso en caracteres hebraicos. La edición de este tomo XIII, *Ester*, ha corrido a cargo del profesor Pascual Pascual Recuero, quien lo ha transliterado a la perfección y anotado copiosamente, complementándolo con el *Ester im Targum; Ladino*, «resumen, traducción literal, glosa o amplificación, según los casos, del texto escrituario que figura en la Biblia bilingüe (en hebreo y ladino) a doble columna, con el comentario de Rasí al pie, de Yisrael ben Hayyim (Viena, 1814, imprenta de Georg Holzinger)»; como los restantes volúmenes de la serie, éste también incluye un vocabulario ladino-español, un glosario hebreo-español y una lista de siglas.

La deliciosa historia de Ester, símbolo de la supervivencia de Israel y de su triunfo último sobre sus enemigos, es comentada por Rafael Hiyah Pontrémoli a la luz del Talmud, de todos los midrasim en relación con la bellísima sobrina de Mordekay, de las obras de Abrahm ben Ezra, de Mosé Alsek, de Maimónides, del *Séder ha-olam*, de Saadías, y de los comentarios de Rasí y de Dawid Qimhi —para solo citar algunas de sus fuentes fundamentales—. Al mismo tiempo, Pontrémoli revive esa historia prodigiosa con una frescura, con un vuelo imaginativo, que hacen de este relato una joya del arte de la narración. Escrito en ladino, lengua suave y arcaica, dialecto donde el castellano conserva una fragancia medieval, dialecto esmaltado heráldicamente con voces y expresiones hebreas, con vocablos eslavos, turcos y de diversos idiomas románicos, este tomo XIII de *Me'am Lo'ez* apasionará no sólo a los hebraístas, a los filólogos, sino también al lector medio, que encontrará en él, a más de todo lo reseñado, evocaciones fabulosas, leyendas extrañas, cuentos folklóricos, orientaciones místicas y cabalísticas, datos de valor inapreciable sobre las prácticas populares, sobre la vida cotidiana, de las comunidades judeo-españolas del exilio.

### PINTURA POLITICA



ANTONIO RODRIGUEZ: *Siqueiros*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974; 64 páginas. Numerosas ilustraciones en blanco y negro y en color.

Fundador con Rivera y Orozco del muralismo monumental mexicano, José David Alfaro Siqueiros fue por encima de todo, como sus compañeros, un pintor político. ¿Qué es, sin embargo, lo que hace que sus pinturas sean menos convincentes que las de Rivera y Orozco? Por supuesto, una inferioridad artística flagrante con respecto a ellos, pero también —y esto quizá sea lo fundamental— la súbita pérdida de savia que experimentó su ideología política pocos años después del triunfo de

la misma en Rusia, su conversión en una escolástica momificada sin conexión con las masas, con sus necesidades y esperanzas. La retórica de Siqueiros, abocada vertiginosamente a lo *kolossal*, no convence: existe entre las formas ciclópeas en que encarna su mensaje y el hombre vivo, modesto, al que este mensaje pretende aportar la salvación, un *décalage* molesto, insalvable, fruto de una radical insinceridad—o, por mejor decir, de una total incapacidad para alcanzar zonas profundas de la propia personalidad—. El rechazo por Siqueiros de la composición plana o en relieve implícito, su búsqueda de una perspectiva fugada, patentizan—a lo que creo—una toma de conciencia de la falta de fundamento último, vital, de su postura política: es como si Siqueiros quisiera camuflar la muerte de un ideal, su estado cadavérico, dinamizando artificialmente los materiales inertes que lo conforman, las figuras sin movimiento propio y las pasiones apagadas que lo sustentan; es como si alzara la voz para calmar su miedo y darse ánimos, para no oír el silencio que lo envuelve, para representar lo que no puede ser ya sentido. ¿Y cómo no considerar demagógicos su uso del soplete, su utilización de la piroxilina sobre paneles de masonite? Son recursos pueriles que enmascaran malamente un sentimiento de radical inautenticidad.

Su caso, el caso Siqueiros, es, no obstante, ejemplar. Pictórica y políticamente. Y, por ello, debe ser conocido. Esta es la razón por la que el libro que Antonio Rodríguez le consagra deba ser leído con atención. A pesar de su tendencia a la hagiografía, que le hace defender hechos tan indefendibles como el atentado de Siqueiros y treinta secuaces contra Trotski. Escrito con pasión, quizá con el propósito de facilitar la integración sin reservas del pintor—tan denostado por muchos— a la gloriosa tradición artística del México contemporáneo, este cuaderno, espléndidamente ilustrado, editado sin lujos, pero con perfección técnica—el color es espléndido—, constituye un modelo de monografía de divulgación—pero digna, con altura—no sólo desde el punto de vista del continente, sino también desde el punto de vista del contenido: al mezclar la narración de una vida, agitada como pocas, con el estudio sin pedantería, en lenguaje llano, de unas obras artísticas controvertidas, pero importantes, logra romper el círculo vicioso en que se debate desde hace años la crítica de arte, sumida casi siempre en el esoterismo y la abstracción.

## DIALOGOS CON BERGMAN



S. BJÖRKMAN, T. MANNS y J. SIMA: *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1975; 298 págs.

La espléndida colección «Cinemateca Anagrama», de la que me he ocupado varias veces en estas páginas, se enriquece hoy con un nuevo volumen, tan interesante para los cinéfilos como para los que se apasionan por los problemas humanos y estéticos de nuestro tiempo vehiculados por un hombre de excepción: *Conversaciones con Ingmar Bergman*, de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima. Integrado por doce entrevistas grabadas entre junio de 1968 y febrero

de 1969, a las que se añaden otras dos, de urgencia, realizadas tras los estrenos de *El lazo* y de *Gritos y susurros* (películas de 1970 y 1972, respectivamente), este libro constituye una excelente y viva introducción a la personalidad y el arte del mayor cineasta sueco de nuestros días. El diálogo con Bergman tiene aquí una frescura y un rigor que raramente aparecen aunados, hecho que se debe primordialmente a la espontaneidad y sencillez del director y a la calidad de críticos especializados y de amigos del mismo que comparten los tres entrevistadores. Las preguntas y las respuestas se suceden rápidamente, y, al hilo de ellas, Bergman aclara puntos oscuros de su biografía, desvela su intimidad de antaño, evoca sus ideas y experiencias artísticas de la juventud y de la primera madurez, hace historia de sus filmes, de las incidencias de rodaje, establece un balance de sus propósitos y de sus logros y fallos, rememora anécdotas, traza retratos de sus actores, muestra la evolución de su estética tanto desde el punto de vista de la teoría como de la praxis. El resultado de este diálogo a cuatro voces, ligero y profundo a la par, es una obra excelente que, en filigrana, deja leer la

evolución interior de un artista que asume en su propia carne la problemática del presente; una obra que excusa de la lectura de muchas otras, enfáticas y prescindibles.

Pocos artistas de hoy tienen tras sí una carrera tan coherente, tan progresivamente ahondadora en lo esencial, como Bergman. El natural proceso de depuración de los medios expresivos, de clarificación y creciente complejidad de la realidad por ellos reflejada o creada, es en este director sueco de una riqueza inusitada: sus filmes, progresivamente, se van despojando de lo accesorio, pero ello no acarrea ningún empobrecimiento del material objeto de manipulación artística, que nunca pierde su frescura ni se aboca a lo abstracto; sus filmes, progresivamente, van cercando el misterio de nuestra naturaleza, bordeando lo indescible, pero sin atender contra su condición. ¿Sería exagerado sostener que sólo Henry James, en nuestro siglo, ha conseguido mostrar la ambigüedad de lo humano con tanta sutileza y clarividencia como él? Este libro, en su cotidianeidad, prueba que no.

## HUMANIDAD DE NERUDA



*Cartas de amor de Pablo Neruda*. Recopilación, introducción y epílogo de Sergio Fernández Larraín. Ediciones Rodas, Madrid, 1975; 413 págs.

La reciente publicación en Madrid, por Ediciones Rodas, de las *Cartas de amor de Pablo Neruda* ha constituido una sorpresa que, en muy pocos días, se ha transformado en estupor admirativo, y luego, en un movimiento de entusiasmo que ha hecho del libro un *best seller*. Este volumen, que se abre con una extensa introducción de Sergio Fernández Larraín, comprende 110 cartas, desconocidas hasta hoy, de Pablo Neruda a Albertina Azócar Soto, su gran amor juvenil;

tres cartas del poeta a Angel Cruchaga Santa María; cinco poemas inéditos, en facsímil, dedicados a la destinataria de las cartas, y numerosos otros facsímiles de poemas y cartas, fotografías y dibujos del poeta: una rica cosecha, en suma, de revelaciones.

Neruda conoció a Albertina Rosa—una de las dos inspiradoras de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*; aquella a la que en 1962, en sus *Memorias*, publicadas por «O'Cruzeiro» llamará Marisombra—cuando contaba diecisiete años, en el Instituto Pedagógico, de Santiago. El amor por ella lo domina de inmediato, y este amor, del que las cartas ahora recogidas constituyen un testimonio insustituible, gravitará sobre toda su obra primera, desde *Crepusculario* (1923) hasta *Residencia en la tierra* (1935). En su introducción a este volumen, Fernández Larraín acierta a discernir su sombra en los poemas de dichos libros, en *Veinte poemas de amor*, en *Tentativa del hombre infinito*, en *El hondero entusiasta*, facilitando una lectura de los mismos más carnal, más traspasada por el sentimiento del tiempo.

El interés de estas cartas de amor difícilmente podía ser exagerado. En efecto, aparte de que nos permiten ahondar en nuestro conocimiento de los libros antedichos y comprender mejor los mecanismos creadores del poeta, nos dan acceso a la intimidad de un hombre que, o bien fue celoso de ella como pocos, o acabó perdiéndola, junto con su juventud. El Neruda que aflora en estas páginas sin apresto, escritas con espontaneidad, no concebidas para ser publicadas, difiere grandemente del bonzo de los últimos años, del vate endiosado, del político acomodaticio. Es un hombre para quien los «grandes sentimientos» no son un mero pretexto a partir de los cuales realizar ejercicios retóricos; un hombre para quien los demás existen como semejantes y no como elementos de los que gozar o servirse, manipulándolos; un hombre que aún no sabe demasiado, que puede creer en los otros y en sí, que aún espera; un hombre ya tocado por la megalomanía, egoísta y sensual—la sensualidad siempre es epidérmica e idílica—, pero aún abierto a todos los posibles, a ese romanticismo perenne que es, según Alex Comfort, «la única entre las fuerzas artísticas que parece preservar la perpetua virilidad y la juventud eterna»; un hombre, en fin, a la medida del hombre y no sólo un «poeta».

LEOPOLDO AZANCOT

# NARRATIVA

XOSÉ NEIRA VILAS: *Memorias de un niño campesino*. Ediciones Júcar, Madrid, 1974; 110 págs. Ø12,5×19,5Ø.

Xoxé Neira Vilas (Gres, Pontevedra, 1928) es uno de los más importantes narradores en lengua gallega del presente. Su propia vida constituye, en muchos aspectos, la ejemplificación de los problemas del hombre nacido en Galicia. Emigrado a Argentina en 1949, se dedicó allí a una labor de rescate de la cultura dejada atrás por muchos de los que emprendieron el duro camino de salir de la tierra. Creó en Buenos Aires la distribuidora «Follas Novas», la primera que en América dedicará su esfuerzo a la difusión de la cultura gallega. Desde 1961 vive en La Habana. Ha escrito una amplia obra en la que, con un lenguaje conciso y funcional pero lleno de belleza, ha sabido mostrar la realidad de la tierra y el hombre gallegos y la soledad de la emigración. Su obra narrativa se distribuye a lo largo de varios libros: *Memorias dun neno labrego*, *Xente no ro-dicio*, *Historias de emigrantes*, *Camiño bretemoso*, *Cartas a Lelo* y dos deliciosos relatos para niños, *O espantallo* y *O cabaliño de buxo*. Ha escrito, además, tres libros de poesía: *Desde lonxe*, *Doce cancións galegas* e *Inquedo latexar*.

*Memorias de un niño campesino* es un libro que une a su funcionalidad absoluta su carácter de testimonio único de una realidad evidente. Balbino, el niño campesino cuya voz cuenta sus cosas, su relación con el mundo de los mayores, de los amos, de la pobreza y la negrura, descubre con implacable lucidez la realidad de su existencia. Ya desde el principio, Balbino sabe que para los demás es «un rapaz de aldea. Como quien dice, un nadie. Y, además, pobre» (pág. 17). Desde esta afirmación hasta su marcha final, su huida esperanzada de la aldea, de la miseria, del amo, Balbino descubrirá su identidad verdadera al tiempo que descubre el mundo, su injusticia radical que le coloca a él por debajo de todo: «era como si procuraran dar caza a un zorro o un jabalí» (pág. 24).

Balbino se sabe marginado, hundido con una clase que necesita reencontrarse y afirmar su verdad. El «neno labrego» sabe que más allá de la miseria de la aldea podrá construir su presentida identidad verdadera. El cavilar de Balbino corre paralelo a su mirar el mundo, se origina en su observar la realidad con ojos inteligentes. Cada sueño, cada ilusión momentánea se acaba rompiendo en una realidad que Balbino recibe desde la postura de quien la padece a cada paso. El niño sabe distinguir la realidad de las «historias que patalean en la cabeza mientras uno duerme» (pág. 55), y su conciencia de lo real, de lo que sabe que sólo él puede construirse a cada paso, se impone entre la desilusión y las lágrimas. Balbino sabe que «casi todos nuestros actos pueden ser gobernados por nosotros. Y acontecerán según nosotros queramos» (pág. 107). Comprende la realidad de su esfuerzo, su efi-

cia, la necesidad de construir la nueva existencia que él adivina.

Neira Vilas articula un relato cuya significación testificadora y esperanzada se sustenta en un estilo construido de frases breves, eficaces y hermosas.

La aparición de estas *Memorias dun neno labrego* en edición castellana —la traducción es del propio Xosé Neira Vilas— hace pensar en la necesidad inquietante de traducir otras obras de una larga serie de escritores en lengua gallega cuya obra en marcha constituye una decisiva labor creadora, no sólo en su área lingüística, sino en el conjunto de las literaturas peninsulares. La obra de autores como Carlos Casares, Xosé Luis Méndez Ferrín, Manuel María, Uxío Novoneira y varios otros, pide a gritos una mayor atención. Tan sólo Celso Emilio Ferreiro ha sido traducido en su parte fundamental. Otros escritores gallegos lo han sido de modo excesivamente fragmentario. Por no hablar —sería necesario tanto espacio— del desconocimiento que pesa fuera del ámbito gallego sobre obras como las de Ramón Cabanillas, Luis Pimen-

tel, Aquilino Iglesia Albariño o el gran Manoel Antonio —incontrable por desgracia la ejemplar traducción que de sus versos hiciera el gran maestro Rafael Dieste— una de las voces más importantes de las letras peninsulares en nuestro siglo.

LUIS SUÑEN

JOSÉ MARÍA CARRASCAL: *La muerte no existe*. Edición del autor, Madrid, 1974; 237 págs. Ø12,8×18,8Ø.

José María Carrascal, excelente periodista, ha publicado hasta ahora tres novelas, en las que el tiempo se yergue como protagonista. En *El capitán que nunca mandó un barco se trataba de la fugacidad encajada entre la crónica viajera y el esfuerzo poético*. En *Groovy*, el tiempo oprimía por los cuatro costados el testimonio de una generación pasajera y caduca, la imposible constancia del movimiento «hippy», agotado en sí mismo, sumido para siempre en un aislamiento luminoso pero distante y de límites cronológicos perfectamente definidos. Ahora, en La

muerte no existe, José María Carrascal se vuelve hacia el futuro.

Evidentemente, la forma más razonable de diseñar el porvenir es partiendo de aquellos datos del presente que por su fortaleza cultural, social o sentimental parezcan capaces de sobrevivir a cualquier especie de naufragio. El problema quizá resida en dilucidar si lo «razonable» es también lo adecuado para vislumbrar un mundo devorado por el tiempo, deformado tal vez hasta extremos imprevisibles. La literatura de ciencia-ficción, o como prefiera llamarsele, ha venido apoyándose con excesiva confianza en la estructura básica del mundo de hoy; se empeña en seguir considerando el fenómeno de la evolución como el principal e insustituible ingrediente en el proceso del futuro. Rara vez



MARCELO COVIÁN y ROBERT A. ROSENSTONE: *Los cantos de la conmoción. Veinte años de Rock*. Tusquets editor. Cuadernos infimos. Barcelona, 1974. 277 págs. Ø11×18Ø.

Si admitimos que los cantantes constituyen la juglaría de nuestro tiempo, a nadie debe extrañar la animosidad que los poetas que funcionan como tales emplean a la hora de anatémizar sus éxitos y creaciones. El asunto no tiene nada de nuevo. Y a el marqués de Santillana tomó una postura grotescamente opuesta a quienes, en su tiempo, llegaban más a la sensibilidad de la gente.

Desde luego, las relaciones entre canción (poesía popular) y poesía (poesía de élite) —y soy consciente del maniqueísmo que encierra tal división— van más allá de estas polémicas domésticas. El debate, tal como se ha planteado entre nosotros, sólo ha servido para poner en evidencia el celo con que los poetas legalmente reconocidos defienden su parcela privada. O bien, la tenacidad que los oficinistas de la crítica culta ponen en la excomunión indiscriminada y despectiva de aquellos versos cuya difusión no se haga a través de libritos de mil ejemplares, sino en discos con millones de copias.

Este volumen, compilado por Marcelo Covián, nos ofrece una amplia muestra de una modalidad concreta de esa poesía popular: el rock, «expresión musical de toda una internacional que está conformando una nueva actitud ante la vida y ante las instituciones sociales y políticas». Como ante tantas manifestaciones culturales estrictamente contemporáneas, ante el rock los cultos mandarines de «la intelligentzia» carpeto-vetónica sacaron a relucir un impotente recelo de raíz claramente inquisitorial.

