

la

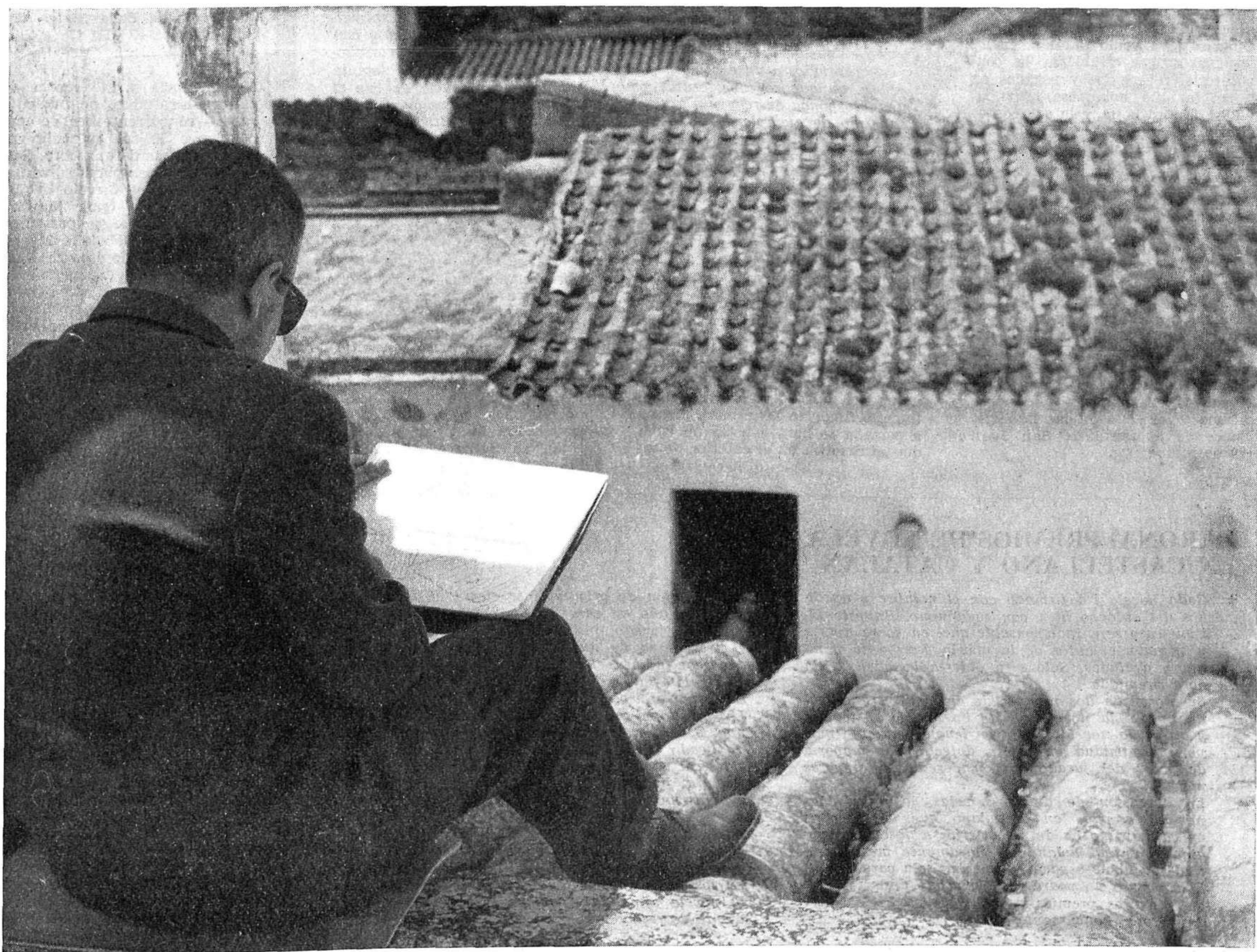
estafeta

4 MAYO - NUMERO 395 - 15 PTAS

literaria 1968

MENTIRA e HISTORIA

un texto de JULIO CARO BAROJA



EL PINTOR JUAN GUILLERMO

Lotería de las Artes y de las Letras

PUEDEN JUGAR



«PREMIO DE PERIODISMO JOSE BIOSCA»: 50.000 PESETAS

★ Don José Biosca Torres ha dotado con 50.000 pesetas un premio anual, a deferir por el Círculo Catalán, dedicado al estímulo de actuaciones culturales y artísticas.

En él podrán participar los autores de artículos y crónicas publicados por primera vez, con firma o seudónimo habitual, dentro del período que se establezca, en idiomas castellano o catalán, por autores españoles y en periódicos o revistas de información general de cualquier localidad española.

Los artículos habrán de referirse al mejor conocimiento de Cataluña, de sus comarcas o localidades, de la historia regional o local, de los hombres y personalidades de hoy o del pasado, de la vida social, económica, literaria o artística de la región y de su aportación al acervo español.

Los trabajos, hasta un máximo de cinco por cada firma, se enviarán al presidente de la Comisión de Cultura del Círculo Catalán, en los plazos que establezca la convocatoria, recortados y pegados en hojas tamaño holandesa, acompañados de otra hoja en la que conste el domicilio del autor y fecha del periódico en el que haya aparecido publicado. De cada trabajo se incluirán siete ejemplares, o un ejemplar recortado como queda dicho, acompañado de seis copias.

El premio de 50.000 pesetas no será dividido en ningún caso ni el concurso podrá declararse desierto.

El primer concurso queda convocado para premiar artículos o reportajes publicados desde el 1 de mayo de 1967 al 30 de abril de 1968, debiendo presentar los trabajos hasta el 31 de mayo, en la Secretaría del Círculo Catalán (calle Marqués del Riscal, 11, 1.º, Madrid) y dándose a conocer el fallo en las inmediaciones de la fiesta de San Juan (24 de junio).

«¿QUIEN TEME A VIRGINIA WOOLF?»

★ El Círculo de Escritores Cinematográficos, en su afán de estimular toda iniciativa que lleve la incorporación del escritor a la manifestación cinematográfica, en cualquiera de las varias facetas que ésta ofrece, ha organizado un concurso literario y periodístico. Este Concurso será convocado con ocasión del estreno en Madrid de la película «¿Quién teme a Virginia Woolf?», obra que mereció ya la selección del C. E. C. para su gala de entrega de premios del pasado año y que, por tratar precisamente un asunto literario, reunir otros muchos valores sociales y artísticos y haber suscitado el máximo interés, incluso polémico, en atención al conflicto, personajes y lenguaje utilizado, sugiere un tema importante. A tal efecto, el C. E. C., organizador del Certamen, cuenta con la colaboración de Interpeninsular Films, que patrocinará el concurso y dotará los premios. El Concurso se regirá por las siguientes bases:

Podrán optar a los premios todos los escritores y periodistas de España que traten en sus trabajos (uno o más pero no críticas habituales) los diversos aspectos (temática, estética y ética) de la película «¿Quién teme a Virginia Woolf?».

Los trabajos deberán haberse publicado en la Prensa Nacional (diarios y revistas) o emitido por Radio y Televisión. Sus autores deberán enviar a la sede del C. E. C. (San Quintín, 1, Madrid-15) dos ejemplares de la publicación o copias del trabajo transmitido por las emisoras de Radio y Televisión, con certificación del jefe de la emisora, acompañando su nombre, apellidos y domicilio.

Se establecen tres premios: 1.º, de 50.000 pesetas; 2.º, de 20.000 pesetas, y 3.º, de 10.000 pesetas. Serán indivisibles y no podrán ser declarados desiertos.

El Concurso «¿Quién teme a Virginia Woolf?» comprende los trabajos publicados desde el 15 de abril hasta el 31 de mayo de 1968, fecha de cierre del mismo.

325.000 PESETAS TERCERA EDICION DEL CONCURSO «HUCHAS DE ORO»

★ La Confederación Española de Cajas de Ahorro convoca el concurso de cuentos de las Cajas de Ahorro «Huchas de Oro», en su tercera edición. Se concederán por un jurado preliminar 25 huchas de plata, dotadas con 5.000 pesetas cada una, las cuales concurrirán en competición final a la obtención del máximo galardón: la «Hucha de Oro», dotada con 200.000 pesetas. Esta será otorgada por un jurado especial. Los cuentos han de ser inéditos, escritos en lengua castellana y con una extensión de dos folios como mínimo y cuatro como máximo, mecanografiados a un espacio y por una sola cara. El tema es totalmente libre, aunque se considerará como mérito la circunstancia de que el cuento ponga de relieve y exalte una virtud o un valor humano con un sentido de ejemplaridad. Los originales habrán de remitirse, por triplicado, en un sobre, en cuyo exterior se haga constar: «Para el concurso de cuentos Cajas de Ahorro», Alcalá, 27, Madrid-14. El plazo de admisión expira el 15 de septiembre de 1968. Las bases detalladas del certamen pueden ser solicitadas en la dirección anteriormente indicada.

PREMIOS DE POESIA «JUAN DE BAÑOS»

★ Los trabajos deberán ser necesariamente inéditos y se presentarán por cuadruplicado, escritos a máquina por una sola cara, en papel tamaño folio. En la primera página o portada se hará constar un lema que se repetirá en el exterior de un

sobre cerrado que deberá contener el nombre del autor, así como sus señas completas.

Los originales deberán presentarse o remitirse por correo certificado, a la siguiente dirección: Dirección de la revista hablada poética «Juan de Baños». Venta de Baños (Palencia), haciendo constar en el sobre: «Para los premios de poesía "Juan de Baños" 1968». Asimismo

se especificará el tema a que concurren.

El plazo de admisión de originales quedará definitivamente cerrado a las doce horas del día 31 de mayo de 1968 y el fallo del jurado calificador se dará a conocer dentro de la primera quincena de junio. Premios: Diez mil pesetas para un poema de metro, tema y extensión libres. Igualmente, el autor recibirá un trofeo de plata.

Diez mil pesetas y diploma para un poema de metro y extensión libres, cuyo tema sea de exaltación a Palencia en cualquiera de sus múltiples aspectos.

UN TEMA «EL TRABAJADOR Y EL MAR»

★ Con motivo de la II Semana Naval, que se celebrará en esta ciudad el próximo mes de julio, la Organización Sindical montañesa, patrocinada por las Cofradías de Pescadores de esta provincia, ha convocado un concurso nacional de cuentos sobre el tema «El trabajador y el mar», en el que podrán tomar parte todos los trabajadores españoles.

Estará dotado de cuatro premios de 10.000, 5.000, 3.000 y 2.000 pesetas, y los trabajos deberán presentarse antes del día 15 de junio próximo en la Jefatura de Educación y Descanso de Santander.

El fallo se hará público durante el transcurso de la II Semana Naval, y la entrega de premios será el día 8 de julio.

VIII CONCURSO «MEDALLA MARIA VILALTELLA»

★ El Círculo de Bellas Artes, de Lérida, convoca el VIII Concurso Nacional de Pintura «Medalla María Vilaltella».

La tendencia y la técnica de la pintura será libre, no pudiendo el cuadro concurrente ser de medida inferior a 50 cm. ni cada artista presentar más de una obra. La presentación de las obras se verificará en el local del Círculo de Bellas Artes de Lérida (calle Mayor, 24). De las obras que se presenten al VIII Concurso «Medalla María Vilaltella», el jurado escogerá las que considere deban exponerse al público durante diez días a partir del 23 de mayo próximo, verificándose la entrega de premios en acto social el día 25 del mismo mes.

El plazo de admisión de obras se iniciará el día 27 de abril finalizando el 11 de mayo a las 21 horas. El jurado calificador emitirá el fallo el día 22 de mayo.

Se otorgarán los siguientes premios: un primer premio de 100.000 pesetas y un segundo premio de 10.000 pesetas a la obra del concursante que, siendo socio del Círculo de Bellas Artes de Lérida, haya alcanzado mayor puntuación, excluyendo la galardonada con el primer premio.

12.000 Y FLOR

★ Podrán participar en la Fiesta de la poesía todos los poetas de habla hispana. El premio de la Fiesta de la Poesía del Gran Casino de Ciudad Real no podrá ser dividido ni declarado desierto. Se otorgará un solo premio de 12.000 pesetas y la Flor Natural. Libertad de tema y métrica. Las obras a «Gran Casino», de Ciudad Real, poniendo en el sobre «Fiesta de la Poesía», antes del día 15 de mayo próximo. Nombre, apellido y domicilio de su autor.

GERONA: PREMIOS DE NOVELA EN CASTELLANO Y CATALAN

★ Cada novela irá firmada con el nombre y apellidos del autor o bien con seudónimo. En este último caso será indispensable que, en sobre aparte y cerrado, el autor de la novela escriba su nombre y apellidos. Solo será abierta la plica de la obra premiada.

Se otorgarán dos premios de cien mil pesetas cada uno, a la novela escrita en lengua castellana y otro a la novela escrita en lengua catalana que, por unanimidad, o, en su defecto, por mayoría de votos del jurado se consideren con mayores méritos.

La extensión de dichas novelas, lo mismo las novelas escritas en castellano que las escritas en catalán, no ha de ser inferior a doscientas páginas, tamaño holandesa, claramente mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara.

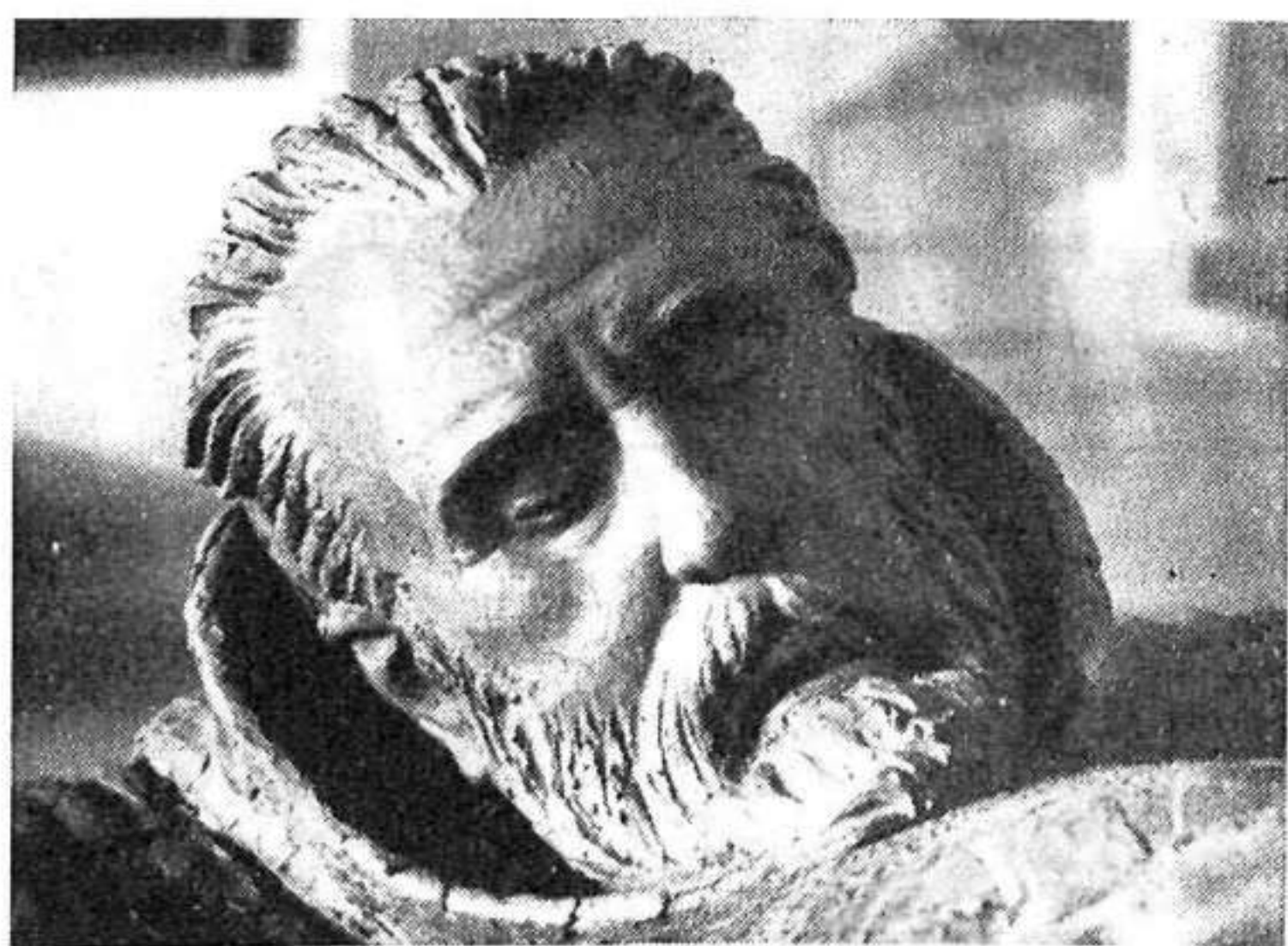
El concurso no podrá ser declarado desierto. Ninguno de los premios podrá ser distribuido entre dos o más concursantes.

La admisión de originales se cierra el día 31 de julio del año en curso, a las catorce horas, y el fallo del jurado, inapelable, se hará público, en el transcurso de una fiesta literaria en Gerona que se celebrará el día 31 de octubre, vispera de Todos los Santos y durante las Fiestas y Fiestas de San Narciso.

Los escritores que deseen optar a uno u otro premio, o bien a ambos, enviarán los originales por duplicado y sencillamente encuadrados o cosidos, al Ayuntamiento de Gerona, Negociado de Cultura, haciendo constar en la cubierta de los mismos, que concurren al Premio objeto de estas bases.

A los originales habrá de acompañarse certificación suscrita por el autor, garantizando que los derechos de publicación de la obra presentada no los tiene en forma alguna comprometidos, ni la novela sometida a ningún otro concurso pendiente de resolución.

sumario



MENTIRA E HISTORIA

Sobre la mendacidad de ciertos métodos de historiar escribe un vivo e informador ensayo Julio Caro Baroja. Este escritor e investigador, de tan variados y minuciosos saberes, aboga aquí por un sistema de detectar la mentira histórica. (Páginas 4 a 7.)



LOS MONSTRUOS

La literatura, el cine y el arte de terror son estudiados por Juan José Plans en amplio y documentado reportaje, desde los clásicos del género—Frankenstein, Caligari—hasta las últimas creaciones de la ciencia-ficción. (Págs. 20 a 23.)



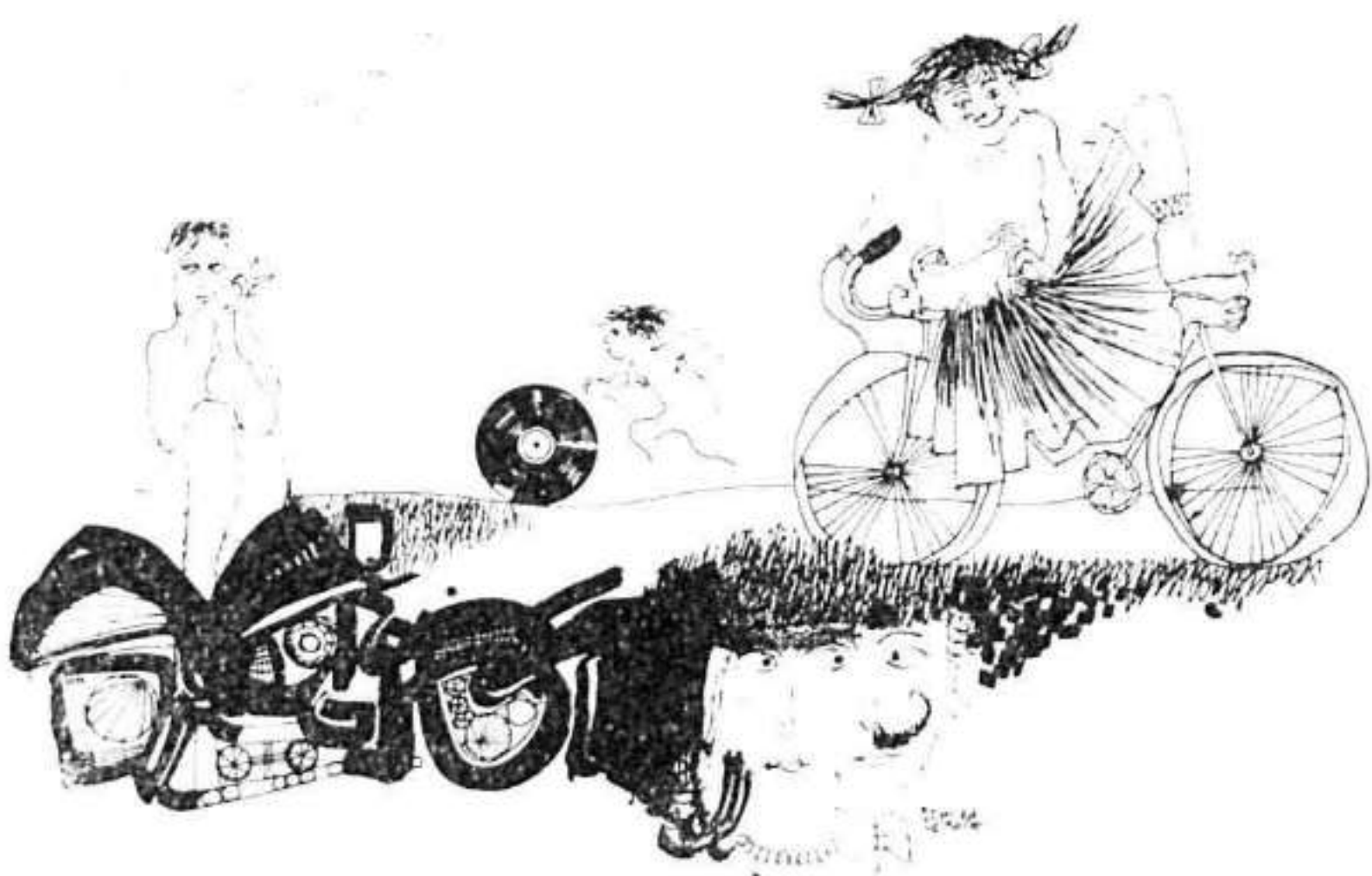
JUAN GUILLERMO

Emocionado recuerdo al pintor Juan Guillermo, recientemente desaparecido. Gaspar Gómez de la Serna evoca al hombre, al compañero de tantas jornadas artísticas y literarias por España. Antonio Manuel Campoy estudia la pintura de Juan Guillermo en su actualidad y su permanencia. (Págs. 11 y 28-29.)



SEMANA DE CINE DE VALLADOLID

Acerca de la Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos, que anualmente se celebra en Valladolid, informan detalladamente en este número nuestros críticos y enviados especiales, con estudio de los films y crónica de las reuniones. (Págs. 30 a 32.)



DOS CUENTOS

La poetisa Concha Lagos firma en este número de nuestra revista un cuento titulado «Preliminares». Concha Lagos tiene ya muy probadas sus buenas condiciones para la prosa, tocada siempre del don poético que a ella le es natural. El otro cuento que hoy publicamos lo firma Francisco Umbral y se titula «Niña, mi niña-náusea». (Págs. 17-18-19.)



ULTIMA HORA NOVELISTICA

La última hora de la narrativa española, los nombres nuevos y jóvenes, los títulos recientes y todavía en debate, son estudiados por un crítico también joven, pero ya acreditado por su rigor y dedicación: Rafael Conte. (Págs. 8 a 10.)

Y otros interesantes ensayos, comentarios, artículos, noticiarios, informaciones, secciones fijas, críticas, etc.

la
estafeta
literaria 1968

Director: RAMON SOLIS Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES
Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO

Redacción: Calle del Prado, 21. Madrid-14 • Teléfonos: 222 85 14 y 232 33 74
Administración: Castellana, 40 • Edita: EDITORA NACIONAL • Suscripción
anual: ESPAÑA, 300 ptas. Resto de EUROPA, 550 ptas. (avión), 400 ptas.
(ordinario). OTROS PAISES, 1.150 ptas. (avión), 660 ptas. (ordinario).

Impreso en el BOE. Madrid

Depósito legal: M 615/1958

Sobre LA IMPORTANCIA MENTIRA en las CIENCIAS HISTORICAS

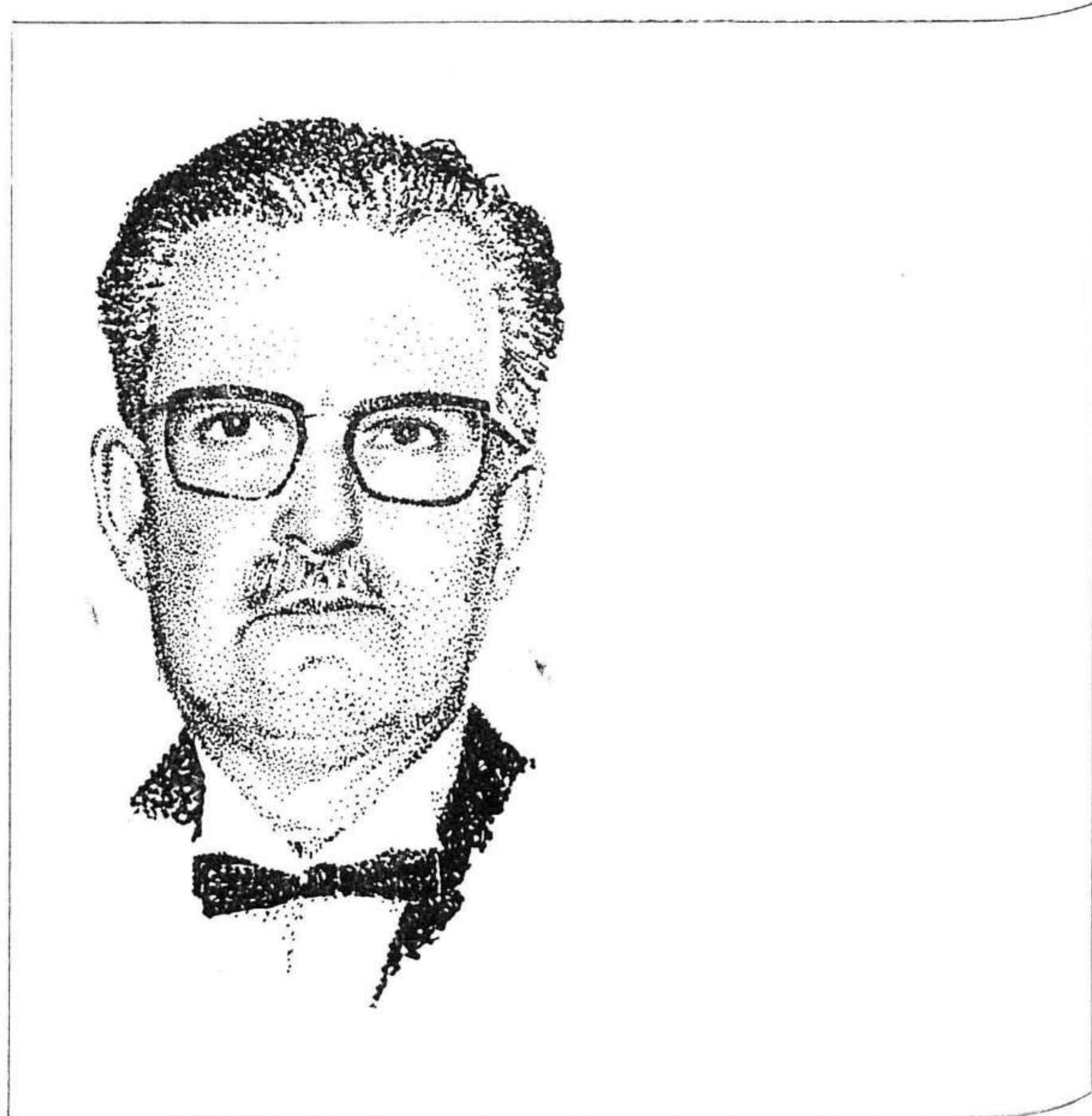
I

LA mentira es, o una aserción contraria a una verdad conocida, aserción hecha deliberadamente, o la acción de alterar la verdad de un modo no tan deliberado. La mentira paladina es algo fácil de detectar hasta cierto punto. La mentira alterante resulta mucho más difícil de observar. Desde niños estamos acostumbrados a oír cuanto puede imaginarse de más severo contra la costumbre de decir mentiras: pero desde niños también mentimos sin descanso y no abandonamos la práctica más que con la muerte.

El hombre verídico es mucho más difícil de encontrar que el inteligente, el casto, el amigo de sus amigos, el sobrio, etc. La mentira piadosa, la oficiosa, la poética, acechan por doquier a los seres mejor dotados. Se puede incluso imaginar una vida humana superior sin que en ella la verdad haya tenido parte muy activa. Y, con perdón de los moralistas, incluso encontramos la raíz del mentir en las actividades tenidas por más nobles, y al mentir mismo sancionado por pensadores de rara clarividencia.

En efecto, desde la coyuntura en que Aristóteles en la Poética (IXm 1-2) distingue entre la narración exacta de lo ocurrido en una ocasión dada y lo que hubiera podido ocurrir, según la verosimilitud o la necesidad, atribuyendo al historiador la tarea de contar lo primero y al poeta la de exponer lo segundo; desde el momento, también, en que establece que la Poesía es más elevada y filosófica que la Historia (IX, 3) ya está derrotada la verdad y prevista su sumisión a otros intereses. Según lo verosímil o lo necesario, pinta el poeta: la vraisemblance et le possible, que decía Ronsard. Hay comedias y tragedias que producen más efecto de verdad que hechos reales, incluso vistos. ¿Pero quién cree que lo verosímil y lo necesario no son, también, ingredientes que utiliza el historiador al componer? ¿Quién no advierte que si la poética aristotélica deja la historia fuera es por ir adelante en una tarea ordenadora, aunque en ella, y más aún en la retórica, se trata de cuestiones que tocan muy de cerca a la disciplina histórica? ¿Cómo concebir una historia en que no se utilice algo la dialéctica, la retórica e incluso los efectos poéticos? Pues bien, desde el momento en que se admitan estas utilizaciones, lo verosímil, y no lo verdadero, entrará en juego decisivo; y por más que el filósofo nos advierta de los peligros que pueden resultar del mal uso de unas artes tan útiles, el caso es que en aquellas artes mismas se halla la raíz de la ficción, el más alto origen de la Mentira: así, con mayúscula.

Deliberar, demostrar, juzgar: he aquí los actos sobre los que se fundan los géneros de la retórica, según el mismo Aristóteles. ¿Y qué historia no es deliberativa, demostrativa y juzgadora, o las tres cosas a la par? Cuando no juzga las acciones de los protagonistas, juzga las de los que se dedicaron a escribirlos antes; cuando no demuestra lo que debe hacerse, procura demostrar lo que debía haberse hecho; los temas de deliberación que enumera Aristóteles son los temas eternos de la historia



política y económica. Hay que saber historia para actuar; hay que fingir saberla también o falsificarla, añadiré por mi parte.

Mentira para redondear o hacer un efecto estilístico; mentira para conmover y excitar los sentimientos patrióticos, religiosos, morales; mentira para defender una tesis «científica» frente a otra; mentira folletinesca o mentira apoyada en fichas y pruebas seleccionadas «escrupulosamente»; mentira condicionada por exceso de conjeturas o por parvedad de informaciones; mentira del biógrafo, del escritor nacionalista o internacionalista, del psicólogo en busca de lo «verosímil», del cronista, del sociólogo, del filósofo de la Historia, en busca de la ley general; mentira piadosa o mentira impía. ¿Por qué no darles la cara?

El canónigo que imaginó Cervantes, en el capítulo cuarenta y siete de la primera parte del Quijote, tenía grandísima razón al sustentar la tesis de «que tanto la mentira es mejor, cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada, cuanto tiene más de lo dudoso y posible», y el peligro mayor en el oficio del historiador está justamente en la fuerza que tiene lo verosímil frente a la endeblez de lo verdadero. Lo verosímil siempre compone mejor. Porque, en última instancia, también hay un género de mentira que surge, monda y lironda, de la enorme incompreensión que tenemos los hombres de una época al examinar los hechos de los hombres de otra. Salen así de nuestra cabeza relatos racionales o racionalizados, incluso con excelente «aparato crítico» bien escritos, claros..., pero condicionados por nuestra educación (nuestra falta de educación también), nuestros intereses dominantes, nuestra gazmoñería,



«Fuga de moysen como si con las tablas de la ley en su mano»

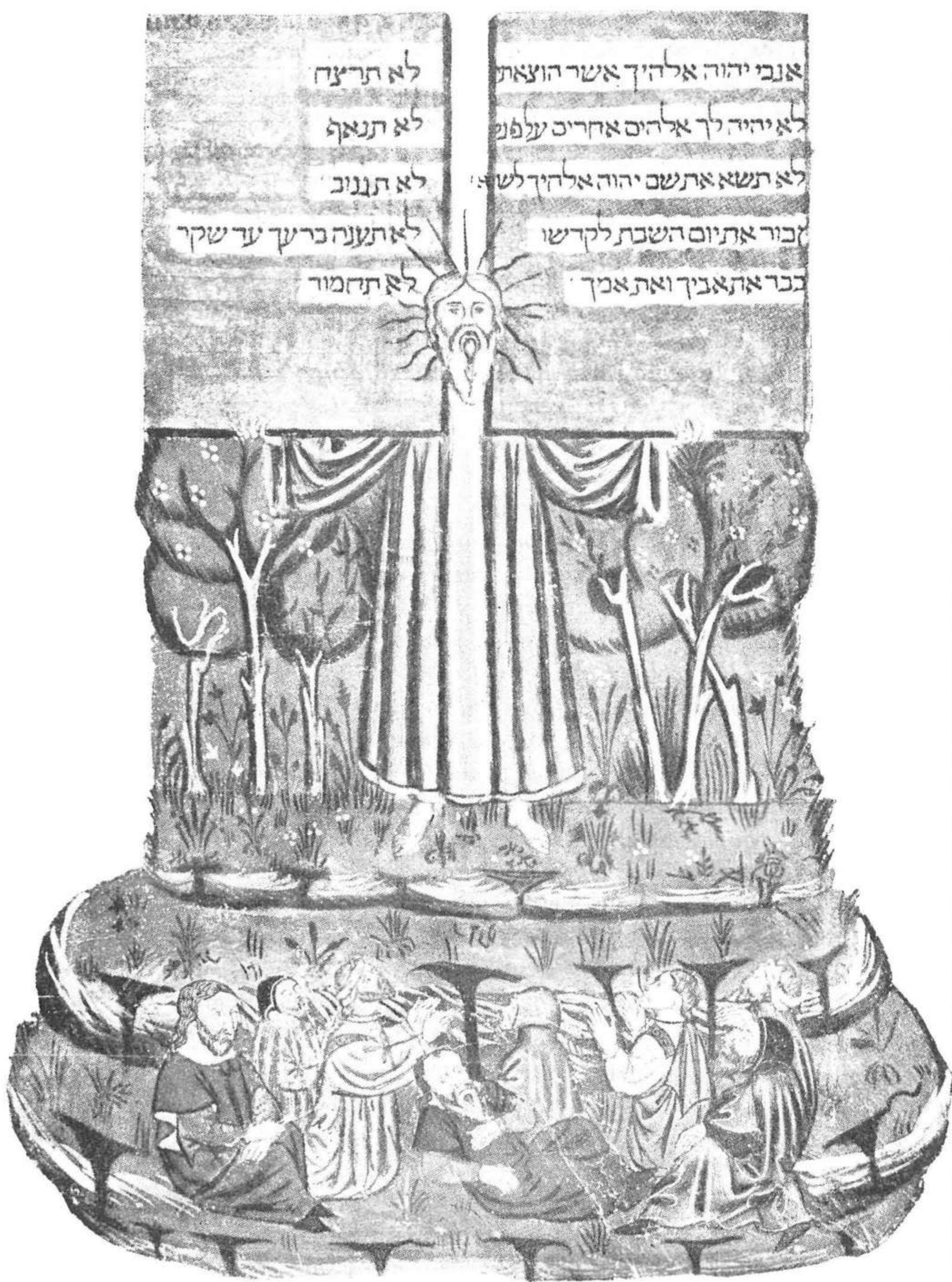
Por JULIO CARO BAROJA

nuestra fe de derechas o de izquierdas, etc. ¿Y qué tiene que ver todo esto con los hombres de quienes pretendemos narrar la vida y milagros? La verdad está en un pozo, nada sabemos de ella, dijo Demócrito. Dieron este y otros pensamientos similares (1) lugar al Pirronismo en Historia. Desde Pirrón a Bayle surgen, de cuando en cuando, unos talentos siempre más analíticos que sintéticos que nos presentan las razones múltiples que hay para dudar de los datos históricos. Los detalles son falsos, las fechas erróneas o imprecisas, los argumentos equivocados, etc. La necesidad de cribar ha engendrado la Crítica que, a su vez, se ha amanerado, de suerte que, periódicamente, se impone una severa Crítica de la Crítica. Pero dejemos esto a un lado; dejemos también la censura del Pirronismo.

Lo que yo quisiera ahora resaltar más es el valor que puede dársele a la Mentira en sí como órgano de conocimiento: como elemento para descubrir parte de una verdad, cuando menos, o como expresión de un interés dominante. La Mentira tiene, por sí misma, un valor acerca del que los historiadores no quieren hablar casi nunca, cuando, en realidad, es el que debían tener siempre más en cuenta. La Mentira es el protagonista principal de la Historia, al que no se quiere reconocer su superioridad sobre todos los demás. La Mentira se enfrenta con algo y nos da la contraestructura de ese algo. ¿Se puede pedir más?