Resulta claro que en el rock (al menos en el rock de los primeros tiempos) lo esencial era la música, y la letra un accesorio a veces simplemente onomatopéyico. Para abundar en esta afirmación, citaremos a Carl Belz, quien asegura que el móvil principal del rock era «la protesta violenta contra la música del pasado». Será precisamente Bob Dylan quien transforme el rock en

un medio de comunicación verbal que llegará a identificar a toda una generación.

El interés mayor de este volumen, lo que justifica la recomendación de su lectura, es el hecho incontestable de que pone al alcance del público español los mensajes de aquellos ritmos que han alimentado el ocio y la devoción de toda una época. En este sentido, el libro viene a completar el conocimiento de un fenómeno que incidió, con la vehemencia irrefrenable de la conmoción, vitalmente, en toda una generación. La selección incluye textos de Little Richard, Chuck Berry, E. Presley, Beatles, Dylan, Rolling Stones, Who, Kinks, Jim Morrison, Fugs, Frank Zappa, Jefferson, Airplane, Lovin Spoonful, Byrds, Hendrix, Janis Joplin, Mayall, Cream, Paul Simon, Leonard Cohen, Tim Buckley, Kris Kristofferson, Procol Harum, Crimson, Carole King, Lou Reed, Alice Cooper y David Bowie, entre otros, con la particularísima condición de estar muy fielmente traducidos.

La selección de textos va precedida de una Introducción debida a Marcelo Covián, en la que se explayan ciertas perogrulladas sobre el rollo del rock; de esta Introducción he extraído algunos conceptos para mi reseña. Introducción y textos seleccionados (precedidos de breves notas sobre la personalidad de sus autores) constituyen lo que en el libro se señala como parte primera. La segunda está constituida por dos artículos de Robert A. Rosenstone: Los tiempos están cambiando: la música de protesta y Mrs. Jones, los profesores y los freaks (o todo hombre su propio filósofo supremo); las implicaciones filosóficas del rock (de 1969 y 1972, respectivamente), que suponen un intento serio (aunque divertido) de incardinar el fenómeno rock en el desarrollo global de la contracultura en USA. La tercera parte contiene una guía cronológica de singles de rock and roll entre 1953 y 1973 y otra de LPS, ambas sin duda muy útiles para cubrir las inevitables lagunas que la difusión del rock ha padecido entre nosotros.

EUGENIO R. DE LA MOTA

LE OFRECE

- \* **LA CERAMICA POPULAR EN CASTILLA LA NUEVA**, de Natacha Seseña.  
En este libro, profusamente ilustrado con láminas en negro y en color, se describe cuidadosamente la alfarería castellana, tanto en el aspecto artesanal como en el artístico.  
274 páginas, 400 pesetas.
- \* **POESIA DE 1966 A 1972**, de Juan Eduardo Cirlot.  
Los versos de la época última del gran poeta, con sus prodigiosas imágenes y la sugestiva audacia de la poesía permutatoria y de la experimental.  
342 páginas, 300 pesetas.
- \* **AL ENCUENTRO CON LA TIERRA**, de César Pérez de Tudela.  
Relato de las expediciones del autor, ilustrado con gran número de fotografías en color y en blanco y negro.  
Encuadernado, 22 x 29,5 cm. 192 páginas, 900 pesetas.
- \* **EL FLAMENCO EN SU RAIZ**, de Arcadio de Larrea.  
Estudio artístico e histórico de este género, con un copioso apéndice de coplas, soleares, pregonos, etc.  
332 páginas, 250 pesetas.
- \* **ILUSTRADOS Y REFORMADORES EN LA BAJA ANDALUCIA**, de Manuel Ruiz Lagos.  
Ilustres nombres protagonizan esta obra: Tomás de Morla, Alberto Lista, Villapanés, Arjona, Félix María Hidalgo...  
368 páginas, 350 pesetas.
- \* **RÓSALIA CASTRO DE MURGUIA Y SU OBRA LITERARIA**, de Claude Henri Poullain.  
La poetisa más notable de Galicia, con sus ideas, su estilo, sus sentimientos; en el análisis penetrante de una hispanista francés.  
264 páginas, 200 pesetas.
- \* **TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO**, de Luis Moleiro Manglano.  
Libro imprescindible, por su imparcialidad y su documentación, para quien quiera conocer los vaivenes teatrales de los tres decenios últimos.  
420 páginas, 250 pesetas.
- \* **HISTORIA DE AFRICA NEGRA**, de Carlos González Echeagaray.  
Historia, etnografía, política, economía, cultura del continente negro.  
454 páginas, 375 pesetas.
- \* **HISTORIA DE LA ECONOMIA ESPAÑOLA EN LOS SIGLOS XIX Y XX**, de Pedro Voltes Bou.  
El autor, profesor de la universidad barcelonesa, trata minuciosamente de ciento setenta años de nuestras vicisitudes económicas, desde la crisis del antiguo régimen hasta los planes de desarrollo actuales.  
2 volúmenes, 837 páginas, 600 pesetas.
- \* **FRANCISCO FRANCO. UN SIGLO DE ESPAÑA**, de Ricardo de la Cierva.  
Con imparcialidad desconocida hasta ahora, se refieren la vida y la obra del Generalísimo. Cerca de tres mil documentos gráficos acompañan el texto.  
3 volúmenes encuadernados, 1314 páginas, 2.500 pesetas.
- \* **LA MARINA EN LA GUERRA ESPAÑOLA DE LA INDEPENDENCIA**, de Carlos Martínez-Valverde.  
El relato de las hazañas de nuestros marinos se completa con documentos pertinentes y gran cantidad de ilustraciones.  
322 páginas, 225 pesetas.
- \* **MANUEL MACHADO, POETA**, de Gerardo Diego.  
Un gran poeta habla de otro gran poeta... En apéndice, antología de versos del sevillano.  
298 páginas, 150 pesetas.
- \* **LITERATURA DE ESPAÑA**  
Antología de textos que seleccionaron y prologaron Francisco Ynduráin y otros catedráticos universitarios.  
Volumen I, *Edad Media*, encuad., 480 páginas, 475 pesetas.  
Volumen II, *Edad de oro*, encuad., 672 páginas, 550 pesetas.  
Volumen III, *Neoclasicismo y romanticismo*, 474 páginas, 475 pesetas.

Pedidos en las principales librerías y en:

<b>EDITORIA NACIONAL</b>	<b>LIBRERIA EXPOSICION</b>	<b>LIBRERIA EUGENIO D'ORS</b>
Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos	Av. de José Antonio, 51	Muntaner, 221
Av. del Generalísimo, 29	Madrid, 13	Barcelona, 11
Madrid, 26		

**LIBRERIA ESPAÑOLA:** Calle Florida, 939. Buenos Aires

la literatura o el arte en general han abordado el tema con una acracia fundamental, como si todos estuviéramos convencidos de que lo nuestro, aquello que nos sustenta aquí y ahora, debe resultar imprescindible en cualquier proyecto de sociedad, en toda construcción del mundo, incluso en el caso de que el tiempo se dispare y rompa de cuajo toda posibilidad de supervivencia. Por supuesto, esta actitud responde a una malformación crítica, a un esfuerzo reflexivo donde la imaginación actúa como mero auxilio, apoyo ornamental o, a lo sumo, impulso concreto para la propia meditación. El artista que atiende a la ciencia-ficción suele limitarse a reflexionar—por supuesto, con ingenio, rigor y coherencia en los mejores casos—sobre el drama de hoy e incluso, más concretamente, sobre el drama del propio artista. En definitiva, bastará luego un esfuerzo tangencial para dotar a la obra de ese espejismo que hemos dado en llamar universalidad. Y es por todo ello por lo que podemos hablar de un «regreso al futuro»: en realidad, estamos sólo regresando a nosotros mismos, aunque preocupándonos bien de ofrecer la coartada de una presunta trascendencia cultural, espiritual y social.

En La muerte no existe José María Carrascal aborda abiertamente esta meditación sobre el presente, reflejada en la pantalla de un hipotético futuro. Parte de unos esquemas actuales y próximos. Estructurada la novela sobre la base de dos planos que se alternan, por un lado desmenuza un triángulo amoroso: dos hombres y una mujer se entregan a la búsqueda, tal vez en exceso dialéctica, de la combinación más adecuada. Por supuesto, al final uno de los tres deberá quedar fuera, desechado. El juego, sentimental y cerebral al mismo tiempo, aparece bien desmenuzado en diálogos solamente, José María Carrascal ha sabido evitar los riesgos que presenta esta técnica y la tensión se mantiene sin altibajos. Pero volvemos al problema planteado más arriba: mientras se cae en la ingenuidad de dotar a los personajes de nombres exóticos, «futuristas», se manejan sin la menor vacilación vocablos, construcciones sintácticas y gramaticales, esquemas idiomáticos y recursos dialécticos profundamente «clásicos», demasiado convencionales si se tiene en cuenta la grave perspectiva que la novela propone. Tal vez sea un problema insoluble (en Groovy, el autor intentaba, al menos, una peculiar distorsión del lenguaje). Pero es que todo se agrava más al analizar ese segundo plano en que el relato va distribuyéndose: cartas, informes, capítulos enteros de libros, declaraciones y conferencias, junto a una redacción absolutamente tradicional de la «noticia». Parece que la imaginación no logra penetrar en el material que el artista maneja. La novela de Carrascal da buena prueba de ello, pero no lo advertimos a modo de reproche, sino como simple observación orientada a animar el desafío que el arte siempre ha tenido planteado por el tiempo.

No cabe la menor duda de que Carrascal aborda en sus novelas experiencias apasionantes. La muerte no existe constituye un ejercicio ágil, cuidado e inquietante. Abundan los hallazgos narrativos—opto por resaltar el episodio de los «jeans», modelo de construcción y expresividad

y, al mismo tiempo, un claro motivo para insistir en todo lo señalado anteriormente—. El estilo es limpio, terso, y la novela resulta amena y, sobre todo, estimulante. Puede conducir a importantes reflexiones, tanto de tipo literario como sociológico.

EDUARDO MENDICUTTI

ADOLFO COLOMBRES: *El oficio de militante*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974; 110 págs. Ø13x20Ø.

Es esta la novela del conflicto entre el compromiso absoluto y los sentimientos y deseos íntimos del hombre, de la problemática relación entre absolutidad y evocación. Una dialéctica que se plantea Adolfo Colombres (Tucumán, 1944) con la obsesión de la coherencia total. Asumiendo el compromiso entre finalidad y método, entre funcionalidad y belleza, consciente de la aseveración sartriana de que «en la literatura comprometida» el compromiso no debe hacer olvidar la literatura». Su novela es la adecuación de los supuestos que hacen de una obra literaria la construcción artísticamente válida de un conjunto de significaciones.

Las vidas que atraviesan la novela constituyen un juego de contrastes, un escenario de espejos donde la imagen resultará enfrentada a los demás rostros, dispuesta a decantar su propia identidad. Todo con una fuerza expresiva, con un deseo por superar las estrecheces de un realismo, en cuya tantas veces repetida eficacia no parece otras sino esconderse la nulidad de una construcción carente de fuerza vital y coherencia estética.

El armazón de la novela se articula mediante una serie de componentes superpuestos, de saltos en el tiempo, de evocaciones y conflictos que van sumando su carga connotativa a la problemática significativa del relato. Javier, Pedro, Laura, son eslabones de un proceso en cuya comprensión definitiva se empeña Colombres. No hay conclusión o, al menos, no la hay a nivel de un argumento cuyo inicio deba necesariamente cerrarse. La conclusión se establece a cada paso en razón de los comportamientos que se ofrecen. El proceso se va recreando en razón de los datos que las posturas ante el compromiso van aportando. La ejemplaridad de la muerte de Laura, consciente de su incapacidad para resistir una tortura que le obligaría a la delación, constituye la culminación de esa realidad de la lucha por la libertad a través de un proceso de búsqueda de identidad, de despojamiento doloroso.

La principal virtud de la novela, a nivel de significación, tal vez radique en su no establecer conclusiones excluyentes. Javier abandona, pero es evidente que la presencia de Laura —«Entonces giró sobre sí mismo y la abrazó con fuerza, entre lágrimas, como si dentro de esa sobriedad de expresiones hubiese redescubierto por unos instantes el sentido de la existencia, los postulados humanos de la revolución» (pág. 51)— llega a configurar una situación en que conflicto humano y compromiso hubieran sido conciliables, como lo son siempre, cuando la coherencia vital, la afirmación de la libertad se imponen a toda otra evidencia.

LUIS SUÑEN

JACQUES STEPHEN ALEXIS: *El compadre general sol*. Casa de las Américas, La Habana, 1974; 448 págs. Ø12x18,5Ø.

Jacques Stephen Alexis nació en Gonaïves, Haití, en 1922. Murió ejecutado, por orden de Duvalier, en 1961. Su obra literaria, aunque breve, se ciñe poderosamente a la lucha de los haitianos por su liberación. Su biografía es un modelo de dedicación, desconcierto, furia y desdicha. El compadre general sol es su primera novela. En un prólogo amplio, ferviente, que abre la presente edición, su compatriota, camarada, amigo y crítico René Depestre se vuelca en recuerdos de aquella época, en nostalgias malheridas, en multitud de datos y anécdotas reveladores y amargos. Depestre firma, pues, un pórtico importante, una memoria apasionada y doliente de la aventura haitiana, por un lado; por otro, dibuja el perfil humano y literario de Alexis con extraña cautela o, mejor aún, con un cuidado peculiar, alternando el entusiasmo y cierto desdén, que él trata de presentar en todo momento como rasgos de honradez hacia el autor de la novela, pero que delatan con asombrosa propiedad la íntima tragedia de toda rebelión, el dramático arte de conjugar ideales y formas de vida, el amor, el desconcierto, los orgullos y las decepciones que desprende cualquier inventario sereno, tal vez provisional, pero lúcido y básicamente honrado. René Depestre no puede evitarlo: nos ofrece la imagen de un hombre contradictorio, brillante, descuidado, altivo y otrayente; Alexis, un hombre significativo sin duda en la historia contemporánea de Haití, pero demasiado consciente de su valor, la encarnación exacta de la servidumbre que, frente a las masas necesitadas y exigentes, soporta todo intelectul, sin acertar nunca a desprenderse por completo de ella.

El compadre general sol es un título de difícil sonoridad, pero no cabe duda de que reúne todos los matices que pueden definir la novela. En primer lugar, es un relato de deslumbrante intención política. La anécdota es rotunda, perfilada con brusquedad, sostenida en sicologías y movimientos elementales y, por supuesto, inconfundibles. La ideología base domina sin desmayo, sin concesiones, los elementos puramente narrativos de la novela. Por otro lado, compensando en parte esa falta de contención premeditada, incluso alevosa, destaca la espontaneidad y veracidad del estilo, la fidelidad a formas lingüísticas populares y, en consecuencia, cálidas, auténticas, y la sumisión a una atmósfera natural que rechazaría cualquier intento de sofisticación. Alexis huyó sabiamente, al menos en esta primera obra, de todo malabarismo intelectualista. Su indudable afrancesamiento sucumbió ante el ímpetu de unos recursos culturales específicos y vigorosos. Y en este sentido, la novela ofrece, para cualquier lector sosegado, un evidente desajuste: de una parte, la esclavitud argumental y la rigidez ideológica del relato (cosa que, desde luego, uno no puede dejar de comprender, de justificar, de apreciar, siempre que no lo haga con criterios estéticos); de otra, el inmenso atractivo de una expresión rica, densa, vital. Por supuesto, la novela resulta «exótica». Pero tiene grandeza y ésta no reside precisamente en su

exotismo. Hay en la novela fe y lealtad, aunque cada una de ellas responda a planos diferentes, atiendan, por separado, a los dos grandes bloques que se mantienen a lo largo de la narración en fricción constante: la historia y el estilo.

El sol ofrece una imagen perfecta, incuestionable, como símbolo de ese liderazgo supremo, acechante, mágico e inamovible

que los vencidos esperan. No podrán contra él la humillación, las traiciones, la represión ni la muerte.

La novela, en esta edición cubana, concluye con un esquema comparativo de evidente intención pedagógica y propagandística. En tres columnas, se encaran datos de la biografía de Jacques Stephen Alexis, con el panorama literario del momento

y los correspondientes hechos históricos. Nadie podrá, por supuesto, a partir de ahí, acercarse con un mínimo de garantía a ese periodo de treinta y nueve años, donde hubo mucho más que los hechos seleccionados. Pero como guía fervorosa de un esfuerzo y una larga tragedia resulta clara, hábil y eficaz.

EDUARDO MENDICUTTI

## POESIA



OSVALDO SVANASCINI: *Libro de amuletos*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1974; 88 págs. Ø20x26Ø.

La lectura sugiere, rememora, sitúa; aconseja citar a Lezama (en su grandiosa y, por ello, intercambiable percepción de la poesía), buscar ecos de Neruda, Paz, Cernuda: ansia asediada de fluir resonancias que la necesidad amolde a rimas precisas como muescas en la inútil máquina plana del conocimiento romo y atusado a fuerza de argollas, anclas, ataguías. Porque el diccionario, turbia miriada de anzuelos minúsculos, miente. Todo inspira, respira si se quiere, y el deseo abre montañas como mares en canal y delta. Osvaldo Svanascini, mago de vuelta de la magia a través del aire que distancia parejas de cuerpos contrapuestos, ha sabido encontrar o construir un difícil equilibrio de amuletos, arrojando las muletillas o rasgando la esfera que se cierra con un «amuleto contra los amuletos». Ofrece antidotos, salvoconductos, recetarios que no protegen flaquezas con caireles, sino atacan, abren, inundan, amuletos fuertes de verdad, de sensación, de descubrimiento. Arbitrariedad de lo familiar en imágenes despeinadas, sorpresa nueva y arcaica, inmensidad simbólica del mundo animal. La mujer se desteje en humo, se descascaran las paredes, no importa el pasado y, sin embargo, a él retornan los ciclos que distorsiona el recuerdo, ruina de la historia. Jugar con el tiempo, para que no nos devore, viajar en avión, «el hogar que me espera está en tu boca», definitivo y último recurso al mundo personal, desconfianza frente al verbo, «hemos de hablar de la manera de esperar que las palabras cambien / Aunque los árboles permanezcan iguales». Hay una rara adecuación al blanco espa-

cio de la página, los dibujos del autor son ilustración de esos rasgos telúricos y abruptos o suaves que dibuja el poeta ante el retrato imposible, invoquemos el verso último, «Señor o madre o soberano debiste hacerme de cero», a imagen de un universo en el que luchamos por sobrevivir, con artilugios de amuletos y versos, contra los que no quieren ver el vacío, para los que anega el vacío, amuletos para afrontar, para compartir, contra la experiencia y los esquemas. Los amuletos de Osvaldo Svanascini son para colgar por las paredes, como éste:

III

Jugarse el sol  
La persistencia de la memoria  
Enhebrar la sonrisa  
Consagrar la tarea de soldarse:  
Sorberse el destino.

BERND DIETZ

ANDRÉS DURO DEL HOYO: *Escucha el canto del gallo*. Ed. Arbol de fuego, Caracas, 1974; 32 páginas. Ø15x21,5Ø.

El cuaderno «Arbol de fuego-81» dedica sus páginas a esta nueva obra del poeta conquense Andrés Duro del Hoyo. «Entre la noche y el día / escucha el canto del gallo», nos dice el autor con un afán de vigilancia, con un deseo de tener los ojos y los oídos bien abiertos para contemplar. Al cerrar sus páginas después de una atenta lectura, me he dicho: he aquí un libro eminentemente contemplativo. Todos sus poemas son una contemplación gozosa y admirativa de la realidad. Asombro, paladeo y admiración que el poeta expresa constantemente mediante interrogaciones y exclamaciones: «¡cómo!» y «¡qué!». «¡Qué olor a río nuevo, / a camino recién inaugurado! / ¡Cómo vuelven los montes a ser montes / y el ciprés a ser árbol». Examinados todos los poemas, creo que es una de las constantes más características del presente libro.

Las exclamaciones se convierten, a veces, en reiteraciones que tienen el mismo valor admirativo en forma de anáfora. Tal sucede en el poema titulado «Ahora», en el que el poeta se convence del por qué de su asombro repitiendo en cada estrofa «ahora sé la razón...»

Hay un «poema-epílogo» que es una explicación de todo el libro. En él se nos da el contenido de la obra. Consta de 22 poemas breves. Andrés Duro del Hoyo nos habla de sus poetas preferidos: Fray Luis de León y San Juan de la Cruz; nos comunica su emoción ante la hija y la es-

posa, su fervor religioso y humano; y el amor a su tierra y su ciudad de Cuenca. Estamos ante un poeta profundamente arraigado a su tierra, a la carne y sangre de los lazos familiares, y a la fe. Es decir, un poeta profundamente humano y religioso, que sabe hacer suyo el paisaje que contempla para cantarlo luego desde dentro con intimismo y transparencia a la vez.

«La transparencia, Dios, la transparencia» de que habla el poeta de Moguer, la vemos en este hermoso libro que comentamos. Hallamos esta transparencia en su poesía clara y serena, de reposada andadura, de fina elegancia, sin pretender exhibiciones y malabarismos poéticos. La poesía de Andrés Duro del Hoyo no es una poesía aventurera o de exploración de nuevos caminos. El poeta parece que viene de vuelta de la aventura y pretende escribir una poesía para descanso suyo y de sus lectores; una poesía para la comunicación directa de sus emociones, para el asombro ante el misterio. Por eso no hace alardes. Su mayor virtud es la serenidad que nos comunica como un amigo que quisiera hacernos ver la belleza admirativa que lo ha llevado a la expresión poética:

«¡Qué firmeza más cierta en  
Inuestros pasos,  
seguros por la luz y la sorpresa,  
la segura sorpresa de que avan-  
[zan!]»

El poeta ama profundamente la vida en la que se sabe inserto. Pero es consciente también de su sentido pasajero. «La vida es tiempo», intuyó admirablemente Antonio Machado. A. Duro del Hoyo resume esta verdad existencial en un símbolo expresado en los dos últimos versos del libro:

«La luz y la esperanza son tan  
[sólo  
puentes que nos conducen a  
[Dios mismo.]»

Lo afirma preguntándose, es decir, convencido de ello. Estamos, pues, ante un poeta trascendente. Lo humano y lo vital adquieren esa dimensión religiosa, lejos de la angustia. Una religiosidad serena. La vida, la luz y la esperanza; la amistad, el amor familiar; toda esa materia cantada y contemplada, es un puente que lleva a Dios. De lo increado a lo creado; de la mano de Beatriz, a la Belleza suprema.

Andrés Duro del Hoyo nos ofrece en esta entrega un libro maduro, en el que nos invita a contemplar con la misma serena claridad de sus versos.

RAFAEL ALFARO

JOSE MARIA HINOJOSA: *Obras completas*. Reproducción fototipográfica de sus primeras ediciones. Instituto de Cultura, Diputación Provincial. Málaga, 1974; 415 páginas, con cinco fotografías anexas. Ø14x21Ø.

El reciente interés sentido en España por los movimientos vanguardistas de los años veinte ha puesto de moda a unos escritores olvidados o recordados muy por encima. Al malagueño José María Hinojosa (1904-1936) se le citaba siempre al hablar del supuesto surrealismo hispano, pero sus obras eran inasequibles, como suele ocurrir con las primeras ediciones poéticas a los pocos años de su publicación, debido al escaso número de ejemplares que se imprimen. Juan Ramón Jiménez, en la tan repetida carta a Rafael Alberti con motivo de su lectura de *Marinero en tierra*, le definió en pocas palabras: «José María Hinojosa, el vívido, gráfico poeta agreste.» Por su parte, Bodini, en su estudio preliminar a la antología del surrealismo español, dice que le excluye de ella porque su estilo era «de un automatismo quejoso y congelado, que no encontró quien lo apreciase», y le niega asimismo el papel de introductor del movimiento francés entre nosotros, porque Juan Larrea le había precedido.

Hinojosa se nos aparece hoy más como un señorito que escribía versos por hacer algo que como un auténtico poeta. Captaba temas y formas, y, gracias a su mimetismo —ese mimetismo que malogra a tantos poetas andaluces por la superficialidad que delata—, las remodelaba con provecho. Así antes de que su estancia en París le pusiera en contacto con el movimiento artístico impulsado por André Breton, en su primer libro, *Poema del campo* (edición del autor, no venal, Madrid, 1925), está patente la huella de Juan Ramón Jiménez y de José Moreno Villa, además del aire popular, coplero y romancesco, campante en los poemas iniciales de Alberti y Lorca, derivado igualmente de Juan Ramón. Ya sabemos, claro está, que los primeros li-

bro s suelen presentar influencias, por muy importante que llegue a ser el autor después; nadie escribe desde el limbo y menos aún el poeta, hombre especialmente receptivo. No se debe juzgar a Hinojosa, pues, por esa breve coacción de poemas, y nadie lo ha hecho; se le recuerda precisamente —lo poco que se le recuerda— por su entronque surrealista.

De familia acomodada, universitario sin preocupaciones por ganarse el pan de cada día, Hinojosa podía permitirse el lujo de estar a la última moda parisiense lo mismo en sus trajes que en sus libros, y eso fue lo que hizo: en vez de quedarse enrolado en una segunda fila popularista, como su *Poema del campo* hacía suponer, se trajo de París la última moda literaria para dejar de ser un «gráfico poeta agreste». Se trajo también un segundo libro, editado en la capital francesa en 1926: *Poesía de perfil* —en una lamentable crítica de Francisco Ayala al primer libro de Luis Cernuda, *Perfil del aire*, señalaba la influencia de Hinojosa por culpa del título—. Es el poemario aletorio del neopopularismo con un incipiente surrealismo; aún predominan en él los temas y lenguaje característicos de Alberti y Lorca en su primera época, pero ya se trasluce un vago irracionalismo de matiz onírico, quizá añadido de última hora, quizá aprendido en las imágenes creacionistas. Así, por ejemplo, en el comienzo del poema «Sueños» dice: «Embádnate el cuerpo / de oscuridad / y de silencio / y podrás levantar / la copa de los sueños», versos cercanos a la estética de Vicente Huidobro. Por otro lado, en «Canción» leemos: «Si yo fuera marinero, / sólo tendría en mi pecho / una hélice y un remo», versos aún dentro del neopopularismo albertiano. En el último poema del libro, «Confesión final», hallamos asomos surrealistas dentro de una forma tradicional, mezcla de estilos demostrativos de la capacidad receptiva de su autor, no caricaturizada por un tono: «Quiero estar muy correcto / con el pájaro mudo, / portador de secretos. / ... / La esfera del reloj / cerniése sobre tierra / con respirar de agua / y latidos de arena...»

En *La rosa de los vientos* (séptimo suplemento de *Litoral*, Málaga, 1927) continúa la confusión estilística, indecisa entre las nuevas y las viejas formas. Desde luego se aprecia una mayor soltura expresiva, y el poeta demuestra haber ganado originalidad. Es un libro interesante aún hoy, sin llegar a ser redondo por culpa de esa mezcolanza aludida. Los poemas aducen, como típico del momento, el barroquismo general que los recarga. Parece como si Hinojosa hubiese querido dar algo así como un volumen enciclopédico de su saber y de sus deseos, lanzándose a la aventura estética en correlación clarísima con el título de la obra y con los supuestos viajes por todo el planeta. El surrealismo está presente, aunque sujeto con fuerza. Si uno de los postulados bretonianos es el de la escritura libre, no cabe encerrarla en una estrofa medida, como hace aquí Hinojosa. Sin embargo, el tono es a menudo onírico. La estancia en París, el contacto con los grupos surrealistas, la amistad con Buñuel y Dalí le contagiaron; pero aún pesaban sobre su estética las lecturas juveniles: «Entro en el cabaret por una síncope / y me arrullan palomas tartamudas / en mi cuna de whisky sumergido, / andanzas sobre blancas dentaduras», por ejemplo, comienzo del poema «O». *La rosa de los vientos* no es ni mejor ni peor que otros libros del momento, época sedimentadora y revitalizadora, de gran repercusión inmediata.

Tras este libro publicó otro de poemas en prosa, considerado como el más interesante de los suyos: *La flor de California* (*Nuevos Novelistas Españoles*, Madrid; impreso en Málaga, 1928), con ese acento en la i que ha dado más de un quebradero de cabeza a los adeptos de la lógica poética. He escrito poemas en prosa con plena convicción, aunque el pie editorial señala novelas y Moreno Villa hable en el prólogo de narraciones. La escasa afición por el poema en prosa que han tenido nuestros escritores hace que apenas se distinga uno. Los cantos de Maldoror son narraciones, qué duda cabe, pero siempre se habla de

## ESTUDIOS LITERARIOS

MIGUEL ANGEL HERNANDO: *La Gaceta Literaria* (1927-1932). *Biografía y Valoración*. Universidad de Valladolid. Departamento de Lengua y Literatura Españolas, 1974; 98 págs.



El nombre de *La Gaceta Literaria* queda unido a los nombres de Ernesto Giménez Caballero, Guillermo de Torre y un largo etcétera en el que militaron los principales nombres de una (discutida y tal vez un poco efímera) vanguardia española en el período de los veinte a los treinta de este siglo. En un estudio sobre la prosa de Giménez Caballero (el realizado por Miguel Ángel Hernando como base de su tesis doctoral, inédito todavía) debía figurar, forzosamente, un apéndice suficientemente amplio sobre la obra más característica de este prosista, que fue, sin duda, la creación y regencia de una revista, de cuyo valor, biografía y contenido nos habla Hernando en este libro, que bien podría servir para volver el interés sobre las publicaciones literarias de aquellos años y estudiar la posibilidad de editar una

reproducción, como se ha hecho, si bien parcialmente, con *Cruz y raya* y, de una forma plena, con *Hora de España*, *Gallo crisis*, *Caballo verde para la Poesía*, *Madrid*, *El mono azul...* por editoriales españolas y alemanas.

La crítica, en términos generales, ha coincidido siempre en que *La Gaceta Literaria* vino a ser la más importante revista-vehículo del vanguardismo español. Una voz autorizada, aunque sea parte muy interesada en esta ocasión, escribió, recordando *La Gaceta*, con estos términos: «Fue el verdadero órgano de expresión de la generación de 1927: más exactamente aún, el lugar donde se efectuó su alumbramiento con mayor amplitud que en las revistas políticas juveniles del mismo período, en contra de lo que generalmente se haya podido escribir después.»

Se justifican estas palabras de De Torre y de otros opinantes (del propio Giménez Caballero, que evocaba la *Gaceta* en el número 1 de LA ESTAFETA LITERARIA) si comparamos los fines perseguidos por *La Gaceta Literaria* al lado de otras revistas coetáneas, como *L'Amic de les arts*, *Mediodía*, *Revista de Sevilla*, *Residencia*, *Litoral*, *Gallo*, *Verso* y *prosa...*, por cuanto *La Gaceta* evitó en todo momento localismos parciales, regionales, y buscó siempre una apertura de

géneros a tratar tanto desde su perspectiva de crítica como de creación. *La Revista de Occidente*, aun con diferencias, fue la que más se aproximó al contenido de la revista regentada por Giménez Caballero. No es casual que su primer número saliera con una elogiosa presentación de Ortega y Gasset.

Tal vez el aspecto que pueda interesar, desde otra valoración, especialmente, al hablar de *La Gaceta Literaria*, sea la cuestión de su liquidación, precedida de su progresiva decadencia, íntimamente relacionada con la postura política que adoptara su fundador, y, a la vez, consecuentemente, con la aparición de «El Robinsón Literario de España», que Giménez Caballero intercaló entre los ultimísimos números de *La Gaceta*.

Dejando a un lado otras circunstancias referentes a la biografía de la revista y sobre las que también Hernández trata, aunque de forma más sucinta, prosigamos con el apartado *valoración*, que desde una diacronía, y atendiendo primordialmente a unos resultados coetáneos y posteriores, debe interesar más. Y en ese capítulo de hechos se hace obligado recordar los temas y autores que mantuvieron la atención especial de los responsables de *La Gaceta*: Góngora, en dos ocasiones, y junto al cordo-

ellos como de poemas en prosa. Y la mención de Lautréamont está hecha porque su presencia es palpable en La flor de California; no hacía falta ir a París para conocer su obra, porque Biblioteca Nueva la había editado en 1925, traducida por Julio Gómez de la Serna y prologada por Ramón. Es seguro que Hinojosa conoció el libro y lo asimiló bien, cosa que no resta fuerza al suyo.

Es aquí donde el superrealismo invade todo terreno estético; una parte del libro se titula «Textos oníricos», por si quedase alguna duda sobre su procedencia. La prosa permite escribir en plena libertad, lo que aprovechó Hinojosa para evadir los controles del verso. No eran sus primeros escritos en prosa; en este volumen se recogen dos leyendas andaluzas: «Parrito» y «El reloj», aparecidas en la revista Ambos (por cierto que el prologuista, Baltasar Peña Hinojosa, primo del poeta, dice que de esta revista sólo se publicaron tres números, aunque en la cabecera de la página donde está impreso «El reloj» se indica que es el número 4, correspondiente a agosto de 1923); estos dos escritos primeros dejan bastante que desear en cuanto a su estilo, que es defectuoso y pedestre, indeciso en el uso de los tiempos verbales y de los signos de puntuación. Tales defectos quedan anulados o encubiertos gracias a la escritura automática. La flor de California es un libro superrealista poco estridente, hasta amable si se quiere. La resistencia de los poetas de la generación del 27 a confesar que conocían el superrealismo francés hace difícil precisar la situación real de ese libro; ninguno acepta el calificativo para él o para sus obras, ni siquiera Aleixandre en el prólogo a su antología titulada precisamente Poesía superrealista; en tales condiciones, el libro de Hinojosa se nos aparece como una excepción, y esto es discutible. Hay que plantearse esta situación y analizarla definitivamente, ya que el tema tiene interés, y conviene aclararlo para ordenar por fin ese período. No cabe hacerlo aquí por imposiciones del espacio disponible; quede sólo constancia de ello.



Sí es preciso plantearse una pregunta esencial: ¿fue superrealista José María Hinojosa? Y yo pienso que no, aunque escribiese poemas y hasta libros superrealistas. Porque el superrealismo era —o es, mejor dicho, puesto que sigue vigente— algo más que un estilo artístico, como apunta Breton en el primer manifiesto, al distinguir entre el espíritu y la letra del movimiento que capitaneaba. Hinojosa oyó la letra y la imitó, pero sin entrar en su espíritu. Baltasar Peña aduce, para demostrar el superrealismo militante de su pariente, que insultó a Valle-Inclán a los postres del banquete que se le ofrecía en un restaurante madrileño: leyó un papelito que decía: «Zotal, zotal, zotal, lo mejor para matar vallecianes.» Qué diferencia con la actitud de los superrealistas franceses en La Closerie des Lilas, en el banquete de homenaje a Saint-Pol-Roux. Hinojosa procuró tomar tímidamente del superrealismo francés lo que podía sorprender a la candidez hispana, en un desesperado intento por convertirse en el poeta que deseaba.

Publicó otros dos libros de poemas en verso: Orillas de la luz (Málaga, 1928) y

La sangre en libertad (Málaga, 1931); el segundo, precedido por una cita de André Breton. Volvemos a encontrar en ellos parecidas características a las mencionadas antes: afección de estilos con cierta preponderancia del superrealismo; pero hay unos versos en el poema «Su voz», en el primero de estos dos libros, muy significativos, algo así como una declaración de principios estéticos: «Caían desde el cielo / las brújulas, / y yo las despreciaba / por llevar ya mis pasos una ruta, / trazada por la voz en el espacio, / de gestos casi humanos.» Parece ser que en los últimos cinco años de su vida Hinojosa no escribió nuevos poemas; el superrealismo había entrado ya entonces en la poesía española, y Alberti, Lorca, Aleixandre, Cernuda y otros entintaron sus versos en el automatismo psíquico más o menos puro. Hinojosa no había pasado de ser un discreto seguidor de la letra francesa, y al no poder penetrar en su espíritu, abandonó su estética; resultaba demasiado contradictorio su intento.