Yo juzgo que hoy día, más provechoso que todo un curso de «Introducción a los estudios históricos», con la consabida definición y exposición de las tareas más conocidas de la Heurística, la Hermenéutica, etc., sería hacer otros sobre «formas y genealogías de la mentira histórica», agrupadas en series y categorías claras. Para el historiador actual, y para otras muchas personas dadas a las humanidades, es más importante saber de modo metódico cómo y por qué se miente que proclamar la necesidad de la veracidad y el rigor. No, no hay un buen análisis de los diferentes móviles de la Mentira que, con perdón también de algunos diccionarios de sinónimos, no es cosa tan igual al engaño, la disimulación y la hipocresía, como vulgarmente se dice. Para mí, la Mentira estética ha sido la de mayor importancia en la tarea de escribir Historia: es decir la mentira que, poética y retóricamente hablando, resulta más justa que la verdad escueta y que, de acuerdo con lo indicado antes, incluso parece más verosímil que la verdad, ya que, mediante ella, los actos se redondean, los dichos se perfeccionan, las personas importantes salen más airoso o mejor caracterizadas, y todo el relato, en conjunto, pierde la nota de tartamudez, vacilación e imperfección que suelen presentar cantidad de actos reales. Puede componerse también el hecho histórico hasta que llegue a ser verosímil, por altas razones éticas. Los buenos y los malos, en serie, juegan papeles eternos en la Historia. Hoy acaso, más que en el ayer inmediato, la Historia apologética, aunque está desacreditada como género, ejerce aún sus efectos en las mentes que se creen más libres,

(1) Diógenes Laercio, IX, Pirrón, 8.



Decálogo. (De la Biblia de la Casa de Alba)

porque han de manejar datos transmitidos por apologistas y detractores, con su base de caricatura ya desde el comienzo, o también de idealización excesiva, si se quiere.

En nuestros días podemos hablar asimismo de un tipo de mentira metodológica o científica, que es la que bastantes hombres de buena fe deslizan en sus escritos, empeñados en demostrar la bondad de unos métodos, tesis o principios de escuela, escudándose, eso sí, en fichas, papeletas y aparatos críticos. Todos sabemos, desde que leímos libros de metodología, cuando éstos se leen con más ilusión, o sea en la juventud, que un método en sí altera hasta cierto punto el hecho que observa. Pero lo terrible del caso es que esta alteración se considera, a veces, como una conquista, puestos en la tarea de definir y organizar nuestros conocimientos. No diré ahora casi nada de las ironías, admoniciones, correcciones más o menos fraternas y otros procedimientos retóricos que, con frecuencia, van unidos a la mentira metodológica. Pero conviene recordar que así como en los cronicones de comienzos de la Edad Media parece que se usaba de fórmulas que procuraban dar una gran impresión de tragedia, de desastre, etc., de modo harto mecánico, así hoy se emplean expresiones como las de «rigor», «método», «investigación» o «ausencia de ella», «estudio exhaustivo», «falta de criterios científicos», etc., fórmulas del día, útiles para amedrentar, en bocas o plumas más

o menos profesionales a gentes inocentes. Pero si quiero hablar de aquellos «monopolios» temporales de una investigación, producidos por la sociedad moderna, que explotan la idea de su propia veracidad y virtud hasta el punto de que los que los constituyen acusan a los demás de poco escrupulosos e incluso de mentirosos, con demasiada facilidad y contra la verdad misma. El peligro de que estos «monopolios» funcionen es cada día más grande, y el descrédito u olvido en que caen al cabo de los años, muy útil para hacernos ver que, incluso en un exceso de glorificación de la propia metodología, puede haber un germen o más que un de mentira: de mentira entendiendo como tal todo lo que por exageración evidente no es, no puede ser, verdad. Porque ahora, tratando de diversas clases de mentira histórica, es claro que no hay que referirse, de modo primordial o único, a la mentira paladina, contraria a una verdad concreta, como puede ser aquella que se condena en el Decálogo, cuando dice «no mentirás» de modo directo y categórico, sino a la mentira como algo de contornos mucho más difusos y que incluso ha querido ser no vicio, sino virtud, al defender lo que se juzgaba un bien superior, moral, religioso o filosófico. Dejemos los ejemplos de su utilización en tiempos remotos.

Hablemos, en cambio, de los peligros a que conduce la constitución de una «Ciencia sustentada por un Estado». En España hay ejemplos memorables. Siendo Godoy ministro principal puso a presión a varios eruditos y académicos para que «justificaran» mediante su saber histórico una serie de medidas que quería tomar en relación con la Iglesia, las regiones con Derecho foral, etc. Los alborotos que produjeron las obras escritas por aquellos eruditos aux gages han durado hasta nuestros días. Pero menos de cien años después llegó al poder don Antonio Cánovas, el cual tuvo también la idea de crear unas nuevas interpretaciones de la Historia al servicio de la Monarquía restaurada. Los eruditos del tiempo de Carlos IV fueron puestos de chupa de dómine, y hasta hubo un historiador que quiso pintar a Doña María Luisa como modelo de damas cristianas. Pasan los años y hay una reacción cientificista; y a ella sigue, en nuestros días, la constitución de una nueva ciencia oficial, que procura, si no monopolizar, sí controlar todos los conocimientos históricos y no históricos a través de instituciones, con sus divisiones, institutos y centros respectivos. Esto es propio de todo régimen con idea de prolongar de modo considerable su temporalidad. Salgamos de este país. Si quiero recordar ahora un ejemplo famoso y muy distinto de aquella hipertrofia de la conciencia de la propia veracidad que se da en los medios intelectuales modernos, fundados en un «dominio» dentro del Estado. Allá hacia 1910 las secciones de Letras y de Sociología de la Sorbonne ejercían sobre la educación francesa una influencia legítima, justificada: hay que reconocerlo. La obra pedagógica y organizadora de Lavissee, el historiador, continuada por el helenista Alfred Croiset; por G. Lanson, el historiador de la literatura francesa; por Ch. Seignobos, y otros maestros, había producido un tipo de profesional que se consideraba, sin duda, «más preparado» que los de otros tiempos. La sección de Sociología había cobrado un incremento considerable, bajo la enorme autoridad de E. Durkheim, creador de una nueva escuela, hombre de capacidad extraordinaria para la teoría, pero escritor no demasiado atractivo, en verdad, si se le comparaba con mister Bergson, que profesaba en el Collège de France. La Sorbonne estaba segura de sí. Las viejas glorias de la Historiografía y de la Crítica decimonónicas francesas eran contempladas por estos maestros, y más por sus discípulos y acólitos fieles, con cierta prevención e ironía. Por ejemplo, los juicios de Ch. Seignobos respecto a Fustel de Coulanges y otras grandes figuras de generaciones anteriores no eran muy benignos a veces. La crítica textual, el análisis detallista, la ficha, la erudición lenta, se imponían allá hasta donde llegaba la influencia de estos profesores en plena madurez. Pero no faltaban jóvenes que, bien porque tenían un genio literario demasiado vivo, bien porque no estaban conformes con la ideología radical republicana de izquierdas de los jefes del movimiento pedagógico vigente, hablaban con desdén de los sorbonnards y de los pions, que decían triunfaban bajo su hegemonía, utilizando «métodos germánicos». Dos jóvenes de ideología más o menos «barresiana» ini-

ciaron en la prensa una crítica violenta y patriótica de la Sorbonne, bajo el seudónimo de Agathon. El uno era hijo del sociólogo y filósofo C. Tarde, no bien tratado por Durkheim, pese a su valor evidente. El otro, el más tarde conocido escritor reaccionario H. Massis. La campaña produjo escándalo, pero la Sorbonne siguió adelante.

Ahora bien: consideramos que la labor de Durkheim ha sido fecundísima, no sólo en Sociología, sino también en Antropología e Historia Social, porque tenemos derecho a ello, y que la de otros de sus colegas fué beneficiosa.

¿Pero qué queda de aquellos pujos de objetividad absoluta, de rigorismo científico, etc., que tenían él y otros de sus colegas y discípulos, heredados del Positivismo? No mucho, en suma. Tampoco puede creer hoy nadie que una Historia Universal, como la de Seignobos, es producto de la pura objetividad metodológica explicada en cierto manual que publicó en Langlois. Nadie aceptará los principios y juicios de Lanson como principios y juicios definitivos en crítica literaria. A veces parecen totalmente errados. También nuestros padres vivieron, aquí en España, bajo la fascinación de los «métodos modernos». Aún hay mucha gente que cree de buena fe que la ficha es una conquista de nuestros días... cuando Du Cange no hizo otra cosa en su vida. Pero, barajando fichas, se pueden hacer muchas y bonitas combinaciones para demostrar objetividad, sin que ésta exista. Los jóvenes franceses que, allá hacia 1910, reprochaban a los profesores de la Sorbonne el uso de métodos germánicos para trabajar y el aprovechamiento de los tontos y mediocres en detrimento de los inteligentes, no diagnosticaban bien. Y es que la ficha de Durkheim, como la de Lévy-Bruhl o la de Frazer, etc., encerraba en sí ya un principio de selección, de una subjetividad enorme. ¿Qué diremos de las hechas por hombres de cabezas menos poderosas? ¿Qué diremos de los anatemas lanzados desde cátedras más humildes que las de algunos de ellos? Las formas más violentas de la Retórica empleadas por un orador griego para atraer a un auditorio no llegan a producir, a veces, el efecto de artificio que producen las acrimonias críticas de un historiador o filólogo de fines del siglo XIX, en trance de acusar a un rival de indocto, mordaz, etc. Y la jeta aguda de la Mentira asoma detrás de estos escándalos, más o menos sentidos o fingidos.

Pero el caso es que el Aristarco de un momento resulta el zarandeado en otro. Y los profesores, metidos en sus seminarios, institutos, laboratorios, etc., tienen una sensación de autoridad, de seguridad, que nunca debieran de tener o, por lo menos, cultivar. La acrimonia doctoral «científica» no va siempre apoyada por la razón ni se sustenta sobre la verdad averiguada; y de esto tengo reunidas pruebas abundantes desde mis años de estudiante de Prehistoria hasta mis años de historiador social de épocas muchos más cercanas. El hacer fichas puede ser medio efectivo para fijar unos datos; pero el emplearlas bien es harina de otro costal, y existen muchas obras construidas a base de grandes ficheros y «bibliografías exhaustivas» llenas de falacidad: de mentira hablando pronto y mal, y de mentira no sólo inconsciente, sino de mentira apasionada.

El procedimiento retórico de ironizar en sí mismo no indica nada respecto a la veracidad del que lo emplea, o puede indicar algo de efecto «contraproducente». Se ha considerado que el mal humor de algunos eruditos e investigadores es una garantía de su buena fe, frente a posibles intrusismos. La realidad es que con frecuencia es también un derivativo de la envidia, de la impotencia y de otros males. Si no damos demasiado crédito al cantante que habla mal de otro, o al poeta que despotrica contra el poeta, ¿por qué vamos a dar crédito—sin tomar muchas precauciones—al historiador o al erudito que se rasga las vestiduras, espectacularmente, ante averiguaciones ajenas? Cualquiera que lea a Menéndez Pelayo creará que el canónigo Llorente era una especie de mentiroso sistemático. En realidad, era un historiador aux gages de un gobierno o de varios gobiernos, que necesitaban reunir documentos para defender una política determinada. ¿Pero no fué también don Marcelino el niño mimado de otra situación política, empeñado en destruir la Historiografía progresista, librepensadora y anticlerical, del momento inmediatamente anterior, dispues-

to a combatir, por todos los medios, los efectos de la revolución de 1868? Memorable es la actuación de otros historiadores y críticos de su época y tendencia, de otras partes de Europa, que al hablar de Voltaire, Gibbon, Renan, etc., como historiadores procuraban inculcar al lector inocente la idea de que en los libros de éstos no hay línea que no sea mentira. De otra clase de gesticulaciones podríamos hablar largo y tendido: todas hechas en nombre de la probidad, el rigor, la seriedad, etcétera. Hay mentes juveniles que se fían más de una reseña dura, un varapalo o algo por el estilo que de la obra objeto de aquellas violencias. Como yo ya no estoy en la primera juventud, siempre me inclino a pensar que tras muchas actitudes sabihondas, irónicas, desdeñosas, etc., de unos y otros, hay un juego retórico, a veces inconsciente y casi siempre salido del lado más pobre del alma humana.

Nadie duda —por ejemplo— de que Dozy fue un gran arabista y un historiador lleno de fuerza. Pero la intemperancia que usó con el pobre conde y con hombres más enterados de su

cluso las creencias: así de las que se llaman mentiras piadosas, tan abundantes en ciertos textos medievales, en cuya purga trabajaron ya en el siglo XVI hombres como el cardenal Baronio. ¿Para qué aludir, en una escala inferiorísima, a los «bulos», que corren entre las masas para explicarse catástrofes y derrotas fulminantes? No dejaré de indicar, sin embargo, que el proceso de mitificación que lleva a cabo una multitud enloquecida, cuando atribuye, por ejemplo, una peste a envenenamiento de las aguas a un grupo al que odia, no está tan lejos como pudiera creerse del que realizan algunos historiadores en su gabinete o estudio, al describir ciertos hechos, o el que sirve para defender ciertas tesis históricas a políticos y hombres de fe. En todo caso insisto en que la perfección o adecuación de la forma en un medio dado y para un público determinado es la que hace más seductora a la mentira, históricamente considerada.

La ficha —por caso— es una forma que seduce a comienzos del siglo XX; antes sedujeron otros elementos de trabajo



Cabeza de Menéndez y Pelayo, por Victorio Macho

oficio, como Gayangos, se halla condicionada por el deseo de anular a todos sus antecesores: —«Me surgente, quid istae?» «Me surgente» —se puede añadir— cien años de influencia, para que después se admita, casi unánimemente, que aquel gran erudito escribió la historia con violencia y tensión, dejándose llevar de ciertos sentimientos preconcebidos en varias y aun múltiples ocasiones.

En casos menos ostensibles de acrimonia, el supuesto «método» objetivo puede producir una multiplicación de teorías de que con seriedad hacen recuento enciclopedias y manuales y que no son, en cantidad de casos, sino oposiciones simples y con flacos fundamentos.

De otras formas más antiguas del mentir histórico es más fácil hablar, y de algunas se ha hablado para desacreditar, in-

o exposición que el historiador exhibió ante sus lectores, para hacer el efecto deseado. Unos hombres tan poco de fiar, como Suetonio o los autores de la Historia Augusta, ya hacían alusión a documentos de archivos, a textos conservados aquí o allá, para acreditar su escrupulosidad... Escrupulosidad parecida hizo que, a fines del siglo XVI y en el XVII, se falsificaran cantidad de instrumentos públicos por hombre graves, porque si no había instrumentos tales no se acreditaban las tesis que defendían. Cuando hablo de «perfección o adecuación de la forma», no aludo a un puro formalismo estilístico, sino al recurso retórico, que en cada época hace que el hombre crea en la mayor verosimilitud de un relato frente a otro..., y nuestra época acaso sea una de aquellas en que la tartufería erudita puede llegar a obtener los galardones máximos.

ULTIMA HORA DE LA NARRATIVA ESPAÑOLA

Por RAFAEL CONTE

dicha—hay que señalar que todas estas características están sujetas, sin duda alguna, a revisión. En principio no se trata aquí de valorar nada, ni siquiera de criticar resultados o aconsejar lecturas, cual suele ser el menester de la crítica. Se trata de una simple descripción, de una sintomatología, de un citar nombres de obras y autores—a la manera de un catálogo, ya lo he dicho—, pues todo otro intento sería suicida. Tengo poco respeto por la función crítica. Los críticos más excelsos de la historia, de Leopoldo Alas a Maeztu, de Sainte-Beuve a Lukacs, se han equivocado paladinamente en numerosas ocasiones. No hay más que observar el elogio desmesurado de Maeztu a Peñas arriba, el desprecio de Sainte-Beuve por Balzac o las reticencias lukacsianas frente a Dostoyewski. Para ver equivocarse a un crítico no hace falta más que volverle a leer. De tal manera que este panorama que hoy describo vale para hoy, y con matices imposibles de abordar en estos límites. Mañana será otro día.

ENTRE LA TRADICION Y EL PASADO

PARA nadie es un secreto que la situación actual de la narrativa española atraviesa un momento de crisis latente. En realidad, esta crisis coincide con la existente en todo el mundo civilizado, donde la novela está empeñada en unos cauces de renovación y experimentación cuyos resultados son, hoy por hoy, imprevisibles. Mientras tanto, asistimos al auge del género en algún continente determinado, y pienso en estos momentos en Iberoamérica, que experimenta actualmente una época dorada de su narrativa. Naturalmente que en Europa o Norteamérica hay grandes novelistas, pero, en conjunto, se advierte una desorientación evidente sobre el porvenir del género, una paulatina acumulación de tentativas dispares y muy diversas. Intentar hallar una guía para esclarecer corrientes, señalar temáticas y sistematizar las nuevas técnicas literarias constituiría algo así como escribir un enorme y sucesivo catálogo, una mera enumeración agobiadora. ¿Qué profunda relación existe entre Bernard Malamud y Jack Kerouac en los Estados Unidos, entre Max Frisch y Heinrich Böll en Alemania, entre Robbe-Grillet y Le Clezio para hablar de Francia? Dejemos a Europa y su dispersión, a Norteamérica y la confusión o a la novelística soviética y su uniformidad. Tenemos que hablar de la narrativa española más reciente.

Desde la terminación de la guerra, la novela española ha seguido asimismo un camino zigzagueante y desorientado. Hoy coexisten en nuestro país los nombres de la primera hora, desde Cela, Delibes o Gironella hasta los más recientes de Antonio Martínez Menchen o Jesús Torbado, y para ello ha sido necesario pasar por la segunda generación—Aldecoa, Ana María Matute o Juan Goytisolo—y por el grupo del realismo sociológico, de García Hortelano a Caballero Bonald, con las inevitables apostillas de la narrativa «metafísica» de García Viñó o Andrés Bosch, o los espléndidos islotes que forman dos libros, ya que no, por desgracia, dos autores: El Jarama y Tiempo de silencio. Al hablar de la actual novela en España sería injusto no tratar todos estos nombres y muchos más, ya que están presentes en nuestro momento cultural, vigentes en la dialéctica del mercado librero, y, con alternativas desapa-

riciones, silencios o súbitas irrupciones, configuran realmente la situación de nuestra narrativa. Estos grupos tampoco son aislados; se entrecruzan entre ellos, tanto en las biografías y cronologías de los autores y sus obras como en la propia temática de su producción. Son más bien tendencias actantes que se encuentran en plena gestación, en cosecha actual, más o menos presente, y en vías de dar resultados previsiblemente mejores de los obtenidos hasta ahora. La reaparición de Aldecoa como novelista con Parte de una historia, o la trayectoria ascendente de Andrés Bosch, la renovación que Señas de identidad supone en la obra de Goytisolo y la permanencia espléndida de un Delibes son fenómenos que contrarrestan otros silencios significativos y que muestran que todas estas tendencias narrativas están vigentes a plena presión.

LOS ULTIMOS CINCO AÑOS

Esta misma variedad y dispersión, con todos sus vicios y virtudes, está presente también en la última hornada de narradores. Si existe algún dato característico de esta etapa—que he circunscrito a cinco años por motivos que luego explicaré—es precisamente la floración múltiple e irresistible de nuevos narradores. Casi está sucediendo con la novela el mismo fenómeno que padece nuestra poesía, esto es, la proliferación masiva de autores de última hora. Treinta nombres, no tanto importantes en sí como significativos, o al menos con posibilidades de futuro, he contabilizado en una primera y rápida visión. Son, ciertamente, nombres muy dispares: alguno de ellos ya casi consagrado oficialmente, otros con obra escasa y primeriza, muchos premiados, tanto en concursos locales como en los grandes certámenes nacionales. Y en alguna ocasión hasta he podido llegar a consultar la obra inédita, o en vías de publicación, de alguno de estos nombres que considero con posibilidades de convertirse en autores de importancia dentro del panorama nacional.

Esta avalancha, pese a señalar un estado de dispersión, de falta de guía y coherencia en el panorama resultante, es, sin duda alguna, un bien inicial. En España aparecen hoy muchos nuevos narradores, muchas novelas al cabo del año. A ello ha contribuido la trayectoria general del país y tres datos de interés: la floración de los premios literarios, desde el primerizo Nadal hasta el conjunto complejo y variopinto de nuestros días; la aparición de una nueva normativa legal de prensa e imprenta, con las modificaciones establecidas y la desaparición de algunas barreras administrativas, herencia de épocas de mayor rigidez, y, por último, el progreso económico del país, la modernización de los sistemas editoriales, de las librerías, la aparición de nuevos canales de comercialización y la ampliación indudable del mercado del libro. Claro está que este panorama, en principio halagador, encierra sus obstáculos encubiertos: el sistema de premio tiene defectos importantes, la normativa legal de edición no ha supuesto una apertura completa y la comercialización del libro fomenta el posible éxito de obras carentes del mínimo valor estético. Todo tiene sus pros y sus contras, y lo que finalmente cuenta es algo tan escuadrado, precioso, inestimable y resistente a doctrina como es una obra de arte.

¿Por qué estos cinco últimos años solamente? Pienso que muchos de los fenómenos citados han confluído en el país dentro de este lustro, desde el Plan de Desarrollo a la ley de Prensa, la aparición de algunos premios importantes y de nuevas editoriales dedicadas a estos menesteres de publicar novelas. Asimismo, y por encontrar un dato puramente literario, hace cinco años que se publicó un primer libro de gran interés, renovador y continuador de una trayectoria al mismo tiempo, que supuso el cierre y superación de la etapa sociológica y la intervención del experimento dentro de un logro estético estimable. Se trataba de Cinco variaciones, de Antonio Martínez Menchen, que, sin embargo, ha guardado silencio desde entonces.

Como última advertencia de esta introducción—que ha dejado de ser tal para convertirse en explicación del panorama propiamente

Hay muchos narradores—algunos de ellos excelentes—que han decidido cultivar el jardín acostumbrado. No es demérito esta opción, pues se trata simplemente de una elección formal, en la que la temática puede ser variable y polivalente como el acontecer sucesivo de la misma realidad. ¿Quién podrá negar que Rodrigo Rubio—premio Planeta—sea un excelente narrador, hecho de la propia carne y sangre del pueblo que describe? En él, en su Equipaje de amor para la tierra, en sus ensayos sobre el campo o en la dramática narración de En un tiempo así, encontramos valores simples, pero consistentes, una vocación definida y forjada a golpes contra la adversidad, un dominio de la expresión fluido y flexible, y también—todo hay que decirlo—un esquematismo temático peligroso. Del pasado arranca también una figura como la de Gregorio Gallego, que es un narrador casi cincuentón, con un ímpetu y ardor que para si quisieran muchos jóvenes. Gallego escribe sin cesar, a la manera de un Baroja, despreocupado y testimonial, al que concede un interés excepcional su condición de testigo de su país que tiene muchas cosas que contar. Con El hachazo obtuvo un premio Guipúzcoa, y logró una de las mejores novelas cortas de esta época. Otra narración breve, La maraña, ha subrayado sus posibilidades. Gregorio Gallego es un superviviente, un testigo y un puente que sea a la vez remedio para el olvido. José Antonio Mases—Los padrenuestros y el fusil, La invasión—es también testigo, aunque de una realidad diferente, merced a los años que pasó en Cuba. Su obra es realista y densa, aunque no traspase la frontera de los altos vuelos.

Entre los jóvenes narradores tradicionales hay que contar asimismo con el reciente premio Nadal José María Sanjuán, que obtuvo también el Sésamo de novela corta con Solos para jugar. Biógrafo, periodista y ensayista, Réquiem por todos nosotros ha venido a confirmar la obra de un novelista preocupado por la más inquietante actualidad con vertiente de moralista, y muy influido por la narrativa americana. A Manuel Vicent, por el contrario, le agrada recrearse en el idioma, y Pascua y naranjas, premio Alfaguara, denotaba cierto regusto celiano. Raúl Torres ha dado excelentes relatos cortos, de entre los que destacan El tambor de arena y, sobre todo, Escucho un breve ruido. Siguiendo un sendero más personal, repleto

de posibilidades testimoniales, se encuentra Concha Alós, cuya evolución desde Los enanos hasta El caballo rojo evidencia una ampliación de su temática, partiendo de un criticismo individual a la descripción de fenómenos más colectivos. Las hogueras y Los cien pájaros cultivan la narración amorosa o erótica, tan necesitada en el país de adecuado tratamiento, y donde Concha Alós puede dar excelentes resultados.

ESPIRITU Y EXISTENCIA

El círculo vicioso, y anteriormente la novela premiada Entre el miedo y la esperanza, de Alfonso Martínez Garrido, parecen abordar la temática política y bélica. Sin embargo, la abstracción deliberada de ambas obras las confiere un carácter más existencialista, problemático, donde las técnicas faulknerianas del autor son em-

siones a simplificar, a cortar por el camino más ortodoxo. El encuentro es una novela corta de interés evidente. Juan Mollá y Víctor Alperi, primero colaboradores en Cristo habló en la montaña y después cada uno por su lado con Fuera de juego y La batalla de aquel general, respectivamente, trazan una narrativa moral de evidente madurez. Pedro Antonio Urbina, autor de Cena desnuda y finalista de varios premios, no se asusta ante las complejidades de cualquier investigación espiritual.

OPCIONES EXPERIMENTALES

Gonzalo Suárez goza de una excelente reputación en Barcelona. Narrador, periodista y cineasta, ha publicado varios libros de gran impacto en aquella provincia: De cuerpo presente, Los once y uno, El roedor de Fortimbrás y Rocabrúno bate a Ditirambo eligen el

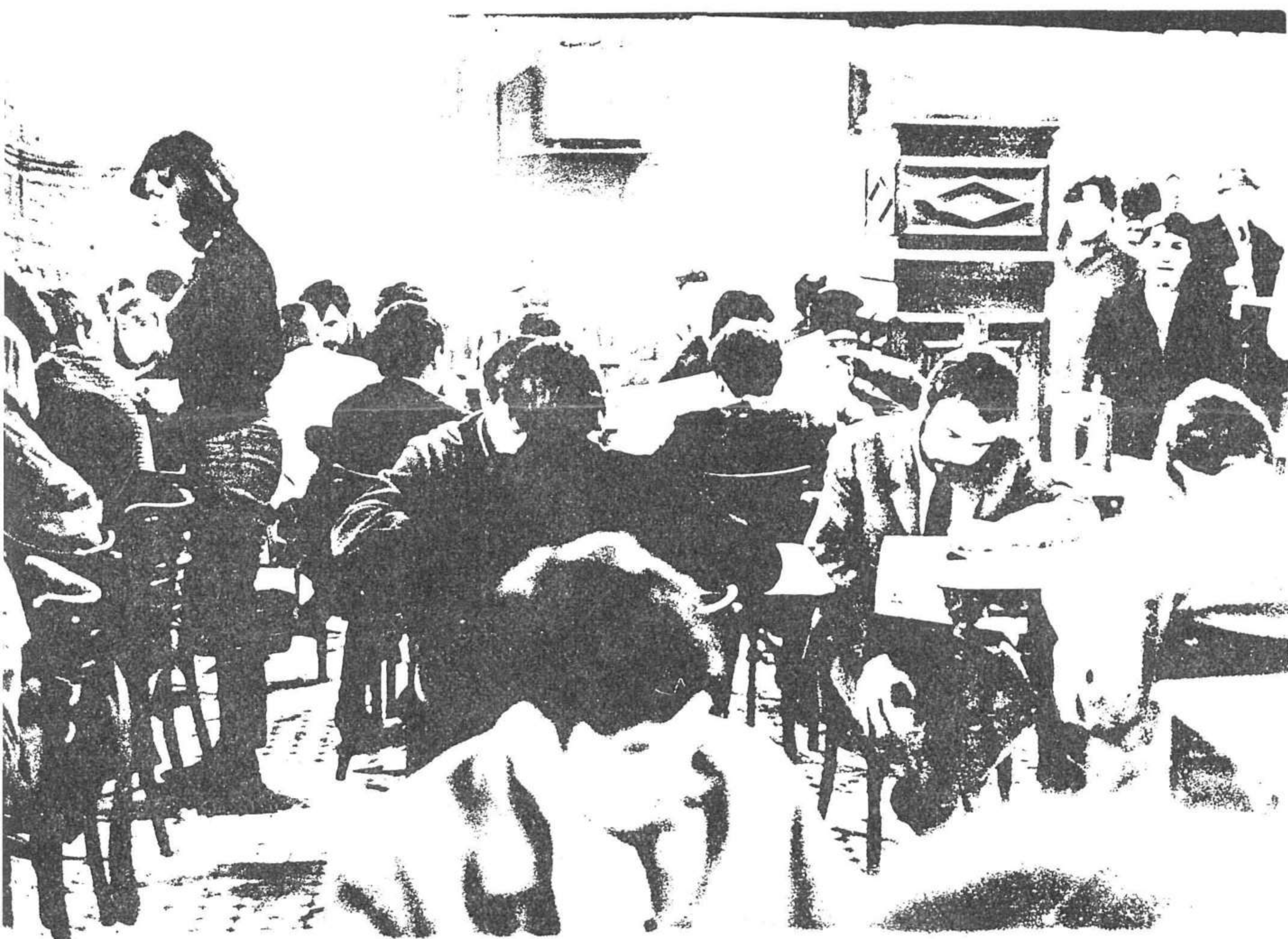
Pablo Antoñana obtuvo el Sé-samo con un libro faulkneriano y personal, intenso, feroz y despiadado, que a la vez era una novela sobre la guerra carlista: No estamos solos. Luego fue finalista del Nadal, y, cosa curiosa, no se le publicó la novela. El sumario pasó sin pena ni gloria entre la crítica y el público, aunque pienso que se trataba de una novela merecedora de mejor destino, que mostraba un novelista con garra y oficio. Pero tras ello ha venido el silencio de Antoñana, evidentemente lamentable. Germán Sánchez Espeso, jesuita, ha publicado Experimento en Génesis, una notable primera novela en la que circula por los territorios de la nouvelle roman francesa, más todavía por los de Robbe-Grillet. Pero el sacerdote narrador injerta en su experimento una vertiente espiritual soterrada y una perfección formal des-acostumbrada. Por el contrario, Vázquez Azpiri, que empezó a publicar novelas hace ya bastante tiempo, con Fauna ha optado por inaugurar su oficio, trazando una obra iconoclasta, angustiada, a medias entre lo beat y el happening,

cierro en este párrafo poseen esta obsesión en grado determinante, lo cual se advierte hasta en las técnicas empleadas, que respiran sensibilidad juvenil, actual, desde lo beat a lo hippie. Emilio Vera es un combinador nato de palabras, un itinerante del idioma, insólito y potente, cuya Marcha de la carroña, pese a su dignidad, apenas apunta la medida de sus posibilidades reales. José Juan Plans alterna géneros y estilos, hace biografía, teatro o narración, y sus últimas Langostas muestran un dominio expresivo notable. Francisco Umbral adopta una posición aparentemente hedonista ante la actualidad, gusta de la dulce vida y de la sensibilidad camp, con recreaciones del dandysmo y una gran preocupación por el erotismo y el sexo. Tamouré denotaba la influencia de Cela, mientras que Travesía de Madrid elige la apertura por encima de todo. Umbral podía ser, si optase por la disciplina, una de las figuras más interesantes de este panorama, aunque puede sospecharse que lo sea a pesar suyo.

También José Antonio G. Blázquez describe la dulce vida, pero con un acento más apremiante y con algún simbolismo fatalista en Los diablos, su única novela aparecida hasta el momento. Blázquez maneja muy bien los recursos dramáticos y también procede a un caminar sin descanso, con un lenguaje impresionista, hábil y repleto de excelentes efectos. Miguel Bayón ha escrito con El que va de paso, la novela beatnik española, en la que hay un narrador simplificado y una cierta ingenuidad y criticismo superficial. Jesús Torbado inauguró los premios Alfaguara con su éxito de venta de Las corrupciones. Relatos como Profesor particular o El general y otras hipótesis han acentuado su obra, que con La construcción del odio adquiere un rigor y un sistema no muy frecuentes. Torbado se ha tomado muy en serio su profesión y sus avances son notables. Al impulso desordenado y turbulento de su primera novela va yuxtaponiendo una progresiva carga intelectual y crítica, por lo que su nombre se prefigura como importante.

EL ANALISIS, ANTE TODO

De Antonio Martínez Menchen he citado sus notables Cinco variaciones. A esta obra se añadirá un nuevo libro de relatos de próxima publicación, y queda pendiente su novela, a la que está inexcusablemente obligado. Este escritor trabaja lentamente, con un rigor poco común, pero su carrera sólo ha comenzado. Eduardo Tijeras ha plagado de cuentos y narraciones excelentes casi todas las revistas españolas y sólo ha publicado una narración breve, El vino del sábado, que muestra un lenguaje espléndido—pocos manejan como él las palabras, con tanta intensidad y patetismo—y una preocupación ética y existencial en profundidad que le conceden atención absorbente. Homo ludens, aún inédita, vuelve a sus obsesiones individuales, de las que Tijeras puede extraer, el día menos pensado, una tragedia honda e imperturbable, estoica y sensual, que apunta detrás de cada una de sus frases. José María Guelbenzu, con El mercurio, se las mantuvo frente a Carlos Fuentes en el penúltimo Biblioteca Breve. El triunfo del mejicano era previsible, y Guelbenzu puede darse por satisfecho por su llegada a la final. El mercurio, que ya habrá aparecido cuando se publique este trabajo, es un libro insólito, donde hay juego y literatura, inte-



pleadas con cierta timidez. En este terreno el influjo del existencialismo sartriano—o el de Simone de Beauvoir—está más presente en la obra de Teresa Barbero, en la novela corta Una manera de vivir, o en su reciente El último verano en el espejo, donde la escritora muestra un desenfadado y comprometido muy prometedor. Carlos Puerto, que ha dado ya pese a su juventud tres novelas largas, y que se interesa por el cine, se inscribe también en este sector, al lado tal vez de Cerdán Tato, que se ha limitado a alguna producción breve muy estimable.

Una especie de existencialismo espiritual apunta en la obra de Alfredo Castro, fulminante en su carrera de tres novelas en un año, y cuyo idealismo le lleva en oca-

camino del comic verbal, de la sátira contemporánea, repleta de slogans publicitados, de esquemas de películas de la serie «B». Suárez se ha pasado al cine, esperemos que no definitivamente, y es el único cultivador español de este género narrativo. Javier del Amo, tal vez el benjamín de los narradores, escribe sin cesar, aunque sólo haya publicado la novela corta El sumidero y muchos cuentos, de entre los que recuerdo El fin. Se trata de un narrador muy personal, preocupado por los temas juveniles, y dubitativo ante las técnicas a emplear. Su intensidad verbal es considerable, y de su vocación y disciplina puede salir algún día el libro que rompa su espera impenitente.

donde hay sangre y burla y un desorden universal. Pero su insoponible intensidad le confiere una categoría estética poco despreciable, y habrá que estar atentos a sus próximas producciones si persiste por este inquietante camino.

JUVENTUD INSOLITA

Otro sector de nuestros más recientes narradores se preocupa de la temática ¿cómo no? juvenil. En realidad, esta preocupación pertenece en mayor o menor medida a casi todos los citados. Lo que sucede es que los nombres que en-

lecto y música, un conocimiento perfecto de todas las vanguardias —y Cortázar— y una sensibilidad a punto, compleja y problemática. El libro, que consulté todavía inédito y en una primera versión, puede desconcertar e inquietar. La prosa del autor es tersa, eficaz, punzante, y duele por debajo de la sonrisa. Alguno de los poemas en prosa que Guelbenzu publicó en Cuadernos Hispanoamericanos así lo apuntaban.

Felix Grande es conocido como poeta, premios Adonais, Guipúzcoa y Casa de las Américas. Con un cuento excepcional, El perro, obtuvo el Gabriel Miró, y con la novela corta Las calles, el Eugenio d'Ors de novela social. Está a punto de aparecer un libro que contenga sus relatos, que puede causar molestia, enojo y turbación. Pavese y Sartre están presentes en ellos, o Kafka, o Cortázar. Las dotes de prosista del escritor son indudables, y su problemática, compleja, agobiadora, de honda raíz moral, que traspasa al individuo para hundirse en la colectividad. Isaac Montero ganó el Sésamo con Una cuestión privada, y luego publicó otra novela corta, Al final de la primavera. Se trata de uno de los narradores con más garra, con mayor poder de captación. Pero los dos libros publicados no son un criterio para fiarse. Alrededor de un día de abril, inédita y pendiente de resolución judicial, es una larga narración de cerca de cuatrocientas páginas, donde el sarcasmo, el juego de farsa y tragedia se inscriben en una anécdota moral, desmitificadora y realista. He podido consultar su último libro, inédito, en vías de publicación, y que engloba seiscientas páginas bajo el extraño título de Los días de amor, guerra y omnipotencia de David el Callado. Montero conoce a la perfección la literatura contemporánea y —lo que es más desaconsejado— los clásicos, desde Quevedo a Galdós. En esta última obra, verdaderamente importante, realidad lograda y madura, el novelista crea una fábula personal y universal, simbólica y realista, donde el mundo creado es a la vez destrucción del mundo, crítica ideológica, balance cultural y poema de amor. Montero es duro, sarcástico y violento con su pluma, capaz, sin embargo, de las mayores sutilezas, del tacto sensible adecuado para herir o hacer gozar. Sus novelas largas son como carne, como el contacto potente de la naturaleza. Y ahí está, como tantos otros, en la puerta de un futuro que puede comenzar mañana mismo.

CONCLUSION

Luego puede resultar que Raúl Torres y Juan José Plans cultivan la novela de ciencia-ficción, y entonces cabría añadir los nombres de Juan G. Atienza y Carlos Buiza como sus más notables líderes. Otros muchos habrán quedado en el tintero en este apresurado y esquemático panorama. Nombres que tal vez tienen tanto derecho como el que más para figurar en este catálogo movedizo. Catálogo que puede dejar de existir también mañana. La actual juventud narradora no tiene maestros, ha surgido en medio de una situación estética fluctuante, donde las dificultades para orientarse se unen a la abundancia desordenada de suscitaciones. Ya he dejado de creer en este artículo. Por ello, resulta problemático extraer ninguna conclusión, que siempre sería precipitada y revisable. Digamos, pues, que se trata del punto final, ya que en este terreno estamos en un principio permanente.

Un hombre que se llamaba MANUEL LLANO

Por LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

A nadie se le ocurre, cuando se habla de un poeta, pensar que la cita o la alusión pueden referirse a un señor que escribe en prosa, y sin embargo hemos asistido en España al seductor fenómeno de que no conozcamos un solo verso de dos grandes poetas contemporáneos: «Azorín» y Gabriel Miró. También buscaríamos en vano una estrofa rimada, o una línea medida en sílabas y acentos, en la obra literaria recientemente —y dichosamente— recopilada de un buen hombre de Santander que se llamaba Manuel Llano.

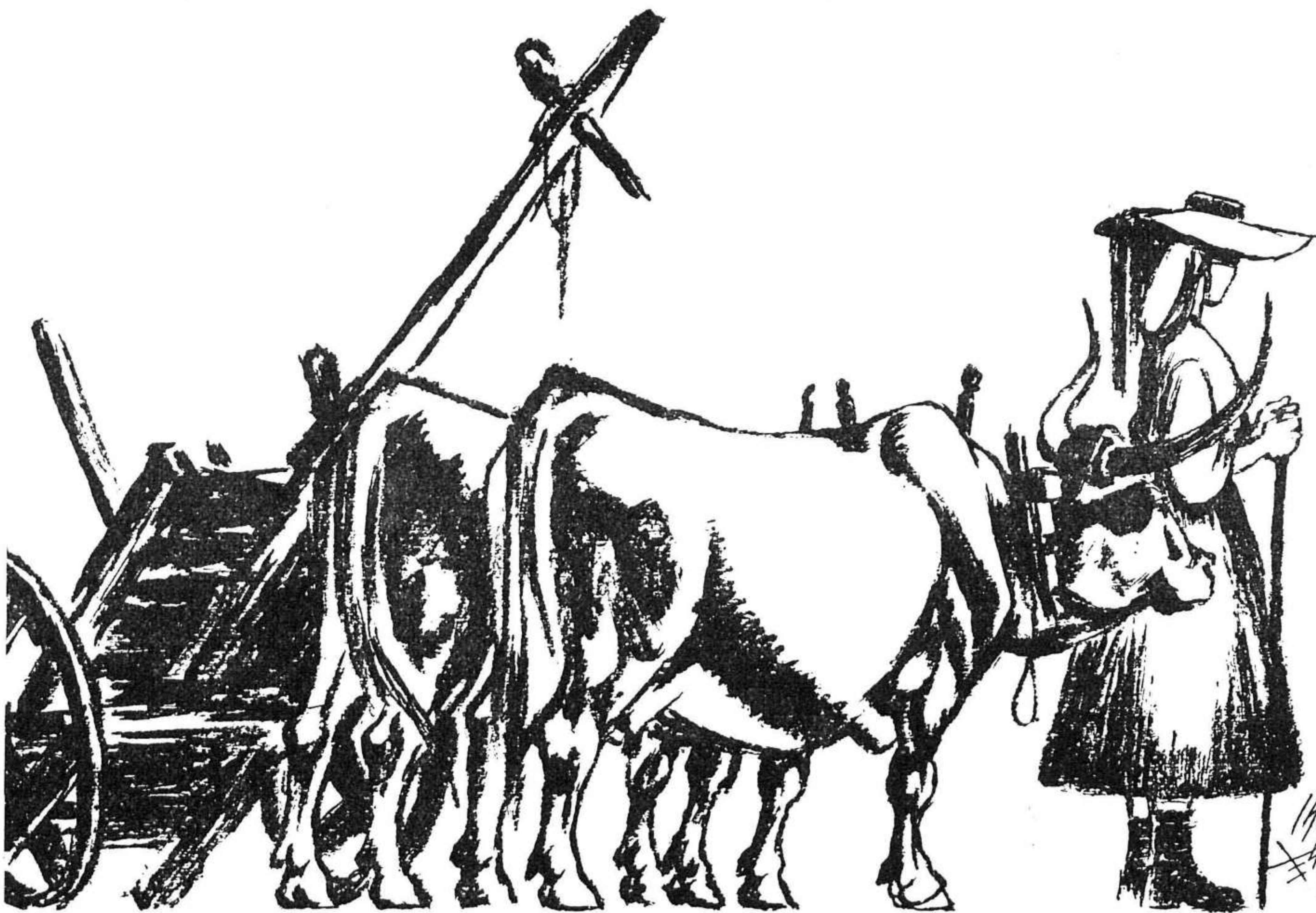
Pocos le conocieron fuera del ámbito provinciano, del que nunca salió durante una vida que no fue muy larga. Pero no fueron, ciertamente, espíritus vulgares quienes sintieron el halago o el deslumbramiento de aquellas páginas que, día tras día, compusiera con devoción de escritor de raza aquel mocetón bondadoso que desempeñaba modesto quehacer en la redacción de un periódico acreditado: son significativas e ilustres las firmas de los prologistas sucesivos de aquellos libros de correcta presentación y bellos títulos que Manuel Llano iba publicando con timidez y con amor y sin la menor sensación de vacío o de fracaso, pues aquella timidez encontraba atención y el amor era correspondido con amor por cuantos los leían. En 1931 su *Brañafior* aparecía garantizado con un prólogo de don Miguel Artigas; Víctor de la Serna, en 1932, trazaba airoso el pórtico de *Campesinos en la ciudad*; en 1934, la prosa trabajadamente lírica de Luis Santamarina era el umbral que ni soñado para la prosa, destelladora de poesía pura, de *La Braña*; y quienes conocimos y quisimos a Manuel Llano recordaremos siempre el regocijo infantil tan puro y tan legítimo, la casi unción admirativa y emocionada con que el humilde, admirado y admirable escritor provinciano recibió la mejor noticia de su vida: don Miguel de Unamuno, sin que nadie se lo pidiera, con la más noble espontaneidad, brindábase a escribir las palabras preliminares de *Retablo infantil*.

Era en el verano de 1935, en la península de la Magdalena, prestigiada entonces y ahora por los cursos de la Universidad Internacional. Don José Ortega y Gasset, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Américo Castro, Federico García Lorca con su *Barraca*, Jacques Maritain con su concepto de la Nueva Cristiandad, eran huéspedes sucesivos de un alcázar que ahora parecía más regio que nunca. Por allí rondábamos principiantes un tantico deslumbrados, periodistas a caza de entrevistas sugerentes, lectores entusiastas de conferenciantes y de conversadores. Y allí recibió Manuel Llano la buena nueva, presentado a don Miguel por la generosidad exuberante e hidalga de José María de Cossío, que, entonces como hoy, se las traía en el nobilísimo menester de impulsar talentos y estimular vocaciones.

Bien sabía don Miguel que no «hacía un favor», sino que cumplía un acto de humanísima justicia,

de los que a él le gustaban. Cuando leyó a Manuel Llano, don Miguel quedó «no prendado, sino prendido de esa obra». En ella y «en el espíritu de Llano respiré siglos quietos de niñez antigua, de antigüedad niña. De una niñez montañesa, mítica y trágica, amasada con entrañas de montaña... Llano tiene más y mejor que el conocimiento de la lengua castellana montañesa: tiene el sentimiento de ella». Si, Manuel Llano tenía —intensa, dulce, luminosamente— el sentimiento de la lengua, por él cuidada, pulida y cincelada, incluso cuando, por ingenuo orgullo de aldeano montañés, transcribía las palabras en su pureza fonética —leamos *Brañafior* o *Rabel*— con riesgo de importunar a los lectores —posible mayoría, naturalmente— indiferentes al viejo acento de los valles santanderinos. Lengua que servía a Manuel Llano para insistir, infatigablemente, en su amor a los menudos seres, trabajadores, sufridos, desdeñados, sacudidos por la guerra o aventados por la vejez, víctimas inocentes, tiernos fantasmas, cuya desdicha clamaba al cielo por la voz, también tierna pero firme siempre, del escritor.

Manuel Llano había conocido de sobra el dolor y la miseria en sus tiempos de pastor y de lazarillo de ciego, pero de la triste experiencia no había deducido hiel y vinagre de resentimiento ni tampoco esa indiferencia endurecida que pasa por estoica. Toda la tristeza de una mocedad mísera y golpeada habíase trascendido en puro hálito franciscano que acercábase por igual a los hombres y al paisaje, a ese paisaje montañés que fue también luz y fuente para otro prodigioso incomprendido, el pintor Agustín Riancho. Cuando Manuel Llano arribó a la ciudad —como un campesino más de sus libros— no creyó enfrentarse con un mundo nuevo y desapaible. Confinado en un destino modesto, viviendo para su mujer y sus hijos, escribiendo mucho y soñando más, sin estrépito ni intriga, no tardó Manuel Llano en ser apreciado y admirado en Santander. Quienes ocupábanse de libros y de escritores en la ciudad —afortunadamente no eran demasiado escasos— prendáronse de aquel buen hombre supremamente sencillo, cordial siempre, en cuyo trato, limpio de tosquedades y de intemperancias, percibíase ese señorío innato de tantos campesinos españoles. Ricardo Bernardo, el pintor, era entusiasta propagandista de sus libros; José María de Cossío se enorgullece presentándolo a sus innumerosos e ilustres amigos. Gracias a Manuel Llano la ciudad conoció, antes de la extinción definitiva, el perfume de las tradiciones mágicas y hechiceras de su provincia. Y así transcurrieron los mejores años del escritor, luego ensombrecidos por la guerra, que para el hombre sensible y bondadoso fue garra y estela de agonía, hasta que llegó la muerte brusca, coincidente con cierta broma macabra que algunos ruines, de esos que nunca olvidan, pretendió infligir a quien sólo vivió y escribió para el bien de sus semejantes.



JUAN GUILLERMO: COMPAÑERO DE JORNADAS

Por GASPAR GOMEZ DE LA SERNA



En las Jornadas Literarias por la provincia de Lugo, 1963. Juan Guillermo, el segundo por la derecha

HACE ahora exactamente diez años que Juan Guillermo se incorporó a las Jornadas Literarias: esa empresa itinerante que, suelta, terca y a su aire, lleva ya catorce de camino. Llegó, pues, muy pronto Juan Guillermo a nuestro carro viajero; fue, lo recuerdo muy bien, cuando emprendíamos, en un mayo ya muy caluroso de 1958, la quinta de nuestras Jornadas, por tierra de Murcia. No sé a punto fijo quién lo trajo; seguramente vino del brazo de otro pintor, su íntimo Javier Clavo, haciéndose en seguida plaza entre nosotros con el único bagaje que se exige aquí a todo el que quiera venir: talento y amistad.

Desde entonces Juan Guillermo no se perdió una Jornada; con la excepción de Ibiza, en la que el sorteo de las escasas plazas disponibles le fue adverso. Así, además de Murcia, Juan Guillermo participó en las inolvidables Jornada de Cádiz; en las arriscadas del hermoso Pirineo de Lérida; en las de las islas Canarias, su patria chica en donde hizo de cónsul, de cicerone, de anfitrión; en las de la misteriosa tierra de Lugo; en las peregrinas del Camino de Santiago, y por fin, en las últimas, que nos llevaron el pasado otoño a través de unas Asturias distraídas con un politiquero electoral que, a pesar de todo, no afectó ni a su profundidad ni a su belleza.

Juan Guillermo pertenecía al grupo de espléndidos pintores que acompaña desde el primer día a nuestra libre empresa intelectual; aquel primer día de 1954, también de mayo, en que en un par de autobuses desvencijados nos lanzamos más de medio centenar de escritores jóvenes a una aventura entonces literalmente quijotesca y casi multitudinaria por los campos de la Mancha. Porque quisimos que desde el comienzo no faltara la buena compañía de los artistas, que está tan dentro de esa viva tradición intelectual que ha unido tantas veces y sigue uniendo en amistosa y fecunda convivencia a pintores y escritores.

Juan Guillermo ejerció como el que mejor esa convivencia. Llegó a ser, además de un veterano, un indispensable de las Jornadas; perfectamente compenetrado con ese espíritu ávido de ver y vivir España, de penetrarla engarzado en una pequeña comunidad crítica, enamorada y atenta que es realmente su razón de ser. Compenetrado generosamente también con su mínima y necesaria carga de disciplina; a veces de incomodidad; siempre de fatiga, de comprensión y de tolerancia. Juan Guillermo volcó en esa íntima e intensificada convivencia que se cuece en el término de los siete u ocho días que dura una Jornada, su enorme corazón; entregándose con liberal franqueza a la alegría de andar juntos los caminos; de pararse en las ventas a beber en compañía un vaso de buen vino; de quedarse hasta última hora de la madrugada, cuando todo programa «oficial» ha terminado, caminando despaciosamente las calles de una ciudad provincial, de un pueblo perdido en la alta noche solitaria; o de permanecer en vela horas y horas conversando ante una taza de café en un parador lejano, aunque hubiera que levantarse después, para seguir a prima hora la implacable jornada.

Y, lo que es tan importante como eso, su entusiasmo de español y de artista le volcaban también, con inteligencia y sensibilidad, a la fruición intelectual de lanzarse a fondo en la realidad española, para tratar de descifrar el secreto humilde de su vida cotidiana y meterse a la vez en el laberinto de su historia donde se pierde el paso de los siglos. Particularmente sensible, como pintor, a la varia belleza o al dramatismo de nuestras tierras, o ante esa floración de arte y de sentido que son las viejas piedras de las antiguas casonas, de las iglesias, los palacios o los castillos, se le solía ver a Juan Guillermo recogerse de pronto, apartarse del grupo, o acaso en medio mismo de él, sacar su gran bloque de papel y trazar en vivo, nerviosa, rápida, diestramente, unos cuantos apuntes que luego se traducían en aquella línea precisa, limpia y tranquila de sus extraordinarios dibujos. En esto fue también Juan Guillermo ejemplar como el que más y nunca faltó su colaboración cuando le fue pedida para ilustrar alguno de los libros que las Jornadas iban azarosamente produciendo.

Será doloroso, si las Jornadas siguen camino, que Juan Guillermo no nos acompañe ya. Ha sido la suya, nuestra segunda baja —la primera fue la del grande César González Ruano—, y no nos consolaremos ni de una ni de otra. Quien ocupe su plaza en el autocar, esos sillones sencillos de nuestra rodante academia viajera, pero numerados también y empapados de vida literaria efectiva, tendrá que justificar su ingreso, no con un discurso, pero sí con una prueba honda y silenciosa de afecto y de admiración al pobre Juan Guillermo. Una señal que nos ayude a todos a arrancar otra vez y a seguir marchando por la espaciosa tierra que le guarda, sin su querida y valiosa compañía.



Por la provincia de Lérida, en el valle de Arán, mayo de 1960



CAMON AZNAR: «TEORIA DE LA PINTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA»

José Camón Aznar, dentro del ciclo «Arte y Cultura», disertó sobre la pintura del Renacimiento en España. Su conferencia resultó una amplia apertura a diversas sugerencias sobre el tema. En primer lugar, Camón explicó su disconformidad con el término «renacimiento» por no considerarlo «un renacer al sol de la antigüedad clásica después de las tinieblas de la Edad Media», sino que la nostalgia del mundo clásico se ha sucedido en esa Edad, continuamente, no teniendo en Italia límite cronológico, porque fue una fluencia sin fisuras. En cuanto a España, dijo que el Renacimiento llegó a manera de brusca ruptura y que en ninguna época de la his-

toria hay tan contundente enfrentamiento de estilos como entre el último gótico y el llamado renacentista. Hizo referencia a los extranjeros de origen germánico que manejaban las empresas constructivas y al panorama medieval, que representó un decaimiento de la fidelidad naturalista. Después señaló tres directrices de la pintura renacentista: la continuadora de la tradición gótica, la corriente purista que utiliza formas italianas y, finalmente, la más generalizada, la plateresca, de la que se llenaron de retablos las iglesias, y que tuvo vida durante un tiempo de gran afán constructivo.



RAMON, SEGUN JULIAN MARIAS

La deshumanización y la consistencia de la realidad tituló su conferencia en el ciclo «Arte y Cultura» el académico Julián Marías, poniendo como ejemplo de tal tendencia de la novela española a Ramón Gómez de la Serna. Dijo que la generación novelística que siguió a la del 98 fue de corta vida, y comentó el libro *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset, señalando que fue mal entendido, porque se supuso que Ortega recomendaba esa deshumanización, cuando solamente intentaba dar su opinión sobre ella, puntualizando sobre sus hechos más característicos. Marías asegura que a Ramón Gómez de la Serna se le ha leído poco, y le compara con Picasso, invencional y creativamente, calificando a sus greguerías como «dirismo más ironía» y de «minúsculas obras de genio», considerando que las greguerías obligan a leer las novelas ramonianas deteniéndose en cada párrafo; por ello, la narración no fluye, sin que por esto falte en ellas dramatismo en sus desrealizadas narraciones, que tienen un trasfondo de realidad en el que se remansa la acción. Ramón Gómez de la Serna novelaba lentamente, recreándose, porque le interesaba tanto cada cosa como la realidad de las cosas, explicó Julián Marías; porque gustaba paladear esa realidad, sabiendo que es necesaria la recreación, tomando en él la vida humana consistencia y densidad, siendo el novelista de la sensualidad, y su estructura de «borbotón» en continuidad de suspensiones, tal el movimiento humano.

JORNADAS CULTURALES PORTUGUESAS

Organizadas por la Embajada de Portugal en Madrid, el Secretariado Portugués de Información y la Fundación Colouste Gulbenkian se celebran actualmente en Madrid las Jornadas Culturales Portuguesas, que se inauguraron con la exposición —en el Casón del Buen Retiro— «Arte portugués: del naturalismo a nuestros días», seguida de la representación en el teatro Español de «Don Quixote», de Yves Jamaïque, por la compañía titular del Teatro Experimental de Cascais; la proyección del documental cinematográfico «Portugal de hoy», y otros actos que se prolongarán hasta el próximo lunes.

XV JORNADAS HISPANICAS EN BELGICA

DOS CONFERENCIAS: DE GREGORIO MARAÑON Y MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Organizadas por la Asociación Belga-Iberoamericana se celebrarán en Amberes, durante los días 11 y 12 de mayo las XV Jornadas Hispánicas. Con este Congreso se trata de reunir anualmente a todos los que por razones diversas se interesan por España y por Iberoamérica, por su lengua, su cultura y sus problemas sociales y económicos. Dentro de estas Jornadas se celebrará una exposición de libros españoles e hispanoamericanos. Están anunciadas las intervenciones de Gregorio Marañón y Miguel Ángel Asturias.

Carta de Porto Alegre

Querido lector:

Te escribo mi primera carta en fecha señalada, como ves. Me parece que ya tienes noticia de que vivo en una ciudad brasileña llamada Porto Alegre (en realidad ni tiene puerto ni es muy alegre), muy cerca de Uruguay, de Argentina y de Paraguay. En la universidad donde trabajo, regida por hermanos maristas, hay alumnos y noticias de los países de habla hispana, por lo que se puede uno enterar de casi todo lo que ocurre por estas latitudes literarias. Hace unos días, por ejemplo, murió la hija mayor de Hugo Wast, aquel novelista que todos leímos en nuestra adolescencia. Han sido conmovedoras las notas necrológicas que le dedicaron los periódicos porteños, llenas de tópicos, como siempre, y de extrañas palabras germinadas al amparo de veinte razas confundidas.

También podía hablarte de los libros que más se venden por estas tierras. García Márquez, el autor de ese impresionante libro llamado «Cien años de soledad», anda a la cabeza de las listas en Buenos Aires. Le sigue otro libro titulado «Crónicas de Latinoamérica», con doce cuentos que parecen un estudio de filología argentina, escritos en un idioma inmensamente rico y extraño para los que nos consideramos amigos de los clásicos y de los gramáticos. Después del libro de Morris West sobre Israel, viene Cortázar y su «Vuelta al día». El quinto es una novela de Martha Lynch, clásica argentina y muy poco o nada conocida entre nosotros.

Pero no te quería hablar hoy de eso. Vivimos aquí unos cuantos españoles y hemos celebrado debidamente el día de Cervantes. Somos pobres casi todos (excepto un baturro, dueño de cuatro restaurantes), así que no hubo «coqueteles», como dicen los brasileños. El Instituto de Cultura Hispánica, algo así como la idea de España rodeada por españoles e hispanófilos, preparó una exposición de mapas antiguos, fotografías y tarjetas postales en el vestíbulo del teatro Leopoldina, el mejor

de la ciudad. No encontramos mejor manera de recordar a Cervantes. Al tiempo que lo hacíamos, las postales nos permitieron hacer propaganda y no me extrañaría que el invierno próximo (el verano europeo) fueran a nuestro país cinco o seis turistas más, lo cual nunca es despreciable.

En el acto habló un hermano marista que es de mi tierra, Dionisio Fuertes Alvarez. Habló sobre Cervantes. El hermano es autor de un precioso libro titulado «Letra y espíritu hispánicos» y se encarga también de explicar a los alumnos de la Facultad de Letras las historias de Lope y algunas palabras de Cela. Aunque lleva más de treinta años en Brasil, está muy al tanto de nuestra cosas y todavía habla como las gentes de la montaña leonesa, es decir, muy bien. A la biblioteca no llega LA ESTAFETA, cosa que no entiendo. Te lo digo para que remedies este mal. Hablaré al administrador para que pague una o dos suscripciones. Es una pena que se nos conozca tan poco en estos anchísimos territorios. Me parece que no hay un solo libro español traducido al brasileño. Al menos, no los encuentro en las librerías. Claro que tampoco están traducidos Vargas Llosa, Márquez, Benedetti, Rulfo. A propósito de Rulfo: el «Pedro Páramo» ha sido pasado al cine y por un director español que vive en Méjico desde hace veinte años. Carlos Velo de nombre. Yo no lo conozco.

Y ahora no voy a contarte más. Me han nombrado vigilante de la exposición, no vayan a llevarse nuestros mapas y nuestras fotografías los asistentes al teatro. Están dando estos días un espectáculo de magia japonesa. Tres continentes en un solo recinto, ya ves. ¿No te parece bonito? Junto a los carteles del ministerio (los premiados en Milán) hay fotos de japonesas en bikini. Y todo eso en Brasil. No somos nadie, como han dicho tantos. Ya te contaré más historias. Un abrazo.

JESUS TORBADO

23 abril 63

EL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA HA PARTICIPADO EN EL XII CONGRESO DE LINGÜISTICA Y FILOSOFIA EN BUCAREST

Recientemente se ha celebrado el XII Congreso de Lingüística y Filosofía en Bucarest. El Instituto de Cultura Hispánica ha participado activamente en el mismo a través de la Oficina Internacional de Información y Exaltación del Español (OFINES), que agrupa a un gran número de especialistas españoles, americanos y europeos en el estudio y la enseñanza del español. Asistieron al Congreso en representación del Instituto de Cultura Hispánica el subsecretario general, don Enrique Suárez de Puga, y en nombre de la Oficina Internacional del Español, su secretario, don Manuel Criado de Val. Durante las sesiones del Congreso se han presentado libros españoles sobre tema lingüístico, y se llevó a cabo una reunión extraordinaria del OFINES.

Carta de Barcelona

EL LIBRO, PROTAGONISTA ABRILEÑO DE BARCELONA

Por JULIO MANEGAT



Jurado del premio de la «Crítica»

Barcelona tiene bastante vida literaria. No sólo radica aquí el mayor número de editoriales, sino que Barcelona registra más de la mitad de la producción librera nacional. Concretamente, durante el pasado año se publicaron en España 11.833 títulos, y de ellos vieron la luz en Barcelona 6.332. Siguen, como ustedes saben, Madrid, con 3.582 títulos, y el resto de las ciudades españolas, ya con un porcentaje infinitamente menor.

El caso es —motivo de esta carta— que abril es aquí un mes literario y que el libro se constituye un poco en protagonista. No diré —¡libreme Dios de insinuarlo!— que el libro alcance la popularidad del menor de los futbolistas, o de un discretito disco de última hora, pero sí que las gentes saben que el libro tiene un lugar en la calle y, lo que es más importante, en la casa.

EL DÍA DEL LIBRO

De estimular eso que entendemos por publicidad de la cultura se encarga en Barcelona el Día del Libro. Este año, con sol sobre las portadas para romper un poco la tradición lluviosa del 23 de abril, el libro ha salido de nuevo a la calle, y lo ha hecho —tradición también— de la mano fresca de las rosas de San Jorge. Es uno de los días más bonitos de Barcelona, y la ciudad —se diría— sale a la calle con la alegría de una muchacha que va a encontrarse con su primer novio.

Para el escritor es algo así como la fiesta mayor de todos los calendarios. El escritor se siente un poco «héroe», y se ve rodeado de gentes que le piden estampar su autógrafo en las páginas de

un libro. Si todo el año fuese el Día del Libro, viviríamos en el país más culto del mundo. Pero esto, claro está, es sólo un sueño entre los sueños, una sombra utópica y hasta enternecida.

El 23 de abril, recuerdo máximo de nuestro don Miguel de Cervantes, el libro es parte de la vida de la ciudad, de esta ciudad que ve crecer su producción editorial en lengua vernácula. En 1963, hace sólo cinco años, se publicaron no más de 200 títulos en catalán; hoy, durante 1967, han sido casi 500. No está mal.

CATALOGO DE LIBROS EN CATALAN

El Instituto Nacional del Libro Español acaba de dar vida a un catálogo estupendo de libros publicados en catalán. Este catálogo agrupa nada menos que unas 4.000 fichas de libros actualmente en venta. La parte más amplia corresponde a libros escritos en catalán, con 1.200 títulos. La clasificación se continúa con 468 títulos traducidos de otras lenguas; 650 títulos de obras destinadas a los niños y adolescentes, 550 obras de religión y ensayos sociológicos, y los 1.151 títulos restantes corresponden a disciplinas varias.

EXPOSICION BIBLIOGRAFICA BARCELONESA

Con motivo de la celebración del Día del Libro, se inaugura cada año, en las antiguas naves de la Biblioteca Central, de la que les hablaré pronto con mayor extensión, una exposición de la producción barcelonesa de libros. Se trata de una exposición representativa que aco-

ge lo más selecto de nuestra bibliografía. A la sombra del certamen anotan ustedes conferencias, coloquios... Publicidad de la cultura, como antes decía.

En este capítulo debemos anotar el número extraordinario que de su «Boletín» dedica al Día del Libro el Gremio de Libreros de Barcelona: más de 100 páginas, con numerosos artículos, informaciones, comentarios acerca de obras recientes, etc. Si; en torno a esta conmemoración, el paraíso —ni perdido ni ganado— de los escritores.

LA LIBERTAD DE LOS BOSQUES, PARA LOS PREMIOS DE LA CRITICA

Creo que los premios de la «Crítica» son los más importantes —para el escritor y para el público— que se conceden en España. Y lo digo sin dejarme llevar de mi amor de «socio fundador» de esta aventura, que inventó, allá por 1956, Tomás Salvador. Lo digo porque así creo que lo avala un «cónclave» de unos 30 críticos literarios españoles, que, procedentes de casi toda nuestra representación geográfica, se reúnen para destacar la mejor obra que, en narrativa y en poesía, se haya publicado el año anterior en el país.

Una treintena de críticos que no tienen otros puntos de atención y de interés que no sean los de destacar la bondad literaria de unas obras, sin presiones, sin condicionamientos, sin «votos de compromiso». Se habla de libros, sí, pero a la hora de la verdad es sólo un título el que cada crítico plantea sobre el tapete de las conversaciones.

Pienso que, para la pequeña historia literaria de España, pueden anotarse aquí los nombres de estos críticos, que, bajo la presidencia de Juan Ramón Masoliver, se han reunido de nuevo al aire libre de los bosques de Vallensana, lejos de todo parecido con las «puestas de largo literarias», que son habituales en la concesión de galardones.

El equipo es el siguiente: Juan Ramón Masoliver, presidente, y como vocales, por Madrid, Concha Castroviejo, Bartolomé Mostaza, Guillermo Díaz-Plaja, Antonio Valencia, Federico Carlos Sainz de Robles, Manuel Cerezales, Dámaso Santos, José Luis Vázquez Dódero, José Luis Cano, Ramón Solís, Leopoldo Azancot y Rafael Conte; por Barcelona, Angel Marsá, Enrique Sordo, Fernando Gutiérrez, Pascual Maisterra, Esteban Molist, Esteban Doltra, Lorenzo Gomis, Rafael Vázquez Zamora, Rafael Manzano y un servidor de ustedes, que, asimismo, actúa como secretario. Por el resto del país tenemos: por Valencia, Miguel Dolc; por Bilbao, Javier de Bengoechea; por Santander, Arturo del Villar; por Sevilla, Rafael Laffón; por Valladolid, Carlos Campoy; por Zaragoza, Luis Horno, y por Canarias, Domingo Pérez Minik.

LUIS BERENGUER Y CARLOS BOUSOÑO

Este equipo de comentaristas de la actualidad literaria a lo largo del año acaba de otorgar los premios de la «Crítica» para los géneros de narrativa y de poesía. Luis Berenguer ha sido el galardonado, con su novela «El mundo de Juan Lobón», novela que, curiosamente, quedó finalista en el premio «Alfaguara» del pasado año. Lo que son las cosas...

En poesía, y también por mayoría,

como la novela de Berenguer, se premió a la obra de Carlos Bousoño titulada «Oda en la ceniza». Son, como pueden ustedes imaginar, dos libros «recomendables».

La historia de los premios de la «Crítica», desde el año 1956, va configurando unos perfiles de la literatura española de nuestro tiempo que en el futuro nadie podrá dejar de tener en cuenta. De las dos obras premiadas ahora, en esta última reunión vallensanesca, al alivio de una minuta de catalanas gastronomías, nada voy a decirles. Las dos han sido comentadas en las páginas de nuestra revista.

Y OTRA IMPORTANCIA

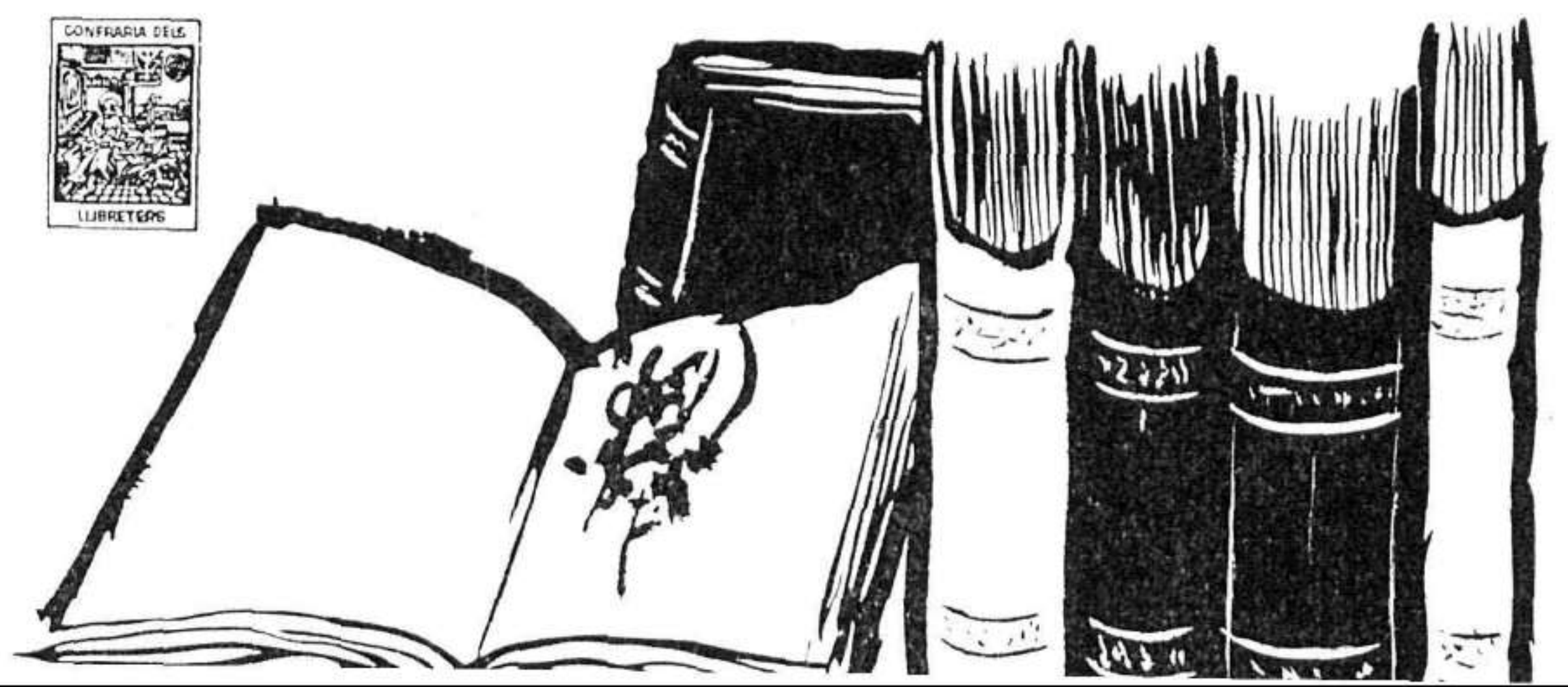
Pero los premios de la «Crítica» no sólo revisten importancia en sí mismos, sino en cuanto son la ocasión para que nos reunamos un buen puñado de escritores y de críticos literarios del país. Son tres días de convivencia, de cambios de impresiones y, muy cordialmente, de amistad. Esta comunicación es, más que conveniente, absolutamente necesaria. Demasiado tiempo hemos estado en España viviendo cada uno en su soledad de escritor. Los premios de la «Crítica» —en un aspecto— y las Jornadas Literarias —en otro— son ocasión de amistad, de corte de distancias, de estímulo para comunes aventuras.

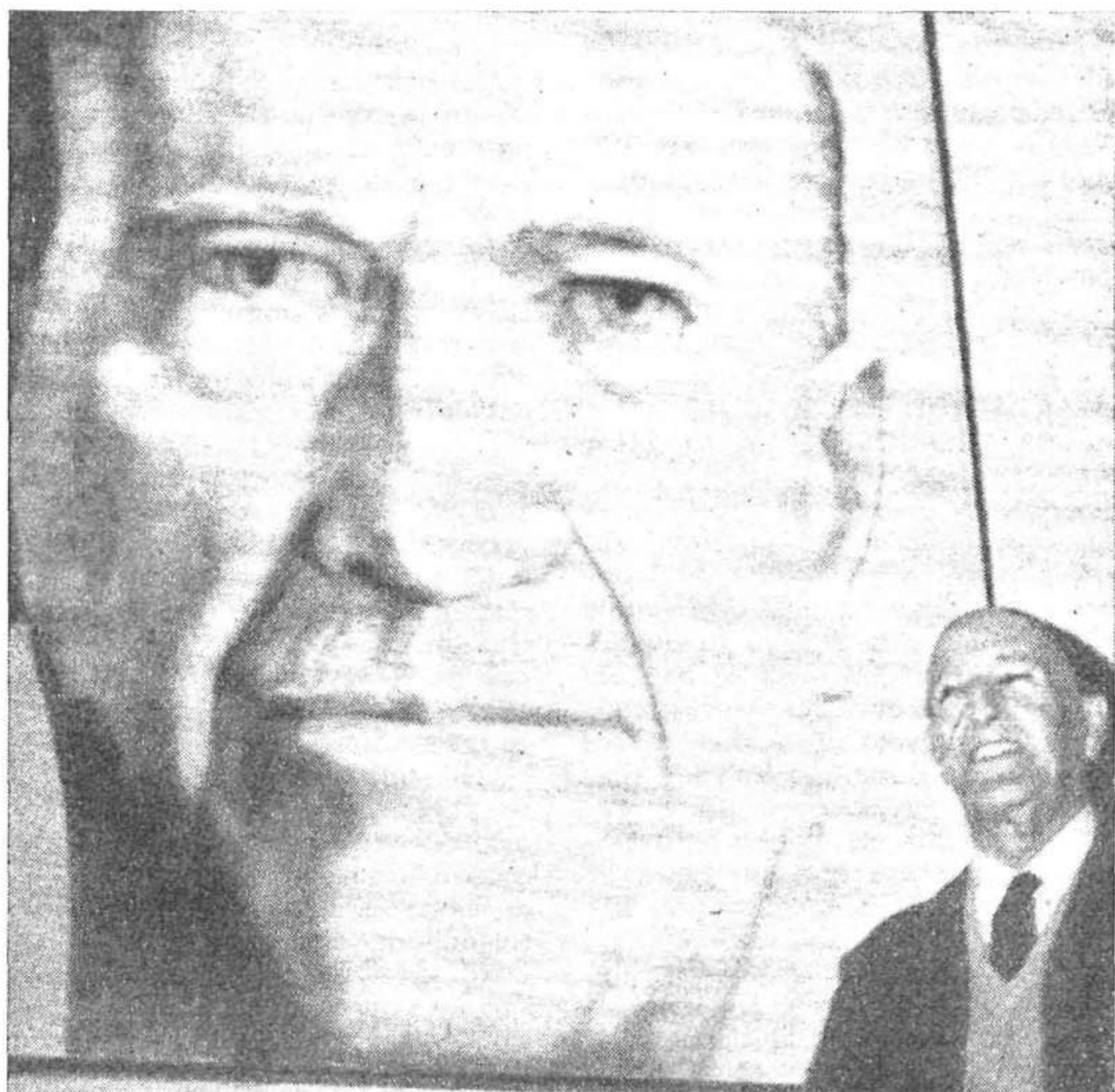
DEL LIBRO EN LA CALLE A LA LITERATURA EN LA ESCENA

En varias ocasiones he insistido, y seguiré haciéndolo, acerca de que el interés máximo del teatro en Barcelona está en los grupos teatrales independientes. Así, por ejemplo, ahora, ante los estrenos pascuales. Excepto la presentación de la compañía del Español con «Las mujeres sabias», nada hay, creo yo, que pase a la historia de la vida teatral barcelonesa, a no ser la actuación de algún grupo teatral independiente. Y además, no olvidemos que nuestra revista se publica en Madrid. El resto de los estrenos acoge varias obras ya presentadas anteriormente en la capital: «¿Quién soy yo?», de Luca de Tena; «Verde doncella», de Emilio Romero, y «¡Ay...!», infeliz de la que nace hermosa, de Juan José Alonso Millán. Nada que anotar si pretendo una rigurosidad de valoraciones. Molière, el viejo Molière..., y un actor curioso, extravagante, personalísimo: Juan Capri. Ni siquiera sabría decir si se trata de un verdadero actor. Sólo sé que Capri es «distinto» y que llena la escena con sus monólogos, con sus canciones, con sus queiebros y hasta con sus salidas de tono. Ahora ha estrenado la comedia de Juan Vila Casas, otro hombre curioso —pintor, novelista y dramaturgo—, titulada «El funerari». La comedia no es nada del otro mundo, ni casi de éste, pero Capri es un fenómeno teatral que es necesario recordar.