En un prefacio a esta edición de las Obras completas de Hinojosa afirma su paisano Alfonso Canales: «No fue un alquimista embelesado, pero tuvo la suficiente agudeza como para advertir que Breton y los suyos habían abierto un nuevo campo. Y se aprestó a roturarlo con vigilia, mirando cada surco de la tierra que araba, creyéndose en su finca de Aameda. Por eso el superrealismo de Hinojosa es netamente suyo. Porque cada incongruencia del subconsciente está medida y pesada sometida al hielo de la voluntad creadora. Por eso también le consideraron como un farsante. Mas ahora nos parece un inventor; los inventores dicen con frecuencia mucho más de lo que tenían el propósito de decir.» Canales tiene razón en parte, aunque se deja llevar por el paisanaje: «el hielo de la voluntad creadora» no tiene cabida en el superrealismo por definición, de modo que si atenazó a Hinojosa, es que no fue un superrealista, aunque sus versos lo sean.

ARTURO DEL VILLAR

bés (estación de peaje obligada en aquellas vanguardias), números monográficos dedicados a Blasco Ibáñez, Palacio Valdés, Fray Luis de León, Moratín, Tolstói, Unamuno y Gabriel Miró (por lo que a autores nacionales y foráneos se refiere), y a otros números dedicados a cine, arte y motivos más diversos, desde el centenario de Goya a Sevilla; desde «Catolicismo y Literatura» a una panorámica sobre el cine en 1928 (en La Gaceta Literaria aparecieron elogiosos comentarios sobre *Le chien andalou*). Al repasar la lista de colaboradores, sorprende todavía más comprobar que este vehículo vanguardista ofreció sus linotipias a casi todos los nombres significativos de dos generaciones, no sólo de la literatura castellana, sino también catalanes, gallegos, portugueses y americanos, sin olvidar a primeras firmas del mundo europeo de aquellas calendas: Jean Cassou, E. R. Curtius, Ilja Ehreburg, James Joyce, E. Petroni, Albert Thibaudet, Paul Wernert..., por hacer una selección a vuela pluma. El propio Miguel Ángel Hernando resume así el contenido —amplio— de La Gaceta en sus breves años de circulación: «La Gaceta es eminentemente informativa y crítica. Así lo admite Giménez Caballero, quien, dando contestación a una carta de protesta de J. R.

Jiménez, afirma ser su periódico típicamente informativo y no ecléctico. Por sus páginas pasan —sigue diciendo Hernando— tamizadas y valoradas cuantas noticias tienen interés en el mundo de la literatura y las artes en general, respondiendo a su triple programa ibérico-americano-internacional, y repartidas en sus secciones de cine, teatro, arte... o de información varia.»

Bienvenida esta monografía de Miguel Ángel Hernando, que nos da noticia, a cuantos no llegamos a leer o manejar la publicación de Giménez Caballero, de lo que fue en contenido y en importancia en la vanguardia española. Sólo quedaría ahora la reedición —al menos en Antología— de lo más salvable de aquella entrañable Gaceta Literaria.

GREGORIO TORRES NEBRERA

ALBERT C. BAUGH: *Historia de la Literatura Inglesa. Vol. I: La Edad Media*. Versión española de Francisco de A. Carreres de Calatayud. Editorial Prensa Española; 402 págs. Ø18x25Ø.

Francisco de A. Carreres de Calatayud, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia desde 1958 (primero de Lengua y Literatura Inglesas y después de Filología Inglesa) y Oficial de la Orden

del Imperio Británico (nombrado por la Reina Isabel II en 1970), ha abordado la ingente tarea de verter al castellano la *Literary History of England*, de Albert C. Baugh, mas no de una manera rutinaria y mecánica, sino con un ejemplar sentido práctico y, hasta cierto punto, innovador. Si Baugh, según confesó en el prólogo a la primera edición de su obra, se propuso «escribir una historia de la literatura de Inglaterra, que fuese a la vez erudita y de amena lectura», Carreres de Calatayud se ha propuesto que la edición castellana que él alienta (y que Prensa Española

ha empezado a hacer realidad con encomiable espíritu) incorpore una serie de modificaciones capaz de aumentar la utilidad de la obra.

Para ello, el traductor hace preceder cada período de un prólogo en el que se ofrecen las líneas básicas de la evolución de la lengua, el cuadro histórico en el que ésta se desarrolló, el del arte, durante igual período, y el estado de las letras en cuatro países: España, Francia, Italia y Alemania. Ha condensado asimismo determinados capítulos de menos interés para nosotros, incluyendo siempre la versión auténtica de los pasajes citados y organizando la bibliografía, anotando, en fin, a pie de página su posible discrepancia respecto a los enfoques y opiniones de los distintos autores. De ahí que el título español de la obra rece exactamente: «Basada en la *Literary History of England*, de Albert C. Baugh».

Concebida en cuatro volúmenes, de unas cuatrocientas páginas cada uno, esta Historia abarca en su primera entrega «La Edad Media», es decir, «El período viejo inglés» (hasta 1100) y «El período del inglés medio» (1100-1500). Kemp Malone y el propio Baugh son sus firmantes. Los tres volúmenes restantes son: el II, del Renacimiento hasta Milton (Tucker Brooke-Mathias



# SOBRE LA LIRICA DE HOY

HUGO FRIEDRICH: *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral. Barcelona, 1974; 398 págs. Ø12,5×19,5Ø.

Como hubiese dicho el viejo maestro Pero Grullo, a quien tanta sabiduría incontrovertible debemos, cada época histórica tiene su peculiar estilo cultural. Y la estética, naturalmente, de modo especialísimo. Pero entonces, ¿cuál es el estilo de nuestro tiempo? Y más aún: ¿cuándo se inicia ese tiempo que podemos llamar nuestro? Estamos ahora frente a un libro que pretende —y ya podemos adelantar que en gran parte lo logra— nada menos que responder a esas dos cuestiones, centrando su estudio en la poesía contemporánea. Se titula la obra *Estructura de la lírica moderna*, y su autor es el romanista alemán Hugo Friedrich. En ella se examina el panorama de la poesía moderna, partiendo de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, hasta llegar a los poetas fundamentales de nuestra época: Juan Ramón Jiménez, Valéry, Jorge Guillén, Apollinaire, García Lorca, Saint-John Perse, Ungaretti, etc.

El primer aserto importante que nos proporciona la obra de Friedrich es el de la necesidad ineludible de abandonar los módulos de clasificación hasta ahora seguidos por la investigación y por la crítica para tratar de la poesía lírica actual. Ya no se puede estudiar ésta ateniéndose parcialmente a una de sus escuelas, a uno de sus cultivadores, sino que hay que buscar la estructura total de la lírica contemporánea, el estilo general que la relaciona en su conjunto.

Según Hugo Friedrich, la poesía de nuestro tiempo no supone una ruptura radical con la que la precedió en el siglo XIX. Por el contrario, sus fundadores o iniciadores son poetas franceses de la pasada centuria —Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé— y en cierto modo Edgar Allan Poe. Los caracteres comunes que unen la poesía moderna con la de aquellos no son meros influjos personales, aunque éstos existan, sino verdaderas analogías de estructura, de íntima esencia. La estructura poética actual puede decirse que se incorporó a la teoría hacia 1850, y a la práctica, por el año 1870. Hugo Friedrich hace unos exámenes circunstanciados de esos caracteres estructurales, al margen de todo individualismo o nacionalidad, apoyando de modo especial su estudio en poetas de lenguas románicas, además de Eliot, y excluyendo declaradamente a los de índole religiosa o política, porque —dice— «en el caso de tener alguna calidad, ésta no procede ni de la fe ni de las ideas». Entre otros muchos, la lírica contemporánea tiene un rasgo común fundamental: la oscuridad, un voluntario hermetismo que fascina y subyuga. Esa general coincidencia en la ininteligibilidad es una disonancia que resulta de una inclinación hacia la tensión y no hacia el reposo. De lo deliberado de esa oscuridad podrían proporcionarse cien demostraciones: Baudelaire afirmaba que «existe cierta gloria en no ser comprendido», y Eugenio Montale asegura que



«si el problema de la poesía consistiese en hacerse entender, nadie escribiría versos.».

Entre las muchas páginas decisivas del ensayo de Hugo Friedrich están aquellas que definen la naturaleza del poema moderno. Este, según el romanista de Friburgo, aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución consista en un tejido de tensiones de fuerzas absolutas que actúen por sugestión sobre capas pre-racionales, pero que pongan también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual. El poema moderno no describe realidades, sino que, deformando esas realidades, las traspone al mundo de lo insólito. La diferencia entre el lenguaje normal y el lenguaje poético no se hizo patente hasta mediados del siglo pasado, si exceptuamos casos aislados, como el de Dante o el de Góngora. Entonces fue cuando el vocabulario y la sintaxis se descompusieron, retorcieron y desviaron de la lógica cotidiana hasta adquirir significados insólitos. Varios teóricos actuales de la poesía, como es sabido, exigen que ésta sea «anormal» para que cumpla con el fin de producir el desconcierto y la sorpresa deseados.

En su intento de buscar características básicas para la lírica moderna, Hugo Friedrich encuentra sobre todo categorías negativas, empleando ese término más como constatación de un hecho que como una censura. De diversos textos entresaca el ensayista algunas notas muy significativas: desorientación, disolución de lo común, sacrificio del orden, incoherencia, fragmenta-

rismo, reversibilidad, despoetización, relámpagos destructores, imágenes cortantes, choque brutal, etc. Dámaso Alonso ha escrito: «De momento, no hay más remedio que definir nuestro arte en términos negativos.» Y lo que Hugo Friedrich, por su parte, propugna es que se adapte la vista a esa negatividad y a esa oscuridad para poder penetrar en el sentido de la lírica moderna.

Como decíamos, el poeta contemporáneo evita la semejanza con el lenguaje familiar. Y esa distanciamiento entre la lengua corriente y la lengua poética comienza a producirse en la segunda mitad del siglo XIX, con algunos antecedentes teóricos en el siglo XVIII. Así, Hugo Friedrich dedica los primeros apartados de su ensayo a examinar esos antecedentes. Primero son Rousseau y Diderot. Aquél, porque encarna la primera ruptura radical con la tradición del mundo ambiente, suprime la distancia entre fantasía y realidad y observa la vida a través del puro yo. En cuanto a Diderot, su disonancia consiste en la asignación que hace al genio de un poder omnimodo para infringir todas las leyes; la poesía para Diderot no admite más comprensión que la de «sí mismo», o más bien, no es una cuestión de comprensión, sino de sugestión mágica.

A continuación considera Hugo Friedrich la nueva determinación de las funciones de la poesía, llegando, a través de algunos ejemplos del romanticismo alemán, francés e inglés, a los verdaderos y más perfilados antecedentes de la lírica actual: Baudelaire, que, como afirma Eliot, «es el mejor ejemplo de poesía moderna en cualquier idioma»; Rimbaud y Mallarmé. (Por la eterna carencia de espacio no podemos detenernos a juzgar, ni siquiera a describir someramente, el rico contenido de las páginas del ensayo de Friedrich, y hemos de limitarnos a dar una sucinta y rápida idea de las mismas.)

Tras el imprescindible y lúcido examen de los antecedentes señalados, destina el romanista alemán un último y fundamental capítulo a estudiar la lírica europea de nuestro siglo. En él hace notar la unidad de estilo de la misma, unidad que integra las más variadas tendencias —simbolismo, hermetismo, surrealismo, etc.—, porque éstas no son contradictorias, sino resultantes de la característica tensión de fuerzas de la lírica de nuestro tiempo. La poesía actual confiere más importancia a la técnica expresiva que al contenido y ante un mundo de civilización técnica se sitúa en doble actitud, negativa o positiva. Todo este diáfano proceso es el que Friedrich nos hace ver luminosamente en su ensayo. Para completar adecuadamente la obra, se incluye en el tomo una breve pero significativa antología bilingüe de poemas del siglo XX. Asimismo contiene una sinopsis cronológica, indicaciones bibliográficas y un índice alfabético de autores. Señalemos la excelente versión castellana realizada por el desaparecido profesor Juan Petit.

ENRIQUE SORDO

Shaeber); el III, la Restauración y el siglo XVIII (George Sherburn-Donald Bond), y el IV, la época contemporánea (Samuel Chew-Richard Altich). Respondiendo a las preguntas de un periodista, el profesor Carreres de Calatayud justificaba la elec-

ción de esta Historia basándola en su longitud más reducida y en su completísima bibliografía, a lo que añadía: a) la perfecta arquitectura, clara y sistemática, del discurrir literario; b) la objetividad, sin estorbar el necesario subjetivismo; c) el mostrar

una visión completa desde la invasión germánica a los tiempos actuales, y d) haber conseguido que fuese un trabajo pleno de erudición y vigor intelectual sin perjuicio de que la obra sea de lectura atractiva para el simple aficionado.

Aunque conocemos algunas opiniones en el sentido de que el profesor Carreres de Calatayud debió limitarse estrictamente a verter la obra de Baugh a nuestra lengua, sin supresiones ni condensaciones, la crítica especializada coincide en elogiar

unánimemente su labor y el esfuerzo que su enfoque significa. Por nuestra parte, creemos que su empeño merece el aplauso entusiasta, extensivo a la editorial, ya que una obra de estas características entraña un notable riesgo económico que no todas las casas están dispuestas a afrontar.

CARLOS MURCIANO



VICENTE CABRERA: *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Alexandre y Guillén*. Ed. Gredos, Madrid, 1975; 226 págs.

El autor de este libro, uno más a sumar a la ya demasiado amplia (aunque no demasiado buena) bibliografía sobre el *Veintisiete*, lo justifica porque «para conocer a un poeta es preciso comprender sus metáforas, desentrañar la fuerza y la riqueza de su palabra, lo que equivale a decir de su ser mismo hecho verbo» (pág. 11). Realmente hay que pensar que el propósito de Vicente Cabrera es un poco pretencioso (por no decir «idealista»), puesto que si bien a lo largo de sus páginas (que hacen sospechar de una tesis doctoral o algo de índole parecida, con las ventajas e inconvenientes que ello tiene) queda bien reflejado lo que se anunciaba en la nota preliminar—desmontar los procesos expresivos, fundamentalmente metafóricos, en las obras cardinales de tres autores que comparten jalones esenciales en su cosmovisión, al lado de cualitativas y lógicas diferencias—no creo que con ello baste para desvelar *todo* (ni siquiera lo más importante) de la obra de tres monstruos de nuestra lírica contemporánea, como son Salinas, Alexandre y Guillén. Quede hecha esta salvedad que en ningún caso quiere restar algo al mérito que el trabajo de Vicente Cabrera tenga, sino, muy al contrario, situarlo en el lugar que mejor le cuadre, en lo que de positivo pueda resultar para la bibliografía en torno a este nuevo «grupo de los tres».

Como preparativos a su trabajo, Cabrera enfoca el concepto de *metáfora* junto con una selección de opiniones sobre poética, y sobre la metaforización, entresacadas de textos en verso y prosa (teóricos) de cada uno de los autores estudiados, para pasar inmediatamente al enfoque de la metáfora y sus procedimientos en textos de *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento* (Salinas); *La destrucción o el amor* e *Historia del corazón* (Alexandre), y, por último, *Cántico* (Guillén).

En el tratamiento de todos los autores, Cabrera utiliza los mismos jalones metodológicos, a partir de una común consideración

sobre la metáfora por parte de los autores estudiados, para quienes esa metáfora se emplea siguiendo un impulso necesario que tiene el poeta de expresar lo más concebible y aprehensiblemente que pueda la intuición o el concepto personal, con la máxima justeza y exactitud posibles. La palabra no responde entonces a un capricho artificial, sino a una necesidad vital que el poeta ardientemente siente en su interior por dar a luz una idea. Y esa misma idea concretizada, formalizada, es la metáfora. Vicente Cabrera insiste en que los procesos de metaforización, para estos autores, no radican (valorativamente) en su «destrucción de la realidad» por otra nueva, literaturizada (lo que hizo prodigiosamente Góngora), sino en la necesidad que en su interior siente el poeta de dar cohesión significativa y comunicativa a su mundo.

En conexión con esta idea y presupuesto base, Cabrera antepone el concepto de «lenguaje del poema» que radica en Alexandre, en Guillén y en Salinas, donde lo poético del vocablo no viene fijado «a priori» (como hubiese pensado cualquier autor de nuestro Siglo de Oro), sino por su contexto. Subsiguientemente, será una metáfora (y una poesía) en la que habrá ausencia de todo formalismo y en la que

primará la autenticidad por muchas metáforas que se intercalen.

Los comunes procedimientos en la utilización de la metáfora señalados por Cabrera se designan con estas etiquetas: revitalización, metaforización, singularidad, pluralidad, dinamismo metafóricos. Y para ponerlos en funcionamiento, Cabrera elige, en cada caso y en cada apartado de los enumerados, un poema en el que ese procedimiento se marque, hasta configurar toda la unidad constitutiva de su microcosmos poético. Radica, por consiguiente, aquí el mayor interés del libro, al menos a título de criterio personal: ofrecer un interesante manojito de comentarios de poemas (especialmente significativos los de Alexandre) en su totalidad, y no de una estrofa o de un verso, como tradicionalmente (y pobremente) se venía haciendo.