En cuanto al teatro no profesional, hay alguna cosa digna de mención. Pero de ello hablaré en mi próxima carta, ya que requiere detenimiento y cuidado. Se trata del estreno de varias piezas de Jean Tardú; del montaje —en catalán— de «Los bajos fondos», de Gorki, y, sobre todo, del estreno de la última pieza de Arthur Miller: «Incidente en Vichy». Quede, pues, ya que «se me acaba el papel», para mi próxima carta desde Barcelona. Y esto es todo por hoy.

DIA DEL LLIBRE





VISITA A VELLINGTONIA

En la calle de Vellingtonia, en el madrileño Parque Metropolitano, Vicente Aleixandre, uno de los más grandes poetas vivos de lengua española, sigue recibiendo la visita diaria del escritor de América, del novel de provincias, del amigo o el desconocido. Entre visita y visita, Aleixandre va escribiendo sus Poemas de la consumación, libro que se propone publicar dentro del presente año. Cada vez que recibimos carta del maestro, nos emociona pensar que esa caligrafía clara y oblicua ha dibujado algunos de los versos más perdurables de la moderna lírica española.



CARLOS PLAZA, LOS LIBROS Y AMERICA

El editor Carlos Plaza, de Plaza y Janés, ha hecho recientemente unas declaraciones sobre el problema de los libros españoles en América. Dice el señor Plaza: «Tardan demasiado nuestros libros en llegar a aquellos mercados y no se mantiene el principio de una novedad, pues cuando llega el libro allí pasó el momento crítico de su venta, y cuando el importador americano quiere repetir el pedido por haber agotado sus existencias, la nueva mercadería le llega casi al año de ser novedad.» Todos sabemos que los libros se averían en los viajes, como la fruta. ¿Por qué no probamos a enviar a América mercancía no averiada? El INLE está haciendo mucho en este sentido, pero todavía las manzanas siguen picándose por la lentitud del viaje.

ALVAREZ ORTEGA PREMIO DE TRADUCCION

Manuel Álvarez Ortega, el último surrealista español, el andaluz de *Dios de un día*, el poeta cordobés de *Invencción de la muerte*, ha dedicado los diez años últimos a su monumental *Antología de la poesía francesa contemporánea* (del surrealismo a nuestros días). El libro,

editado por Taurus, acaba de obtener el premio «Fray Luis de León» para traducciones, dotado con 25.000 pesetas. Un premio muy justo a esta labor paciente y minuciosa de Álvarez Ortega. (Por cierto que, a partir de la próxima convocatoria, el importe de este premio aumentará bastante.)

TRILOGIA

En el Ateneo de Madrid se ha presentado «Trilogía», original de Enrique Bariego, en sesión de teatro de cámara. «Trilogía» —como su nombre indica— consta de tres obras cortas: La última parada, La consulta y El discurso. Un buen reparto, a las órdenes de Fernando Gómez Herranz, director y actor, y con la presentación de Modesto Higuera, dio vida a estas tres piezas que el autor denomina «de vanguardia a la española».

JORNADAS LITERARIAS POR LA RUTA DEL QUIJOTE

Han tenido lugar recientemente unas jornadas literarias por la Ruta del Quijote, organizadas por la Diputación de Ciudad Real y dirigidas por el presidente de la misma, José María Aparicio. Participaron en estas jornadas los escritores Luis López Anglada, Juan Emilio Aragonés, Francisco Garfias, Carlos Murciano, Juan Van Halen, Alfonso Lindo, Francisco Javier Iturralde, Eladio Cabañero y otros varios. Durante casi tres días, el peregrinaje literario se prolongó por El Toboso, Campo de Criptana —con cordero muerto en la reunión de pastores de las letras en el molino de Costa Rica—, Alcázar de San Juan, Tomelloso, Argamasilla de Alba, lagunas de Ruidera, San Carlos del Valle, Infantes, Valdepeñas (homenaje a Juan Alcaide), Las Virtudes, Almagro, Puerto Lápice, Consuegra y Madrid. Los jornalistas se trajeron un buen repertorio visual y emocional de molinos, mosaicos, torreones, viñas, mesones y mesoneras.

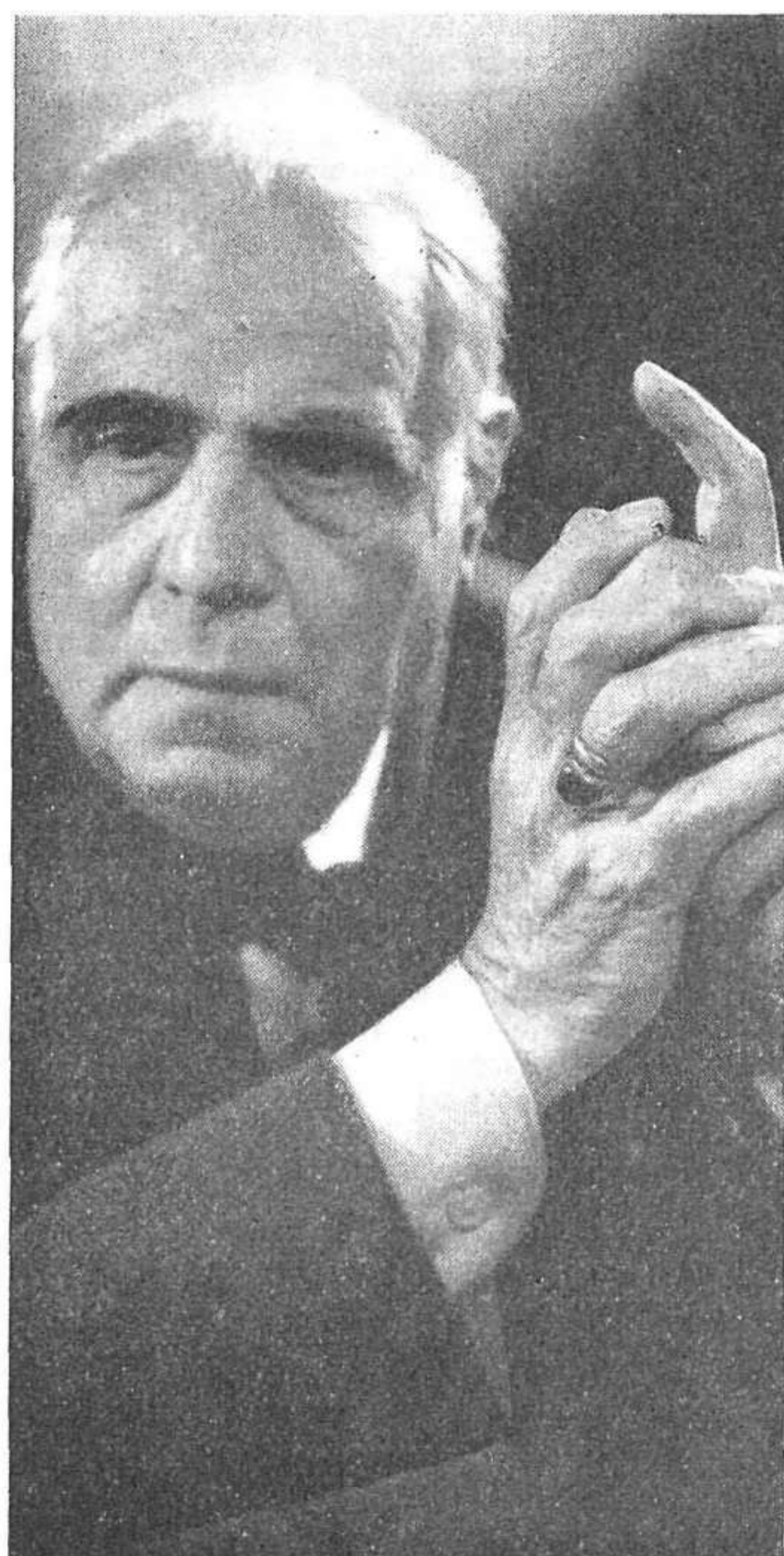
UN ESCRITOR QUE ATRAVIESA

José Julio Perlado tiene treinta y dos años y, entre otras varias cosas, ha sido redactor-jefe de LA ESTAFETA LITERARIA. J. J. Perlado es un joven escritor que atraviesa por las letras españolas de paso de su corresponsalia periodística en Roma hacia su nueva corresponsalia en París, y, de paso, nos deja una novela muy voluminosa, titulada *El viento que atraviesa*. Es la primera novela que publica, aunque no la primera que escribe. Perlado, escritor de larga formación europea y europeísta, crítico literario durante bastante tiempo, se somete ahora a la guillotina crítica. A ver qué pasa.



DE NUEVO Y SIEMPRE, EUGENIO D'ORS

Varios libros sobre Eugenio d'Ors han coincidido últimamente en nuestra actualidad literaria. Los títulos están en la mente de todo lector español. Asimismo, ensayos y artículos en diversas revistas nos permiten hablar de una reactualización dorsiana. ¿Empieza a salvarse el paréntesis de silencio que siguió a la muerte del maestro? En todo caso, el tiempo va depurando lo que de pretensión categórica o minimización anecdótica pudiera haber en la obra de d'Ors —como en la de cualquier otro—, para entregarnos, limpios y evidentes, sus enormes valores literarios, culturales, de pensamiento y palabra. Cuando un gran autor va perdiendo a sus «hinchas» es cuando realmente empieza a ser clásico. Ahora que nadie trata ya de monopolizarle, Eugenio d'Ors empezará a ser de todos.



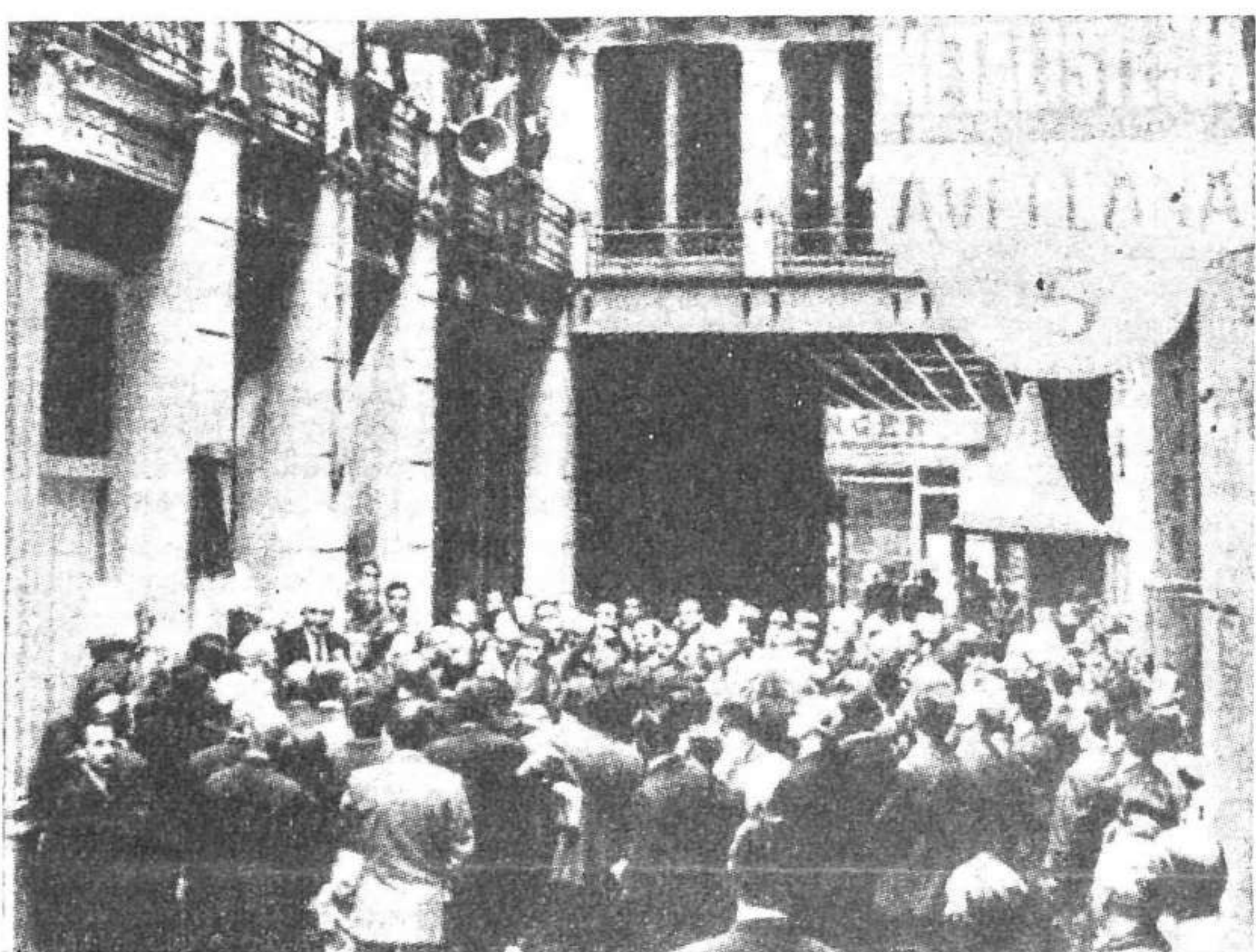
LO QUE ESCRIBE MARTIN DESCALZO

José Luis Martín Descalzo, ese sacerdote-obrero de la literatura—por lo mucho que escribe, y no por otra cosa—, lleva unos cuantos años dedicado al periodismo religioso y social. Después de su vibrante arranque como poeta, después de su premio «Nadal» de novela, después de su audaz versión teatral de Juana de Arco, seguimos esperando de Martín Descalzo, joven y directo, inquieto y escritor nato, nuevas novelas, nuevos versos, nuevas cosas. Sabemos que el «cura terrible» prepara una gran novela sobre las peripecias de un sacerdote en la guerra española. El mismo nos lo contaba el pasado verano en Santander. ¿Cómo va ese libro, padre?



LOS PREMIOS DE LA BOITE

Ha quedado constituido el jurado de poesía del concurso convocado por La Boite. Forman parte del mismo, entre otros, el poeta José Hierro, el también poeta Claudio Rodríguez, la escritora Natalia Figueroa y el crítico Pablo Corbalán. Se da de baja, por ausencia, a los jurados Jesús Hermida y Luis Blanco Vila (el primero de ellos parte para Nueva York, como corresponsal de Televisión Española, y el segundo, para Francia, como corresponsal en París del diario «Ya»). Los jurados de cuento y teatro se darán a conocer más adelante.



MIRANDO A MIRO

Barcelona ha rendido una serie de homenajes últimamente a ese catalán universal que es Joan Miró. En honor de este pintor se ha organizado el «Año mundial Miró», con descubrimiento de una lápida en la casa barcelonesa donde nació el artista hace setenta y tres años. La casa es el número 4 del barcelonés Pasaje del Crédito, y enfrente tiene una «metallistería», que se llama «Avellana», apellido del honrado industrial propietario. En el número 5, pues, del Pasaje del Crédito, una vieja artesanía gremial catalana. Y en el número 4, la artesanía genial de un artista que España ha regalado al mundo: Joan Miró.

LOS PREMIOS DE LA CRITICA

Un año más se han concedido los premios de la crítica, que nos siguen pareciendo justos y bien dados. El poeta y el novelista de este año—Carlos Bousoño y Luis Berenguer, respectivamente—suponen los dos extremos de una carrera literaria. Bousoño es la revelación prematura, el poeta que maduró muy pronto y que ahora nos da, quizá, su mejor libro: Oda en la ceniza. Es oportuno que la Crítica nacional (con mayúscula) venga a fijar su atención en el joven poeta y profesor cuando éste alcanza uno de sus más definitivos logros. La biografía literaria del novelista Luis Berenguer se desarrolla en sentido exactamente contrario: una vocación tardía, pero pujante y segura, que la crítica ha madrugado en confirmar. Si algo tenemos que reprochar a estos premios es su limitación a los géneros de poesía y novela. ¿Por qué no se empieza a premiar el ensayo, tan vario y sugestivo hoy en nuestro país?

GUERRA, LITERATURA Y TACOS

Un lector de libros y revistas escribe a un semanario madrileño y dice: «He leído la novela Las últimas banderas, premio Planeta 1967, y me ha sorprendido bastante: el lenguaje de los personajes de la obra está salpicado de palabras muy poco «académicas»—aun considerando el nivel de los mismos, se entiende—e incluso groseras (tacos, etcétera) y, por otra parte, dicha novela recoge escenas íntimas que a mi juicio rayan en lo escandaloso.» El lector y corresponsal sigue escandalizándose de cosas. No vamos a hacer nosotros, desde aquí, una defensa del taco literario, pero repetiremos una vez más que si se suprime la valentía idiomática de nuestra literatura, dejaremos manco no solamente a Cervantes, que ya lo era el hombre, sino también a Quevedo, a Rojas, a medio Siglo de Oro.



GUILLERMO DE TORRE, PREMIADO

Guillermo de Torre ha sido galardonado recientemente con el premio del Pen Club Argentino por sus trabajos rotulados «Al pie de las letras». También recientemente, la Harvard University Press ha contratado la traducción al inglés de **Historia de las literaturas europeas de vanguardia**, el gran libro histórico-ensayístico de Guillermo de Torre.

PENSADORES RELIGIOSOS DE HOY

Alfonso López Quintás es un religioso dedicado a la filosofía, autor todavía joven, que nos ha dado ya varios libros importantes. Hace unos meses nos llegó su *Estilos de pensar*, en dos tomos, así como la primera entrega de *Pensadores cristianos contemporáneos*, libro este último que hemos venido leyendo despacio, con interés y provecho, por lo mucho que sabe y lo

bien que expone López Quintás. El volumen reúne a tres filósofos alemanes y uno español: Zubiri. La leyenda de hermético que rodea a nuestro pensador queda disipada mediante las meridianas interpretaciones de su exegeta Alfonso López Quintás, y éste es nuestro mejor elogio—profano en los dos sentidos de la palabra—al autor mercedario.

DOS PREMIOS AL MINIEYE

Es conocida la tendencia de nuestros premios literarios a recaer sobre valores nuevos, inéditos—cuanto más jóvenes, mejor—, por aquello de la novedad y la sorpresa. De acuerdo con esta tendencia, los premiados van siendo cada vez de edad más tierna, y así hemos llegado al conmovedor trance de que un minieyeyé, un chico de diez años de edad, acaba de llevarse dos premios en poco tiempo. El niño es de Munera (Albacete), y se llama Enrique García Gavidia. En menos de un año, Enriquillo se ha revelado muy en serio. Primero fue el concurso de cuentos convocado por la Federación de Asociaciones Protectoras de Animales, y ahora, el concurso, también de cuentos, convocado por el Centro Coordinador de Bibliotecas de Albacete. Ambos concursos los ha ganado el chaval por unanimidad. Con un par de años más, Enrique García Gavidia escribe una novela objetiva y le traducen en Checoslovaquia.



Con Plumas Ajenas

INSULA

ULTIMA

«ELEGIA DE SANDUA»

Sí, es la última *Elegía de Sandua*. O de Córdoba. La última, el adiós a la vida de un gran enamorado de la vida, del poeta Ricardo Molina. De la vida o de la muerte. La muerte para un verdadero poeta es la trasvida, es la otra cara, incluso para los no creyentes. Porque los descreídos, a fuerza de no creer, terminan por no dar crédito tampoco a la vida material que gozan o que sufren. Molina, gran catador de cante jondo, teórico y acólito del flamenco cordobés y del de todo el Sur, sobre el que nos ha legado páginas magistrales, si que creía, a su modo un tanto pagano y aparentemente escéptico, pero sin dejar de ser cristiano.

La última *Elegía* de Ricardo Molina no tiene título. Su título es un vacío, una línea, un hueco, un blanco. El sabía que se iba a morir, que su enfermedad no le dejaría entre nosotros mucho tiempo. Sus *Elegías de Sandua* son de sus comienzos, de hace por lo menos veinte años, cuando Ricardo animaba al frente de su grupo de Córdoba la revista *Cántico*. Una revista con un título que parecía un homenaje a Jorge Guillén. Un día habrá de estudiar la influencia del poeta castellano en la poesía andaluza. Pocos discípulos tan fervorosos, tan fieles habrá tenido Jorge como los que al pie de la letra universitaria lo fueron o se apuntaron en la otra letra, en la de la libre creación poética y en el amor a la perfección y a la esencialidad.

Los últimos libros de Ricardo Molina han sido de estampa malagueña, de las primorosas ediciones de *El Guadalhorce*, que dirige Angel Caffarena Such. Una de 1966: *La casa*. Otro libro mayor, de 1967: *A la luz de cada día*. La casa es una serie de cinco poesías que se inicia en una del mismo nombre: *La casa*. A ella pertenece esta estrofa:

Cuán dulcemente resuenan los pasos
por la escalera hacia uno mismo.

Se vuelve de los sueños de mundo
[y de riqueza
a la humildad serena de la casa.

Blanco papel, dama de noche y el
[tejado
lo son ya casi todo y más no se
[desea.

Casa en silencio, ¿quién reconquis-
y humilde no se postra? [tado

Nos rodean
otras casas. Se siente.

que Dios es bueno sobre la ciudad
porque en el más humilde de los
tiemblan de amor estrellas [patios
y en la callada media noche, luna
es el tibio cristal de la ventana.
Belleza así no falta en este mundo.
Los que transitan la calle y yerran
sin dirigirse a parte alguna
no gozan la secreta maravilla
del cielo donde todo está en su sitio
como en fragante, oscuro aparador,
el cristal y la fruta.

Ricardo Molina, profesor de literatura, leía mucho a los clásicos. Cuando canta a la noche resuenan

en su verso el eco de los elegíacos griegos y latinos, el de los poetas de la escuela sevillana y los de la salmantina. La noche de Virgilio, la de Lucrecio, la de Herrera, la de Francisco de la Torre, la de Fray Luis de León. Pero vivida, sentida desde lo hondo y de nuevo, primer habitante de la noche como el Adán de José María Blanco en lengua inglesa, desde su casa, desde su patio de Córdoba o desde la cercana aldea de Sandua.

GERARDO DIEGO
(*Insula*, marzo 1968.)

Revista de Occidente

LA «APERTURA» TEATRAL Y LA NECESIDAD DE SU APROVECHAMIENTO

El teatro español se halla actualmente en una situación que, en líneas generales, podría definirse con las mismas palabras que Unamuno dedicó, en 1907, al de aquel tiempo: «Suprema escuela de vaciedad espiritual.» No me interesa ahora un estudio detallado de tal situación, que constituye, sin duda, el problema fundamental de nuestro teatro. Sus causas son, en general, bien conocidas, y no faltan quienes consideren que la solución del problema puede llegarnos por el camino de la «apertura» que actualmente parece estar produciéndose en nuestros escenarios.

Ya se sabe que la solución de un problema es el germen de otros problemas nuevos: la más viva historia del hombre está hecha de soluciones de esa índole. Pero existe el peligro de que la «apertura» no llegue a crear problemas nuevos, por la sencilla razón de que no resuelva el viejo, sino que lo oculte, enquistándolo en sus características esenciales.

Gracias a la «apertura» hemos visto en Madrid piezas de Brecht, de Ionesco, de Pinter, de Durrenmatt, de García Lorca, de Valle-Inclán, etc., lo que suele considerarse como una gran conquista, como una etapa nueva, importantísima para la redención de nuestro teatro. Pero yo creo que si el fenómeno, en principio, parece saludable, conviene estudiar algunos de sus aspectos, no sea que estemos viendo en él peculiaridades que no le corresponden y que pueden inducirnos a engaño.

A mi modo de ver, queda, pues, suficientemente clara la necesidad de que la «apertura» sea una siembra y no una cosecha. Que la amplitud de criterios con que se aceptan y se juzgan y se proclaman los méritos auténticos o sólo imaginarios de los autores extranjeros o españoles muertos ya, se aplique, en análoga medida, a los autores españoles que aún tienen la desgracia de vivir, cuidando de no

caer en el absurdo juego de elogiar en un autor extranjero, como audaz búsqueda de formas, lo que en un autor español se censura, sencillamente, como falta de técnica o como erróneo empleo de formas extrateatrales. Que la «apertura» se utilice como punto de partida para ir barriendo los tópicos que, desde hace muchos años, enturbian el ambiente teatral español, y no para levantar tópicos nuevos que, en cuanto tópicos, serían tan nefastos como los que venimos padeciendo. En fin, que la «apertura» sea apertura para todos, incluidos los autores españoles.

Creo que en esta tarea corresponden de una gran parte a los críticos que libremente han decidido luchar por una renovación de nuestro teatro. Recordemos que el nivel de un teatro «actual» viene dado por el nivel de sus autores «actuales». Si algún crítico creyese que nada puede hacer en favor de los autores españoles que nuestro teatro está necesitando, deberá reconocer que no puede hacer nada por atender a la más urgente y grave exigencia de nuestro teatro.

MARCIAL SUÁREZ
(*Revista de Occidente*, marzo 1968.)

ABC

CADENA PERPETUA

SI se llamaba a la condena que privaba de libertad al reo por el resto de su vida. Habría de permanecer hasta el último suspiro en prisión, con los grilletes al tobillo. La ley era entonces inexorable. Posteriormente, la «cadena perpetua» fue quedando reducida a una expresión sin contenido, a un residuo del pasado, puesto que la humanización del Derecho consiguió que el límite máximo de privación de libertad por un delito fuera el de treinta años. La perpetuidad, pues, quedó fijada en un plazo y rescatada así de la arbitrariedad del tiempo y del azar. Es decir, que el legislador tomó la defensa del reo contra su acreedora, la sociedad, y puso un fin automático a su crédito. Es más, dejó la puerta abierta a indultos y amnistías que podrían reducir aún más la duración de la pena.

Sin embargo, en otras esferas del Derecho quedó subsistente, con todas sus agravantes, la obligación a perpetuidad que, en muchos casos, es equivalente a la anacrónica «cadena perpetua». Nos referimos a la contratación editorial. En su virtud, el autor cede sus derechos a la publicación de su obra sin límite en el tiempo. Es decir, queda de por vida privado de la libertad de disponer de su obra por sí mismo o por mediación de un tercero, a no ser que el beneficiario renuncie a su exclusiva por entender que no es negocio su explotación o que «ya» no es negocio. En todo caso queda al arbitrio del editor la li-

bertad del autor, de tal manera que muchas veces, aunque la explotación comercial de la obra no sea remuneradora, puede retener, y retiene, su derecho por propio orgullo profesional, sin que influya en su ánimo el perjuicio notorio que con ello ocasiona al autor.

Así está concebido y así se practica en general el contrato de edición, entre cláusulas de resonancias medievales. En resumidas cuentas, el contrato de edición consiste en esta fórmula: «Está bien, le editaré su obra, pero bien entendido que en exclusiva, como quiera y por el tiempo que quiera. Amén.»

Se podría objetar, y se objeta, cuando llega el caso, que ese proceder es perfectamente legal. Y lo es, sin duda alguna, al igual que lo era, hasta hace un siglo aproximadamente, el derecho a la trata y tráfico de negros. Un hombre libre podía comprar una pareja de seres humanos de color unidos en matrimonio y venderlos después por separado. Era legal. El dueño lo era asimismo del fruto de aquel matrimonio, como del fruto de sus vacas o de sus yeguas. Era legal. El dueño se reservaba también el derecho de apropiarse el producto del trabajo de sus negros hasta que éstos morían de extenuación o de vejez. Era legal. Pero, ¿era equitativo? ¿Era justo? Un día, el legislador comprendió la iniquidad de esta situación y abolió la esclavitud. Y ya dejó de ser legal. Fue el triunfo de una mejor conciencia.

También suele argüirse que el escritor, al suscribir uno de esos contratos de edición, obra con entera libertad. Pues claro que sí. Nadie, en efecto, le pone una pistola en la nuca para obligarle a firmarlo. Indudablemente es libre en este acto, como eran libres los jornaleros del campo cuando eran contratados en las plazas de sus pueblos por mayores y aparceros para un trabajo de sol a sol a cambio de unas pocas pesetas. Eran libres. Podían decir sí o no. Ahora bien: si decían «no», se condenaban y condenaban a los suyos al hambre. En eso consistía su libertad de contratación, hasta que el legislador se decidió a intervenir para establecer un auténtico equilibrio entre las dos partes. En este caso se impuso también la equidad sobre una legalidad que ya no respondía a las exigencias de un sentido más evolucionado de la justicia.

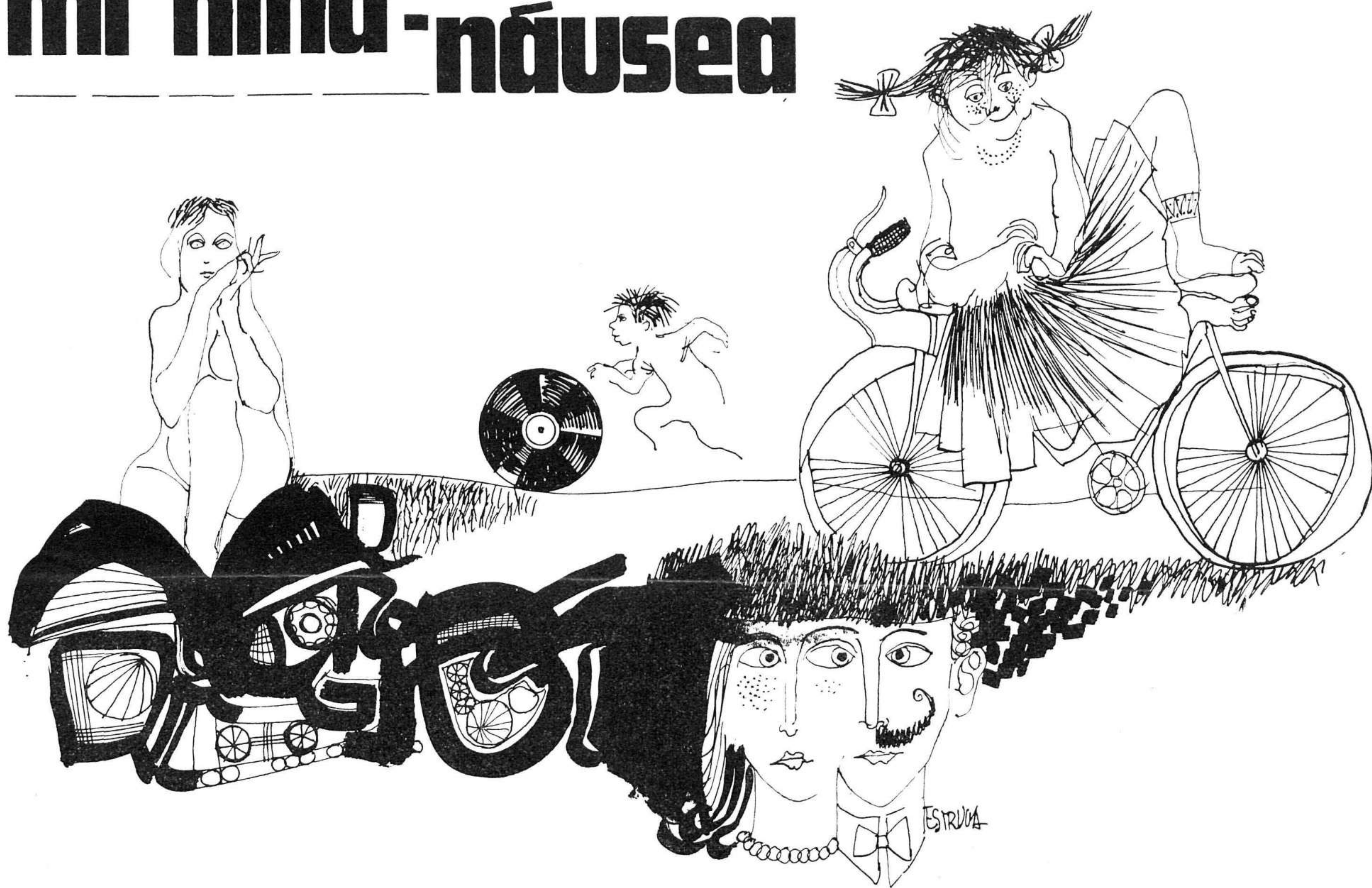
El escritor nace para escribir y escribe para publicar. Cuando llega la hora decisiva, ni tiene fuerzas ni ambición para imponer sus derechos y acepta la capitulación incondicional que le proponen. Podría decir que no, pero entonces se condenaría al silencio y a la nonnatividad para siempre. Luego no tiene más remedio que decir sí, o sea, «cargar con la perpetua».

¿Que el editor corre un riesgo? ¿Es que no lo corre también el escritor al jugarse sus horas de trabajo, sus ilusiones y posibilidades? Que no se nos diga que el editor «lanza» a un escritor desconocido por pura filantropía, porque sería contestar con una broma a una cuestión muy grave. El editor publica la obra que, a su juicio, encierra una posibilidad de éxito y de ganancias, independientemente de la persona del autor. Su lema es: «Los negocios son los negocios». Y es justo que se reserve un tiempo razonable para la explotación comercial de la obra que edita. Indiscutiblemente. Pero resulta a todas luces inadmisibles, ya, que se reserve ese derecho a perpetuidad.

Al llegar aquí no podemos menos de preguntar: ¿Cuándo va a intervenir el legislador para suprimir de nuestro Derecho positivo los grilletes de esa condena a «cadena perpetua» que aún subsiste en él?