Buscando una valoración, en breves palabras, de este libro se podría afirmar que a una pobreza de tratamiento teórico de la metáfora (posiblemente porque ese fin jamás se lo planteó Vicente Cabrera) hay que sumar un amplio contenido de praxis de esa misma metáfora, que en definitiva es lo importante y, casi siempre, lo difícil. Se debe resaltar también la claridad de exposición, claridad que se resalta con ese capítulo final (*Visión de conjunto*) en el que se

acentúan las similitudes y diferencias de cuatro motivos poéticos de alta alcurnia, como son Ser, Amor, Tiempo y Muerte, en cada una de las cosmovisiones poéticas entre las que Vicente Cabrera se sabe mover con gran soltura, aunque siempre dentro de los límites estilístico-formales, y nada más.

Una aclaración de detalle última: hablando de la «poética» de Pedro Salinas, Vicente Cabrera afirma, en torno al libro *Todo más claro*, que «es un libro en sí insólito en la producción de Salinas, sobre todo por el tema (la inquietud del autor frente a la sociedad moderna, tecnológica y sus consecuencias)» (pág. 42). Aun referido en exclusiva a la obra poética, es cierta esta afirmación sólo a medias. En «Civitas Dei», de la serie *El Contemplado*, aparecen notas de ese tono. Y si entramos en el resto de la obra saliniana, los ejemplos se multiplican con títulos también de esa tercera etapa—exilio en Puerto Rico y EE. UU.—de Pedro Salinas. Valga para satisfacción su novela *La bomba increíble* o algunos de los ejemplos de su teatro: *Judit y el tirano*, *Sobre seguro*, *Cain o una gloria científica*, o la casi inédita pieza *Los Santos*, ubicada y ambientada en nuestra guerra civil.

GREGORIO TORRES NEBRERA

## CIENCIAS SOCIALES

ANGEL ZARAGOZA: *Abogacía y política*. Colección «Divulgación Universitaria», Serie Cuestiones Españolas, núm. 74, Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975; 208 páginas.

Durante los últimos años, los colegios profesionales, y especialmente los colegios de abogados, han sido escenario de enfrentamientos que han interesado vivamente a la opinión pública española. El choque entre fracciones que representan a casi todas las posiciones del arco ideológico del país ha llevado a una politización cada vez mayor de reivindicaciones que aún guardaban la natural asepsia de las cuestiones gremiales. La misma legislación vigente sobre el tema ha tomado conciencia del fenómeno, y sus normas parten de una concepción marcadamente política, en la que los colegios son ya cauces de una representación cuasi política, y no meros instrumentos de defensa y control de intereses puramente profesionales.

*Abogacía y política* es una exposición sintética de los conflictos que han agitado al Colegio de Abogados de Madrid entre 1969 y 1974, elaborada a partir de material periodístico y entrevistas del autor con algunos de los protagonistas principales. Con minuciosidad, aunque sin un rigor metodológico especial, Zaragoza procura la demostración en los hechos de una idea básica, nacida de sus propias convicciones ideológicas, pero propuesta al lector como hipótesis de trabajo: los colegios profesionales son hoy cauces de expresión y válvulas de escape de graves tensiones de la sociedad española, que en un marco no autoritario se manifestarían de manera más propiamente po-



lítica. La especial preparación y actividad de sus miembros, la organización y estructura democrática de las decisiones, son algunos de los factores que hacen posible este proceso de protagonismo profesional, que viene a cubrir el vacío abierto por la ausencia de mecanismos de auténtica representación política. Para el autor, en España se imponen cambios profundos, cuya necesidad justificaría todos los instrumentos y medios elegidos por quienes se erigen en agentes de la transformación. Frente a quienes se oponen a la desnaturalización de la vida profesional que ello puede implicar, no duda en denunciar en ellos la defensa encubierta, pero no por ello menos política, de intereses particulares y compromisos con el poder. En una sociedad de clases, la profesión de abogado es esencialmente conservadora y reacia a cambios estructurales, lo cual explica la resistencia aún mayoritaria de quienes se opo-

nen a las tendencias politizantes y «progresistas».

El material recopilado es abundante, preciso, y de un interés indudable por cuanto contribuye a fijar los términos actuales de la polémica. Pero, en nuestra opinión, el conjunto de la obra se resiente, sin embargo, de la falta de una debida profundización en la misma. Y ello no parece el resultado de una propia imposición metódica del autor, sino más bien de su apriorística toma de partido, que impone una justificación no siempre objetiva de sus puntos de vista. De esa manera quedan sin definir con precisión aspectos tan importantes como la naturaleza y contenido del cambio propuesto tras las afirmaciones programáticas en pugna. Sin una noción clara en ese sentido, parece imposible mantener juicios de valor como los que alientan en la obra. Queda también en la penumbra de lo denunciado y no explicado el trasfondo político de la crisis. Por lo obvio, a nadie escapa ya que la clave explicativa radica en las motivaciones políticas reales de los grupos enfrentados. De lo que se trata es de eludir la apologética y las esquematizaciones simplistas, que reducen todo a una tensión casi mecánica entre «inmovilistas» y «reformistas», en la que éstos últimos detentan el monopolio del sentido crítico y la sensibilidad social, para abordar un análisis de fondo, sin otros compromisos que los que impone la realidad y una actitud objetiva y científica, ajena a sectarismos estériles. El autor declara asumir esa actitud, y ello nos mueve a exigirla. Esperamos con el mayor interés la anunciada presencia de investigaciones complementarias, con la certidumbre de que la aún joven sociología de las profesio-

nes tiene mucho que decir en una temática en la que el tono declamadamente apolítico de las controversias apenas alcanza ya a ocultar la crudeza de una lucha que, por la importancia y trascendencia de los sectores y ámbitos en que acontece, repercute con eco creciente en el resto de la sociedad española.

ENRIQUE ZULETA PUCEIRO

PHILIPPA FOOT: *Teorías sobre la ética*. Colección «Breviarios», Fondo de Cultura Económica, México, 1974; 273 págs.

El libro que nos ocupa es una compilación de trabajos a cargo de Philippa Foot, quien ha recogido diversos artículos publicados en algunas revistas de filosofía especializadas en temas éticos.

La ética moderna se prefigura a lo largo del siglo XVIII con el problema sobre el sentido moral y las teorías en torno al juicio moral, así como con la utilidad social como posible criterio de eticidad, según señalara Bentham. En definitiva, lo que se cuestionaba era una posible base que justificara objetivamente los postulados éticos, de manera que pudieran adquirir carácter de normas y de este modo eliminar las arbitrariedades de los subjetivismos. Precisamente, quizá sea Hume el primer autor que investiga en las posibilidades de objetividad de las proposicio-

## LIBROS MAS VENDIDOS DURANTE EL MES DE MARZO

- 1.º **Sociología del Franquismo**, de Amando de Miguel. Editorial Euros.
- 2.º **El exorcista**, de William Peter Blatty. Editorial Plaza-Janés.
- 3.º **Los perros de la guerra**, de Frederick Forsyth. Editorial Plaza-Janés.
- 4.º **Acali**, de Santiago Genovés. Editorial Planeta.
- 5.º **Confieso que he vivido** (Memorias), de Pablo Neruda. Editorial Seix-Barral.
- 6.º **Culminación de Montoya**, de Luis Gasulla. Editorial Destino.
- 7.º **Rascacielos**, de Martin Stern. Editorial Pomaire.
- 8.º **Guía secreta de Madrid**, de Antonio Domínguez Olano. Editorial Al-Borak.
- 9.º **Los españoles del siglo XX**, de Manuel Tuñón de Lara. Editorial Laia.
10. **Arlequín**, de Marris West. Editorial Pomaire.

nes morales, aunque terminara negándolas al inclinarse por el sentimiento de aprobación de las acciones como criterio sancionador. Afirma Foot que los «*Principia Ethica*» de Moore, por otra parte, no son más que una actualización de la problemática humana en torno a la ética y más concretamente en torno a la bondad entendida como «propiedad no-natural descubierta por la intuición» y analíticamente interpretable en la cantidad de bien que suministran las acciones, con lo cual se daba pie a una interpretación utilitarista de su pensamiento. Sin embargo, la teoría ética de G. E. Moore se significa fundamentalmente por su intuicionismo, participado también por autores como Prichard y Ross, que entendían la intuición moral como base del juicio moral. El problema es tripartita ahora en la demostrabilidad del valor objetivo de la intuición, por un lado, y el sentido de una ética superadora de la mera instancia personal, por otro, a no ser que la penetración intuitiva dé lugar a tales coincidencias que pueda pensarse en una ética social, sugerida en Ogden y Richards cuando hablan de la emotividad suscitada por la palabra «bueno» y traducida de modo inmediato en actitudes.

Aspecto también interesante de las modernas teorías éticas es la denominada «falacia naturalista» que, según entiende Moore, se configura cuando se ana-

## DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

*La historia de las historias*. Escritores y poetas alemanes. 126 págs. *El hombre que vino de Groenlandia*. Escritores y poetas alemanes. 149 págs. Moby Dick. Biblioteca Junior de Bolsillo. Barcelona. Ø11x18Ø.

Variaciones del tema—el cuento de niños—nos presentan estos dos libritos que publica la colección de bolsillo Moby Dick, en la que tienen, respectivamente, los números 41 y 56. No parece agotada la afición al género de los países del norte de Europa. Alemania, en cabeza con sus tradiciones y leyendas populares, que han sido un vivero de invenciones y recreaciones. La fuente no es exclusiva. En estos dos volúmenes que se reseñan se recogen cuentos de veintidós autores que no cultivan especialmente el género y que van hacia los niños desde otros predios literarios. Los volúmenes son muestra de la variante de la tarea del escritor, que no marca, sin embargo, con ella una solución de continuidad.

A la natural distancia podríamos buscar la relación de estos cuentos, particularmente de algunos, con el nonsense inglés con que Edward Lee dejó esbozadas algunas peculiaridades y posibilidades de la fabulación infantil, con el disparate poético que culminaría en *Alicia, en el país de las maravillas*, la grande y significativa fantasía de Lewis Carroll, ya elaborada en otra forma. Todavía está en pie si su Alicia, la del país de las maravillas y la de detrás del espejo, queda al alcance de los niños, a pesar de su primer y directo destino. Es conocido y suficientemente citado el

hecho de que Carroll improvisó su cuento durante un paseo en barca y se lo contó a las niñas que lo acompañaban. Uno de los libros que aquí se reseñan, *El hombre que vino de Groenlandia*—el título está tomado del breve, delicioso relato final de Rolf Haus—se encabeza con un texto de Heinrich Böll: «A modo de prólogo (consejos a los narradores orales)».

Dice Böll que suele ocurrir que los padres escritores cuenten con frecuencia algo a sus hijos y que escriban después estos cuentos, «lo que tiene—opina—algo de alarmante, de angustioso. Denota libro infantil o juvenil; huele a galerada...; sabe a contratos editoriales y a tantos por ciento». Estamos en la exaltación exclusiva del relato oral, que no hay que tomar al pie de la letra, en la que hay que ir descubriendo más complejas intuiciones. Interesan las siguientes palabras: «¿Qué esperan los niños de la narración? Que sea veraz y real.» (Pregunta obligada del estudio de literatura: «¿Qué es veraz, qué es real?» Respuesta: «Es veraz y real que en Portugal un campesino gana al día alrededor de un marco») (\*). Continúa Böll:

«Nos duele mucho tener que causar dolor al moralista: en las narraciones orales la pregunta sobre la veracidad y la realidad es también la pregunta sobre el estilo. Si alguien dice que es un buen narrador, por regla general quiere decir que "escribe" narraciones bastante buenas. Pero cuando conoces a ese narrador, lo encuentras insípido, mudo, por no decir aburrido y estéril (como dice James Joyce).» Aunque la

cita sea larga, y como es necesario llegar al fondo en la desenfadada exposición de Böll, no está de más continuarla con el párrafo siguiente: «La humanidad aún no ha aprendido a diferenciar, o ya lo ha olvidado, entre narrar y escribir, escuchar y leer. El escribir está tan lejos del narrar como el cielo, donde se contraen los matrimonios, de la tierra, donde tienen que perdurar.»

Habría que interpretar las palabras de Böll como una necesidad de presencia vital del narrador en su relato, no como necesaria disociación de dos funciones que quedarían como irreductibles. Habla Böll en el prólogo de un libro de cuentos, y es bastante expresivo. Pero importa seguir su discurso: «Probablemente nuestros niños ya no serán niños cuando yo—Dios lo quiera—, como autor, llegue a ser lo bastante prudente y lejano como para escribir un libro para los niños, lo que significa: un libro que se haya "producido" al mismo tiempo para niños y para mayores. Esto no es sólo una meta pretenciosa; es la más pretenciosa que puede proponerse un autor, que, como yo, tiene una especial debilidad por la protección de los ancianos. La protección de la juventud la dejo para aquellos que adaptan Gulliver para los niños, le quitan la espina...» El desenfadado e irónico prólogo muestra la intención de dejar sentadas unas cuantas opiniones sobre las que, aparentemente a la ligera, se conforma una idea de lo que son o pueden ser los libros para niños.

Dejo aparte, aunque resultaría de interés detenerse en este punto, el análisis que hace Böll sobre el criterio de supresión

(\*) El libro fue editado en Alemania en 1966.

liza la bondad como si se tratara de algo natural, cuya radicación residiera en algo dado apriorísticamente, lo que no deja de ser un recurso poco objetivo.

La segunda parte del libro que comentamos recoge u na serie de aportaciones teóricas de Urmson, Mabbot, Smart y Rawls en torno a la interpretación y defensa del utilitarismo en ética, entendiéndose, en consecuencia, la bondad o maldad de las acciones en función de la cualificación de las correspondientes consecuencias y distinguiendo entre utilitarismo restringido y extremo, representado este último fundamentalmente por Mill.

En resumen, la recopilación de Philippa Foot recoge, por un lado, aportaciones al análisis del carácter lógico del juicio moral (así los artículos de Moore, Stevenson, Frankesha, Geach, Hare, Foot y Searle) y, por otro, la interpretación y adecuación de determinado criterio (el criterio utilitarista) referido a las categorías de correcto o errado (así, en los trabajos de Urmson, Mabbott, Smart y Rawls), aunque sin definir cualitativamente tal criterio, ni aclarar si el utilitarista participa del intuicionismo, emotivismo o naturalismo, pudiendo ser cualquiera de las tres cosas, puesto que, dada cierta versión del principio de utilidad, podría estimarse que se trata lo mismo de un juicio practicado por intuición, de una expresión actitudinal o de una verdad analítica. Por lo tanto, el decidirse

por el utilitarismo o contra él no conlleva la adopción de alguna de las teorías intuicionistas, emotivistas o naturalistas de la ética, al igual que éstas no implican los postulados del utilitarismo.

El libro se cierra con una interesante bibliografía sobre la ética moderna anglosajona y una relación de artículos que se refieren a los distintos puntos tratados en la recopilación, nacida precisamente de la polémica de los últimos años en torno a la acción y su dimensión ética.

AGUSTIN CHOZAS

DELAPREZ, GENOUD, RODINSON: Sobre las revoluciones parciales del Tercer Mundo. Cuadernos del Tercer Mundo. Editorial Anagrama, Barcelona, 1974; 70 págs. Ø10,5x17,5Ø.

Aunque el texto de Roger Genoud sea el que presta su título al volumen, en realidad podemos considerarlo como un libro conjunto, ya que la introducción de Gérard Delaprez, «Para leer a Roger Genoud», y el postfacio de Maxime Rodinson, «Revoluciones y revolución», reúnen el suficiente número de aportaciones propias como para poder considerarlos como trabajos independientes. Pero dado que los tres poseen un denominador común, vamos a ocuparnos exclusivamente de la obra del autor principal.



Roger Genoud es un estilista, a igual que Frantz Fanon y Kwame Nkrumah, a cuyo doble elogio intenta contribuir este bosquejo teórico. «El discurso de Nkrumah sobre la liberación del continente—escribe— no es, a fin de cuentas, más que un discurso sobre la imposibilidad de la construcción del socialismo en un solo país de Africa, y el de Fanon sobre la liberación del Tercer Mundo no es más que un discurso sobre la imposibilidad de sustentar una teoría general sobre la verdad parcial del nacionalismo anticolonialista.» Esta larga cita puede contribuir a dar-

nos una idea de la tónica general del libro. En realidad, lo que pretendía ser un aporte teórico—llamado a soportar una praxis consecuente—sobre las revoluciones en los países precapitalistas, se ha quedado, debido a la muerte del autor, en una serie de notas deshilvanadas o hilvanadas por los discípulos. Pese a este obstáculo, su publicación es un hecho que merece la pena. En primer lugar porque Genoud, equivocado o no, es un desmitificador de todo dogmatismo. Puede escandalizar a los marxistas ortodoxos cuando afirma que «desde el glorioso ejército rojo y el teatro revolucionario de los comienzos, a las payasadas de Khrushchev y a Breznev han ocurrido muchas cosas». En efecto, la URSS, gracias a la construcción del socialismo en un solo país, a la conservación de cierto statu quo burocrático, ha caído, si no de forma categórica, en lo que Genoud llama «un capitalismo de Estado».

Sin embargo, Genoud es un economista de formación marxista, aunque no, o al menos no del todo, de corte leninista. A veces está próximo a la Internacional situacionista, que practica una especie de subrealismo aplicado a la revolución política, devolviéndole al hombre toda la plenitud del poder de su imaginación.

El problema central gira en torno al decurso de la mercancía, que lleva a veces a Genoud a posturas próximas a las teorías

de pasajes en la obra de J. Swift, cuando se edita adaptada para los niños. El cree que precisamente los pasajes suprimidos son los más convenientes para tales destinatarios. Hay otro punto en sus declaraciones que detiene la atención: el hecho de que niños y mayores queden simultáneamente integrados en sus afanes de escritor, en sus posibles afanes. Sus palabras suscitan el recuerdo del disparate poético y de Alicia, en el país de las maravillas por analogía de fines, aunque en este caso no hayan sido expresamente intencionados. Mucho más infantiles los nonsense que el libro de Lewis Carroll—que nunca fue plenamente campo de niños—, el posterior surrealismo nos permite encontrar mayor sentido a su aparente simplicidad. Otros ejemplos del doble destino de la literatura infantil podrían ser invocados, interesan éstos en relación de los dos libros de autores alemanes que se reseñan.

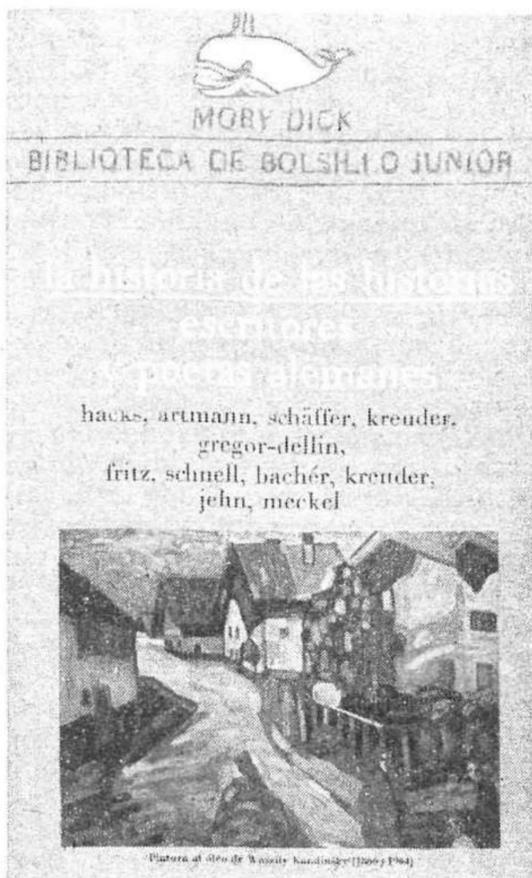
Veintidós autores colaboran en conjunto en *La historia de las historias* y en *El hombre que vino de Groenlandia*. Son nombres conocidos, de grandes novelistas en algunos casos—el segundo de los títulos se encabeza con un premio Nobel y le sigue Siegfried Lenz, tal vez, si se me permite la opinión, el mejor novelista alemán actual—. La tónica general de los cuentos es el desquiciamiento de la realidad, con una técnica que nos recuerda el expresionismo. La forma en que está empleada y adaptada es flexible: ha disminuido la acritud; hay, a cambio, una gracia leve y estimulante. En *La historia de las historias*, prescindiendo del cuento inicial, encantador, «El oso en el baile de los guardas forestales», que, aunque intelectualmente elaborado, se amolda a las mejores exigencias de los cuentos de niños, o de «Un ratón en casa (cuento para leer)»—en que la intencionada simplicidad es un difícil logro—, y aun «Lo que el cuervo aconsejó

a los animales», tenemos ya una muestra de lo que da de sí la aludida visión de la realidad. Los tres cuentos citados pertenecen a Peter Hacks, Hans Carl Artmann y Ernest Kreuder, respectivamente. Pero tenemos igualmente «Cuando vienen los santos», de Martín Gregor-Dellin; «La ciudad», de Walter Helmut Fritz; «El gran pájaro», de Robert Wolfgang Schnell; la gran farsa divertida e inquietante que es *La historia de las historias*, de Christoph Meckel. Citaré, aunque sean menos expresivos de la tendencia citada, en un encaje con la visión que podríamos entroncar con Virginia Woolf, «En el barco de hierba»,

de Margarete Jehn. Destacando la acción en su brevedad, es muy gracioso «Piratas en domingo», también de Ernst Kreuder. Me quedan por citar dos muy hermosos, en que no cabría señalar una tendencia determinada, sino una impregnación de magia y fantasía al estilo, aunque sea a mucha distancia, de Andersen o de Oscar Wilde, respectivamente: «El bote junto al pino de la montaña», de Ingrid Bacher, y «El último caballo», de Kristiane Schäffer.

En *El hombre que vino de Groenlandia* colaboran: Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Thomas Bernhard, Thomas Valentin, Elisabeth Borchers, Grabele Wohmann, Jürgen Bartsch, Marie Luise Kaschnitz, Günter Seuren, Wolf Biermann, Ruth Rehmann y Rolf Haufs. Precioso el cuento de Haufs, ya citado, que da título al libro, y precioso también, disparatado, el de Biermann, «El cuento del pequeño señor Moritz, el que se quedó calvo», lo mismo que «Las Ujuhs», de Wohmann. Por mi predilección destacaré también «Martin, we want a Lesson», de J. Bartsch. La realidad se desquicia hábilmente en la intriga del Bernhard: «Viktor Halbarr: un cuento de invierno» y «Vente con Alex Grulla», de Seuren. Todos los cuentos son breves, sin límite exacto. Entre los más largos figura uno triste y hermoso: «La cabeza entre el follaje», de Valentin. Daré la lista completa, mencionando: «¿Qué pasa con esta Pomerania?», de Bartsch, una graciosa fantasía disparatada y lírica; de Lenz, «Peces en el hielo», y de Ruth Rehmann, «De los ocho vientos». El conjunto de cuentos tiene mucho interés, como expresión de lo que es la interpretación del cuento de niños por los grandes escritores de hoy y por lo que ofrece de varia, de estimulante y alegre lectura. La buena traducción del alemán corresponde en los dos libritos a Jaume Tió.

CONCHA CASTROVIEJO



del «crecimiento cero». Contrariamente a lo que pensaban los antiguos revolucionarios, no se ha dado todavía ninguna revolución en los países industrializados. Esto lo resuelven algunos teóricos llevando a la dialéctica de la lucha de clases a los países pobres frente a los ricos. Así, el Tercer Mundo ocuparía en la Historia el puesto del proletariado, frente al Imperialismo. Genoud piensa que las revoluciones, aunque parciales, deben empezar por la periferia—los países pobres—y extenderse hacia el centro. Invierte así la teoría clásica—el modelo estaliniano de la I. C.—, que ponía por ejemplo a los países industrializados. Esto para el autor «participa del vasto proyecto occidente-centrista de la burguesía de construirse un mundo a su imagen y semejanza». El autor es, en suma, un autor revisionista.

AVELINO LUENGO VICENTE

ROEL VAN DUYN: *Mensaje de un provo*. Colección «Ciencia», Serie Política, Editorial Fundamentos, Madrid, 1975; 129 páginas. Ø13,5x19,5Ø.

Con seis años de retraso, cuando ya el movimiento *provo* ha pasado a ser materia de archivo, se edita en nuestro país este ideario—equivocadamente titulado— inspirador de las actividades políticas de los *kabouters*, herederos directos como grupo ideológico de aquéllos. Libro surgido para paliar de alguna manera las insuficiencias teóricas que habían llevado a los *provos* a la dispersión, este *Mensaje de un enanito sabio* (*kabouter*)—tal es la traducción literal del título holandés— sale al paso



de ciertos comportamientos violentos advertidos entre los epígonos de aquel movimiento, a la vez que propone orientar la lucha hacia la realización personal y actualiza las tesis cooperativas de Kropotkin. En este sentido, el libro resume la transición habida entre la estrategia de los *provos* (provocadores) y la de los *kabouters* (constructores del *Estado Libre de Orange*, 1970).

Roel van Duyn—fundador en 1965 de la revista *Provo*, que daría nombre al movimiento de los *planes blancos* (bicicletas blancas comunales en la zona de los canales de Amsterdam; chimeneas blancas y erradicación de las industrias del casco urbano; desarrollo de la información sexual y liberación de la mujer; desarme de la policía y conversión de los agentes en una especie de asistentes sociales), que a través del *Partido 66* tuvo representante en el Ayuntamiento de Amsterdam (Bernard Vries, primero; luego, Frenard Fressus)—realiza en este

libro, el primero de los suyos, un intento de construcción utópica capaz de servir de alternativa a los modelos sociales establecidos. Como paso previo, hace una crítica simplista (equivocada, por tanto) de los planteamientos marxistas (que identifica con el estalinismo) y de la sociedad capitalista, concluyendo que ambas fórmulas contribuyen más a la alienación de la persona humana que a la construcción del *hombre nuevo*. Como superación del *provotariado* (clase revolucionaria integrada por estudiantes y jóvenes marginados y destinada, en tiempo de los *provos*, a ocupar el vacío creado por la progresiva integración de la clase obrera en los mecanismos del consumo forzado) se instituye, en tiempo de los *kabouters*, el *Estado Libre de Orange*, una especie de contra-organización que plantea la alternativa al sistema estatal según la *teoría de las dos manos*: «Realizar de inmediato nuestros ideales con la mano izquierda (en el *Estado Libre de Orange*) y con la derecha intervenir en el sistema mismo que precisamente nos frustra estos ideales.» La radicalización experimentada por la facción antiparlamentaria de los *kabouters*, por una parte, y esencialmente la inoperancia del *Estado Libre de Orange* para transformar nada, echaron por tierra la estrategia del grupo.

Ante esta situación, Roel van Duyn—autor en 1973 de *Diario Pánico*, un libro en que cobra urgencia inusitada la amenaza ecológica—se afilió al P. P. R. (Partido Político de Radicales), dispuesto a luchar por «la utopía ahora».

Visto con nuestra perspectiva, el proceso ideológico de Roel van Duyn ofrece antes la imagen de la solidificación que la de la rectificación. Su pensamiento, como el de casi todos los líderes juveniles de los sesenta, tuvo más arrestos que razones; en todo caso, la realización política de sus postulados quedó lamentablemente truncada.

*Mensaje de un provo*, aunque tiene más de arenga antiautoritaria que de corpus ideológico bien sustentado, supone, a juicio del prologuista Manuel Pérez Ledesma, «uno de los textos más originales del pensamiento político europeo de la pasada década». Su edición en nuestro país llega con la suficiente demora como para que el mensaje de Roel van Duyn haya perdido ya buena parte de su poder revulsivo. No obstante, su interés documental está fuera de cualquier duda.

EUGENIO R. DE LA MOTA

RICHARD SENNET: *Vida urbana e identidad personal*. Ed. Península, Barcelona, 1975; 205 págs.

Lo comunitario ha dejado atrás la originaria y estrecha temática de lo positivo. Parece que la sociología, sin haber sido capaz de desprenderse de las teorizaciones cuasimetafísicas, va paulatinamente incardinándose en los terrenos de una praxis más inmediata, si bien hay que anotar que el desequilibrio de los estudios sociológicos se sigue significando entre lo analítico y la memoria anecdótica del acontecer social.

R. Sennet ha elaborado un ensayo detrás del cual subyace un intento de configuración de las

HEINZ ABOSCH: *Crónica de Trotski. Datos para su vida y su obra*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1974; 197 páginas. Ø13x20Ø.

La figura de Liev Davidovich Bronstein resulta difícilmente encasillable. Polémico y polemista sobresaliente, toda su vida parece asentada sobre el principio de contradicción, en la fluctuación entre un altruismo dimanante de la más acendrada convicción revolucionaria y las limitaciones de la ambición de poder y el afán de protagonismo. Para mayor abundamiento, la persecución estalinista a su persona y a su memoria, la mitificación de su actitud y de su actividad opositora como contrapartida autenticadora a la degeneración burocrática, totalitaria y terrorista de la revolución soviética, han acentuado las sombras de la confusión hasta niveles alucinantes. Proceder a valorar su personalidad, su obra y su teoría precisa de una base informativa fiable, aún muy incompleta, por tanto. Para acrecentarla y nutrirla, este libro puede ser un valioso material.

Se trata de un conjunto de noticias ordenadas cronológicamente sobre la vida de Trotski y los acontecimientos que le tocó vivir y, en buena medida, protagonizar. Al tiempo es una aceptable antología de pensamientos sobre esos acontecimientos y sus circunstancias, extraídos de sus artículos, libros y cartas. No es exactamente una biografía ni un compendio de la tesis trotskista, sino un índice y un resumen, que en alguna medida presupone el conocimiento de una y otra. Añade una bi-

bliografía de las obras de Trotski, con indicación de las versiones castellanas existentes, algo realmente interesante, teniendo en cuenta que no hay una edición completa de sus obras y que fue escritor prolífico.

En la vida de Trotski cabría distinguir tres etapas engarzadas sin solución de continuidad: una primera época de activismo que le lleva de la prisión y el confinamiento a la relación con las principales capillas revolucionarias de Europa, y desde posiciones socialdemócratas y filomanchevistas al acercamiento al leninismo (aquí debiéramos notar que el texto tiende a resaltar las discrepancias con Lenin). Es una etapa que se cerraría en 1917, iniciando entonces su incansable actividad como organizador y dirigente. A esta fase sucedería la última marcada por su derrota—y la de toda la oposición—ante la consolidación de Stalin, su progresiva expulsión de los cargos ejecutivos, del Partido y, por fin, su expulsión de la URSS, privado de la nacionalidad, le reducen a una simple actividad teórica y literaria, nunca descuidada, sin embargo, como observador y crítico de los acontecimientos mundiales—en esa tarea alternará predicciones sagaces con miopías y juicios precipitados—y su intento de refundación de la Internacional.

La contemplación panorámica de la acción de Trotski que este libro permite induce a pensar que quizá no fuera del todo infundada la acusación de sectarismo con que se le estigmatizó en el intercambio de epítetos sonoros. Pero pone en claro también que el sosteni-

miento de sus convicciones lo llevó hasta el final con inflexibilidad, sin ceder ante las mayores adversidades, la persecución y el daño moral. Antes que víctima de Stalin aparece como víctima del sistema que contribuyó a instaurar. El fue uno de los principales sostenedores del régimen disciplinario de trabajo, de la anulación de los sindicatos como órganos autónomos, de la exclusión de toda discrepancia, de la entronización de la dictadura del Partido y del terror estatal como algo que sólo «un cuáquero hipócrita» podía rechazar. Además de ser ejecutor de la bestial represión de Kronstadt. El mismo justificó a priori las medidas de que fue objeto al escribir en junio de 1922, instando al P. C. francés a seguir la línea centralista: «El Comité central debe gozar de la autoridad suficiente para excluir del Partido a un miembro o a un grupo siempre que consideraciones de tipo político así lo justifiquen.»

Su incompatibilidad con Stalin y el estalinismo no es, por tanto, cuestión de métodos. Además de las divergencias—importantes, desde luego—teóricas, hay razones de otro tipo, de las que no cabe excluir las personales. De otra forma es difícil de entender cómo el Trotski conciliador de la etapa prerrevolucionaria que antepone todo a la unidad del Partido llega al escisionismo irreconciliable y a la paternidad espiritual de ese taifismo grotesco, en que han parado sus epígonos haciendo permanente, más que la revolución, como es su propósito, la escisión y el fragmentarismo.

D. CASTRO ALFIN

SICCO MANSHOLT: *La crisis de nuestra civilización (Conversaciones con Janine Delaunay)*. Editorial Euros. Barcelona, 1975; 203 págs. Ø14x23,5Ø.

El socialista holandés Sicco Mansholt, uno de los máximos exponentes del «crecimiento cero» y formulador del concepto de «bienestar nacional bruto», como contrapunto al oficializado de «producto nacional bruto», es también uno de los hombres más eminentes y humanos que ha dado la política en los últimos lustros. Dar prioridad al interés colectivo sobre el individual y al largo plazo sobre el corto son dos de sus concepciones básicas, por sí solas revolucionarias.

Este libro está compuesto de preguntas (por Janine Delaunay) y respuestas de Mansholt, agrupadas en cuatro grandes apartados: la vida del propio Mansholt (el «pionero»), la Europa de hoy, la de ayer, el crecimiento económico y la Europa que hay que inventar. En realidad, estos y otros temas más marginales o ajenos están también presentes y se interpenetran. Por eso hay que llamar de entrada la atención sobre un punto mayor: el que es un verdadero pecado de todo lo que precisamente ataca el autor que esta edición desperdicia completamente un largo número de páginas en blanco, de las cuales cinco, al final, pero que sea incapaz de añadir un índice onomástico y otro por materias, si es que tiene que ser también un libro de referencia. Ignoro si el original, en francés, lo llevaba. Pero el original se titulaba simplemente *La crisis*; todo lo demás es el hispánico añadido de exageración, por muy pachucha que esté la llamada civilización.

Todas las declaraciones salpican ingenio, pero algunas pecan de ingenuidad. No se trata de saber sólo las grandes opciones, sino de clarificar también los medios. El político que pese a todo es Mansholt desprecia en el fondo el mundo de la política-politiquería que es el más. «¿Dónde están los partidos europeos?»: «En el limbo». «En política a veces es necesario sobresaltar, decir claramente y de manera precisa lo que se piensa... Los políticos casi siempre tienen miedo ¿De qué? Esto es lo que yo me pregunto.» (Yo se lo diré: de perder el empleo). «La política no es un trabajo, no es una ciencia, quizá sea un *hobby*, serio, naturalmente, pero algo completamente aparte.» En general, hacer política está mal visto... porque la mayor parte de los políticos no



hacen realmente política (...) se contentan con reflejar los deseos inmediatos de las capas de la población que tienen peso electoral. ¡Esto es lo peor que podía ocurrir! Un ejemplo de ello son los sondeos llamados científicos: ¿hay un problema? ¡rápido, un sondeo! (...) es el fin de la política, y sobre todo, es el fin de la democracia (...) Yo creo que un partido político que utiliza a menudo sondeos antes de las elecciones no es un partido serio.

¿Tecnócratas? «... quieren siempre saberlo todo. Yo no sé». Pero «a veces es necesario perderse en los pequeños detalles, como puede ser la constitución de los espaguetis». Políticamente Italia es lo más lamentable dentro de los países latinos: refinerías contra «los parajes más bellos». ¿Que la industria llega a Cerdeña? Pues bien, de antemano los industriales compran los dos periódicos de la isla. La confesional democracia cristiana holandesa sale malparada: nada tiene que decir ni que hacer, excepto cultivar su propia confesionalidad.