ANGEL M.^a DE LERA
(«ABC», 18-IV-68.)

niña, mi niña-náusea



Por FRANCISCO UMBRAL

Ilustra: ESTRUGA

VIAJARÁS por las calles, autobuses, o la rauda catástrofe del Metro, tan subterránea y metropolitana; irás junto a aquel hombre, aquel muchacho, el de la barba negra, la triste alopecia (¿alopecia?), no recuerdo el acento, no sé dónde se pone, niña, mi niña-náusea, o el pequeño seiscientos, o el cupé, como una intimidad que no es verdad, por la ciudad de entonces, en cuyos semáforos, amor, arden hoy otras luces, otras miradas rojas, otra fijeza verde de la que nada espero, y quizá tú conduces—«déjame, quiero probar, espera»—con manos de muchacho y corazón alcohólico; nunca he vuelto a saber, ay, nunca más, de modo que imagino tu viaje, te veo sobre el volante, sonriente y temerosa, irónica de ti, fumando y conduciendo, confusa de humo y de velocidad, dejando ya una estela familiar, un olor del que siempre quisiste librarte; caminarás por calles donde ha crecido el mármol como corteza dura sobre el pasado abierto en bocas de cemento, en bostezos de yeso, en dedos de humedad, y ya no serás tú, ya no seremos, pero puede que fumes de otra marca, hasta la náusea joven de tu boca que-

mada; supongo que sigues con el negro, ese sabor de Celtas en tu paladar hondo, tu lengua fresca y roja, tus dientes que no arden, que no se velan, que muerden la tristeza como un tallo, que se beben la risa como una juvenil cerveza; no serás, no serás, no puedes ser la misma—«cómo era, Dios mío, cómo era»—, no te imagino ahora; hablarás de otras cosas asida vagamente a ese botón ya flojo, mal cosido, de tu chaquetón triste; habrás nacido de ti misma, madre de la que fuiste, de la que yo besaba, como busco en la página de hueco, «Notas de sociedad», en la iglesia de los Jerónimos, ayer tarde, o de la Concepción, «contrajeron las sagradas nupcias la bella y distinguida señorita...», pero nunca te encuentro, no estás, claro; el tipo de la barba, ¿qué fue de él?; serás sola y diaria por los seis u ocho pisos que un ascensor navega como el delfín vertical hacia la superficie, o escaleras abajo, con tu melena breve, más intensa que larga, con tu ropa de sonido colegial—pero ya no, ya no, no eres aquella—, y tus piernas tan largas, deportivas, indiferentes, bellas y fuertes como dos pálidos andróginos; la tibieza que asciende a tu cintura o los



ocres marrones de los desastrosos zapatos; mas estoy inventando, recordando; pisarás de otra forma, escapadiza, olorienta de vidas, ya borrosa de historias, tan mojada de mí; tres años han pasado, o cuatro, no lo sé; «ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise»; pero sí que la quiero; nadie elige su amor, y el amor menos que nadie, digo yo; don Antonio, usted qué sabe, ella tampoco sabe, tú no sabes; irás por tu ciudad, por mi ciudad, esta ciudad que amo te me trajo instantánea; y me puse a acecharte por el revés del día: niña, mi niña-náusea, los ladrones de niñas me robaron tu infancia, mi niña de Madrid, mi femenino colegial, barrio de Salamanca, cuántos tranvías, aún, rezagados por tu niñez, no seguiré inventando; le arrancaré al diario su página de bodas, pondré mi corazón en aquellas esquinas como indicando dirección prohibida, y le daré la vuelta a la manzana para ir por otra calle al mismo sitio; nunca más la estrofa de los números que recitaba mi índice al teléfono, nunca más la moneda con ranura, la ficha, dos pesetas—«no girar el disco hasta oír la señal para marcar», como quien ahorra céntimos de ilusión, centavos de esperanza, plateados peniques de futuro, doradas monedas, breves frutos telefónicos que maduran en tres minutos, cargados de palabras, y se desprenden y se van al fondo, hojas breves y secas, al lago sin hondón de la telefonía; de modo que sin ti, como sin mí, abrirás otros libros, Beethoven te hablará de otra manera, con palabras más habituales, tan fatigado ya de microsuro, sin novedad, sin fuego, sin amor, como en el negro disco que yo puse en tus manos, fingiendo indiferencia, ahogándome de amor, mientras el viejo sordo, alemán y genial, perdido y enfadado, ensayaba sus solemnes arrodillamientos musicales ante ti, niña-náusea, y Baudelaire, tan falso y verdadero, del que nada sabías, adoraba conmigo tus rodillas—Baudelaire, lo cuenta Proust en sus crónicas, lo contó al fin de siglo en un matutino parisiense—, amaba las rodillas femeninas: ¿dónde fue aquella música, qué se hizo?, el disco arde y se quema por una sola vez, nos da toda su música, su fogata tan negra, gira y expira y nunca más ya suena, y la primera vez lo oíste conmigo, de modo que ese disco, si es que tú lo conservas, sonará de otro modo, dirá cosas sintéticas, palabras musicales en standard, repetirá como un loro ciego de plumaje negro algo que oyó a Beethoven, pero que no es Beethoven, qué saben de la música las casas comerciales, RCA, Philips, alta fidelidad, long play, ni qué sé yo tampoco, pero sé que Beethoven canta una sola vez, toca una sola vez en su piano rugiente con un caballo dentro, esa primera vez que piden los amantes, y luego ya no es él, sino triste electrónica; se quemó aquella música una tarde (¿te acuerdas?, se quemó ya para siempre); destroza el viejo disco, es sólo un duro plástico; písalos con pies de alcohol; hún-delo lentamente en algún fregadero, en agua envilecida donde no cante más, yo te juro que no, ni Beethoven ni yo vivimos ya en la estría donde un día habitamos; estás perdiendo el tiempo, cambia a Bach o a Mozart, o a los Rolling-Stones, que se lo lleven todo por delante, que galopen y soplen sobre nuestras cabezas, que nos entren por un oído y nos salgan por otro, dejándonos ya limpios, puros, huecos, sin la sanguina, sin la encástica, sin la cruel xilografía de la memoria; hoy me lo han dicho, ella era como tú, tenía algo de ti, burlona y niña, estudiantil; fumaba, «se casó hace tres años», «yo creo que hace tres años», «está haciendo la tesis, sí, ya sabes»; con que irás, como digo, grávida ya de hogar, enredada de hijos ¿es posible?, atareada de latín y griego, o llenarás, despacio, el whisky de más whisky, amor, te digo amor y puntos suspensivos.

preli

No era la primera vez que Robertito armaba un zipizape por la misma cuestión. A su madre la cogía ya calmada a fuerza de encontrar alivio en la costumbre. Sin embargo, aquella vez, la cosa parecía ir en serio. Robertito llevaba varios días machacando sobre el mismo tema; como remate añadió:

—Tienes que conocer a Rosi, verás como es diferente; además, a los veintiseis años todo hombre debe estar casado.

No era fácil adivinar de dónde le venían estas rotundas afirmaciones. Con frecuencia solía sorprender a su madre y a toda la familia con parecidas sentencias.

Doña Isabel no se atrevió a contradecirle. Casi nunca se atrevía por aquello de que era hijo único y huérfano de padre. La buena señora temía mermarle con ello el carácter varonil. Así, por escrúpulo, fue cediendo a todos sus caprichos.

La poca fortuna que le dejó su marido se esfumó en el intento de que Robertito estudiara una carrera. De los dieciséis a los veinticinco no había hecho otra cosa que cambiar de proyectos. Es verdad que todo, en principio, lo emprendía con entusiasmo, convencido de que, por fin, había dado en el clavo, pero al poco tiempo volvía a quedarse cabizbajo y tristón. Su madre, angustiada, insinuaba tímida:

—Pero, hijo, Robertito, ¿no decías...?

—Sí, mamá, lo decía porque lo creía así. ¿Qué culpa tengo yo de que esto no sea lo mío? Reconozco que me he equivocado; las cosas no son siempre como uno las imagina. ¿Supongo no querrás que sacrifique toda mi vida en algo por lo que no siento la menor vocación?



minares

Por CONCHA LAGOS
Ilustra: M. A. DANS

Doña Isabel daba los suspiros de rigor y, una vez más, se dejaba convencer.

Después de tantos cambios y vacilaciones, como el retiro de su madre no alcanzaba para vivir con el desahogo imprescindible, Robertito no tuvo más remedio que colocarse en una Agencia.

Doña Isabel era mujer educada, distinguida y digna de mejor suerte. Ni con don Roberto, su marido, la tuvo, ni con Robertito llevaba camino de mejorarla. Don Roberto había sido un poco fantoche y petulante. Robertito se le parecía, aunque más ingenuo y simplón.

¡Pero, Señor, suspiraba extrañada doña Isabel, por qué no me veré yo agraciada alguna vez por un golpe de suerte, aunque sea pequeño!

Al capítulo de las carreras, siguió el de las novias. Cada lunes y cada martes tenía que escuchar doña Isabel el exaltado relato de algún nuevo amorio.

El primero, Charito, le dió verdaderos quebraderos de cabeza. A Robertito le había entrado con tanta fuerza que su vida se convirtió en un ajetreado ir y venir de su casa a la de Charito. Con este maratón adelgazó, se puso ojoso, inquieto, alterado. Su madre llegó a temer por su salud, pero todos trataron de calmarla. Aquello era como el sarampión; ya le pasaría. Lo malo del sarampión, es que, a veces, repite. A Robertito, ¡cómo no!, le repitió. La recaída estuvo a cargo de Marilú. Entre otras, la gracia más destacable de Marilú, era una insistente bizquera. Esto no impidió que con sus manitas huesudas y con sus ojos fijos en un punto imposible de definir, se le plantara en jarras a Robertito reclamándole aquel prometido arribo a la vicaría, a cuenta del cual, aseguraba haberle dado algunos antecipos amorosos. Hasta con doña Isabel se atrevió a encararse, pero

Robertito juraba y perjuraba que él no había traspasado los límites, logrando, al fin, escabullirse, ya que por entonces se iniciaba un tercer sarampión con una «noya» de Reus que rebasaba los setenta kilos. Lo de la noya de Reus no prosperó. Esta vez por raciocinio de ella. Las cuatro mil pesetas que Robertito ganaba en la Agencia no daban para mucho, y temerosa de que sus hermosos kilos naufragaran con tan exhausto presupuesto, le dejó plantado.

Rosí era harina de otro costal. Compañera de trabajo en la Agencia, pero con mejor puesto, mejor sueldo y, sobre todo, con muchísimas más horas de vuelo. Por no dejarle ninguna ventaja, Rosí le llevaba también algunos años. Desde muy joven estaba acostumbrada a resolverlo todo por su cuenta; a hacer y deshacer sin consultar con nadie; a echarse a la espalda lo que hubiera de echarse. Rosí era capaz, incluso, de enfrentarse con el mismísimo toro del aguardiente; de tirar por la calle de enmedio, de coger los rábanos por las hojas y la sartén por el mango. Rosí no se paraba en barras, pero, desde luego, a lo que Rosí estaba decidida era a casarse. Robertito le venía pintiparado, justo el marido que necesitaba: sumiso, simplón, por añadidura, sentimental, manejable.

Todo lo organizó rápido, planeándolo a su antojo, desplegando una perfecta táctica. Antes de que doña Isabel tuviera tiempo de decir esta boca es mía, ni de ensartar su serie de suspiros, ya estaba Robertito cogido en la trampa y doña Isabel, sin saber cómo, enfrentada, en un popular restaurante, al futuro suegro, guardagujas de oficio, a Rosí, y hasta a la tía Gregoria, parlanchina y dicharachera.

Doña Isabel apenas se atrevía a levantar los ojos del plato. La futura fa-

milia de Robertito la tenía apabullada, sobrecogida, temerosa. Robertito, en su inconsciencia, tal vez por algún reflejo condicionado, tuvo un pequeño atisbo de la realidad llegando a captar que su madre, tan en sus trece por aquella vena arcaica de sangre azul, más o menos desvaída, estaba algo incapacitada para la comprensión, sintiéndose como la clásica gallina en corral ajeno y, para suavizar, le extremó sus atenciones.

El menú lo organizaron entre el guardagujas y su retoño. Desde luego, abundante, como para parar un tren. El buen hombre empleaba a conciencia el oficio. Aquella tenía que ser una comida pródiga, antesala del banquete de bodas; por lo tanto, ningún detalle preliminar debía olvidarse. Con golpes certeros chocaba una y otra vez su vaso con el de doña Isabel.

—A su salud, mujer, y que haya suerte. Lo importante es que los chicos encajen...

—Como que es pa toa la vía—gimoteó la tía Gregoria—. Pa toa la vía, como el que no dice ná...

Doña Isabel se atragantó un poco. Aquel «pa toa la vía», repetido con insistencia por la tía Gregoria, al tiempo que accionaba con un bien empuñado muslo de pollo, le producía escalofríos. Para echarle valor empuñó el vaso, bebiéndose el contenido, como los malos tragos, de una vez.

—Que se nos va a poner piripi—gritó el guardagujas entre risotadas.

Una vez roto el hielo por las calorías, empezó a descarrilarse. Llenó hasta el borde el vaso de doña Isabel y con nuevos choques del suyo siguió animándola:

—Coma y beba, mujer, que un día es un día...

En la fuente quedaban todavía los alones y los pescuezos.

Al ver que nadie se los servía, los ojos de la tía acusaron una inquieta alarma:

—¿Es que se va a quedar aquí todo esto? ¿No vamos a pagar como Dios manda? ¡Pues entonces...!

Y le pidió un papel al camarero.

Los alones y los pescuezos quedaron primorosamente empaquetados, pero el guardagujas, en un raptó de galantería, se negó a cogerlos.

—No faltaba más, estando aquí doña Isabel. Y le alargó el paquete.

Doña Isabel se resistió.

—Que sí mujer, que tengo yo mucho gusto en que sea usted la agraciada.

A doña Isabel un color se le iba y otro se le venía. Miró angustiada a su hijo, al camarero, a los comensales de las mesas vecinas, pero el guardagujas estaba decidido: aquello formaba también parte de los preliminares, del protocolo.

Doña Isabel había tenido al fin su día de suerte. Hasta la tía Gregoria estaba de acuerdo en renunciar a su favor.

A doña Isabel, para mayor desgracia, nunca le habían preocupado los símbolos, de lo contrario hubiera echado a volar la imaginación buscándole alguno a los alones. Claro que, entorpeciendo todo posible simbolismo, allí estaban también los pescuezos, amarillentos y descarnados. Por mucha imaginación que le echara, no había forma de aplicarles ninguna significación oculta.

Abrumada por el pringoso paquete, salió avergonzada, rápida, impaciente por encontrarse a solas y poder desprenderse de él, arrojándolo por la primera alcantarilla.

Los MONSTRUOS

«Todos los vivientes son monstruos los unos para los otros. El hombre es monstruo comparado al primario ancestral. La ameba es monstruo en relación a la materia, la cual es monstruo en relación a la nada», dice el biólogo Jean Rostand. Partiendo de que todo es relativo, atendiendo a eso que para nosotros es monstruoso porque no concuerda con el orden regular de la naturaleza, presentamos a los seres aberrantes más clásicos tratados por los escritores. Seres que en sí, aunque sean repulsivos físicamente, lo son mucho más en cuanto a su proceder moral. Vienen a ser, simbólicamente, la representación de nuestros defectos, de nuestras maldades.

Generalmente, aunque magníficamente tratados por los autores, no son en sí los escritores los crea-

dores de tales monstruos. Los escritores toman de la creencia de los pueblos, de sus tradiciones y leyendas, personajes como el vampiro, que tanto pánico causó principalmente en la Europa central. «Frankenstein», moderno Prometeo, también viene a ser la consumación de un deseo de la humanidad que tiene su comparación más clara con la Torre de Babel: el hombre dando vida—animal e intelectual—a otro ser. En este primer reportaje se estudian ambos personajes, que han sido plasmados por autores de la categoría de un Alejandro Dumas, Prosper Merimée, Sheridan Le Fanu o Mary Shelley. En el segundo continuará la exposición con el «Hombre Lobo»; «Mr. Hyde», de Stevenson; «Gregorio Samsa», de Kafka, y los anticipados «marcianos», de Wells.

DRACULA, EL VAMPIRO

«De rostro aquilino, ancha frente y escaso cabello alrededor de las sienes, pero profuso en las otras partes. Cejas macizas, casi unidas sobre la nariz. La boca, por lo que podía ver bajo el espeso bigote, era de aspecto cruel, con dientes agudos y blancos. Sus labios eran extraordinariamente rojos. Tenía las orejas pálidas y sumamente puntiagudas en la parte superior; la barbilla era ancha y enérgica, y las mejillas firmes, aunque delgadas. Estaba muy pálido. También me fijé en el dorso de sus manos cuando las tenía sobre las rodillas. Parecían blancas y finas, pero al verlas de cerca observé que eran algo toscas: anchas, con dedos rechonchos. Cosa extraña, tenía vello en el centro de la palma de la mano. Las uñas estaban cortadas en punta. Cuando el conde se inclinó y sus manos me tocaron no pude reprimir un estremecimiento. Quizá fuera alitosis, pero sentí horribles náuseas que, contra mi voluntad, no pude disimular.»

Así nos describe Bram Stoker a Drácula, su famoso personaje. El autor, mediocre escritor, nació en Dublín en 1847 y murió el 20 de abril de 1912. Su carrera como funcionario público transcurrió siempre en Irlanda, patria de Jonathan Swift, creador del no menos famoso personaje Gulliver. Posteriormente ejercería diversos cargos en universidades. Colaborador de periódicos y revistas, miembro de varias sociedades científicas, se sintió atraído por el género de terror. *Drácula*, publicada en 1867,

ya ha cumplido los cien años. Stoker se hizo popular gracias a esta obra. La figura de Drácula ha formado una verdadera escuela de imitadores y cuenta con gran cantidad de descendientes. Pero el vampiro de Stoker no ha nacido únicamente de la ficción. Ha nacido de la creencia de los pueblos, envueltos durante muchos años, durante no pocos siglos, en las más trágicas tinieblas, producidas principalmente por la superstición, el fanatismo y el ocultismo. «La fuerza del vampiro está en que nadie cree en su existencia», dijo Bram Stoker. Más bien su poder radica en la duda.

En la actualidad, el fenómeno del vampirismo es algo que no debiera preocuparnos. La ciencia, en general, ha hecho desaparecer infinidad de lacras que martirizaban la ingenuidad no sólo de las gentes de mente sencilla, sino también las de toda una sociedad. Si no atendemos a pequeñas y aisladas supervivencias en la creencia de tales seres, ya a nadie producen pánico. Pero si tenemos en cuenta que el 10 de agosto de 1949, en la prisión de Wandsworth, fue ahorcado John George Haigh, llamado «el vampiro de Londres», es cuestión de preguntarse seriamente acerca de la posible existencia—en un pasado, en un presente, en un futuro—de vampiros.

«La figura de Satanás se perfila, a lo largo de una historia de milenios, como una sombra al principio incierta e indefinible, a la que las civilizaciones y culturas aportan las características siempre más claras de la personalidad. Un pueblo lo transmite a otro pueblo, que a su vez la envuelve con terrores y sus fantaseados pensamientos; si se asienta entre hombres de violenta personalidad, de ésta se nutre y se torna más turbia y amenazadora; donde encuentra espíritus inclinados a la meditación, se cubre de significados recónditos y de simbólicas alusiones. El artista, trasegando las creencias populares, imagina sus apariencias visibles y, fijándolas en el espacio, da cuerpo a los terrores y materia a los sueños nocturnos: el arte no sólo

confirma las opiniones dominantes, sino que las robustece y exaspera confirmando esa evidencia que solamente las imágenes logran infundir a los pensamientos.» Esto que Giuseppe Faggin escribe acerca de la brujería bien se puede aplicar al vampirismo. Ambos aspectos de la superstición humana están íntimamente ligados, pues, en el fondo, el Maligno es quien manda y ordena.

Cuando leí por primera vez el testamento que John George Haigh escribió antes de ser ahorcado quedé profundamente impresionado. ¿Hasta qué punto un hombre puede llegar a creerse vampiro? ¿Dónde se encuentra, en este caso, el límite tras el cual comienza la locura? ¿Creen ser o lo son realmente?

«Mañana seré ahorcado. Pasaré, por primera y última vez, por esa puerta de mi celda (hay dos en ella) que nunca he visto abrirse. La otra sirve para los guardianes, cuando vienen a visitarme. Pero sé que por la segunda puerta, esa siempre cerrada, es arrastrado el hombre destinado a la horca. En verdad es el umbral del más allá. Lo atravesaré sin miedo ni remordimiento. Los hombres me han condenado porque me temían. Amenazaba su miserable sociedad, su orden constituido. Pero estoy muy por encima, participo de una vida superior, y todo eso que he hecho, lo que ellos llaman «delitos», lo he realizado porque me guiaba una fuerza divina. He aquí por qué me es completamente indiferente que se me trate de malvado o de loco; de igual modo me es indiferente que mujeres tontas soliciten verme. En efecto, parece, por lo que me ha dicho un guardián, que llegan a la prisión muchas cartas dirigidas a mí de parte de ese frívolo sexo. Me pregunto si existe alguien sobre la tierra capaz de comprenderme. A decir verdad, algunas veces me cuesta a mí mismo; y ahora, mientras refiero mi experiencia, desespéro de encontrar ni un solo lector que esté a mi altura.»

Este es el principio de su confesión, de su apretada autobiografía, que si bien literariamente no ofrece especial inte-



rés, su lectura nos ata hasta el punto final. Porque resulta, en nuestro siglo, una patente y dramática realidad.

ORIGEN E HISTORIA DE LOS VAMPIROS

Jean-Jacques Rousseau escribió: «Si ha habido en el mundo una historia garantizada, es la de los vampiros. No falta nada: informes oficiales, testimonios de personas competentes, cirujanos, sacerdotes, jueces: ahí están todas las pruebas.» Ciertamente. El origen del vampiro lo hallamos en Centroeuropa. Austria, Servia, Polonia y principalmente Hungría son los países que más padecieron la presencia de vampiros. Para remontarnos a los principios hemos de dejar paso, inevitablemente, a las tradiciones y leyendas. Según tengo entendido, fue el obispo de Liutprando de Gremona, consejero de Otton el Grande, quien describió a los húngaros llamándolos vampiros. También lo haría así, en el siglo XII, el obispo de Freising.

Los príncipes sajones, desconcertados

ante la invasión magyar en el año 937, decidieron una década después unirse para combatirlos y expulsarlos. Fue Otton el Grande quien los derrotó. Los húngaros, todos, murieron en el campo de batalla. Hicieron cautivo a Bulcho, el jefe de la horda, y a sus siete hijas y a los prometidos de éstas. En Meseburgo el emperador ordenó dejar libres a los prometidos, una vez las fueron cortadas narices y orejas. Y mandó ajusticiar a Bulcho. Este, antes de subir al cadalso, pidió que le dejaran tocar su cuerno de marfil. Deseaba invocar al Thurul, un ave de rapiña. Se lo permitieron, y el guerrero lo hizo varias veces hasta que el Thurul apareció, trazando ruedas en el aire. Bulcho se mostró satisfecho y asestó con el cuerpo un golpe al alemán que tenía más cerca. Exclamó: «¡Así me servirás en la otra vida!» Las lanzas cosieron inmediatamente su cuerpo. El Thurul, que seguía en el aire, al ser desnudada y atada a un árbol la hija mayor de Bulcho, se lanzó contra un soldado y le arrancó los ojos. El emperador, asustado, ordenó que las mujeres fueran sacrificadas por la noche. Noche en la que el ave entró en la tienda de las hijas de Bulcho y, mordiéndoles en

sus cuellos, les dijo que, una vez muertas, retornarían al mundo. Acatando las órdenes del ave, abrieron una herida en el brazo y derramaron la sangre en una copa. Después bebieron todas de ella. Los alemanes las envenenaron y los cuerpos fueron enterrados en Hungría, en siete lugares diferentes. El hijo de Otton el Grande, Rodolfo, sería la primera víctima de la venganza varios años después. La primera en resucitar fue Amese, de la que se enamoró el príncipe durante una avanzada por Tirsav-war. Deseada por todos los guerreros, hizo cuanto le complacía. Cuando Rodolfo le pidió que emprendiera viaje con él sólo le puso una condición: que no se ocupara de ella durante el día. Tardó un mes en desangrar a Rodolfo. Los soldados, viendo la oportunidad de enamorarse a Amese, no se preocuparon mucho por la muerte del príncipe. Todos ellos sucumbirían más tarde. Amese hubiera continuado su devastación de no ser porque un arquero sospechó de ella. Siguió sus pasos con la madrugada y vieron, asombrados, que su morada era una de las sepulturas del cementerio. Amese, al ser sorprendida, profirió un grito inhumano. El arquero le rompió el cuello y finalizó su vida con el degollamiento. Naturalmente, esto es lo que cuenta la tradición. Infinidad de historias como ésta han sido transmitidas de generación en generación.

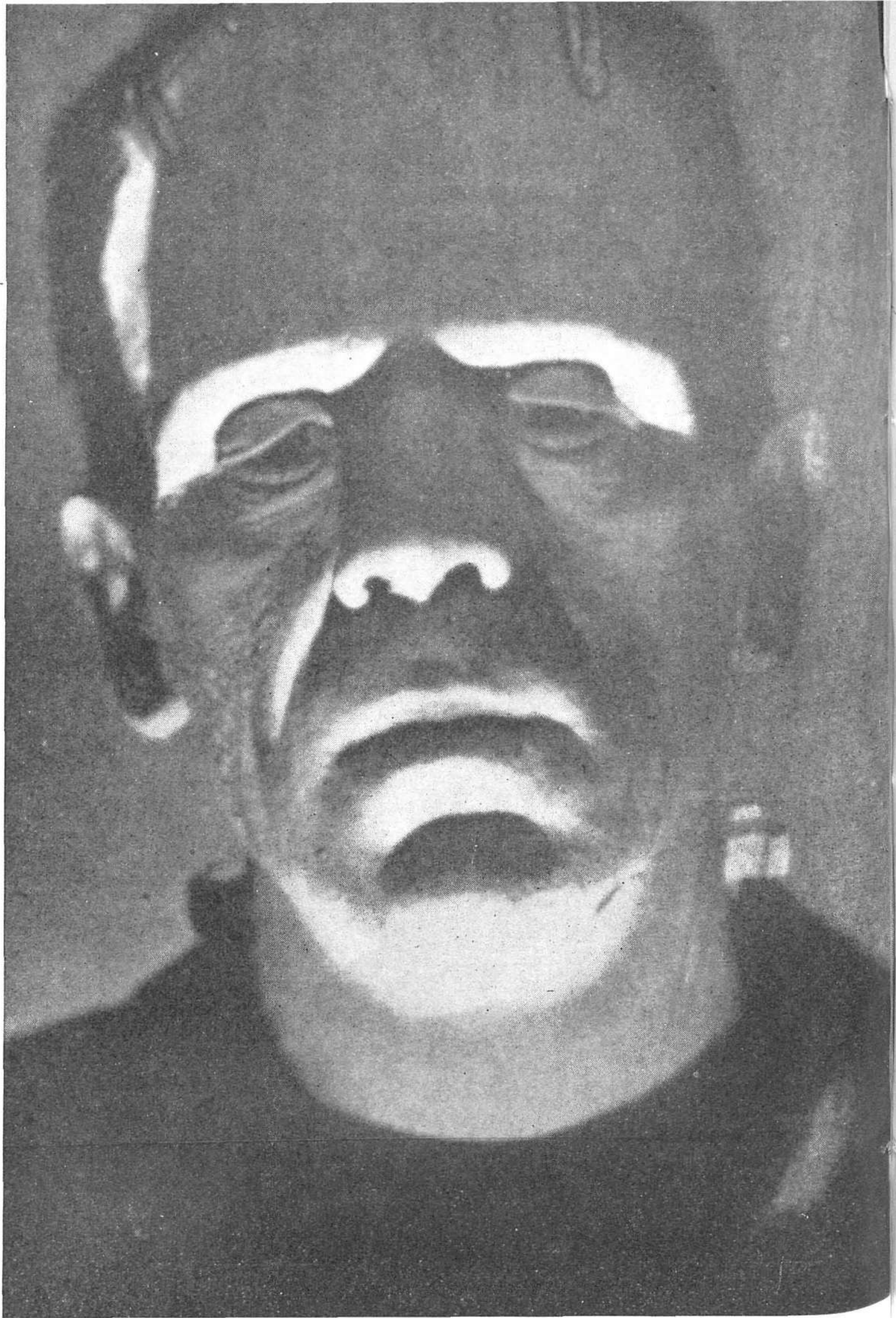
Etimológicamente, acerca de la palabra *vampiro*, las explicaciones que se vienen dando no son precisas. Según una nota de la antología de la editorial Sur: «Según algunos, el ruso meridional *upuir*, *upir*, es equiparable al lituano *wempti* = beber (r. pl. beber; prefijo *u=av, va*; croato, *pijawica*; servio, *vlkodlak* = gran bebedor; polaco, *upior, upir*).» Nuestro diccionario, aparte de la descripción del mamífero quiróptero propio de las selvas de América central y meridional, indica: «Figura de varias mitologías, especialmente balcánicas, de la Europa central y algunas regiones de Asia. Los vampiros son, en este caso, muertos resucitados que sorben la sangre de sus víctimas.» Indudablemente, la novela de Bram Stoker ha hecho que en muchas partes al vampiro se le denomine por el nom-

bre de su personaje: Drácula. De cualquier forma, el vampiro es un aberrante ser nacido de la superchería de los pueblos y tomado por los escritores como un extraordinario personaje, tan lleno de horror, misterio, atractivo y leyenda como los incubos y súcubos.

El «vampiro de Londres» acaba así su autobiografía: «No es posible; mis nueve delitos deben tener explicación en algún lugar fuera de nuestro mundo terreno. No es posible que sean absurdamente sólo el sueño de un demente lleno de rumores y de furia, como dice Shakespeare. ¿Hay entonces una vida eterna? Pronto lo sabré. Esperándolo, adiós...» Este es un caso que pertenece a nuestro siglo y del que en cualquier archivo de periódico londinense abundarán los datos de sus crímenes y del desarrollo del juicio a que fue sometido. Pero ¿y los testimonios de casos de siglos anteriores? Como dice Rousseau, son abundantísimos.

Agustín Calmet nos habla exhaustivamente de los vampiros de Hungría y alrededores: «Una nueva escena se abre a nuestros ojos en este siglo, desde hace cerca de sesenta años, en Hungría, en Moravia, en Silesia, en Polonia: allí se ven, según dicho común, hombres muertos desde hace muchos años, o por lo menos desde hace muchos meses, retornar, hablar, caminar, inquietar las aldeas, fastidiar a los hombres y a los animales, chupar la sangre de los parientes, acarrearles enfermedades, y hacerles morir, de modo que no es posible librarse de sus molestas visitas y de las inquietudes que ocasionan éstas, sino desenterrándolos, empalándolos, cortando su cabeza y arrancando su corazón, o bien quemándolo.» Su trabajo es amplio y da a conocer varios sucesos, como el de Arnaldo Polo o Pedro Plojovits. Y desarrolla las teorías acerca del porqué de la existencia de vampiros. Voltaire, que tanto aprovechó la biblioteca del abad Calmet, no pasó sin hablar de ellos. Próspero Lambertini, Benedicto XIV, en una carta respuesta a la del arzobispo de Lepolis, dice: «Convenzo, Os lo ruego, de que en todo este negocio son los vivos los culpables.» El informe del protomédico de la emperatriz María Teresa, Gerard van Swieten, es esclarecedor acerca de la inexistencia de vampiros. Pero el pueblo es siempre el pueblo. Y para el pueblo los vampiros sí que existieron. El marqués de Sade admitió la existencia de vampiros, cosa que no debe sorprendernos. Es curioso el *Dictionnaire Infernal*, de Collin de Plancy, que data de 1803, en donde se describen a los vampiros minuciosamente.

¿Cómo los escritores no iban a valerse del vampiro como personaje? El vampiro es un monstruo tentador para, a partir de él, desarrollar un tema. Louis Vax escribe: «El vampiro es un ser ambivalente: nos horroriza, pero nos fascina. Ha prolongado su vida más allá de los límites normales, y es bien sabido que uno de los personajes más inquietantes de la leyenda es el individuo que no envejece. Pero el hombre siente vagamente que no puede prolongar en forma indefinida su propia vida si no es hurtando una parte de la vida de los demás; deseo éste que nace en el hombre y le produce horror; lo proyecta entonces fuera de sí mismo en la figura de un monstruo... La víctima anhela al monstruo, facilita sus intentos; o dicho de otro modo, la víctima es el aspecto pasivo, que siente horror; el monstruo, el aspecto activo, que horroriza, del mismo ser humano.»



ANTOLOGIA DE NOVELAS DE VAMPIROS

No es *Drácula* la novela de vampiros más importante, ni mucho menos. En cuanto a calidad literaria deja bastante que desear. Pero, desde luego, es la más conocida. El cine, con sus versiones, la ha popularizado, aunque en ninguna ocasión los realizadores y guionistas han sido fieles al contenido de la novela de Stoker. *Drácula* está construida con una técnica que, en la actualidad, nos suele ser abrumadora: diarios y cartas. Los capítulos más interesantes son los que contienen el diario de Jonatán Harker, la primera víctima del conde Drácula, y que será la base de toda la obra.

Benedetto Croce se pregunta: «¿Cómo Goethe, luego de toda esta pasional y a la vez delicada descripción, recordó de pronto la leyenda popular del vampiro, sobre el que no había palabra ni siquiera en la anécdota griega de la cual tomó el asunto?» Wolfgang Goethe escribió *La novia de Corinto*, relato corto que es maestro en el tema que nos ocupa: «El sepulcro ha librado su presa, y vengo a reclamar el bien que me fue arrebatado; vengo para amar aún al esposo perdido y sorber la sangre de su corazón. Tan pronto concluya con él, iré a otros, y la joven raza sucumbirá a mi furia.» No

sólo Goethe, sino muchos importantes escritores se han recreado con los vampiros: *Vampirismo*, de E. T. A. Hoffman; *El vampiro*, de Polidori; *El vampiro bondadoso*, de Charles Nodier; *La macabra amante*, de Théophile Gautier; *¿Qué era?*, de Fritz James O'Brien; *La hermosa vampirizada*, de Alejandro Dumas; *Tu amigo vampiro*, de Isidore Ducasse; *Porque la sangre es vida*, de F. Marion Crawford; *Un vampiro*, de Luigi Capuana; *El Conde Magnus*, de Montague Rhodes James; *La señora Amworth*, de Edward Frederik Benson; *El vampiro pasivo*, de Ghérazim Luca; *Vampiro con medias mangas*, de Thomas Narcejac. Destacan por su calidad *Lokis*, de Prosper Mérimée; *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu; *El hebreo que leía historias de vampiros*, de Guillaume Apollinaire, y *La ciudad vampira o la desdicha de escribir historias de terror*, de Paul Féval. A estos nombres se podrían añadir otros muchos que han cultivado igualmente el tema de vampiros. Tema que llegó hasta los escenarios convertido en drama por medio de Nodier, Carmouche y el marqués de Jouffroy, del que posteriormente se haría una adaptación musical con libreto de Marschner, en 1819. Dieciocho años antes se estrenaría en Turin una ópera lírica titulada *Il vampiro*, de A. de Gasparini.

Los MONSTRUOS

En el cine, desde el *Nosferatu*, de F. W. Murnau, hasta las últimas producciones de vampiros, entre las que destaca *Et mourir de plaisir*, de Roger Vadim, adaptación de *Carmilla*, de Le Fanu, encontramos una larga lista de películas sobre el tema. Entre ellas destaca el *Drácula*, de Tod Browning, de 1931, y el *Drácula (Horror of Dracula)*, de Terence Fisher, especializado en esta clase de cine, al igual que Roger Corman o Mario Bava.

FRANKENSTEIN, CRIATURA ARTIFICIAL

En este caso estamos obligados a hacer referencia de dos *Frankenstein*. Uno, el creado por Mary Shelley; otro, el que nos presenta el cine. Entre ambos existen notables diferencias, aunque, eso sí, siempre se trate del mismo monstruo.

Mary Shelley nació el 30 de agosto de 1797, en Somers Town. Aunque su padre, William Godwin, fuera un escritor político de reconocida fama, y su madre, Mary Wollstonecraft, la autora de *Rights of Women*, es, después de conocer a Percy Bysshe Shelley, cuando despierta en ella la vocación literaria, surgida a la par de una forma bastante imprevista. Al poeta Percy B. Shelley le habían expulsado a finales de marzo de 1811 de la Universidad de Oxford, en la que había ingresado seis meses antes. El motivo fue la publicación de *The Necessity of Atheism*, libelo en el que intentó sentar la teoría de que la existencia de Dios no se puede demostrar racionalmente. En agosto del mismo año, después de huir de Edimburgo, contrae matrimonio con Harriet Westbrook, de origen humilde. Las relaciones resultaron desafortunadas, ya que él se había prendado de otra mujer, Elizabeth Hitchner. Pero conoce a Mary y se marcha con ella, mientras que Harriet, desesperada, se suicida. Mary Wollstonecraft Godwin, que había quedado huérfana de madre a los pocos años y que estaba siempre al cuidado de su padre, no tenía, al igual que su progenitor, ningún escrúpulo moral que la detuviera para irse con el poeta.

Percy B. Shelley había sido, en su primer periodo creacional, un entusiasta seguidor de las novelas «negras» o «góticas» (*Tales of terror*), interesándose de una especial manera por todo aquello que concernía a la ciencia, en su aspecto más fantástico. *Zastrozzi* y *St. Irvyne* fueron dos obras escritas en esta época, pertenecientes al mencionado género y en las que el poeta, que más tarde se preocuparía por otros temas, seguía fielmente los cánones de lo «negro». La afición primeriza quedó grabada para siempre en él. Y así, un día en que se reunieron Byron, Mary, él y otro poeta—según se cuenta—decidieron hacer una especie de concurso para ver quién de

todos era el que mejor hacía una novela de estas características. El tiempo cambió, vinieron los buenos días y los hombres se fueron de caza, abandonando lo que habían comenzado a escribir. Sólo Mary Shelley continuó. Y, así, creó *Frankenstein*, una de las obras maestras del género de terror e igualmente de especial interés para la ciencia ficción. Antes que Julio Verne y Herbert George Wells tenemos a la poetisa Mary Shelley, que no solamente escribió *Frankenstein*, resurrección del Prometeo, sino también *The last Man (El último hombre)*, novela en la que describe un futuro aniquilamiento de la raza humana.

Aunque pueda parecer, en un principio, un tanto paradójico el hecho de que haya sido una mujer la autora de *Frankenstein*, no resulta extraño una vez finalizada la lectura de la obra. Nos damos cuenta, desde el primer capítulo, de que existe una especial sensibilidad femenina capaz de envolver al monstruoso ser con una ternura que nos lleva a compadecernos y a comprender a Frankenstein y a su creador.

EL FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY

La novela comienza y finaliza con las cartas que R. Walton, capitán de Marina, escribe a su hermana. Ya en el Polo Norte es cuando se encuentra con el creador del monstruoso ser, que le contará su amargada existencia. A partir del 19 de agosto de 17... será el doctor Frankenstein, en primera persona, quien tome las riendas de la narración. El doctor Frankenstein, influenciado por la lectura de las obras de Cornelio Agripa, Paracelso y Alejandro Magno, comienza a buscar la piedra filosofal, el elixir de la vida. Será posteriormente un profesor quien le decida ya irremisiblemente a realizar el homúnculus. Entregado al trabajo llega casi a enloquecer. Pero: «Fue una noche estremecedora de noviembre cuando, al fin, tuve reunidos todos los elementos de mi obra. Con una ansiedad que lindaba con la angustia, agrupé a mi alrededor los instrumentos de la vida a fin de inyectar la chispa de la existencia en la insensible cosa que yacía a mis pies. Era casi la una de la madrugada; la lluvia repiqueteaba contra los cristales, y la vela que me alumbraba estaba ya medio extinguida, derramando a su alrededor una mortecina luz. De pronto, uno de los últimos destellos de la laminilla me permitió ver moverse uno de los párpados de los amarillentos y opacos ojos de mi creación; luego un hondo suspiro conmovió su pecho y un estremecimiento recorrió sus miembros.» Acababa de dar vida al conjunto de partes humanas con las que había elaborado a Frankenstein. Este, de gigantesco tamaño (no porque el doctor tuviera siniestras intenciones, sino para encontrar menos dificultades al trabajar en pequeñas partes del cuerpo) llegará a escapar, a perseguir a su creador, a suplicarle que le haga una mujer-monstruo para que le acompañe en la vida, a truncarle su noche de bodas para, al final, llorarle. En la novela, si seguimos el proceso del monstruo, todas sus reacciones son lógicas y hasta humanas. En una de sus visitas al doctor le narra su verdadero despertar a la vida, una vez alejado de la mansión de su creador. Creo

que es uno de los pasajes más hermosos e impresionantes de la obra:

Sólo mediante un enorme esfuerzo puedo recordar el origen de mi existencia. Todos los sucesos de aquella época aparecen confundidos en mi recuerdo. Mil sensaciones diversas me invadieron cuando por primera vez pude ver, oír, oler y tocar. Pasó bastante tiempo antes de que supiera utilizar cada uno de mis miembros y mis diversos sentidos. Recuerdo que la luz se hizo tan intensa, que tuve la necesidad de cerrar los ojos. Me encontré en medio de densas tinieblas y me invadió el terror, haciéndome abrir de nuevo los ojos y ver, otra vez, la luz perdida. Me levanté, eché a andar y creo que bajé por una escalera, sin que ningún obstáculo pudiera cerrarme el paso. La luz se hizo tan intensa, que mis pobres ojos no podían resistirla y busqué refugio en un bosque cercano a Ingolstadt. Me tendí junto a un riachuelo a descansar, hasta que sentí hambre y sed. Comí bayas silvestres y bebí agua del riachuelo. Luego, tendiéndome en la hierba, me dejé invadir por el sueño.

Era de noche cuando desperté. Sentí frío y miedo. Las ropas que el instinto me hizo coger al salir de tu casa eran insuficientes para protegerme. Me sentí débil y abandonado, y el dolor penetró en mi cuerpo por todos sus poros. Entonces me senté en el suelo y lloré.

Pronto una plateada luz brilló sobre el bosque, llenándome de placer. Levanté la cabeza y vi un disco como de plata que flotaba en el negro cielo. Lo contemplé lleno de admiración. Se movía poco a poco, iluminando mi camino. Empecé de nuevo la busca de bayas. Seguía teniendo frío, cuando, debajo de un árbol, encontré una capa con la cual me abrigué, sentándome luego en el suelo. Ninguna idea clara se agitaba en mi cerebro. Todo era confusión. Sentía la luz, la sed, el hambre, la oscuridad y el frío; innumerables sonidos eran captados por mis orejas e infinitos olores entraban por mi nariz. Pero lo único que podía ver era la brillante luna, en la cual fijé, con placer, mis ojos.

Los cambios de día a noche fueron muchos antes de que empezara a diferenciar mis sensaciones. Vi claramente el riachuelo que me proveía de agua, y los árboles cuyas ramas y hojas me prestaban sombra. Me encantó el descubrir que el agradable sonido que por las mañanas me saludaba provenía de las gargantas de unos animalitos alados que muchas veces pasaron ante mis ojos. Luego empecé a distinguir los límites de la techumbre formada por los árboles. A veces intenté imitar el canto de los pájaros, pero no lo conseguí. En otras ocasiones quise expresar mis sensaciones y sólo conseguí emitir sonidos inarticulados que me asustaban de tal forma que me veía obligado a guardar silencio...

El doctor Frankenstein morirá en el barco. Y Walton será visitado por el monstruo, al cual perseguía su creador para darle muerte. El aberrante ser confesará al capitán: «Ya sé que soy un monstruo. He matado a inocentes que nada tenían que ver con mi desdicha. He llevado a la ruina a mi creador. Pero no seré instrumento de nuevos males. Mi trabajo ha terminado ya. No tiene

que morir ya nadie más. Sólo yo. Con mi fin se completará la destrucción necesaria. Adiós, doctor Frankenstein. Por muy dura que fuese tu agonía, la que yo he sufrido es mil veces superior. Pronto se extinguirán mis miserias. Mi espíritu descansará en paz.» Y el monstruo se perderá entre esos hielos eternos a los que tan aficionados fueron Emilio Salgari y Julio Verne. Será el fin del Frankenstein de Mary Shelley.

EL FRANKENSTEIN DEL CINE

Salvo en raras ocasiones, todas ellas enclavadas en determinadas secuencias, las adaptaciones cinematográficas de la novela *Frankenstein* no son fieles al relato de la poetisa. El cine nos ofrece un Frankenstein en el que impera la maldad y el terror. En cambio, en la obra, el homúnculus es un desgraciado ser que vaga errante, sin comprender ni comprenderse, y que si mata es a causa del odio que se le ofrece y de la desesperación que le embarga. En el cine Frankenstein pasa más al terreno de lo macabro, de lo morboso. Lástima es que, a causa de la difusión del llamado séptimo arte, se crea que este es el Frankenstein de la obra de Shelley, siempre muy superior a cualquier adaptación suya al cine. También en el escenario Frankenstein ha estado presente.

Esas versiones o adaptaciones son las siguientes, siendo la más importante la de James Whale, que hemos podido ver en reposición no hace mucho tiempo.

1902. *Frankenstein Trestle*. Norteamericana. Producción: American Mutoscope & Biograph C.º Se encuentra olvidada en la historia del cine y se desconocen más detalles acerca de la misma. (En el mismo año, Georges Méliès realizaría su famoso *Viaje a la Luna*.)

1910. *Frankenstein*. Norteamericana. Producción: Edison Kinetogram. Director: J. Searle Dawley.

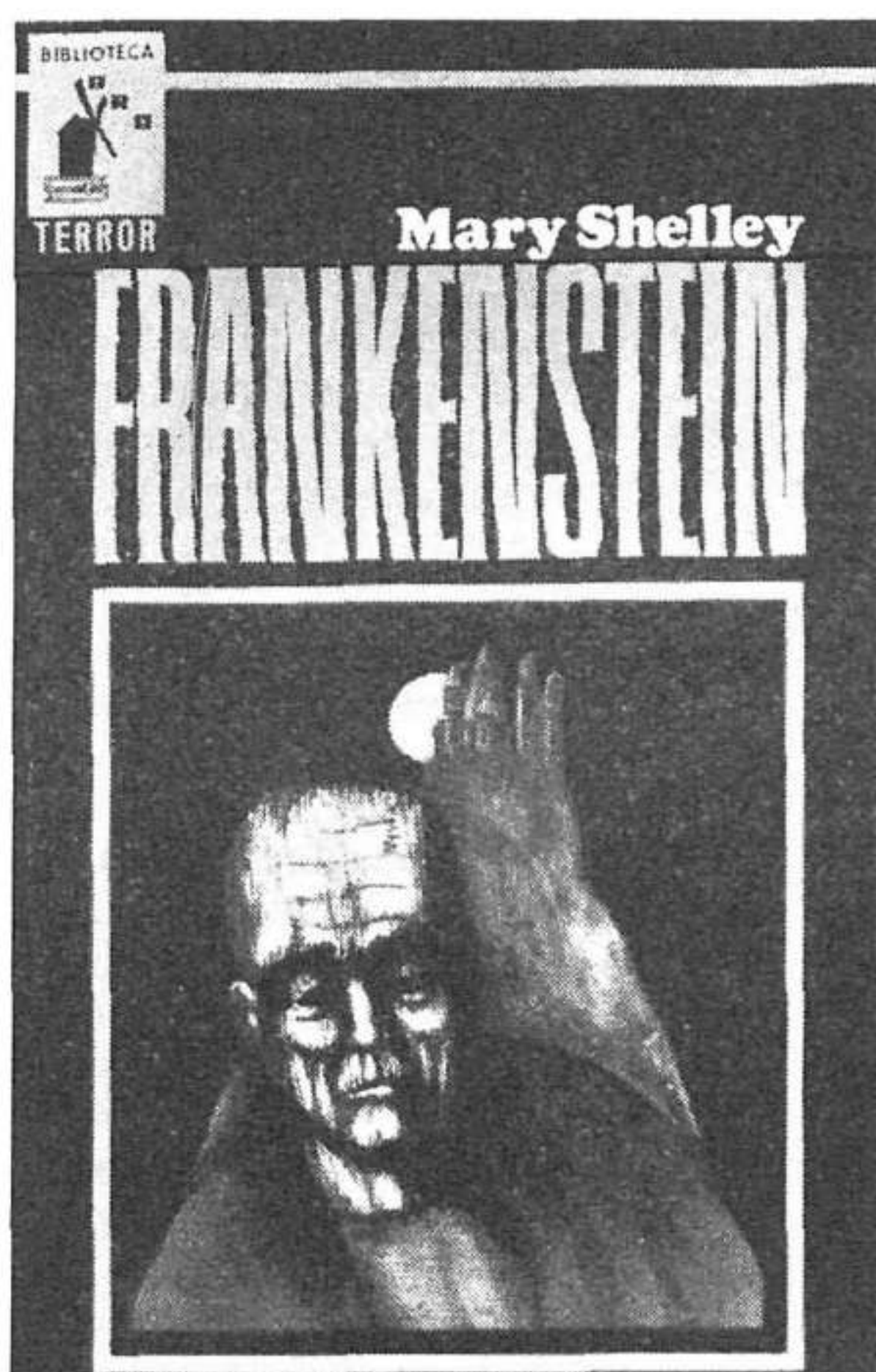
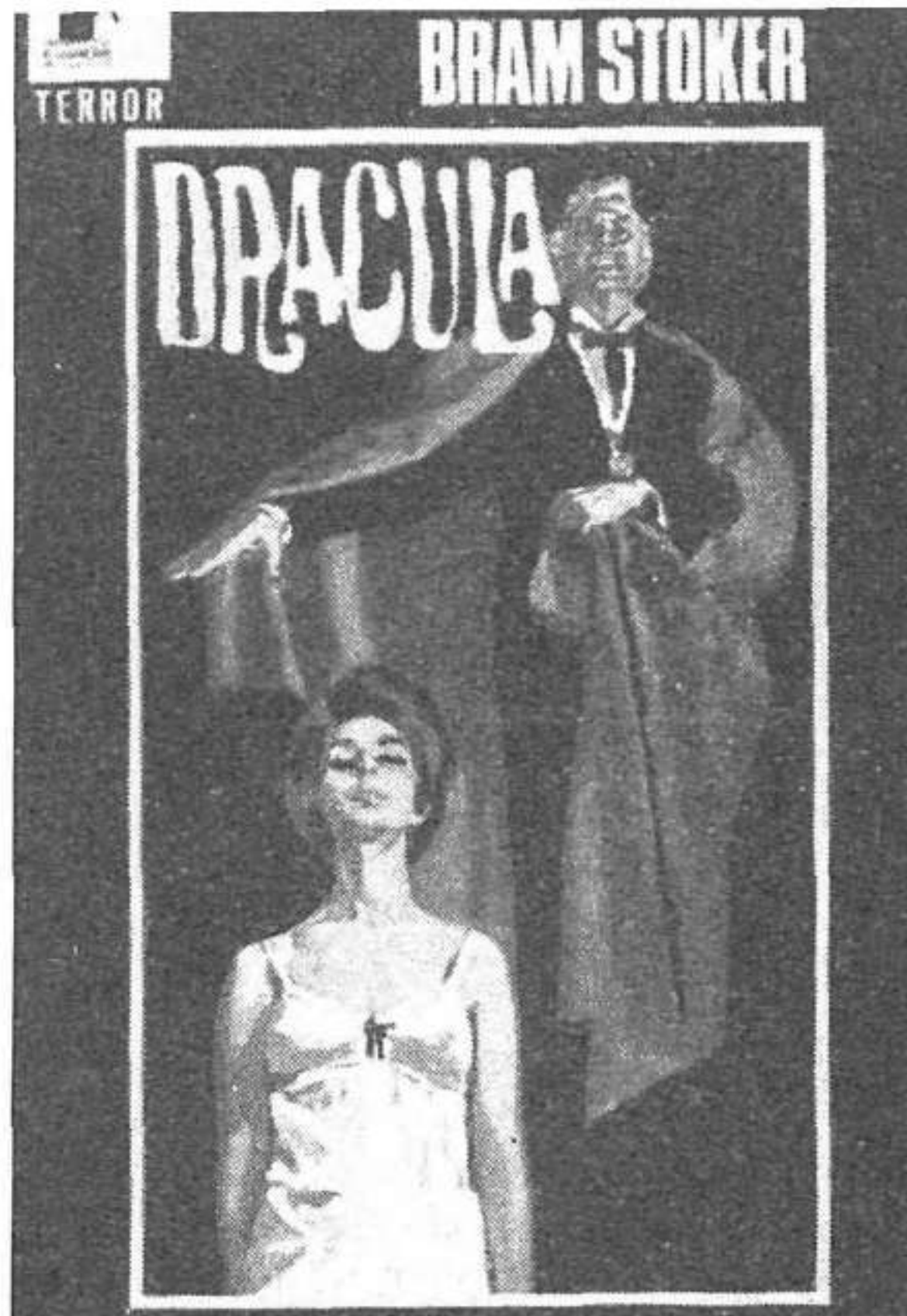
1931. *Frankenstein*. Título español: *El Doctor Frankenstein*. Norteamericana. Director: James Whale. Guión: Garrett Fort, Edward Faragoh. Interpretador: Boris Karloff.

1935. *Bride of Frankenstein*. Título español: *La novia de Frankenstein*. Norteamericana. Director: James Whale. Guión: William Hurlbuth, John Balderston. Interpretador: Boris Karloff. Esta continúa donde finalizó la anterior. Se amplía la plantilla de personajes con el doctor Pretorius, que es quien fabricará una mujer para el monstruo.

1939. *Son of Frankenstein*. Título español: *La sombra de Frankenstein*. Norteamericana. Director: Rowland van Lee. Guión: Willis Cooper. Interpretador: Boris Karloff.

1942. *Ghost of Frankenstein*. Norteamericana. Director: Erle C. Kenton. Guión: W. Scott Darling. Interpretador: Lon Chaney, Jr.

1943. *Frankenstein meets the Wolf Man*. Título español: *Frankenstein*



y el Hombre Lobo. Norteamericana. Director: Roy William Neill. Guión: Curt Siodmak. Interpretador: Lon Chaney, Jr.

1944. *House of Frankenstein*. Título español: *La zingara y los monstruos*. Norteamericana. Director: Erle C. Kenton. Guión: Edward T. Lowe. Interpretador: Boris Karloff.

1945. *House of Dracula*. Título español: *La mansión de Drácula*. Nacionalidad: Norteamericana. Director: Erle C. Kenton. Guión: Edward T. Lowe. Interpretador de Frankenstein: Glenn Strange.

1957. *The curse of Frankenstein*. Título español: *La maldición de Frankenstein*. Inglesa. Director: Terence

Fisher. Guión: Jimmy Sangster. Interpretador: Christopher Lee.

1958. *Frankenstein 1970*. Norteamericana. Director: Howard W. Koch. Interpretador: Boris Karloff. Guión: Richard Landau y Worthing Yates.

1958. *Frankenstein daughter*. Inglesa. Director: Richard Cunha. Guión: H. E. Barrie. Interpretador: John Ashley.

1958. *The revenge of Frankenstein*. Nacionalidad: Inglesa. Director: Terence Fisher. Guión: Jimmy Sangster. Interpretador: Peter Cushing.

1963. *The evil of Frankenstein*. Nacionalidad: Inglesa. Director: Freddie Rancis. Guión: John Elder. Interpretador: Kiwi Kingston.

1965. *Farakenshutain tai Baragon*. Nacionalidad: Japonesa. Director: Ishiro Honda.

Otros títulos se pueden incluir en la filmografía sobre Frankenstein, aunque de menos interés, como *Frankenstein Meets the Space Monster* (1964), de Robert Gaffney; *Evil of Frankenstein* (1963), de Freddie Francis; *House on Bare Mountain* (1962), de R. L. Frost; o, parodias, como *The Monster* (1965), conocido serial de televisión llevado al cine recientemente: *Abbot and Costello Meet Frankenstein* (1949), de Charles T. Barton; la historia relacionada con el tema de la película *Tres eran tres* (1955), del español Eduardo G. Maroto.

Presumption of the Fate of Frankenstein ha sido la primera versión teatral de la obra de Mary Shelley. Esta, *Frankenstein* y *Frank-in Steam* (parodia) fueron estrenadas en 1823. Posteriormente: *Frankenstein or the Mand and the Monster* (1826), *The Devil among the Players* (1826), *Le mons-tre et le magicien* (1826), *Frankenstein or the Vampire's Victim* (1849), *The Model Man* (1887), *Frankenstein* (1927), *Frankenetsin* (1927), *Frankenstein* (1965).

Algunos han pretendido ver en El Golem una similitud con el personaje de Mary Shelley. Según una antigua leyenda, el judío Loew, en tiempos de Rodolfo II de Habsburgo, logró dar vida a una estatua de arcilla que, al igual que Frankenstein, se escapará de la mansión de su creador. La leyenda también nos dice que El Golem aparece cada treinta y tres años en la calle de los Alquimistas, de Praga. Aunque se trate de dos aberrantes seres, nacidos artificialmente y por medios científicos, mágico-alquimistas o como deseamos denominarlos, los dos personajes tienen muy poco de común analizando sus personalidades. El cine nos ha dado varias versiones de El Golem, siendo la primera de Paul Wegener y Henri Galeen, en el año 1914. Algunos también han intentado ver en este film una anticipación del «Frankenstein» de 1931. Craso error, ya que «Der Golem» ha sido posterior a los «Frankenstein» de 1902 y de 1910. Además de que, como ya hemos puntualizado, son dos seres con semejanzas, pero no iguales, que es cosa distinta.

LONDON'S FESTIVAL BALLET



LA primera fase del V Festival de la Opera de Madrid nos ha traído al conjunto del «London's Festival Ballet», del que como cualidad primera, sobresaliente, se puede hablar de uniforme calidad en todos sus elementos.

No es nuevo que tras una representación de «ballet» se esconden pacientes meses y años de colaboración, de esfuerzo de muchos. Por ello, cuando la línea de calidad asoma y se mantiene en cada una de las partes, el resultado logrado es muy superior al que puede prestar una figura excepcional sobre un fondo mediocre. Se trata de un espectáculo, y todos y cada uno de los participantes tienen la misma importancia.

La inauguración de la breve temporada estuvo dedicada a un «ballet» que raramente se ofrece completo: La bella durmiente del bosque, que, con su prólogo y tres actos recorre el famoso cuento del mismo título. La música de Tchaikovsky se ha hecho popular a través de todo tipo de versiones y los fragmentos seleccionados para las versiones reducidas que habitualmente se ofrecen van surgiendo en diversos momentos en contraste con el resto, mucho menos conocido.

Recordando que la coreografía es la original de Petipa, aunque haya algunas secciones adicionales de Ben Stevenson, nos situamos en «ballet» totalmente clásico en su planteamiento y desarrollo. La firmeza de los montajes de Petipa se conserva cuando va unida a los títulos de su momento. Hoy, después de la transformación de la danza, sería absurdo pretender que nadie siguiera esa misma línea; pero el encanto, la imaginación, la frescura de muchos momentos se mantiene y siguen surtiendo el efecto previsto muchos de los pasos que debieron causar cierta revolución entonces.

Siguiendo un orden cualquiera apuntamos el acierto de los decorados y del vestuario, que corresponden a Norman McDowell y a Geoffrey Guy. Este detalle es imprescindible en todos los espectáculos y colabora de modo decidido en el éxito. Asimismo, la iluminación de Charles Bristow presta el realce necesario a los decorados y al ambiente.

Dos figuras merecen cita especial no sólo en esta ocasión, sino en todas las actuaciones del «ballet»: Galina Samtsova y André Prokovsky. Y como es imposible repetir los nombres, con su calificación correspondiente, de todos los que integran la formación, nos limitaremos a citar algunos en casos concretos.

La orquesta, dirigida por Aubrey Bowman, no ha estado en todos los programas a la misma altura y tal vez sea en el último en el que logró un sonido más completo.

El segundo programa estuvo integrado por tres títulos. El primero fue Paquita, de Deldevelz y Minkus, con coreografía de Mazilier y Petipa, recogida por Roland Casenave y diseños de Norman McDowell, que trabaja regularmente para el «London Ballet».

De nuevo la pareja citada fue protagonista de la historia y de la calidad, con aplaudidas intervenciones de Dagmar Kessler, Carol Tule y Carmen Mathe.

Night Shadow es un «ballet» mucho más moderno, preparado y pensado para el «Ballet de Montecarlo», por Rieti, sobre temas de Bellini. La coreografía de George Balanchine, recogida por John Taras, no necesita después de la cita de los dos nombres de posteriores elogios. En esta ocasión fueron Margot Mikosy, David Adams, John Gilpin y Helen Starr, los felices solistas.

Por último, cerraba el programa los Estudios, de Riisager, adaptados de la música de Czerny. Es «ballet» conocido y aplaudido que distrae dentro de su sencillez por la variedad de pasos, temas y motivos. Una vez más se hace imposible la cita de los bailarines que conservaron esa calidad de conjunto que antes señalábamos como una de sus mejores virtudes.

La música de Lalo sirve al Noir et Blanc, que encabezaba el tercero y último programa. Coreografía de Serge Lifar, recogida por Roland Casenave, con el efectismo legítimo que mueve al aplauso con sólo levantarse el telón.

La primera explosión de auténtico entusiasmo de la noche estuvo en El Corsario, música de Drigo, coreografía de Klavin y diseños de

Peter Farmer. Es bien cierto que todos los elementos contribuyeron al resultado, pero no hay duda de que la base estuvo en la versión ofrecida por Galina Samtsova y André Prokovsky, sobre los que es difícil, o mejor, imposible, decidirse. En el turno rotatorio de solos iban recogiendo la impresión del público—que llenaba totalmente el Teatro de la Zarzuela—en las continuas aclamaciones que incluían los consabidos «bravos», repetidos un número incontable de veces.

The Witch Boy, ballet que veíamos por primera vez, nos causó una grata sorpresa. La música de Leonard Salzedo sirve a la historia y a la acción, lo mismo que la coreografía de Jack Carter, que sintetiza, insinúa y combina la esencia de danzas populares—«square dances»—con gracia e imaginación al cincuenta por ciento. El tema es profundo, la repetición de los hechos, que como en una noria vuelven a plantearse, tiene un sedimento dramático que ha quedado fielmente reflejado. De nuevo Galina Samtsova, en esta ocasión con Jean Pierre Alban y John Gilpin, fue la auténtica «estrella», extraordinariamente bien secundada por el resto del reparto, incluidas las «gentes del pueblo» a cuyo cargo estuvo muy en especial la versión estilizada de los bailes populares.

Cerró este tercer programa y, en consecuencia, la temporada de «ballet», el Baile de los graduados, que nos trajo tres nombres ilustres de otros tiempos: Strauss, David Lichine y los decorados y vestuario de Alexander Benois, reproducidos con toda fidelidad.

«Ballet» simpático, humorístico, alegre, que sirvió de contraste al dramatismo del anterior y fue también cierre de aplausos, aunque no eran precisos los recursos porque todas las actuaciones han tenido un eco extraordinario. En el Festival del año pasado, la modernidad de las tendencias del conjunto holandés no conmovió a los espectadores como la línea general clásica del presente, pero no ha estado sólo en este extremo el éxito que comentamos. La calidad de los solistas y del conjunto han sido sin duda motivos más que suficientes.

Por
CARLOS-JOSE COSTAS





KARLHEINZ STOCKHAUSEN EN "ALEA"

Dos nuevos conciertos ofrecidos por «Alea» como final de la presente temporada han atraído la atención de todos los aficionados que siguen el desarrollo de la música de hoy, porque al interés continuado de las sesiones de este grupo se ha sumado la presencia en Madrid de uno de los compositores más discutidos de nuestro tiempo: Karlheinz Stockhausen.

Ambos programas han estado a cargo del conjunto instrumental integrado por Aloys Kontarsky, piano; Johannes G. Fritsch, viola; Harald Bojë; Rolf Gelhaar, tam-tam y percusión; Alfred Alings, tam-tam y percusión, y el propio Stockhausen, como director, encargado de «filtro y regulador», y, además, como compositor, ya que sólo fueron interpretadas obras suyas.

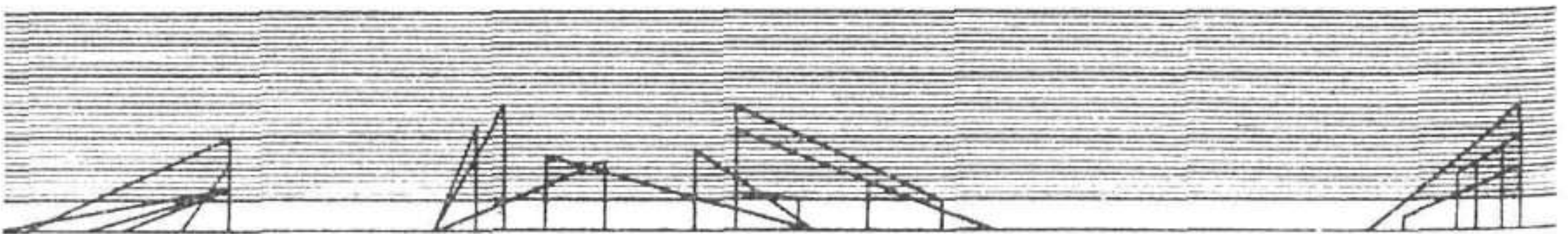
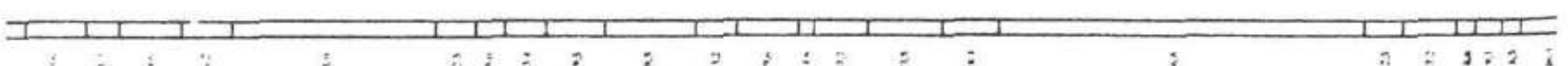
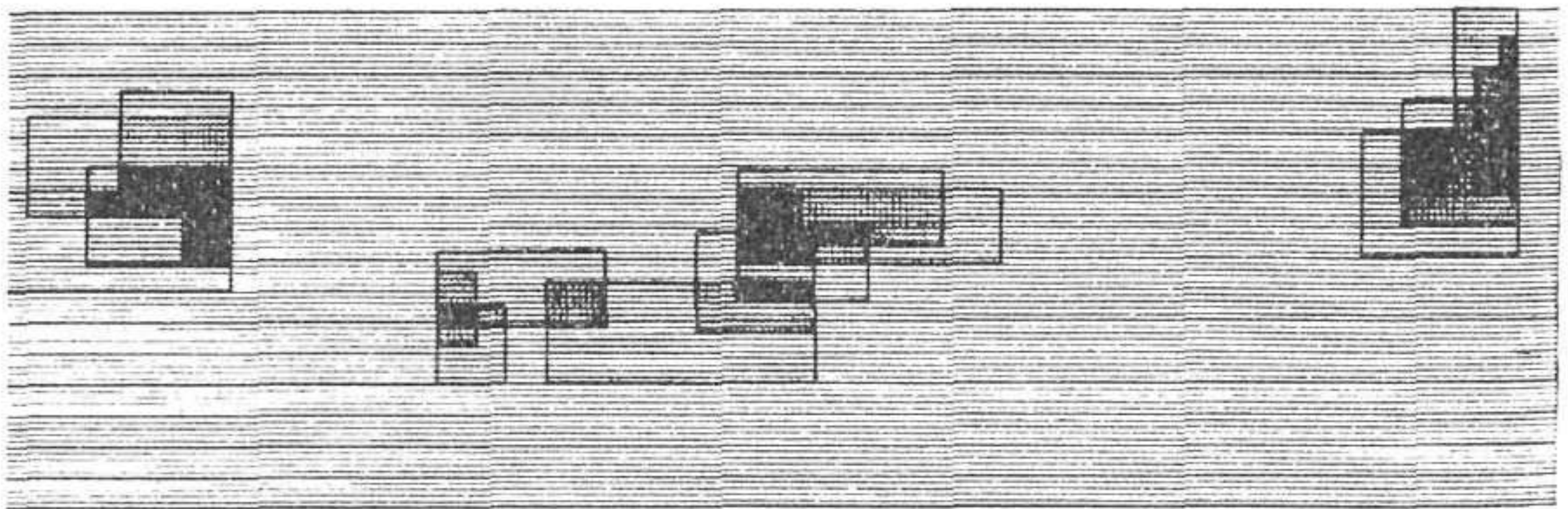
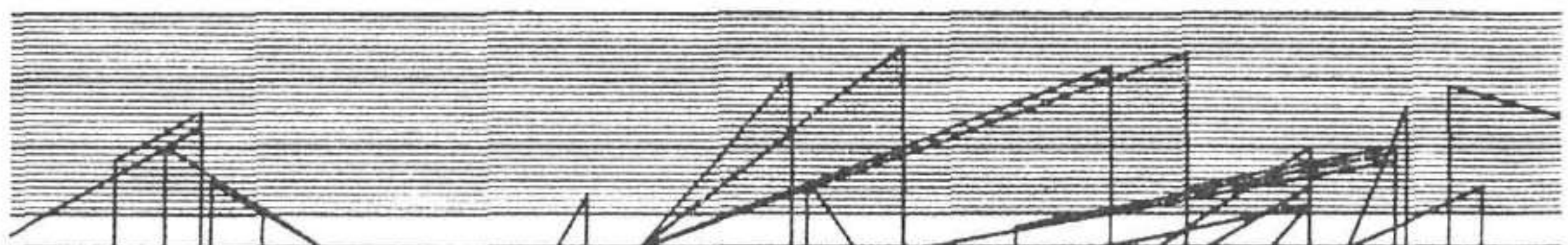
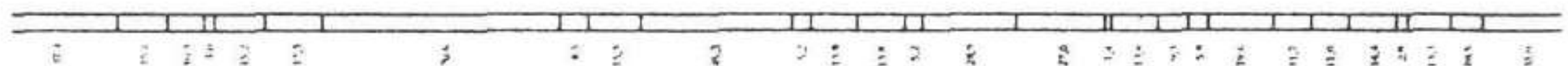
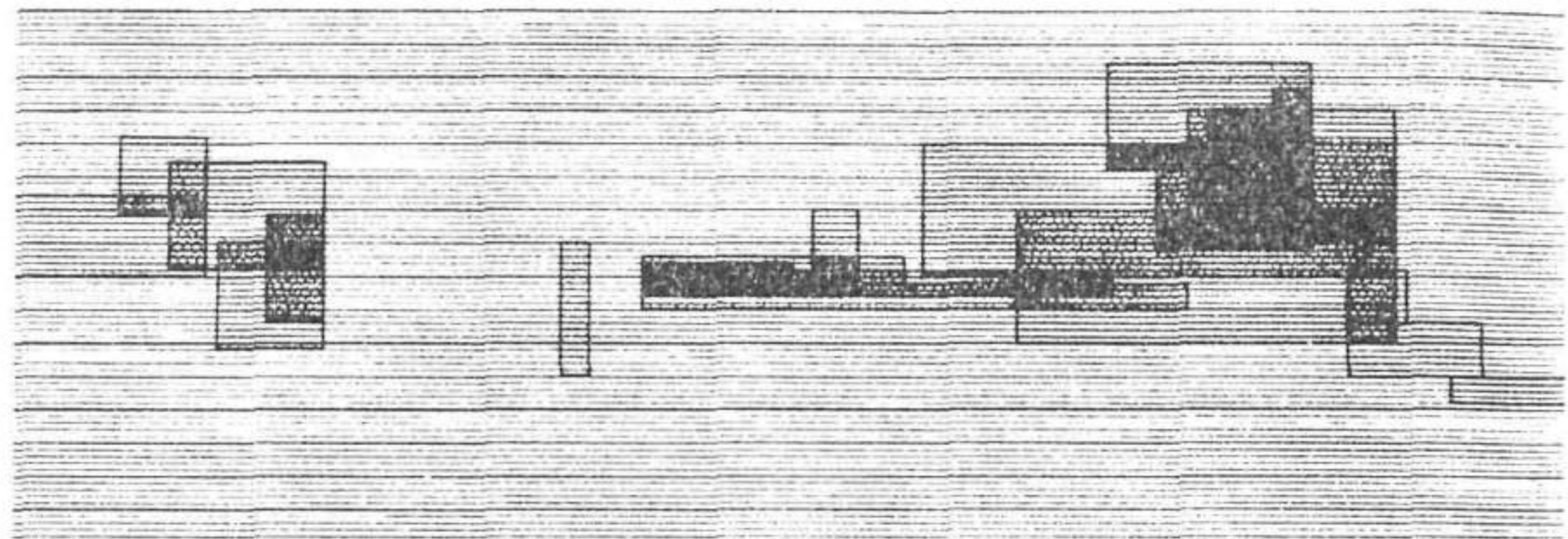
En el primer concierto figuraron: *Mikrophonie 1*, *Klavierstück XI* y *Prozession*. El segundo estuvo íntegramente dedicado a su *Hymnen*.

Tratar de descubrir o poner de manifiesto la personalidad de Stockhausen sería absurdo. Para los que viven, se interesan y gustan de la música actual, su nombre es demasiado conocido para intentarlo. Los que no comparten esa normal inquietud se podrían dividir en dos grupos: los que ignoran su nombre, suponemos que en cantidades mínimas, y los que se han quedado en ese nombre, sin tratar de averiguar lo que había detrás.

La combinación que aporta con su *Hymnen* es a la vez de gran belleza e imaginación, y curiosa desde un punto de vista técnico. Los instrumentos tradicionales, ya sean tratados de modo distinto, los sonidos electrónicos y los concretos forman uno de los campos con que cuenta el compositor actual para desarrollar nuevos caminos. Stockhausen crea un equilibrio con los elementos elegidos para dar una lección de posibilidades.

El músico como el pintor tienen a su disposición unos materiales que están en función de su tiempo. Con ellos, con su infinita variedad, han creado en el pasado sus obras. Poco a poco, esos materiales se han enriquecido o han evolucionado paralelamente a las crisis creativas. Este momento no es distinto a los anteriores; el compositor de nuestros días cuenta con una evolución de materiales cuyo uso es tan legítimo como lo fue hasta la fecha. La posición al margen se ve atacada día a día por las nuevas creaciones. Stockhausen, figura conocida y reconocida, ha venido a darnos una prueba.

Con este comentario cerramos el de la temporada de «Alea» y completamos el pequeño homenaje que publicamos hace un mes. Luis de Pablo y Karlheinz Stockhausen se han dado la mano en Madrid frente a un público en el que por fortuna había mayoría de su parte.



EXTRACTOS DE LA PARTITURA DE MÚSICA ELECTRÓNICA
Estudio II de KARLHEINZ STOCKHAUSEN

ENCICLOPEDIA SALVAT DE LA MÚSICA



La bibliografía musical española no es especialmente rica; por ello, cuando aparece un libro de la importancia de esta enciclopedia los aficionados se acercan a él con entusiasmo suficiente para no ceder ante un precio que, por otra parte, está justificado.

Las enciclopedias entran primero por los ojos en su sentido más externo, y ésta es la razón de que las editoriales preparen los folletos de propaganda con reproducciones de algunas páginas y, sobre todo, de algunas de las ilustraciones, que han sido sabiamente seleccionadas por el «Estudio de Arte» como paso previo. Ambos elementos se cumplen en esta ocasión. La *Enciclopedia Salvat de la Música* entra, sin duda alguna, por los ojos. Su simple contemplación despierta en el lector, preocupado por su tema, la apetencia inmediata. Los folletos o el paso rápido de sus páginas no son sino una acentuación de esa apetencia.

Pero—aquí está la clave—las desilusiones suelen ser frecuentes. Las enciclopedias exigen un detenido análisis, y ese análisis suele llegar cuando ya se ha comprado y, en muchos más casos, cuando se ha usado una y otra vez y se han ido comprobando los aciertos o los errores. Si se trata de los primeros, se refuerza la primera decisión y sirve de orgullo comprobar que se ha tenido el suficiente «ojo clínico» en el momento de la compra. En los segundos, la comprobación de los errores o de la ineficacia se va demorando porque no bastan uno ni dos para estar seguros. Sólo la coincidencia en temas de especial predilección por parte del lector le deciden a un juicio peyorativo definitivo.

Hasta aquí la posición o, mejor, el vector enciclopedia-lector, que nos ha parecido necesario por dos razones: Primero, porque es algo que hemos comprobado hace mu-

cho tiempo y no habíamos tenido la ocasión de exponer. Segundo, porque las ocasiones son raras, ya que si se sabe que no aparecen enciclopedias todos los días, se sabe aún mejor que las dedicadas a la música podrían figurar entre las auténticas excepciones.

Y tras este comentario, pasamos a aplicarlo a la *Enciclopedia Salvat de la Música*. Ya hemos dicho que entra por los ojos y que cumple, al pie de la letra, los requisitos tradicionales. Por ello, sólo nos interesa su contenido.

La afirmación rotunda y primera es que, en conjunto, y aun en numerosos detalles—la mayoría—, es una excelente enciclopedia. Los temas están tratados con seriedad, con amplitud informativa y con datos abundantes, cuya fidelidad hemos de suponer por los que hemos comprobado al azar, ya que también al que ha de hacer el comentario crítico le ocupará algunos meses el llegar a una revisión definitiva.