¿Economistas? «En primer lugar deben liberarse de la mayor parte de los dogmas que han inventado». ¿Energía? «esperábamos la crisis hacia 1980 ó 1985, pero gracias a los árabes se ha impuesto desde 1973. Tanto mejor. La Europa de los acontecimientos ha demostrado que

cuando marcha mejor es a golpe de crisis». Prefiere el sistema yugoslavo al sueco, porque en el segundo hay autogestión, mientras que el primero sólo «es una ligera corrección del capitalismo, pero no es en absoluto socialismo». Lo que no dice es cuántos «yugoslavos» hay ganándose el pan en países capitalistas, Suecia incluida (sobre todo), y cuántos suevos sufren los mismas aventuras por Europa.

¿Ciencia y fe? «Tengo miedo cuando la ciencia y la religión se convierten en Biblia. Desconfío de los científicos que actúan como sacerdotes o como magos, de los que tienen el aspecto de pensar: "Yo sé, luego puedo juzgar mejor". Los catequismos... sean cuales fueren... impiden el progreso de los hombres. ¿Quizá sea una especie de humanismo el no querer comprenderlo todo?».

¿Pasaportes? En Europa debían haber concluido a partir de 1973. «¿Para qué sirve el pasaporte? Los criminales y los estafadores tienen siempre los papeles en regla y, en caso contrario, pasan la frontera sin ser molestados».

Para Mansholt, «la Europa política necesita una defensa europea» dentro de la OTAN, pero ello «no implica en absoluto la creación de una fuerza nuclear. Al contrario» ... es lo que más teme, y en tal sentido denuncia «el diálogo que se ha entablado entre franceses e ingleses que desean una fuerza de choque europea (...). Esta fuerza de choque sería una piedra en el cuello de Europa». Aparte de que el traductor o el original francés es de creer que han confundido una *strike force* por una *task force* (esta última es la traducción para *fuerza de choque*), parece evidente de que Mansholt debe desconfiar profundamente de los rusos para justificar a los americanos y sus «garantías», o desconfía del tinglado europeo para que no deje de ser un velado protectorado americano. ¿Cómo conjuga sus temores hacia una fuerza europea eficaz e independiente si afirma que «cuanto más se habla de desarme, más se perfeccionan las armas», y que «Gastamos 650.000 millones de dólares por un año de defensa. El 8 por 100 del presupuesto mundial»? La cifra casi triplica a la realidad, máxime porque sus declaraciones datan del año pasado.

Ese es Sicco Mansholt. Un gran hombre que cree que puede pasar por un hombre normal.

TOMAS MESTRE

grandes líneas de una teoría que resulte objetivamente explicativa de la dialéctica de las interacciones, teniendo presente que el punto de partida es una concepción de rango cosmológico, según la cual se da por sentado un mundo como dialógico de apertura y clausura que se explicita desde la interacción como dinámica interpersonal hasta la conflictualidad suscitada entre el hombre y su contexto urbanístico. La moderna sociología (específicamente la sociología americana) ha colocado en primer plano el tema del urbanismo como contextualidad antropológica, olvidando en muchos casos el sustrato político-económico que se esconde detrás de aquél, lo que equivale a una objetivación puramente especulativa que puede motivar el pensar en la sociología como mero intelectualismo. Si el objeto preocupante es siempre de carácter antropológico, un estudio elementalmente veraz de las causaciones en la relación hombre-contexto ha de

ser abarcador para que tenga una efectiva incidencia en el hecho social.

Sennet se integra en la corriente weberiana de pensamiento sociológico, según la cual los procesos sociales analíticamente examinados deben contar siempre con los mecanismos psicológicos que los motivan o que, en cual-



quier caso, forman parte de la totalidad expresiva que es el hombre en cuanto sujeto social. En este sentido, la vida urbana conceptualmente se explicita en la reflexión en torno a la personalidad y la problemática psico-sociológica de la interacción y, más concretamente, en la relación interpersonal para dar como resultante el concepto complejo de conflicto. Para Sennet, el argumento explicativo de la incidencia de la identidad personal en la vida urbana y viceversa se resume en la no adecuación de ambos conceptos desde el momento en que el sujeto no entiende la comunidad ciudadana como opción personal, sino como imposición «histórica» inevitable dada la inviabilidad del aislacionismo social. Establecida, pues, la tensión vital entre la persona y su contexto, la crisis de identidad va tomando cuerpo y simultáneamente expresándose en el conflicto social, conflicto que Sennet interpreta desde argumentos psicoanalíticos, coincidiendo o sepa-

rándose de temáticas similares en autores como Weber, Marcuse, Kardiner y Mead.

Concepto particularmente interesante en el presente libro de Richard Sennet es sobre todo el de familia, entendido como despliegue energético de relaciones interpersonales y contexto nuclear en el que se significa con especial relevancia el nivel de conflictualidad de las comunidades. Incardinado el sujeto en el ámbito familiar consolidado históricamente, la crisis de identidad personal nace en tal contexto repercutiendo en la dinámica integral del grupo. Si en la adolescencia (etapa eminentemente crítica en lo que a identidad personal se refiere, como destaca Sennet) se le ofrece al sujeto de modo inmediato la inevitabilidad de la opción comunitaria, parece obvio que la posible adecuación ha de estar directamente entroncada en la contextura psicológica que el propio adolescente posea desde su presupuesto crítico-personal.

XAVIER SUST: *Las estrellas de la arquitectura*. Tusquets Editor. Barcelona, 1975; 137 págs. Ø10,5x18,0Ø.

Cuando se considera que la arquitectura es un metalenguaje; cuando se tiene en cuenta su valor de información (en épocas pretéritas altamente destacable, y en la actualidad, bastante poco consignable) es cuando se comprende el deterioro trágico de su ser artístico, la evidencia palmaria de lo que constituye ya su destino maldito.

La arquitectura, el urbanismo, la ciudad son, en suma, como unas emisoras que emiten—¿puede decirse hoy que emiten?—en un lenguaje minusválido y pobre, casi exahustivamente suplantado por los «mass media» o medios de comunicación de masas, como son la radio, la televisión, la publicidad, etc. Sin embargo, dando por supuesto que este metalenguaje que es la arquitectura aún existe, la problematización de su eficacia informativa puede analizarse desde sus propias fuentes emisoras (el foco de la imagen artística), o bien desde sus receptores (situación de la cultura arquitectónica). Claro está que esta segunda opción parecería más propia de la sociología del arte; más concretamente, de la sociología del urbanismo, como un medio de investigación respecto de las contemporáneas formas de comunicación. Por otra parte, siguiendo todavía por el camino de esa segunda opción, convendría hacer la salvedad de aquella «mala prensa» que suele acompañar al concepto sociología del arte; en efecto, la nefasta reputación del término obedece a una dicotomía tradicional que ve en el arte una sustancia estética, y en la sociología, una forma de entendimiento ético del mundo. Desde Hegel, Marx o Comte (estructuras sociales inmóviles), la sociología pasó a ser un método de estudio de las rupturas, mutaciones y estructuras de la sustancia colectiva y cuyos movimientos se corresponden espontáneamente con las concepciones de la creación artística y, por ende, de la creación arquitectónica. En verdad, esa sociología del arte sí ha matado a un arte,

a ese arte entendido como esencia absoluta de lo bello, como especulación metafísica—¿inhumana?—sobre la realidad cruda mundo.

Xavier Sust, arquitecto y teorizador, ha partido en su libro de la primera opción que se ofrecía, esto es, de un metalenguaje arquitectónico cuya tramitación es problemática. Naturalmente, el entorno social, los receptores, no fueron soslayados. No podían soslayarse en modo alguno. Es obvio señalar que la manera como se recibe un lenguaje, sus defectuosidades receptoras, sus procesos de desactualización o, más exactamente, de descodificación progresiva y fatal son los elementos de juicio determinativos y sumarios, cuando se quiere establecer la relación real entre comunicados y comportamientos, entre imagen artístico-arquitectónica emitida y respuesta social de la cultura.

Esta crisis del lenguaje arquitectónico, desde el punto de vista del autor, se justifica plenamente, pues, por un fenómeno de sustitución (no de una imagen de ciudad por otra) en el puro nivel informativo. Una de las razones de su necesidad era la de que la arquitectura y la forma de la ciudad actuaban como medios de comunicación y expresión de los valores de la sociedad. De este modo, la importancia del poder civil o religioso se expresaba a través de la calidad y la magnitud de los edificios. También apunta Sust otra de las razones sustantivas que han llevado a este cambio de lenguajes. En efecto, el fenómeno de la sustitución, producido en los niveles expresivos, igualmente se verificó en los niveles determinativos. En las viejas ciudades venía a llenar la arquitectura esa necesidad de una forma visual clara, como elemento orientador dentro del seno de la urbe. Los campanarios de los edificios religiosos en las ciudades del Medievo o los monumentos de la ciudad decimonónica cumplían a perfección esta función indicativa. Pero hoy, con la entrada de la automoción en las ciudades, aquel papel orientador del edificio ha quedado prácticamente invalidado. Como dice Xa-

vier Sust, las señales de tráfico, más flexibles y claras, los sustituyen con ventaja.

Hemos citado antes de pasada el poder expresivo de la arquitectura, como connotador de los valores de una determinada sociedad. Los arquitectos siguen aún soñando con una arquitectura expresiva; pero una bien tramada confabulación entre empresarios, constructores y ejecutivos urbanísticos (para quienes cuentan sobre todo la efectividad a corto plazo y la economía) ha conducido inevitablemente a una obra constructiva en la que se evidencia una insondable pérdida de imágenes expresivas y de valores comunicativos. El «urban sprawl», la ciudad jardín y los edificios sin forma proliferan muda y anodidamente, como si el arte de la piedra habitada hubiese fallecido. El gran industrial prefiere dar la imagen de su fábrica en la televisión, radio, periódicos, que ensalzan la bondad de sus productos. Desestima el dar la imagen de su industria en los valores expresivos de sus fabriles construcciones. El hombre medio también quiere un hábitat sencillo, inexpresivo, aun cuando utilitario y económico. Se observa que la esfera de la expresividad arquitectónica ha sido relegada a un ámbito estrictamente personal. El industrial y el burgués, que viven en vulgares edificios, se preocupan, sin embargo, por tener un chulé o una quinta cuya presencia arquitectónica sea expresión directa de su buen gusto y cultura, de su nivel social y adquisitivo.

La pérdida de simbología en la actual arquitectura, cuya estadística la ha extraído Xavier-Sust de datos muy concretos, como son las guías turísticas y los libros de arte, da derecho a las más emocionadas elegías. Las estrellas que otorga la Guía Michelin a las arquitecturas de interés turístico son muy buen exponente de las degradaciones de una estima artística, de un lenguaje intramitable y de la propia arquitectura. Evidentemente, el título del libro no sólo es peyorativo, sino irónico, amargo y elegiaco.

RAFAEL SOTO VERGES

Así, pues, en virtud de la interacción, opina Sennet, lo conflictivo a nivel subjetual se proyecta sobre su propio entorno adjetivando como igualmente conflictivos los núcleos sociales. Tal es el caso de la familia definida por las tensiones que se establecen entre sus componentes y entre éstos y su entorno urbano hasta el punto que los postulados de una sociedad industrializada han venido a convertirla en una unidad dinámica entre la aquiescencia y el conflicto, cuya motivación no se encuentra exclusivamente en el estudio psicoanalítico de la personalidad individual que se desarrolla en el seno familiar, sino también en el complejo condicionante de lo económico, tal como señala Sennet. Sentada, en consecuencia, una base conflictual entre la identidad personal y la gama de posibilidades de personalización que la «nueva ciudad» ofrece, registra R. Sennet un hecho no compartido por todos los sociólogos del urbanismo: la nueva estructuración urbanística de las ciudades refuerza el núcleo familiar. Tal postulado se hace más inteligible si se interpreta en el sentido de que el urbanismo lo que efectivamente preconiza es una insularización de la familia al cortar el posible campo de iniciativas de los sujetos que se integran en ella. En este sentido, puede decirse que el ensayo de

Sennet viene a reafirmar la necesidad de un nuevo urbanismo más humanizado y participativo.

AGUSTIN CHOZAS



JUAN VIVES GARCÍA: *La huelga de Elche (1903)*. Ediciones Biblioteca Alicantina, Alicante, 1974; 108 págs. e ind. Ø14,5x21,3Ø.

Este librito—uno más de la interesante serie «Biblioteca Alicantina»—tiene para nosotros un doble atractivo: el de profundi-

zar, con laboriosísima pretensión—tal vez excesivamente apegada a las fuentes periodísticas—, en uno de los episodios laborales más significativos en los primeros tiempos de las luchas sociales de signo industrial en España—la prolongada huelga ilicitana de principios de siglo—y el de testimoniar un explicable y razonado homenaje de admiración filial a un viejo e íntegro peleador socialista, José Vives y Vives, por su autor, Juan Vives García, quien trata de justificar la influyente actitud que durante el mencionado conflicto tuvo su padre y quienes como él «defendían sus ideas, sin extremismos ni violencias».

Afirma el profesor Juan Beneyto que en los inicios del siglo actual fueron precisas las huelgas, y aun añade: «... y a menudo las huelgas revolucionarias, para que los sindicatos encontraran acogida oficial», pues indudablemente la lucha de clases era entonces un hecho, y su consecuencia, el abandono del trabajo, estaba considerado—sin otras meditaciones sobre el interés colectivo y el subsiguiente bien nacional—un derecho.

Tal vez en nuestros días quieran los labios dibujar sonrisas irónicas de cierta suficiencia cuando se recrean ante nuestro leer imágenes de actitudes humanas y sociales de esta prehistoria obrera, pero no creemos

licito cerrar los ojos a lo que fue una etapa preliminar de las grandes sacudidas de este tipo que jalonan la presente centuria, pues esta huelga de 1903 representa, por su extensión y duración, un verdadero acontecimiento en nuestro pasado económico-social, con sus evidentes repercusiones de ámbito nacional, en virtud de la cual Elche se nos presenta cual algo más que su tópica trilogía de «la Dama», el palmeral y el «Misterio»...

Ya en los años precedentes, el aquí historiado, es evidente que con la implantación de la primera república española se había sarpullido de inquietud y rebeldía el horizonte laboral hispano, singularmente en amplias regiones mediterráneas, cuyas muchedumbres proletarias empezaron a contar con el nuevo argumento de la huelga general, como conciencia colectiva de su actitud clasista. Y reiteramos que el cabal conocimiento de las convulsiones sociales españoles requiere muchos estudios como el presente, que pertenece a las llamadas historias socio-políticas, si difíciles de escribir con ecuanimidad, no menos meritorias cuando en ellas vibra una restallante honestidad de propósitos y fines, cual rezuman estas páginas.

En once capítulos se deshilvana la peripecia conflictiva de este acontecimiento, de prolongada

duración, expresivo para comprender circunstancias y actitudes personales que reflejan la amplia gama de la conducta humana de tales tiempos y que no puede menos que suscitaros cierta perplejidad ante las fórmulas, aunque estén inspiradas por una indudable buena inten-

ción de despertar o avivar el vigoroso espíritu polémico nacional. Se reproducen numerosos fragmentos periodísticos que dan fuerza testimonial al relato y se nos brinda un cuadro completo para darnos cabal idea de un conflicto «que aun en los momentos de mayor virulencia, y

pese a darse en él circunstancias que amenazaron con desencadenar más de una catástrofe, discurrió en general por cauces de ponderación», tal vez acuciada por el sentido de responsabilidad que inspiró a Pablo Iglesias estas líneas, escritas precisamente en 1903: «... la emancipación de la

clase obrera no ha de ser obra de locura, sino de sensatez; no de arrebatos, sino de cálculo». Y también, por un sentido de patriotismo local, muy evidente en los meses huelguísticos en muchos vecinos de la industriosa ciudad alicantina.

N. L.

## COLABORACION ESPECIAL

# BLANCO WHITE EN VERSION DE GARNICA

Se cumplen ahora doscientos años de la fecha del nacimiento de José María Blanco White (1775-1841). Después de haber sido postergado durante siglo y medio al infierno de las bibliotecas, ahora se reeditan sus obras en español y se traducen sus escritos ingleses. Que Blanco está ocupando el lugar que debió tener siempre en nuestra historia literaria, es algo que parece ya fuera de toda duda. Octavio Paz, en su reciente libro *Los hijos del limo*—que estudia la evolución de la lírica contemporánea desde el romanticismo a nuestros días—, no duda en asignarle un papel central dentro del pensamiento crítico hispanoamericano moderno. «El único escritor español de ese período—dice Paz—que merece plenamente el nombre de romántico, es José María Blanco White... Fue un poeta menor y no es sino justo que en algunas antologías de la poesía romántica inglesa ocupe un lugar al mismo tiempo escogido y modesto. En cambio, fue un gran crítico moral, histórico, político y literario. Sus reflexiones sobre España e Hispanoamérica son todavía actuales. Así, pues, aunque no pertenezca sino lateralmente a la literatura española. Blanco White representa un momento central de la historia intelectual y política de los pueblos hispánicos. Blanco White ha sido víctima tanto del odio de los conservadores y nacionalistas, como de nuestra incuria: gran parte de su obra ni siquiera ha sido traducida al español. En íntimo contacto con el pensamiento inglés, es el único crítico español que examina desde la perspectiva romántica nuestra tradición poética.»

El que Blanco haya estado siglo y medio en el olvido para el lector de nuestra lengua se lo debemos a Menéndez Pe'ayo, que—aun reconociéndole méritos—da sobre él un fallo condenatorio en su *Historia de los heterodoxos españoles*. Es claro que a don Marcelino, un sacerdote de la Iglesia Católica que pasa luego a la Anglicana y más tarde a la Unitaria, no debía suscitarle excesivas simpatías. Aun más condenatoria—e injusta—es la opinión de su discípulo Bartolomé José Gallardo, basada, además, en el desconocimiento de una obra que juzga con evidente mala fe. La heterodoxia—y no sólo en materia religiosa—del clérigo sevillano ha sido, sin duda, el principal motivo por el que fue impedido su acceso al lector español. Pero, como ya lo señalaba Paz, la incuria—otra virtud nacional, al igual que la ortodoxia—contribuyó también a este efecto.