Como en todas las traducciones, se ha cuidado de incluir una aportación española, en la que hemos advertido algunas omisiones. El fenómeno, por no ser nada nuevo, no nos sorprende. Muchas veces falta información; otras, no hay modo de lograrla, y la edición se va demorando, lo que resulta en esos fallos de la parte «local», y aunque insistamos en que estamos al tanto de las dificultades no podemos dejar de mencionarlos.

Hecha esta salvedad, es preciso insistir en que una vez más la Editorial Salvat ha cubierto un ángulo descuidado y lo ha llevado a cabo con una dignidad y un interés general extraordinarios. Esto nos anima a pensar que quizá no esté lejos el día en que el volumen de ventas justifique el que se publique una enciclopedia con los mismos detalles de lujo, buen gusto y general fidelidad, escrita totalmente por autores españoles.



La recién citada *integración en la naturaleza*, va unida a otra *integración en el urbanismo*. Podemos citar aquí dos tipos de obras. El primero me parece más apto para jardines urbanos y yo citaría en especial su *Monumento a Don Quijote*, en el que aparece en tierra el rostro del caballero de la triste figura, encarándose con un monstruo gigantesco de tres metros de alto y que constituye una traducción acre de sus broncees. El segundo tipo de grandes formatos, pensado más concretamente para centrar estructuras urbanas o plazas públicas, representa el triunfo de las desgarraduras metálicas. Yo creo que en dicho aspecto es especialmente destacable la gran escultura alzada en el polígono de Montbau, de Barcelona, y que considero como una de las más bellas de cuantas han renovado el aspecto urbano de la Ciudad Condal en los últimos años. Esta estructura es enteramente hueca y a través de ella fluyen el aire y la luz. Se alza sobre un estanque que la refleja y el juego de sus proporciones se combina acertadamente con las dimensiones de la plaza y con la altura de los edificios. Tan hermosa como la obra en sí misma, es el espacio que crea. No sólo fluye el aire por dentro de ella, enlazando así espacio interior y espacio exterior, sino que la propia plaza parece convertirse en eco de esta estructura, la cual es, no obstante, por otra parte, autosuficiente.

El éxito de la gran construcción para el polígono de Montbau, se vio acompañado por el de otras estructuras en hierro. Parecen algunas de ellas antenas gigantes, acompañadas por pantallas curvilíneas que orientan hacia el espectador la tensión ascenden-

ARTE COMPLEJO DE MARCELO MARTI

Por CARLOS AREAN

HIJO de catalanes, nacido en las entrañables tierras hispanoamericanas de la República Argentina, es Marcelo Martí (Alvear, 1925), uno de los más importantes escultores no imitativos de la Escuela de Barcelona. Su fama internacional quedó enteramente consolidada a través de su gran éxito en la Bienal de Venecia de 1964, recogido en amplios reportajes por las más importantes revistas de arte de todo el mundo y muy especialmente por las de la República Federal Alemana. El encargo que le acaba de ser hecho para construir el *Monumento al Descubrimiento de América*, en Miami, ratificará su fama, pero creo que en una obra tan auténtica, la verdadera importancia radica en la manera como el artista encara cada problema formal y no en la resonancia que puedan tener luego esos problemas, una vez resueltos, en el ámbito internacional.

Comencemos por decir que Marcelo Martí apenas ha tenido tanteos en otras direcciones. Es cierto que hace unos veinte años atravesó una etapa escolar neofigurativa, pero se trataba de la búsqueda de un camino que no tendría altibajos en su madurez. No quiere ello decir que no haya trabajado Marcelo Martí con todos los materiales posibles y que no haya obte-

nido con cada uno el tipo de formas que éste posibilitaba de una manera más favorable. A pesar de ello, la unidad estilística es total y pueden señalarse como constantes de la misma, la preocupación por la perfección textural, la utilización de la luz estudiadamente reflejada en calidad de forma y el hallazgo del hueco, con su consiguiente interpretación espacial. Digamos también que cuando se le encarga a Marcelo Martí un monumento público, éste suele ser abstracto, pero que cuando entre las formas abstractas deba aparecer también un rostro humano o un medallón, no tiene inconveniente en realizarlo por sí mismo, aunque es más habitual que se le encargue a otro escultor, perteneciente habitualmente a una tendencia más tradicional. Así, por ejemplo, los medallones finisimos representando a Isabel la Católica, a Fernando el Católico y a Cristóbal Colón, incrustados en la base de mármol del Monumento de Miami, han sido realizados por la escultora figurativa Elena Lucas.

Los materiales preferidos de Marcelo Martí son el bronce, el gres, la madera, la piedra y el hierro. En los dos primeros obtiene formas muy similares e incluso es habitual que para algunas de sus fundiciones en bronce no realice el original en yeso, sino en

gres. Es su actividad predominante en este momento, pero recoge tal vez en ella los aciertos de las etapas anteriores y del empleo de otros materiales. Estos broncees, lo mismo que sus erguidas tallas en madera, tienen a veces un aspecto de totems alucinantes. Cada escultura es de un entronque de formas casi orgánicas, con recovecos a manera de conchas interiores desde las que se concentra la luz y con salientes igualmente acariciables que la refractan. Martí pule y repule incansablemente cada una de estas piezas y con sus pátinas y su inacabable búsqueda de calidades cromáticamente fluidas, obtiene una tersura un tanto deshumanizada, comparable a la de los mejores momentos de Brancusi.

En la piedra iniciaba ya Marcelo Martí la penetración en el interior de la forma, pero procuraba que aquí la textura fuese estriada y rugosa. Se trataba de grandes construcciones para ser situadas al aire libre, de rocas de invención personal que podían combinarse con los árboles o cerrar grandes perspectivas en parques públicos. La integración en la naturaleza era la obsesión de estas obras, pero se la unía a una capacidad de horadar la materia y de hacer que el paisaje se compartimentase a través de boquetes inmensos.



te. Yo citaría entre las más hermosas de este momento, la titulada *Antena al viento*, realizada especialmente para Televisión Española y caracteriza por el íntimo forcejeo del hierro convertido en retícula cernidora de espacios, con la que obliga al hueco a elevarse a forma escultórica primordial.

Entre estas cuatro modalidades recién descritas, me parece especialmente interesante la forja. No es que en la obra de Martí sean superiores los hierros a sus construcciones en piedra, bronce o madera. Cada material está llevado hasta el límite permitido por su propia textura y no hay más o menos belleza en la tierra cocida que en el cobre, ni en el hierro que en la piedra. Mi preferencia se basa en los espacios que el hierro, con sus barras incurvadas y su torsión candente, necesariamente conforma. Desaparecen el espacio envolvente y el envuelto, para ser visible, tan sólo, la fluida comunicación de ambos, en torno a los afilados recortes y a los tensos cuadrados y pasamanos. La interpretación espacial es así tan forma en Martí, como sus carcomidos volúmenes: Puro afán expansivo que trasluce su exuberancia vital.

El *Monumento al descubrimiento de América*, en Miami, se halla ya terminado en su fase previa. El fundidor Mercader lo está pasando en estos días a bronce. Colaboran con él en esta labor de recreación los dos autores de la obra, la ya citada Elena Lucas, a quien se deben las partes más tradicionales incrustadas en el pedestal, y Marcelo Martí, autor de la gigantesca estructura no imitativa de tres metros y medio de alto. El ritmo es similar, aunque agigantado, al de los totens antes aludidos. Hay en la airosa estructura, un penacho que puede ser el símbolo de la gloria, y salientes con alusiones a proas o a anclas, recuerdo de las carabelas de nuestra gesta supranacional. El entronque general de las formas, visto de frente, se inspira en la Cruz de Santiago, pero Marcelo Martí sabe que una escultura exenta debe ser contemplada desde todos los ángulos posibles. De ahí que cuando el espectador la rodea, ofrezca siempre una visión óptima, aunque resulte múltiplemente cambiante a medida que va variando la posición elegida. Se trata del último, cronológicamente, entre los logros hasta ahora conocidos de este gran escultor y constituirá por tanto, la más hermosa embajada simbólica que España pueda enviar a ese Continente que descubrió, civilizó y cristianizó.

Cabeza de Don Quijote



JUAN GUILLERMO

Por A. M. CAMPOY



J. G. ha conseguido un arte viril, de un modelado primario y cercano.

CAMÓN AZNAR

SI, un arte viril, y «con una preocupación temática que es el más noble elogio que hoy cabe hacer de un artista». Camón Aznar lo sorprendió además en lo que esencialmente era, un colorista: «El color, en este artista, canta por sí mismo con independencia de la atmósfera que encarna.» Tan era el color, que Gaya Nuño, en 1952, lo incluía entre los pintores más representativos del «fauvismo ibérico», con Benjamin Palencia, Zabaleta, García-Ochoa, Redondela, Álvaro Delgado, Martínez Novillo, pero con un color «más pastoso y fluido, con improntas más acusadas del fauvismo francés», pues era el caso que, por entonces, Juan Guillermo no había desterrado de su pintura las frescas huellas francesas, no caprichosamente adquiridas, sino recibidas durante sus años de estudiante en el Lycée Michelet de París, donde hizo el bachiller entre 1924-1935.

Sus temas de entonces eran, por una parte, de lírica entraña castellana, con pueblecitos que se estructuraban en rojos y amarillos, en verdes y fortísimos azules, con torres dominando las geometrías rurales y grupos monjiles que prestaban a las composiciones un encanto de poso legendario, extraños bodegones con panes y espantapájaros, marinas donde las barcas habían quedado para tender a secar las ropas humildes, adolescentes con su ofrenda marina, gallos de enfierecido plumaje que traían, de pronto, el tibio mensaje de sus islas, y extrañas mujeres solitarias que fruncían en su faz un carnalesco homenaje a Picasso. Después, como luego veremos, Juan Guillermo se fue adentrando en el patético tema de

Castilla, mitigado ya su colorismo fauve, con una intencionalidad en los motivos que ya no era un pretexto para componer.

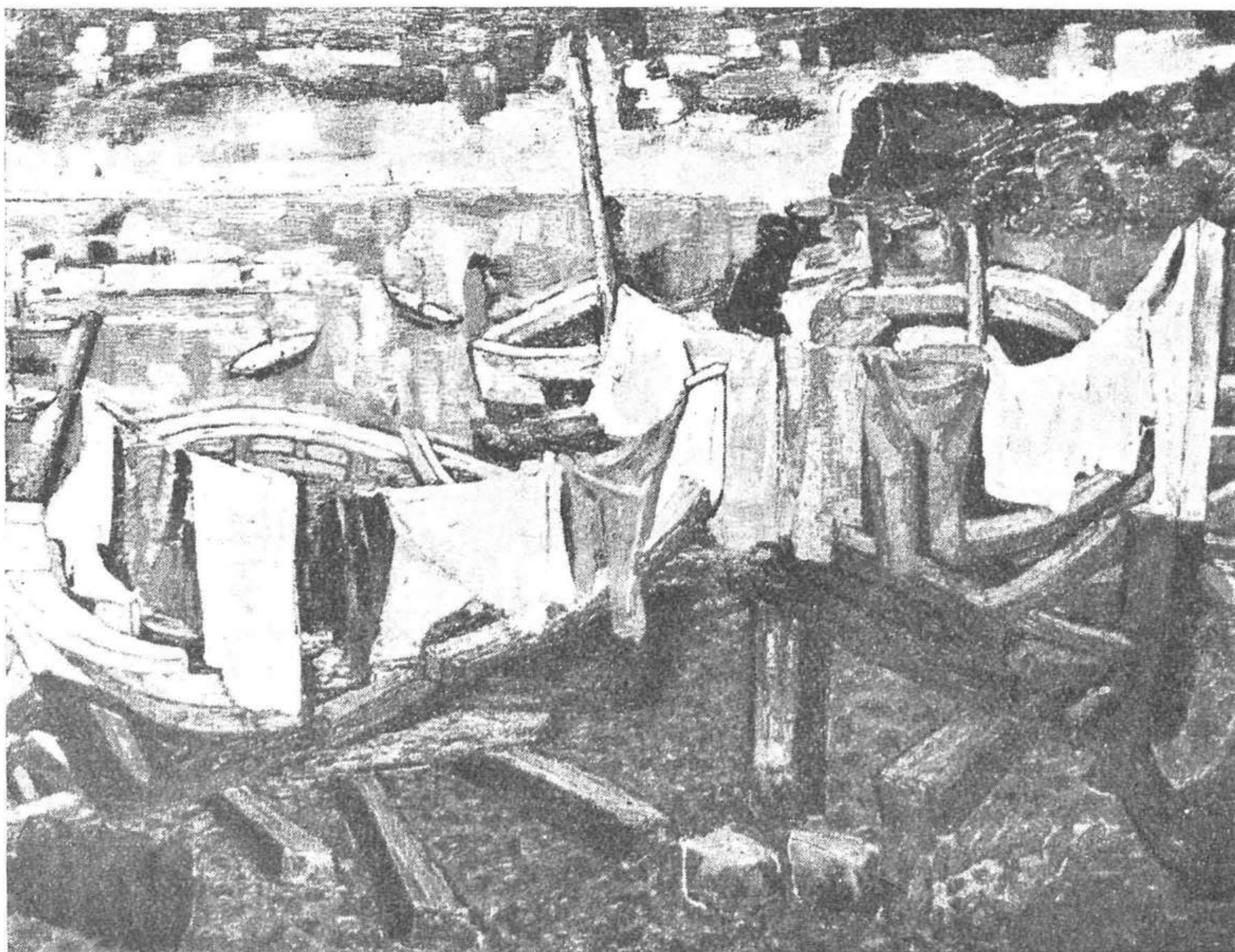
Había nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1916, pero muy poco, o nada, había en su obra que permitiera asociarlo a la saga caliente de aquellas islas, por mucho tiempo asociadas a los equívocos faunos de Néstor de la Torre y a las venus guanches de José Aguiar, y, posteriormente, al mágico pictoricismo de Millares y al volcánico paraíso de César Manrique. Juan Guillermo sacó su jardín atlántico del mitológico entresijo en que yacía, restándole folclore, camino que por cierto había de producir tan desensualizados frutos como los de Cristino de Vera. De cuando en cuando, pues siempre fue un artista muy complacido con su origen, Juan Guillermo variaba sobre algún tema oceánico, pero sometiéndolo a un rigor que excluía todo regionalismo y cualquier parecido antillano.

En su última exposición del Ateneo, con aires sutilmente renovadores, Juan Guillermo elevaba a categoría de belleza las cosas menos ostentosas del vivir cotidiano: la perdida majada, las barcas que se enjugan al sol, la oscura noticia campesina y la doméstica felicidad de los pájaros, que lo enternecían y lo colmaban de esperanza: «Les estoy agradecido—decía el pintor—de remedar para mí todas las auroras, frente a mi ventana, la inmensa paz del campo perdida, llenar mi corazón con la música olvidada de los ríos, de adornar mi soledad con las amapolas que crecen al borde de los caminos y, con su puntiagudo canto, despertar mi libre albedrío...»

No es azarosa la cita del pintor. Ahora, después de volver a escucharle, nos será más fácil penetrar en su alma, que es, naturalmente, su obra. Una obra que no carece de hallazgos, desde

luego, pero cuyo denominador es más bien la búsqueda consecuente. Se trata, en definitiva, de una obra evolucionada, hoy más rica que ayer y, patéticamente, granado anticipo de lo que ya estaba siendo en su madurado mañana. Juan Guillermo se nos aparecía evolucionado con grandísima fortuna; su pincel era más suelto y más jugoso, más rica su paleta, más fresca su dicción. Creo que su versión del mundo campesino es la más feliz que hoy tenemos en España, la más dramática y la menos tremendista, y también la menos superficial. Su obra es eminentemente pictórica, pero su proyección sentimental no es menos extraordinaria.

No puedo evitar ahora, sorprendido todavía por la intempestiva certeza de su muerte, dejar de evocar a la humanísima criatura que fue el pintor. Y lo evoco en aquellas tertulias del café de Gijón de los años cuarenta y tantos, con otros entrañables amigos idos también: Carlos Pascual de Lara, Rafael Zabaleta... Juan Guillermo era, casi insólitamente, un pintor saturado de humanidades, atesorador de una cultura honda y vehemente, siempre noticiosa de hermosos libros, sutiles acontecimientos y recónditas asociaciones. Era un lector infatigable y, en el fondo, un poeta. Sus largos años de París prestaban a su actitud intelectual una finura más bien extraña entre nosotros, finura que su alertado españolismo se complacía en cargar de electricidades polémicas. Ultimamente estaba empeñado en arrancarle a la premeditada «Espagne noire» su falso ruralismo y su solanismo aldeano. Sus últimas versiones de la espaciosa y triste España a ello se dirigían.



ARTE PORTUGUES

Por ADOLFO CASTAÑO

CONFIESSO que tenía mis dudas sobre la bondad de la exposición organizada en el Casón del Buen Retiro. Pretender dar una visión de conjunto lo suficientemente objetiva del proceso artístico de un país es una tarea ingrata, sujeta a numerosas contingencias, a no pocas presiones y a unas cuantas arbitrariedades.

Pero después de mi visita tengo que reconocer que mis temores han desaparecido. ¿Por la brillantez del arte portugués? ¿Por su genialidad? No. La cuestión es mucho más simple, y al mismo tiempo más viva: Por el proceso de evolución lógico, sereno y continuo de sus artistas.

Debe ser cosa de talante espiritual y geográfico. Debe ser que efectivamente empieza otra tierra de los Pirineos hacia el Atlántico y el Mediterráneo.

Yo no digo que esta tierra sea mejor. No insisto en la dureza de sus condiciones de existencia. No hablo de sus eternas dificultades históricas (siempre detrás de Europa, de Francia). Enuncio el hecho de que a pesar de todo lo contingente, sus hombres, hispanos, lusitanos, como queráis llamarlos, se empeñan, y lo consiguen, en crear su arte.

¿Es un arte aislado el arte portugués? Parece que debiera ser así. ¿Es un arte subsidiario? Tal vez pudiera serlo del español por cercano, por hilo conductor de Europa.

Pues no. Ni es un arte aislado, ni subsidiario.

El aire que se mueve por el mundo llega a todos los rincones de la tierra. En cualquier lado, por apartado que sea, se puede respirar aire francés de origen o alemán. Tal vez inglés o americano. Da lo mismo. Lo cierto es que respiramos también aire del lugar, que nuestros sentidos perciben la realidad concreta de una casa, una provincia, un país. Hay quien se extrovierte fácilmente. Quien, una vez recibida la señal artística, pone en marcha su

mecanismo siguiendo al pie de la letra las direcciones ajenas, aceptadas porque responden a una interioridad, sin más problema. Pero en nuestra península las cosas siempre suceden de otro modo. A una señal atractiva contestamos con atención. Absorbemos. Pero inmediatamente se produce un bloqueo. Y esta señal perdura en nosotros; nos camina por el sistema nervioso, se nos baña en la sangre. Sobre ella se depositan otras inmediatas, inequívocas. Pasamos a la obra. Nos ponemos frente al soporte, ante la materia. ¿Es desconfianza? ¿Fidelidad? ¿Diferente constitución biológica? El hecho es que lo que sale fuera está asimilado. Ha sido conocido, comprendido, amado, comunicado.

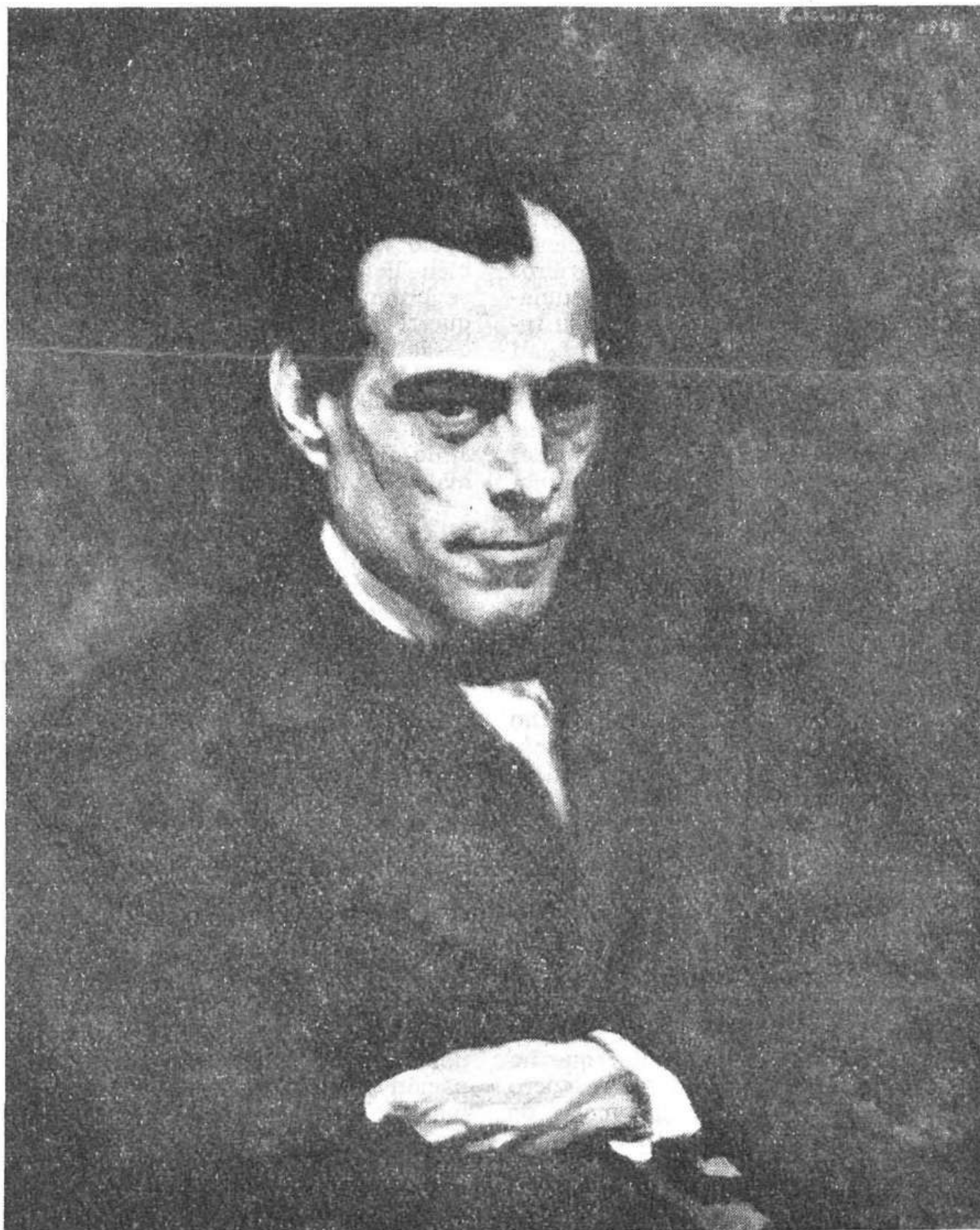
Y, por tanto, ha ganado en riqueza, en originalidad. Si es genial o no, es otra cuestión. Cuestión de unanimidad, no de valor en sí.

No creo que el equilibrio que nos hace pensar estas cosas sobre el arte portugués se deba tan sólo a sus artistas. La verdad es que quienes eligieron esta exposición eligieron con tino, con objetividad, con apasionamiento.

He visto la exposición en compañía de un pintor, un excelente pintor que se preocupa mucho por los problemas del espacio plástico dentro de un figurativismo, digamos, tradicional (aunque este adjetivo no responde por entero a lo que él hace), que no ha sido incluido en la misma. No había envidia, ese defecto aceptado como hispánico, sino alegría de ver mi alegría ante el descubrimiento portugués. Entusiasmo por sus compatriotas, por su éxito entre nosotros.

Desde Silva Porto, el naturalista, hasta António Palolo, desde 1850 hasta 1946, años de nacimiento de ambos pintores, la exposición de arte portugués es rica en individualidades, en tendencias.

Silva Porto, Marques de Oliveira, José Malhoa, Columbano, Henrique



«Retrato del poeta Teixeira de Pascoais». Columbano (1857-1929)

Pousão, Carlos Reis, António Carneiro, cubren la etapa naturalista-impressionista de la pintura portuguesa. Aparte de los destellos impresionistas de Malhoa, de la factura de Silva Porto y Marques de Oliveira; de la severidad de Columbano, de la italianización de Henrique Pousão y el courbetismo de Carlos Reis, yo me quedo con António Carneiro. Sus dos óleos Melgaço I y II me gustan por su poder de abstracción, partiendo de datos reales, por su sentido del color y por la organización del mismo sobre el espacio del lienzo. Carneiro da intimi-

dad a los rincones que elige. Acentúa una intención en sus paisajes.

Luego vienen Sousa Lopes, Francisco Smith, Eduardo Viana, Amadeu de Sousa-Cardoso, Abel Manta, Santa Rita, Dordio Gomes y Almada Negreiros.

Almada Negreiros puede con todos. Y esos todos no se rinden sin lucha. Eduardo Viana, por ejemplo, investiga el color, su ritmo geométrico, con una intensidad y una originalidad que le dan un lugar junto a Delaunay, junto a su abstractismo gayo, a su alegría del vivir. Amadeu de Sousa



«Composición cubista». Amadeu de Sousa-Cardoso (1887-1918)

Cardoso consigue dominar una zona pictórica difícil de equilibrar: el cubismo pop. Y lo consigue con una clase indiscutible, por medio de un talento evidente en las asociaciones dispares. Santa Rita está en línea con Picasso. Y no es Picasso, el de las máscaras negras. Dordio Gomes o el expresionismo sin gritos, sin recursos fáciles, fundado en un estar de las cosas, en la captación de este gesto, agrio, rebelde, que las cosas tienen muchas veces. Pero Almada Negreiros puede con todos porque es un humanista. Escritor, grabador, pintor, su inquietud es auténtica, su curiosidad polifacética. Almada es consciente de que está creando otra realidad. Hasta la luz está ordenada utilizando unas coordenadas personales. Su retrato del poeta Fernando Pessoa es de antología. Apoya la figura concreta en un realismo desfigurado, re-creado, y la coloca en un ambiente que parece neutro, ajeno, y que en verdad es intimísimo, personal, único.

Aunque pasemos de largo frente a algunos nombres, esto no entraña un juicio de valor negativo. La urgencia que tenemos en dar fe de un hecho nos impide demorarnos por igual frente a cada uno.

Jorge Borradas, António Soares, Lino António, Sarah Alfonso, Carlos Botelho, Mario Eloy, Dominguez Alvarez, cumplen su misión, son un eslabón de la cadena. Hay en ellos una continuidad, un porqué útil para el camino de la creación.

António Pedro, António Dacosta: dos surrealistas. Su valor es la aportación onírica al arte portugués, la creación de un clima peculiar que no hundió sus raíces en la tierra, pero que quemó una etapa, un modo de hacer, que facilitó el seguir hacia delante.

José Júlio, Júlio Resende, Nadir Alfonso, Sa Nogueira, Fernando de Azevedo, Fernando Lanhas, António Charrua, Vespeira, D'Assumpção, no-figuración.

Junto a las abstracciones de José Júlio, equilibradas, sutiles, con una referencia muy lejana a la realidad, pero apoyadas en ella, Júlio Resende crea su mundo estremecedor, pesado, dramático. Nadir Alfonso, óptico, con una enorme voluntad de ordenación concreta de lo cotidiano. Sa Nogueira alcanza su propósito. La problemática que se plantea la resuelve brillantemente. Nueva figuración que no está expresionizada siguiendo la moda. Sa Nogueira no acentúa sin necesidad. Hace que estén los seres entre las cosas. Y su presencia habla suficientemente.

Y llegamos a la etapa final: la de los pintores que nacieron el año 1926.

Artur Bual, Menez, Júlio Pomar, Artur Rosa, Nuno de Siqueira, Lurdes Castro, Eduardo Luís, Costa Pinheiro, António Quadros, António Areal, José Escada, João Vieira, René Bértholo, Paula Rego, Manuel Baptista, António Sena, António Palolo.

Menez tiene un talento muy peculiar que evoluciona. Su espacio es un espacio vivo en el que las formas, también llenas de aliento, se mueven y se ordenan con un sentido profundo que responde a su concepto de la vida, de la situación del hombre, de su situación en el universo. Las dos pinturas que hay en esta exposición nos hacen desear ver otras, las siguientes. Júlio Pomar es muy personal en su manera de decir. Su trazo se convierte en grafismo. Sus masas de color palpan. Artur Rosa, inteligente, limpio, de precisión, para mi gusto perfecta. Artur Rosa sabe muy bien las posibilidades que tiene un plano aislado en el espacio de soportar un contenido concreto. Eduardo Luís lo asume todo. Sus pizarras están llenas de mundo, de imaginación, de recursos líricos, de palabras pronunciadas con la mano. Eduardo Luís es muy original, con la originalidad seria de quien no la busca como fin. Costa Pinheiro o la sumisión de las tendencias a una inteligencia ordenadora. António Quadros, pintor «diferente», mezcla de vena popular, mundo onírico, un cierto satanismo, un cierto resplandor de otro mundo.

António Areal y su geometrismo irónico. José Escada que dice: «abandonemos por un instante la preocupación de identificar para que la forma que está también en nosotros se descubra». João Vieira, René Bértholo. Uno el signo violento, completado por la potencia de la materia, el otro haciendo asociaciones dispares de objetos, de recuerdos, de sentimientos, en un juego dinámico.

Paula Rego o la libertad. Manuel Baptista o el orden. António Sena y su grafismo lleno de sentido humano. António Palolo y sus situaciones agolpadas, inmersas en el momento estético del mundo.

Quisiéramos transmitir nuestra complacencia por lo que hemos visto. Quisiéramos provocar una corriente de simpatía entre los puntos cardinales de nuestra geografía. Hay que ver esta exposición de arte portugués, tenemos que darle cabida en nuestra propia historia.

He dejado, adrede, la escultura fuera de esta rápida visión. Daré fe de ella de inmediato.

Crónica de la XIII SEMANA INTERNACIONAL

EN abril de 1956 un cortísimo grupo de hombres, encabezado por Antolín de Santiago y Juárez, dio vida a una «Semana de Cine Religioso» con el fin primordial de apoyar, encauzar, estudiar, estimular una cinematografía sobre el tema trascendente del hombre en su relación con Dios. Poco después, en su cuarta edición —1959—, la temática se ampliaba con un nuevo enunciado: «y de valores humanos», entendidos éstos como los trascendentes y derivados de la condición del hombre como criatura de Dios. A lo largo de estos trece años, la Semana vallisoletana ha conocido triunfos, arduos problemas y crisis de todo tipo. Sin embargo, su vitalidad va en aumento, y buena prueba de ello es el reconocimiento de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores (FIAPF), organismo que regula los festivales internacionales cinematográficos. Efectivamente, este año Valladolid puede sumar a su haber este reconocimiento oficial como festival especializado, que viene a ser el espaldarazo definitivo que premia su labor en pro de un cine mejor. Valladolid es un certamen en marcha, caminando hacia metas de perfeccionamiento, con un espezanzador futuro.

El pasado año se le llamó el «Festival de la esperanza». Este año, el «Festival de la reflexión». Como muy bien hizo notar en su discurso inaugural el director general de Cultura Popular y Espectáculos, don Carlos Robles Piquer, ambos términos lejos de ser antagónicos se complementan y perfilan el sentido del esfuerzo de las Semanas de Valladolid. Hay esperanzas en la progresiva consecución de un cine trascendente, alejado de efectismos materialistas; pero también es necesario no alentar ingenuas e irrazonadas esperanzas. Para ello es imprescindible la reflexión. De ahí la organización de estas «Mesas redondas» encaminadas a esclarecer diversos aspectos del cine de nuestros días: el cine como industria, como arte, como vehículo de ideas. El resultado de estas maduras reflexiones lo encontrará el lector en la crónica que de las mismas hace Pascual Cebollada, veterano semanista. En cuanto a las películas, ofrecemos a continuación un resumen crítico de las sesiones de proyección, espigando entre los films más importantes presentados en las diversas secciones «a concurso», «informativa» y «cultural». Las hemos agrupado por orden cronológico, con el fin de facilitar el panorama general de la Semana.



EL CINE RELIGIOSO Y DE VALORES HUMANOS, DE VALLADOLID

IX Conversaciones Internacionales de Valladolid

mesas redondas sobre: EL CINE COMO INDUSTRIA EL CINE COMO ARTE EL CINE COMO COMUNICACION

CREO que lo que importa de Valladolid—de la Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid—es su «división de funciones». Me explico para quienes no estén en antecedentes de esta importante manifestación internacional.

Desde hace trece años se celebra en la capital castellana una Semana de Cine Religioso, que se convirtió, muy poco después de nacer, en internacional; su temática de películas se amplió a los «valores humanos» específicos, no religiosos, aunque éstos sean, en realidad, también humanos. Desde hace nueve años, lo que era un concurso especializado de películas se vio enriquecido con una aportación teórica que ha ido plasmando lo que ya se llama «espíritu de Valladolid», es decir, pensamiento y postura del grupo de católicos que hacen posible Valladolid—y de Valladolid—, en cuanto aglutina a pensadores y semanistas que allí acuden ante el fenómeno del cine. Esta aportación se concreta en las Conversaciones Internacionales, ortodoxas, pero abiertas; tradicionales, pero conciliares; esencialmente eternas, pero vivencialmente modernas. Conversaciones de gentes de hoy, que aman al cine como «instrumento técnico puesto por Dios al servicio del hombre», según la definición de un pontífice, y que en el cine ven un medio de perfeccionamiento humano.

Parece natural que las Conversaciones tengan un predominio de teóricos y que ellas mismas sean, en buena parte, especulativas; pero ni siquiera los teóricos pueden desligarse de sus compromisos con la realidad. Ya el año anterior se dio un paso—a mi juicio, fundamental—de aproximación al mundo profesional e industrial del cine; si lo que se busca son películas de valores religiosos y humanos que influyan en el hombre, en la masa de espectadores, es lógico que el diálogo de Valladolid no se tenga sólo en el terreno de la especulación, sino en el de la realidad práctica—realidad profesional e industrial—, es decir, con los profesionales e industriales, que son, en definitiva, quienes hacen las películas y en cuyas manos está la influencia.

Las Conversaciones de este año han tenido un tema general: «Presencia católica en el cine», y tres capítulos: «El cine como industria», «El cine como arte» y «El cine como comunicación», que se han desarrollado en tres mesas redondas.

La Oficina Católica Internacional del Cine, que ya estuvo representada otras veces por personas cualificadas, ha participado por primera vez con carácter oficial y ha tenido a su cargo la responsabilidad y la coordinación de las intervenciones. Entre quienes han participado personalmente o han enviado comunicaciones figuran destacadas personalidades mundiales de la profesión o del pensamiento cinematográficos: monseñor Jean Bernard (presidente de la OCIC), Jos Burbenich, monseñor Anton Kochs, Charles Ford, Renato May, Samuel Fuller, Claude Autant-Lara, J. P. Frongerais, Mario Vila, Francisco Sanabria, Roger Sallard, Manuel Villegas, J. M. Forn, Julio Diamante, Arturo Ruiz Castillo, Gilles Blain, Antonio Cuevas, Ramón Llidó, Raimundo Dinello, Esteban Farré, S. Hoffmann...

Como es natural, más que soluciones ha habido confrontamiento de pareceres y sugerencias en las que seguir profundizando; pero también se han repasado definiciones y se han expuesto criterios, emanados en gran parte de textos pontificios o procedentes de pensadores cristianos.

Uno de los temas tratados ha sido el de la condición de coautor, atribuida por algunos al productor en cuanto es—aunque no siempre—inspirador e impulsor de una película, posible gracias a él; otro, la manera de influir en la producción y el hecho de que ningún profesional del cine comercial puede renunciar a la regla básica del espectáculo que es la busca del éxito-negocio; la renovación interior individual de los profesionales como medio de transformar la producción; la posibilidad que el cine, en cuanto arte, tiene de convertirse en lenguaje del alma; la obligación del crítico cristiano de favorecer el séptimo arte; la autoridad de las clasificaciones morales, que deben ser, fundamentalmente, una información para el espectador, a cuya conciencia y

responsabilidad queda la decisión final; el deseo de la Iglesia de que se haga «arte» y que las películas religiosas sean «cine» en primer lugar; los medios de comunicación, que están al servicio de la sociedad de consumo, mientras ignoran la dignidad de la persona humana; el lugar que el cine ocupa en la nueva cultura; sus puntos de contacto y sus divergencias con la televisión...

Como se ve—en una crónica de urgencia apenas se puede hacer más que una enumeración—, los temas han sido numerosos e importantes, tanto como para que las mesas redondas vallisoletanas puedan considerarse, sobre todo, como invitación a una profundización más detenida.

De todos modos, su utilidad se ha puesto de manifiesto en muchas ocasiones. El padre Emmanuel Flipo, de la OCIC francesa—auténtico preparador y coordinador de la participación de este organismo internacional en Valladolid—, habló en la sesión de clausura del hecho aleccionador de que diversas gentes, de procedencia muy diversa, pero unidas por la pasión común del cine, hayan viajado juntas en la misma órbita; y, aunque la comunicación no ha sido absoluta, porque la impedimenta de sus estructuras particulares es todavía pesada, se ha demostrado que se puede llegar a crear una comunicación más estrecha y más constante entre quienes fabrican las películas, quienes crean el séptico arte y quienes hacen llegar todo eso a la masa. «Hemos podido escuchar a autores de películas que hablaban del maravilloso medio de expresión manejado por ellos, de este instrumento de comunicación nuevo e incomparable, que han citado la frase de Rossellini: "Quiero sentirme hombre, no artista; si se es hombre, se es creador."»