Ahora, gracias sobre todo al profesor Vicente Lloréns, a quien se debe la exhumación de Blanco, es posible leer a este autor en cas-

tellano. El profesor Lloréns es uno de los mejores investigadores de nuestra literatura. Partiendo de una concepción castrista de la historia ha escrito un libro, *Liberales y románticos*, que resulta totalmente indispensable para el conocimiento del XIX español. Ensayos suyos sobre la Inquisición y otras fuerzas detentadoras de la censura en España durante los últimos siglos explican ciertas constantes de nuestra literatura. Durante años ha publicado en revistas artículos sobre aspectos parciales de la vida y la obra de Blanco, reimpresos luego en volúmenes, como *Liberales y románticos*, *Literatura, Historia, Política y Aspectos sociales de la Literatura española*. Su labor sobre Blanco ha culminado, por el momento, en la publicación de una *Antología de las obras en español* del autor sevillano. Esta edición contiene una bibliografía exhaustiva sobre el tema y un prólogo denso, escrito con un estilo diáfano que llega a ser emocionante, en el que se condensan años de investigación y en donde se nos da noticia exacta, pormenorizada y completa de la vida y de la obra de Blanco.

Apareció luego la *Obra inglesa* de Blanco, seleccionada y traducida por Juan Goytisolo. Este libro lleva una amplia, apasionada y polémica «Presentación crítica», que no sólo sirve como introducción al autor que nos ocupa, sino que dilucida problemas más amplios, que afectan a toda la cultura española. En 1972 son editadas las *Cartas de España* (junto con la *Autobiografía*, la obra más representativa de Blanco), traducidas y anotadas por el profesor Garnica, y con un prólogo de Vicente Lloréns. En 1975, cuando se cumplen doscientos años del nacimiento de Blanco, el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, en edición homenaje, conmemora esta fecha con la publicación de la *Autobiografía de Blanco White*, editada, traducida, prologada y anotada por el profesor Garnica.

Para situar la *Autobiografía* quizá sea conveniente hablar, aunque sea someramente, del resto de su obra. De la estirpe de un Cernuda, un Larra o un Clarín, Blanco es de los raros escritores españoles que unen a su talento literario una insobornable conciencia crítica y moral. Alguien que no acepta a ciegas e retrógrado legado de la ortodoxia hispana, y del que cabe esperar ideas sobre nuestra cultura insólitas y refrescantes. Blanco—que llegó a ser, por oposición, canónigo magistral de la catedral de Sevilla—huyó a Inglaterra en 1810 en busca de un ambiente menos opresivo y asfixiante del que se respiraba entonces en nuestro país. Pero el tema de España le obsedió hasta

su muerte y fue, sin duda, el español de su tiempo que con más lucidez meditó sobre su historia, religión, cultura e instituciones.

Partícipe de dos culturas—llegó a ser considerado un escritor notable en su idioma adoptivo, y recuérdese que era la época de Wordsworth y Coleridge, Byron y Walter Scott—, es el único poeta de este tipo que figura en dos antologías nacionales: la inglesa de Oxford y la española de Menéndez Pelayo. Coleridge elogió encendidamente sus versos y John Stuart Mill le tuvo por el autor religioso más importante de Inglaterra. Su conciencia crítica y su angustiosa búsqueda de la fe religiosa le llevaron del catolicismo, primero, a la Iglesia Anglicana, y luego a la Unitaria, que sería como decir hoy cristiano liberal. De todas estas fases dejó constancia en sus escritos teológicos y religiosos.

Más importante—y actual—quizá resulte su labor periodística. Si *El Español*, según Lloréns, es en nuestra historia el primer periódico de la oposición que apelaba revolucionariamente a la soberanía del pueblo; en *Variedades o Mensajero de Londres* inicia, propiamente, la crítica romántica española. Su artículo sobre *La Celestina* es el primer estudio moderno de esta obra, menospreciada por nuestros neoclásicos hasta el extremo de no tener siquiera acogida en los *Orígenes del teatro español*, de Moratín. En *Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles*, este contemporáneo de Quintana niega la teoría clásica de los géneros literarios y realiza una ardiente defensa de la literatura imaginativa. Son extremadamente interesantes también sus ideas sobre el lenguaje (enemigo de toda afectación, le deleitaban las coplas manriqueñas porque su lenguaje no difería del de la vida real); sobre nuestra historia literaria (que para Blanco iniciaría su decadencia en el Siglo de Oro, por la castración a que se ve sometido el lenguaje por la Inquisición y el absolutismo monárquico); sobre nuestra historia (que, según Goytisolo, contienen en germen algunos de los modernos estudios de Castro sobre el tema, como resultado de convivencia y desgarradura entre españoles de casta hebrea, musulmana y cristiana); sobre Hispanoamérica (le indignaba la situación de sometimiento en que se encontraban las colonias americanas: ¿por qué—se preguntaba—la liberación del antiguo despotismo tenía que limitarse a la Península?); sobre el estado de la revolución en España (temía que el pueblo pasara del absolutismo de los Borbones a un sistema en que—ahora invocando otras banderas y otras ideas—le fueran escamoteados por igual sus derechos).

Pero sus obras más representativas son las *Cartas de España* y su *Autobiografía*, escritas en inglés y traducidas ambas, soberbiamente, por el profesor Garnica. «Sus *Letters from Spain* y su *Life*—asegura Lloréns—, además de contener sus mejores páginas, constituyen la confesión más angustiosa y personal que haya escrito un español en los tiempos modernos.» Se trata de dos libros en los que se ofrece una información paralela y complementaria. Las *Cartas de España* están ideadas, en principio, para ser publicadas en una revista inglesa, y abundan más, por tanto, en la nota descriptiva e histórica, que podría satisfacer a sus lectores, deseosos de noticias de España (el día de toros y la Semana Santa en Sevilla, la entrada en Madrid de Fernando VII, etc.). «La *Autobiografía*—advierte Garnica—es como una especie de testamento espiritual o, por lo menos, el resumen último y más auténtico de lo que fue para él su vida.»

Lo que Garnica titula *Autobiografía de Blanco White* es, como él mismo indica en el prólogo, la parte narrativa de los escritos incluidos en la extensa obra *The Life of de Reverend Joseph Blanco White*. No se trata exactamente de un libro o, al menos, no lo escribió Blanco para publicarlo como tal. De hecho, los escritos de la *Life* no aparecieron hasta 1845, cuatro años después de su muerte, recopilados por su amigo y confidente John Hamilton Thom.

La *Autobiografía* es la última de las «narraciones de su vida» que Blanco escribió. Las más conocidas son la incluida en la tercera de las *Cartas de España*—aunque toda esta obra es autobiográfica—y la *Despedida del autor de las variedades*, en *Variedades o Mensajero de Londres*, que, según mis noticias, el profesor Garnica dará a conocer próximamente. Estas dos obras sí que fueron publicadas por el mismo Blanco. No la *Autobiografía*, su última confesión personal, revisada, como puede verse por la nota final, en 1841, en su lecho de muerte.

Así, la *Autobiografía* es, sencillamente, la confesión más importante y definitiva de Blanco. Nuestro autor la escribe cuando acaba de darse cuenta que el fanatismo religioso-político no es privativo de España. Ha entrado ya en su última crisis religiosa, que le lleva a abandonar el anglicanismo para hacerse unitario.

Quizá, desde nuestro punto de vista, la *Autobiografía* tenga un defecto, nacido de la misma delicadeza de espíritu de Blanco y de su alta idea de la amistad: dice muy poco de su etapa inglesa para no comprometer a sus amigos anglicanos, a los que podía perjudicar el que se supieran sus relaciones con un «hereje». Por esta razón, aquí Blanco más que narrar se limita a insinuar.

La singularidad de esta obra, por otra parte, puede observarse desde su título mismo. Si en la literatura inglesa la autobiografía es género común, no ocurre lo mismo

en la española. Pero —y aquí una de las paradojas de este libro in-sólito— los recuerdos que en él se narran son, sobre todo, españoles: aquellos que, en su tierra nativa, marcaron indeleblemente el espíritu de un joven andaluz. De las muchas lecturas posibles que la *Autobiografía* ofrece, quizá una de ellas resulte particularmente sugestiva: el duro, largo y disciplinado camino que uno de los hombres más lúcidos de su tiempo se impuso en su búsqueda de la libertad.

El profesor Garnica —encargado

del Departamento de Lengua y Literatura Inglesa y Norteamericana y director del Instituto de Idiomas de la Universidad de Sevilla— ha realizado una edición encomiable. No sólo por las notas, muy útiles, y que avisan de algunos descuidos del mismo autor (Blanco, por ejemplo, cita mal el número de volúmenes de que constan las obras de Feijoo), sino, sobre todo, por la traducción, que no dudamos que pasará a nuestra historia literaria como ejemplar en su género. Posiblemente la alta calidad de la ver-

sión ha sido posible gracias a una compenetración total con el autor. Haremos notar, como curiosidad para el lector, que el profesor Garnica es andaluz como Blanco, residente en Sevilla hace muchos años —y Sevilla es una ciudad que, desde tiempos de Blanco, ha cambiado muy poco en sus tradiciones—; como Blanco, se educó primero en el seminario y luego en la Facultad de Letras de la Universidad de Sevilla; como Blanco, es sacerdote, y, al fin, conoce y estima también profundamente Inglaterra, no

siéndole ajeno su ambiente cultural. Ello quizá ayude a explicar la evidente perfección de esta traducción, que puede compararse sin desdoro con la que hiciera Azaña del libro *La Biblia en España*, de Jorge Borrow.

Fernando ORTIZ

JOSE MARIA BLANCO WHITE: *Autobiografía*. Edición, traducción, prólogo y notas de Antonio Garnica. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975, 231 páginas. Ø11x18,5Ø.

## otros libros recibidos

### UNA NUEVA COLECCION DE LIBROS DE BOLSILLO

Tenemos entre manos una colección de libros de bolsillo recién nacida: la BUC (Biblioteca Universal Caralt); una colección que «ofrecerá—así reza su material propagandístico—, en sus diversas series, una amplia gama de temas que abarcan desde el testimonio polémico sobre cuestiones clave de nuestro tiempo a las mejores y más significativas obras de los grandes novelistas contemporáneos de todas las literaturas, desde el libro de consulta o el manual práctico al ensayo...».

Seis títulos, hasta este momento, figuran ya en las librerías: *La perla*, de John Steinbeck; *La vida de Mahoma*, de C. Virgil Gheorghiu; *Los herederos*, de Harold Robbins; *Legionario en España*, de Peter Kemp; *Historias de Pat Hobby*, de F. Scott Fitzgerald, y *El mundo, la carne y el padre Smith*, de Bruce Marshall.

El número uno de la colección, *La perla*, cuenta la historia de Kino el pescador, de su hijo Coyotito y de la perla más hermosa del mundo. Una vieja leyenda mexicana sirve de base al relato que Steinbeck desarrolla con estilo escueto, preciso y rico en matices. Lirismo y tragedia se funden en una de las más bellas narraciones de la literatura mundial de todos los tiempos, hasta crear un clima fascinante en torno al maleficio que la perla entraña.

*La vida de Mahoma*, de C. Virgil Gheorghiu, revive en esta obra una de las figuras de mayor relieve en la historia de la humanidad. El autor de *La hora veinticinco* reconstruye de manera convincente el perfil histórico del creador del Islam, y desvela al mismo tiempo la significación de su mensaje y de su obra como puerta entre Oriente y Occidente.

Harold Robbins, con *Los herederos*, nos muestra al desnudo un mundo tenso, vertiginoso, implacable: el mundo de los grandes negocios, que forma parte ya de la mitología del siglo. Sus héroes son hombres que pervierten cuanto tocan, que destruyen y se destruyen en un juego escalofriante de posesos.

*Legionario en España*, de Peter Kemp, es el testimonio de un soldado que lucha en una guerra extraña, en un país al que ama entrañablemente, pero al que, a veces, no logra comprender.

Las dieciséis historias de *Historias de Pat Hobby* figuran entre lo mejor de F. Scott Fitzgerald. Las historias fueron apareciendo espaciadamente en publicaciones periódicas a medida que las necesidades económicas obligaban al autor a ahondar en su drama personal. A través de ellas puede seguirse la crisis de fecundidad y de desánimo de un hombre que se sentía testigo de una época—la América de entreguerras—que se encaminaba con ciega frivolidad hacia la segunda gran catástrofe del siglo.

*El mundo, la carne y el padre Smith* es el título sexto de la BUC. El relato de la vida del padre Smith es una de las obras más conmovedoras de la novelística británica de nuestro tiempo. La ironía constante, la habilidad con que Bruce Marshall conduce el relato de la alegría a la tragedia, del drama a la esperanza, prolongan la línea más valiosa de la novelística católica en lengua inglesa.

Biblioteca Universal Caralt ha iniciado con interesantes títulos su andadura. No es de extrañar que la nueva colección tenga buena acogida por parte del público lector.

LILLY GUARDIA: *Contraste*. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, San José (Costa Rica), 1974; 36 págs.

Los datos personales de Lilly Guardia nos los suministra ella misma en este poema que titula «Currículum»: «Nací, cerca del mar. / No se supo en el instante / si la ola o mi voz / cantó primero. / Edad no tengo / (no es broma, es cierto), / porque vengo del amor, / vengo del dolor / y derroté por fin a la muerte / porque urdí los filamentos / que anclarán eternamente en el amor. / Sol, coral y espuma / fueron mis abuelos; / soy ahijada del Caribe / de su firmeza y su color.»

Lilly Guardia, costarricense nacida a orillas del mar Caribe, es profesora de la Universidad de Costa Rica, en el Departamento de Lenguas Modernas. Ella piensa que la poesía debe ser libre, llegar al mayor número de personas y llenar las necesidades de todo tipo de sensibilidad. A su vez no encuentra oposición entre el arte y sus ocupaciones, porque en cualquier camino —asegura— la sensibilidad no se pierde, sino que se enriquece con las experiencias cotidianas.

Con respecto a *Contraste*, dice Mario Picado U.: «Este libro de Lilly Guardia nos presenta una alternativa de claridad y sencillez sosteniendo un quehacer emocional madurado en soledad y silencio. Sin preocupaciones formales que resten espontaneidad al gesto, las palabras recorren un camino sin esotéricas orillas o abstractos recodos de aparente complejidad estética. Su mensaje es asombro y esperanza. Su intención, programar recuerdos evocados con el deseo de repeticiones y vivencias siempre presentes al destino y la pregunta. Con sinceridad inédita, ceñida a pretensiones de íntimas aristas literarias, sus poemas revelan una inquietud que lentamente

irá sosteniendo nuevos momentos, donde sólo una vocación sin concesiones logrará su verdadera permanencia.»

STEPHAN KING: *Carrie*. Pomaire. Barcelona, 1974; 327 págs.

*Carrie* es la primera novela de Stephan King. Carrie es la niña que, en el colegio, es el centro de las crueles bromas de los demás adolescentes; es la niña solitaria, poco atractiva, silenciosa, desprovista del sentido del humor. En su casa, su madre la acosa con su fanatismo religioso. En el baile, Carrie es la que vaga por los rincones. Sin embargo, Carrie se siente liberada con la práctica de un extraño ejercicio; cuando se encuentra sola, suele concentrar su atención en un determinado objeto: un reloj, un frutero, y logra moverlo, con dificultad primero y con gran poder más tarde, hasta el aniquilamiento, la destrucción.

Nos encontramos con una novela en la que encuentra su desarrollo —y sus consecuencias— el poder de las fuerzas ocultas. Para los lectores de literatura de terror, en *Carrie* encontrarán su campo propio.

CARMEN ESPAÑOL: *De amor... y de todo un poco*. Editorial Peñíscola. Barcelona, 1974; 71 págs.

*De amor... y de todo un poco* es un libro de pensamientos en el que, abierto al azar, nos encontramos con el 91, por ejemplo, que aconseja: «Cuando vayamos a visitar a un amigo, procuremos hacerlo un día de asueto, sin olvidar que, durante la semana, el tiempo que le hacemos perder le priva de ganar dinero.» Leemos en el 92: «No es siempre sencillo conocer a las personas. Cuando se quitan la máscara es al sentirse fuertes y asu-

miendo algún poder. Aunque logremos un cargo importante, un papel predominante en la sociedad, ¡continúenos siendo los mismos y conservaremos la amistad y el aprecio de nuestros semejantes!»

Es, pues, *De amor... y de todo un poco* un libro sencillo, que bebe en las fuentes del sentido común, de las relaciones humanas.

ADAM RUBALCAVA: *Un río que ya no dará en la mar*. Candil, México, 1974.

Adam Rubalcava nació en Toluca, Estado de México, en 1892. Desde los veinte años reside en la ciudad de México, salvo temporadas en Europa. De formación autodidacta. Es poeta, filósofo y ensayista. Ha ejercido actividades diversas particularmente las relacionadas con la arquitectura y la jardinería. Ha publicado varios libros en prosa y diversos ensayos en la colección «Candil», de la que es uno de los fundadores. Inicia su labor poética tardíamente, publicando su primer poemario —*Arroyo escondido*— a los setenta y ocho años. Ha colaborado en diarios y revistas de México, España y América del Sur.

En *Un río que ya no dará a la mar*, Adam Rubalcava hace alarde de una prosa sencilla y bien cultivada, muy cuidada estilísticamente: «Toluca, Blanca presa de la que Carlos V haría merced a Cortes para timbre de su marquesado. En torno de ella, la anchurosa llana. Abasto y granero de la cercana metrópoli. Pródigas tierras que, años más tarde, el segundo marqués del Valle pretendería le fueran agregadas a sus dominios, ofreciendo en cambio dejar las villas de Coyoacán y Tucubaya, y aun el propio valle de Oaxaca, seña y motivo de su título...»

Adam Rubalcava ahonda en la historia con amor patriótico y visión de poeta.