Entre quienes han intervenido, unos son católicos y otros no, y alguno se confesó ateo; pero todos han hecho profesión de fidelidad a su conciencia. Y, en definitivas cuentas, «Valladolid ha sido un lugar privilegiado, y, según el espíritu del concilio y de su presencia en el mundo moderno, fue, durante una semana, la ciudad donde se ha manifestado una presencia cristiana en el mundo del cine».

Las Conversaciones han acabado con un discurso del director general de Cultura Popular y Espectáculos, don Carlos Robles Piquer. «Una de las aportaciones más positivas de la Semana—ha dicho—ha sido la coincidencia con realizadores y profesionales, y es bueno que no se haya reunido sólo un grupo "selectísimo". La Semana ha trabajado en el espíritu de rejuvenecimiento de la Iglesia, que brota de la estructura telúrica del concilio.»

Es decir, en el espíritu de Valladolid.

Pascual Cebollada

«El fuego y la palabra»



LAS PELICULAS

DOMINGO 21

Fueron proyectadas sólo dos películas, ambas a concurso. «Le vieil homme et l'enfant» y «Elmer Gantry».

«Le vieil homme et l'enfant», francesa, de Claude Berri, es un gran ejercicio de interpretación por parte de ese monstruo sagrado que es Michel Simon

y también por el pequeño Alain Cohen que le da la réplica. El desarrollo es ligeramente moroso a causa de la levedad de la acción, pero este juego interpretativo de los escasísimos actores, maravillosos de gracia y naturalidad, harán del film un posible éxito taquillero. Michel Simon es el típico viejo francés, derechista y anglófono, antisemita por más señas, antidreyfussard diríamos, que, sin saberlo, acoge en su casa a un pequeño judío. Poco a poco se instalará en la humilde casa campesina el amor, la ternura, la risa infantil, el juego entre el viejo-niño y el niño-naduro-por-su-circunstancia. Y cuando la Liberación llega, el pequeño judío vuelve con sus padres, dejando al anciano matrimonio ahora entre feliz y desconsolado, ignorante de que albergó a un polluelo de la raza odiada.

«Elmer Gantry», también a concurso, del americano Richard Brooks, basada en la célebre novela de Sinclair Lewis, nos lleva a través de los polvorientos pueblos americanos con el circo misionero de la evangelista Sharon Falconer—Jean Simmons—, a la que se une Elmer Gantry, un viajante de comercio fracasado—Burt Lancaster—. Fetichismo, picaresca, ignorancia, fe extraviada,

ridículo y sentido del negocio aplicado a las cosas de Dios, bailan una terrible danza absurda en las andanzas de la «troupe» misionera de Sharon Falconer. El film tiene ese sello mediocre de la realización por un buen artesano pero, desde el punto de vista cinematográfico, nada más. En cambio, si nos ilustra sobre un aspecto curioso—y desolador—de la vida religiosa en un sector del protestantismo americano.

Luis Quesada

LUNES 22

La sección retrospectiva y cultural se ha dedicado este año al tema general sobre «el sacerdote en la pantalla». Se inaugura la serie cíclica con dos películas norteamericanas. La primera, «Boy's town» (Forja de hombres), fue producida en 1938 y realizada por Norman Taurog. Éxito popular en su exhibición comercial, su repaso hoy, a los treinta años de producción, resulta penoso por cuanto la historia que se cuenta ha sido tratada bajo la línea optimista que presidió el cine norteamericano de preguerra, dejando a un lado el trauma psicológico que supuso la creación de La Ciudad de los Muchachos por el P. Flanagan. La falta de realismo argumental y una realización muy artesana dan como resultado una película mediocre, carente de todo interés. No obstante, merece especial mención el trabajo, sorprendente, de Mickey Rooney en un personaje representativo de la juventud sin limitaciones, cuyas consecuencias son hoy motivo de serias preocupaciones en el ámbito de cualquier sociedad. De corte más moderno, y conservando mayor frescura y agilidad narrativa, es «I confess» (Yo confieso), producción de 1952, segunda muestra del cine norteamericano en este ciclo, fundamentalmente religioso. Su realizador, Alfred Hitchcock, mantiene el interés argumental sobre el secreto de confesión, un crimen y una historieta de amor, dentro de unos límites convencionales y demasiadas concesiones vulgares para lograr el impacto comercial que, naturalmente, tuvo en su estreno y posterior reposición. Montgomery Clift realiza una de sus más inspiradas interpretaciones. A estas dos películas de escaso interés, se unió una tercera del mismo ciclo, cuya presencia en la manifestación cinematográfica vallisoletana es aún más discutible. «Der Pfarrer von Kirchfeld» (El cura de Kirchfeld), realizada por el alemán Hans Deppe en 1955, no pasa de ser una mediocre estampa bucólica impregnada de sensiblería. El color, tirando hacia el cromo, carece de fuerza dramática, aunque se percibe un intento de utilizarlo como elemento fundamental en la expresión. En general, este ciclo sobre «el sacerdote en la pantalla», se justificaría jornadas más tarde por la presencia de «Nazarin», de Luis Buñuel, y «Madre Juana de los Angeles», de Jerzy Kawalerowicz. El resto, desde el punto de vista cinematográfico, ha carecido de interés.

Dos cortometrajes a concurso se proyectaron en esta segunda jornada. «Kamer met uitzicht» (Habitación con vista al exterior), del belga Jan Gruyaert, merecería la Espiga de Oro, al mejor cortometraje de valores humanos. El tema de la soledad no es nuevo en el cine, pero Gruyaert realiza con talento un trabajo muy preciso para dar al espectador la medida exacta del aburrimiento que el enfermo atraviesa solo en una limpia habitación sanatorial. De corte muy vanguardista, rompe la continuidad de la imagen para establecer un equilibrio entre la cámara situada frente al intérprete, sin apenas interés objetivo, y la que se sitúa dentro del personaje, subjetivando la acción. Ni temática ni realización son nuevas en el arte cinematográfico, pero no por eso carecen de interés. El segundo cortometraje ha sido explotado comercialmente en las salas de arte y ensayo, por lo que sobra el comentario. Se trata de «Elegia», del yugoslavo Nedeljko Dragic.

Dentro del concurso de largometrajes se proyectaron «Sekishun» (Tres caras del amor), del japonés Noburu Nakamura, y «Privilege», del inglés Peter Watkins. La primera es una narración sencilla, lenta y sentimental, sobre el amor, el egoísmo y la humildad, situada a fines del siglo XVII en Japón. Su interés humano se pierde por falta de intensidad dimensional de la imagen, supeditada a otro factor fundamental: la palabra. Hubo suerte este día, pues al final de la jornada se proyectó «Privilege», premiada con el Lábaro de Oro a la mejor película del concurso. Este año, por primera vez, el Jurado Internacional ha recurrido a la decisión de la Comisión Permanente, en el sentido de que cuando no haya obras dentro de la sección de cine religioso o algunas presenten dudas respecto a su posible valoración en aquella o en la de valores humanos, se pueda premiar con el Lábaro de Oro a la que mejor estime el Jurado. No hay que olvidar que el valor humano positivo lleva intrínsecamente el fundamento de las relaciones del hombre con Dios. Por ello, la obra de Peter Watkins, mereció muy justamente el máximo galardón. Narra de una forma ágil el submundo de los ídolos actuales de la juventud, presentando su carencia de personalidad y los manejos de que son objeto por parte de los grupos de presión, e incluso por los mismos gobiernos que los utilizan para meta de sus ambiciones políticas. Watkins es un narrador hábil, conciso y realista que imprime una fuerza impresionante a sus imágenes, en varias ocasiones arrebatadoras. Paul Jones y Jean Shrimpton, «La Gamba», encabezan el reparto. El primero es un joven de gran versatilidad y la segunda es un prodigio de personalidad: su presencia en la pantalla atrae automáticamente la atención del espectador, elemento que Peter Watkins ha manejado con singular acierto expresivo.

E. A. Ruiz Butrón

(En el próximo número se completará la información de esta XIII Semana de Cine de Valladolid.)

PREMIOS DEL CERTAMEN

Premio «Lábaro de Oro», a la película inglesa, de Peter Watkins, «Privilege».
Premio «Espiga de Oro», al film japonés, de Masaki Kobayashi «Joi-Uchi» («Rebelión»).
Premio «Ciudad de Valladolid», a la película francesa, de Christian de Chalonge, «Le saut» («El salto»).
Premio «Especial del Jurado», a la película de nacionalidad polaca, de Ferzy Skolimowski, «La barrera».

CORTOMETRAJES

Premio «Lábaro de Oro», al film de nacionalidad polaca, de Krzysztof Kieslowski-Zanussi, «Smierc Prowincjal» («La agonía del padre Provincial»).
Premio «Espiga de Oro», al film belga, de Jan Gruyaert «Kamer met uitzicht» («Habitación con vista al exterior»).
Premio «San Gregorio», «ex-aequo», a la película francesa «Derrière la fenêtre» («Detrás

de la ventana»), de Jean Schmidt, y al film de nacionalidad cubana «La primera vez», de Octavio Cortázar.

Premio del Instituto de Cultura Hispánica, a la película española «La piel quemada», del director José María Forn.

OTROS PREMIOS

Premio del Círculo de Escritores cinematográficos, a la película húngara «Padre», de Istvan Szabo.

Premio «Revista «Cine Studio»», a la película «Nazarin», de Luis Buñuel.

Premio de la Asociación Fotográfica Vallisoletana, a «Derrière la fenêtre» («Detrás de la ventana»), de Jean Schmidt (Francia).

Premio de la Federación Nacional de Cineclubs, a la película «Privilege» («En la cumbre y el abismo»), con mención especial a «Nazarin».



Por EUSEBIO GARCÍA

UNA MUJER TARASCA, UN MARIDO QUE IRÓNICO Y OTRA PAREJA

¿POR qué acudí a ver, entre las películas estrenadas el domingo de Resurrección «¿Quién teme a Virginia Woolf?»? Porque me despertaba mayor curiosidad, por tratarse de una comedia de Albee, cuya representación entre nosotros provocó comentarios muy elogiosos, por el tema que siempre me interesa, pese a estar interpretada por actores que, en cambio, no me interesan nada y que pertenecen a ese «cielo» de la publicidad que por fuerza ha de vulgarizar cuanto toca. No vi representar la comedia, pero la había leído y me asombró el asombro de algunos comentaristas que hablaron—y siguen hablando a propósito de la película—de degradación, desesperación, abyección, desgarramiento, poner al descubierto lo más secreto e íntimo, abismos morales... ¿Qué expresiones tan exageradas!

¿Cómo que si fuese así se iba a estrenar en las salas consabidas del mundo entero y cómo si la casa productora iba a lanzarla con todo su aparato publicitario! Y no es problema de censura aquí ni allá, ni de que a la gente no le guste el drama, que sí le gusta, sino porque éste ha de ser convencional y las pasiones expuestas han de atenerse a un módulo conocido. Y el contrasentido—que me preocupa desde hace algún tiempo—viene a consistir en que sentimientos que forman parte de muchísimas vidas, no son creídos ni admitidos. Se admite lo vulgar, aunque sea muy terrible, pero quizá no lo verdadero. Y la vulgaridad se derrama por toda la película, pues en la comedia se halla paliada por algún giro sarcástico más agudo, que la versión cinematográfica respeta, perdiendo, sin embargo, vigor e intención.

Algunos americanos parecen estar obsesionados por sus presuntos complejos y los airean y ostentan con una especie de orgullo de enfermo aprensivo e imaginario, de niño mimoso o de señora rica y menopáusica. Como no les pasa casi nada—aludo ahora más concretamente a los personajes de la película—a cualquier cosa le dan importancia. La diferencia, en lo que se refiere a tales conflictos viene a ser que aquí conllevamos pasiones más o menos estremecedoras con naturalidad, con una costumbre atávica, en efecto, —un crítico hablaba de atavismo sin venir a cuento—y ellos, sin embargo, se contemplan a sí mismos con susto y asombro, y cualquier disputa, que en cierto modo constituye sustancia de la vida, que damos por supuesta, que nos rodea por doquiera, con la que nos topamos habitualmente, sin hacerle demasiado caso, la exhiben como nuevos ricos del dolor, de la incompreensión, de la incomunicación, de la frustración, del fracaso...

Y ya estamos con la reciente y viejísima y monótona tocata de la frus-

tración. Para una vez que semejante atribución tuvo visos de verdad—como hace unos cuantos años la del resentimiento—, todas las demás no pasan de un adorno literario gratuito. Pero como se trata de uno de esos sentimientos que no se sabe con certeza en qué consiste, que alude a estados de ánimo y que, de alguna manera y a través de edades y situaciones diversas, forma parte de casi toda existencia, pues siempre queda bien y da un aire de dramatismo refinado.

Si reparamos, ¿qué hombre no puede descubrir en el fondo de sí o en el de los demás, algún género de frustración? Como otros muchos sentimientos insondables, todo depende de su alma, y, por pobre que sea, albergará, difusos o lacerantes, conscientes o dormidos, sufrimientos, esperanzas, formulaciones ante el misterio, deseos, desgana... Y, referido a sí mismo, fracaso respecto de algo. Claro que también puede haber quien no lo sienta.

Puesto a hacerle reproches a aquel sufrido y paciente marido, cuya esposa, algo tarasca, es la hija del rector de la Universidad donde él profesa, ¿qué va a llamarle aquella sino fracasado y reprocharle que no gane más dinero y no brille más en sociedad? Es lo primero y más elemental. En ello van de consuno cualquier mujer bruta—rasgo psicológico acusado del personaje—y el autor, llevado de la moda.

Pues lo que se echa de ver más pronto es el simplismo o la simplicidad de aquellas reacciones. Incluso las contradicciones son bruscas, netas y primarias; se odian, pero se quieren; se zahieren con una especie de torpeza y de falta de experiencia en la crueldad, pero se necesitan; aquello mismo que los destruye también los nutre. Resulta primordialísimo y Albee en todo ello no pasa de los primeros balbuceos. En semejante materia la novela y el teatro modernos han llevado a cabo análisis estremecedores; Tolstoy, en «La sonata a Kreutzer», cuya versión teatral se representó entre nosotros, y Strindberg son autores bien significativos. Y para aludir a un compatriota de Albee, sólo «Antes del desayuno», de O'Neill, un monólogo, posee más penetrante e intenso dramatismo que la comedia entera del primero.

Las imputaciones recíprocas de la pareja resultan, a mi juicio, tópicas y vulgares. Pero tampoco el autor y muchísimo menos, claro es, el director, que no ha añadido ni un solo matiz, sino restado alguno, como suele ocurrir en versiones cinematográficas de comedias psicológicas al cabo; tampoco, digo, el autor ha intentado presentarnos una especie de paradigma de lo vulgar, lo vulgar elevado a categoría dramática, sino que quiere impresionarnos con un caso espantoso. Sobre esta diferencia fun-

ENGO

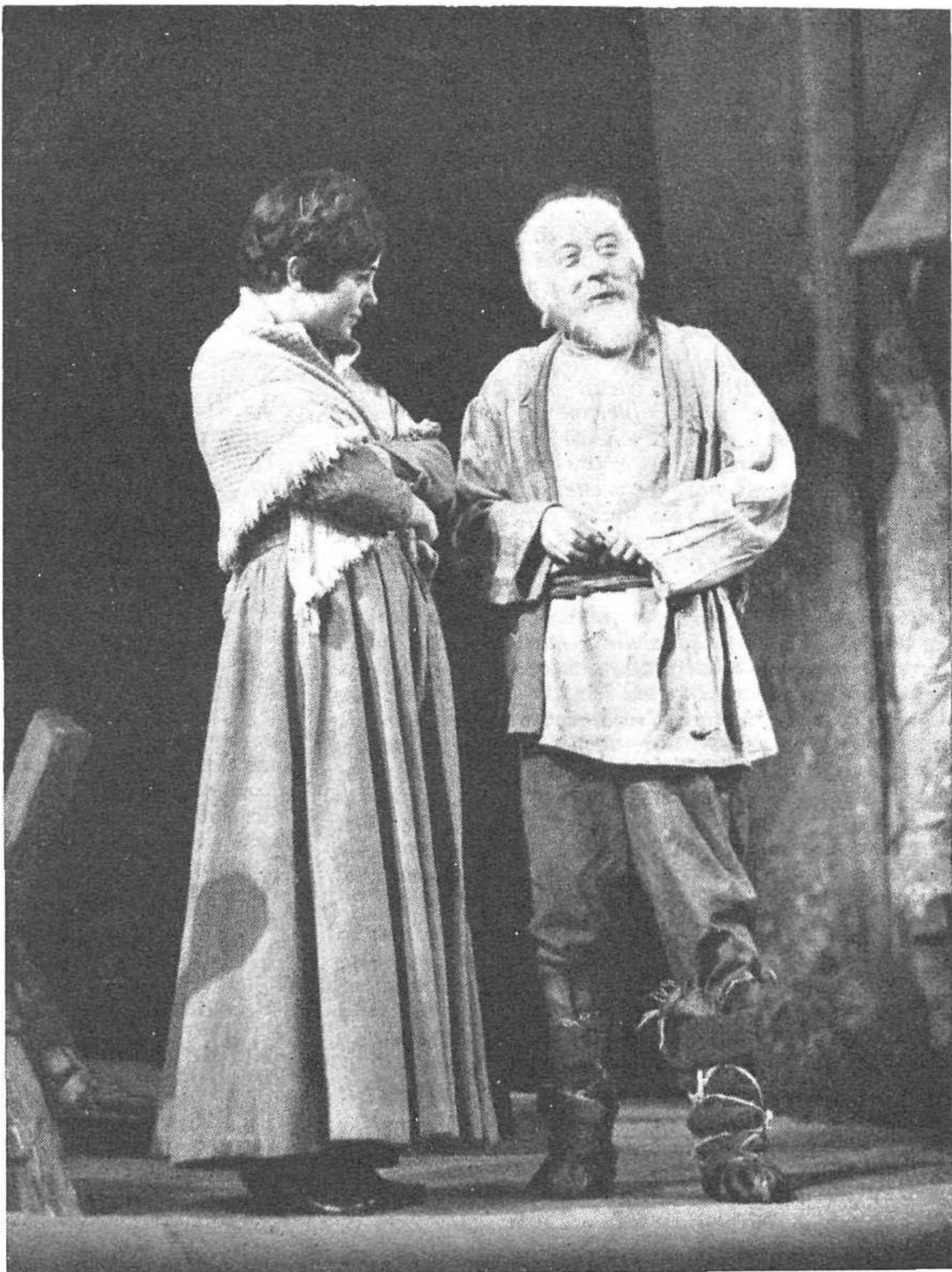
O MAS PACIENTE CONTRAPUNTO

damentalísima he escrito bastantes párrafos en otras ocasiones.

No llego a apreciar sino la querella entre una mujer dominante, mimada, mal educada y de mal genio, algo borracha y un tanto ordinaria de modales, que en el fondo quiere únicamente a su marido y éste, levemente masoquista, que sigue el juego a su mujer, porque en el fondo la quiere y porque es un hombre sin carácter. Lo último está dicho por mí con mucha reserva y atenuantes, porque a mujeres así hay que matarlas o dejarlas; quiero decir claramente darles una puñalada en el corazón o huir muy lejos, sin posible retorno. El del mancebo que casó con mujer brava se me antoja un juego tan infantil como el de este matrimonio americano. Sin embargo, en el tiempo del infante Juan Manuel no se habían inventado los complejos y no existía una sociedad donde la mujer impone en gran parte su voluntad, a veces, como en este caso, catastrófica y sin sentido. Y en esto sí se advierte, como ocurre a menudo en la novela, el teatro y el cine norteamericanos, un aire de verdad, de vitalismo, por decirlo así, y un palpito directo de realidad, notas generalmente ausentes en otros cines alambicados y falsamente intelectuales.

El director acude al expediente de sacar a los personajes al jardín y a otro establecimiento para seguir bebiendo, lo que es muy verosímil con un coche a la puerta y suele hacerse en reuniones semejantes. En la película, no obstante, aligera la atmósfera cargada de las mismas paredes agobiantes, fundamental para el clima dramático. Aparte de utilizar los coches, que para eso se tienen, tal salida debe obedecer a la obsesión de que no sea teatro fotografiado. ¡Qué más da! Lo único que importa de una acción es que posea dinamismo interior. Claro que a mí me gusta el cine escasamente cinematográfico, igual que la novela poco novelesca y el teatro no demasiado teatral.

La falta del hijo, la frustración maternal se me antoja la única válida, sobre todo en aquella mujer, pues posee con frecuencia hondura dolorosa y más tal vez en un tipo femenino ocioso e histérico; cuyas armas, repito, no son tan sutiles ni arteras como podía presumirse. Cualquier femina ignorante de nuestras latitudes sabe ir más al fondo de la sensibilidad y el orgullo varoniles. Ya que dialécticamente es burda, esta otra necesita herir con la infidelidad un tanto alcohólica. En matar al hijo inexistente es donde el autor ha realizado el máximo esfuerzo de invención imaginativa. Por último, la actriz que interpreta aquel papel tiene todo cuanto se precisa para ser convertida en famosa estrella, género que apenas se relaciona en ocasiones con el arte de interpretar; lo único de que carece es de interés.



«Los bajos fondos». En la escena, Manuel Dicenta y María Fernanda d'Ocón.

JOSE LUIS ALONSO y la DIRECCION ESCENICA

Por FERNANDO PONCE

José Luis Alonso empezó sus actividades en el Teatro de Cámara. En él dio a conocer por primera vez a Ugo Betti («Corrupción en el Palacio de Justicia»), Anouilh («Ardele o la margarita»), Jean Paul Sartre («Los muertos sin sepultura») y «La p... respetuosa»), Unamuno («Soledad») y un homenaje a Azorín. Ya en teatro comercial, y en ausencia de Luis Escobar, monta y dirige en el teatro María Guerrero «El landó de seis caballos», de Víctor Ruiz Iriarte. Dirige durante dos años la compañía de María Jesús Valdés. Las principales obras montadas en esta compañía son: «La fierecilla domada», «Medida por medida» y «Macbeth», de W. Shakespeare; «El amor de los cuatro coroneles», de Peter Ustinov; «Cuarto de estar», de Graham Greene; «El mejor alcalde, el rey», de Lope de Vega; «La hora de la fantasía», de Ana Bonacci; «Electra». Después, en diversas compañías, monta: «El diario de Ana Frank», «Huracán sobre el Caine», «La gata sobre el tejado de cinc caliente», «Los años del bachillerato», «Colomba», «El milagro de Ana Sullivan»...

Desde hace ocho temporadas es director del Teatro Nacional María Guerrero, donde ha dirigido las siguientes obras: «El jardín de los cerezos», de A. Chejov; «El rinoceronte», de Ionesco; «El anzuelo de Fenisa», de Lope de Vega; «Cerca de las estrellas», de R. L. Aranda; «Eloísa está debajo de un almendro», de Jardiel Ponce; «La loca de Chaillot», de Giraudoux; «La bella marmaridada», de Lope de Vega; «Soledad» y «La difunta», de Unamuno; «Juana de Lorena», de M. Anderson; «El cerezo y la palmera», de G. Diego; «Los caciques», de Carlos Arniches; «Los verdes campos del Edén», de A. Gala; «El

proceso del arzobispo Carranza», de Calvo Sotelo; «Intermezzo», de Giraudoux; «El zapato de raso», de P. Claudelt; «A Electra le sienta bien el luto», de O'Neill; «El sol en el hormiguero», de A. Gala; «El señor Adrián, el primo», de Arniches; «La dama duende», de Calderón; «Homenaje a Jacinto Benavente»; «Los malhechores del bien», de Benavente; «La cabeza del Bautista», «La enamorada del rey» y «La rosa de papel», de Valle-Inclán; «Así es, si así os parece», de Pirandello, y «Los bajos fondos», de Máximo Gorki.

Estuvo un año en París con una beca del Gobierno francés. Es dos veces «Premio Nacional de Teatro», dos veces «Premio de la Crítica de Barcelona», dos veces «Premio Larra», de la crítica independiente de la Revista «Primer Acto», medalla de Oro de Bellas Artes y medalla de Plata del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia.

Esta apretada relación de actividades adquiere su máximo repertorio de significaciones teniendo en cuenta la alta calidad estética con que han sido montadas todas y cada una de sus muestras concretas. José Luis Alonso, inquieto y alerta, es indudablemente uno de los hombres que con más conocimiento de causa puede hablarnos de la situación escénica del momento, tanto en España como en el extranjero. Sea como sea, la dirección escénica es hoy uno de los más interesantes temas que tiene planteado el teatro de todos los países. En este caso, dada la precisión y altura de las contestaciones, el entrevistador sacrifica gustosamente su visión personal del entrevistado.

LA OBRA MAS DIFICIL

Comencemos por España y por una obra con múltiples problemas a la hora de ponerla en pie.

—Los bajos fondos —le preguntamos— es una obra de difícil montaje y dirección. ¿Cómo te has planteado uno y otra?

—De todas las obras que he dirigido (alrededor de ochenta), es sin duda Los bajos fondos en la que más dificultades he tenido que vencer. Cuando me dispongo a montar una obra me preocupo no sólo de estudiar ese texto, sino también «sus circunstancias», quién es el autor, en qué país nació, en qué época, su situación social y política, por qué escribió la obra, cuáles fueron sus intenciones al escribirla, a qué público iba dirigida... Al empezar a prepararla tomé notas sobre la vida de Gorki, entresagué de sus novelas y cuentos los fragmentos que pudieran tener relación y completar el texto concreto de Los bajos fondos. El momento más peligroso para un director escénico es cuando se encuentra, antes de empezar los ensayos frente a un texto horizontal que debe poner en pie. Ese texto es como una encrucijada de la que arrancan varios caminos (los distintos tratamientos estéticos que se le pueden aplicar). ¿Cuál seguir? Creo que Los bajos fondos no tiene tratamiento más adecuado que el realismo. No un realismo a ultranza ni llevado hasta los últimos extremos. Lo que más me ha preocupado del montaje de Los bajos fondos es que el tratamiento realista no degenerase en fácil costumbrismo o se convirtiera en una losa demasiado pesada con riesgo de aplastar el pensamiento del autor.

Cada obra teatral es como una sinfonía escrita en una clave determinada. Gorki escribió Los bajos fondos, no cabe duda, en la clave del realismo. (¿Pero si él fue el inventor del realismo socialista!) Creo que se desajustaría si se intentase ejecutarla en una clave surrealista, expresionista, simbolista, en un plano de abstracciones o a la manera brechtiana.

—A los lectores de LA ESTAFETA LITERARIA les interesaría conocer cómo has desarrollado la progresiva identificación de los actores con sus respectivos personajes. Háblanos de este desarrollo.

—Intenté desde el primer día que los actores conociesen no sólo el texto concreto y limitado de Los bajos fondos, sino la época en que se escribió —momento crucial en la historia rusa—, los años que precedieron a la revolución, detalles de la vida de Gorki, de su peripécia social y política, costumbres rusas; en fin, todo el contorno y el marco en Los bajos fondos fueron escritos. Es una comedia colectiva. Quise que los actores tuviesen la conciencia de este sentido colectivo desde el primer momento. Es una comedia de caracteres. Tuvimos que leerla infinitas veces para descubrir, definir y dibujar la psicología de cada personaje. No nos limitamos a estudiar sólo los espacios de sus inter-

venciones, sino que nos adentramos en su pasado intentando averiguar los motivos que les empujaron a caer en el fondo. Clasifiqué a los personajes en varios grupos. El albergue nocturno en el que transcurre la acción es una especie de microcosmos en el que también hay explotadores: los dueños, Varia y Kostilev, pequeños burgueses. Y explotados: la muchedumbre de vagabundos y desaharrapados. En esta labor preparatoria nos sirvió de gran ayuda el material que desde Rusia me enviaron.

LOS CAMINOS DE LA DIRECCION ESCENICA

—Bien. Rusia y Occidente: dos formas de entender el mundo y dos tensiones artísticas. Pero después de la superación del realismo escénico y de haber pasado por un intento de «espiritualización» escénica, ¿estamos ante una especie de eclecticismo? ¿Hacia dónde camina la dirección escénica en el mundo?

—Siguen imperando dos sistemas: Stanislavski y Bertoldt Brecht. Realismo y distanciamiento. Estas son las dos potencias. Con visiones del arte de dirigir completamente opuestas. Muy a última hora ha salido Petes Weiss, que parece querer establecer un compromiso entre estos dos bloques. Su Marat-Sade lo demuestra. En general, el teatro camina hacia una mayor expresión corporal.

¿DIVISMO?

—El dramaturgo ha sido hasta ahora no hace mucho un auténtico dictador de la escena. El director servía la puesta en marcha de la obra, pero pulsando las últimas tendencias de la dirección escénica; apreciamos acusados deseos de independencia por parte del director. ¿Es la dirección escénica un arte independiente? ¿Puede llegar a serlo? ¿Está siendo sustituido el divismo del actor o del autor por el divismo del director?

—No creo que jamás pueda ser la dirección escénica un arte independiente. De los cuatro elementos de que se compone el teatro —actor, autor, director y público—, es el actor el único que podría quedar solo y el teatro seguir existiendo. El actor es el vehículo de expresión y del que todo depende. Es el actor, con su carga de misterio, el elemento que más directamente llega al público. Si. En muchos casos, el director (depende del texto que tenga entre manos) puede convertirse en divo, por ejem-

plo. Peter Brook con U. S. Espectáculo sobre la guerra de Vietnam. Más bien Happening. Pero cuando el texto lo han escrito Shakespeare, Molière o Lope de Vega, éstos deben ser los divos. Indudablemente estamos en una época en que, en general, el director es más divo que en épocas pasadas.

—¿Qué te interesa más, la verdad de la escena o la verdad en la escena?

—Si pensamos que verdad es igual a realismo, no me interesa jamás la verdad-realismo fotográfico. Prefiero el realismo poético de Chejov, el realismo mágico de Valle-Inclán, el realismo irreal de Pirandello, el realismo simbólico de Ibsen, el realismo estilizado de Arnold Wesker.

—El director teatral, ¿es un creador? ¿Debe limitarse al texto?

—Puede ser un creador cuando está tocado por gracias especialísimas. Para mí sólo hay dos directores creadores en la historia del teatro: Brecht y Stanislavski. El director, más que crear, debe limitarse a recrear las experiencias creadas por el autor y expresarlas a través de los actores, los decorados, las músicas, los movimientos, etcétera. Creo que la misión de un director escénico cuando no se es genial, es armonizar y catalizar todos esos elementos. No traicionar nunca al autor. No interponer jamás su trabajo entre las dos máximas autoridades: el autor y el público.

PRIMACIA DEL DIRECTOR, PREPARACION DEL ACTOR

—Y ahora dos preguntas en cierto modo relacionadas. Sobre todo con Gordon Craig y a partir de él, se ha hablado de «primacia del director». ¿Ha sido superado Stanislavski?

—La primera se deduce de mis anteriores palabras. En cuanto a la segunda respuesta es que no. Ni lo será nunca. Su libro La preparación del actor debería estar en la mesita de noche de todo el que se dedique a este arte. Hay, sí, muchas opiniones, incluso en Rusia, de que está superado. Pero la verdad es que nadie ha ocupado todavía su puesto de gran teórico del teatro. Bien es verdad que no hay que tomar su método como un dogma. El mismo dio la voz de alarma. Con su método, el actor podía aprender la manera adecuada para proyectarse. Porque actuar es un lenguaje que debe ser aprendido. Con el método también el actor descubría la fuente y los orígenes del ritmo, de la tensión, proyección de voz, dicción. Con el método el actor aprende a usar su medio de comunicación con el público, que es el cuerpo. A través del método también el actor adquiere una disciplina intelectual que le ayuda a clarificar sus ideas, y en el estudio de la obra, del personaje. Ahora bien: hay

Carta de Nueva York

REENCUENTRO CON DOS VIEJOS AMIGOS

Estrenos de Arthur Miller y Tennessee Williams

Por ELLEN MÜNCH

DOS veteranos autores del teatro norteamericano han estrenado casi simultáneamente en Nueva York, dando muestras de idénticas cualidades y defectos. El paralelismo llega a tal extremo que los críticos más feroces han hablado de una parodia de Arthur Miller y otra de Tennessee Williams, siendo de justicia advertir que el primero ha salido mejor librado artísticamente que el segundo.

En la obra de Williams «Los siete escalones de Myrtle» volvemos a encontrarnos con el ambiente del Sur, cálido, primitivo, pegajoso, con los viejos caracteres de extrema debilidad o extrema fiera y con el viejo tema de amor, sex más exactamente, perverso. La trama es simple: un hombre, Lot, impotente y tuberculoso, enamorado de su madre, homosexual, casado con una rubia sin demasiadas complicaciones, que ama la vida, se consume física y moralmente en un caserón a orillas del Mississippi. Que esta mujer se sienta atraída por el hermano de Lot, un tipo que con el apodo de «Pollo», debido a su costumbre de subirse al tejado de la casa cuando el río se desborda, con unos cuantos pollos para cortarles allí el pescuezo y beberse su sangre, era poco menos que obligado. Con dos hermanos tan distintos y una sola mujer en medio, la obra, prácticamente, ya estaba hecha. Su mensaje, si es que tiene alguno, puede reducirse al de la particularísima, pero

no por ello menos universal, filosofía de «Pollo»: la vida es hermosa si puedes volver a casa de tu trabajo y la mujer justa te está esperando en la cama. De todas formas, lo único palpitante en la obra es la figura de Myrtle, viva, entre dos hermanos más literarios que humanos. Williams la ha dibujado con afecto, humor y ternura, y es una lástima que no la plantease en una tierra más fértil. Myrtle es una mujer que, entre dos males, se agarra, con todo el desespero que le proporciona una naturaleza sana y una cabeza sin complicaciones, al menor de ellos. Al fin y al cabo, viene a decirnos, siempre es mejor sentarse en un tejado comiendo pollos crudos que esperar abajo a que se le lleve a una la corriente.

Lo verdaderamente original en la obra tal vez sea su rendimiento económico. Williams cobró por adelantado 400.000 dólares como derechos cinematográficos, que pueden llegar a 800.000 si se mantiene en Broadway. A las veinte representaciones dio ya un resoplido, pero continúa en cartelera más por el nombre del autor que por su valor intrínseco.

Sobre dos hermanos de caracteres opuestos construye también Arthur Miller su última obra: «El precio». Hijos de buena familia, el uno interrumpió su educación para ayudar a su padre en los difíciles años de la depresión, y nos lo encontramos ya próximo a su retiro como agente de Policía. El otro continuó impertérrito su camino hasta convertirse en uno de los más solicitados médicos de la ciudad. Apenas han tenido contacto en los últimos decenios y se reúnen en una hora gris, amarga, melancólica, en torno a los viejos muebles de sus padres, que deben vender, ya que la casa se derrumba. Llegan los recuerdos, brotan amagos de reproche, hay una serie de intentos frustrados de ambos hermanos por llegar a un entendimiento. El médico ofrece al policía un empleo en su clínica, pero éste rechaza la tardía limosna. El contraste entre el hombre frío, perseguidor del éxito por todos los medios, y el cordial, honesto e ingenuo plantea un clima que podría ser de auténtico drama si no fuese por las muchas veces ya tratado. El gran acierto de Miller es poner en medio la figura de un judío —el comerciante que va a comprar los viejos muebles—, que da a la pieza la nota de humildad, realismo, ironía y experiencia milenaria. En él volvemos a encontrar al Miller de los mejores tiempos.

Distanciamiento, destrucción de la familia, persecución inútil de la felicidad, autoengaño, los viejos ingredientes de un autor consagrado se hallan en «El precio». Todo hecho con buen oficio y sin forzar al espectador. El éxito estaba asegurado. Pero cabe reprochar a Arthur Miller que desempolva un tema de la depresión en la América de 1968, aquejada de problemas nuevos, intensos, crujientes, que piden a gritos una pluma que los lleve al escenario.

que tener mucho cuidado, porque ningún método (el mismo Stanislavski lo repitió muchas veces), ninguna técnica deben limitar, coartar al actor, al autor, al director, de su individual libertad creadora.

—El actor, ¿debe vivir la obra o debe representarla?

—Sobre esta cuestión, y en general sobre el arte de interpretar, hay mucha tinta vertida desde tiempos inmemoriales. Ya Quintiliano, en el siglo I, decía que el actor tenía que emocionarse para emocionar al público. Y muy posteriormente, diecisiete siglos después, Diderot, en su paradoja del comediante, le llevaba la contraria y decía que no había que emocionarse, sino que bastaba con fingir emoción. ¿Cuál de los dos estaba en lo cierto?

—La austeridad escénica que parte de Vilar, ¿puede llevarnos a una deshumanización escénica? ¿Son fecundas las aportaciones de Vilar?

—La austeridad escénica de Vilar creo que no fue un propósito estético, sino más bien un condicionamiento. Vilar había montado obras para los festivales de Avignon, al aire libre, en donde se trabaja casi siempre sin decorados, o para el T. N. P., con un inmenso escenario. Sus montajes se destacan por su desnudez. Se apoyaba principalmente en la luz y en la música. Juzgo que la aportación interesante de Vilar es, aunque tal vez, como dije antes, condicionada por el medio en que se ha desenvuelto, el despojar a las obras de telas, decoraciones y barroquismos inútiles. Con unos elementos aislados y la luz ha creado muchas veces ámbitos de gran belleza.

—La unión teatro-cine, tan utilizada por Piscator, apenas se usa en España. ¿Por qué?

—Tal vez por falta de acondicionamientos técnicos en nuestros teatros. Aunque las proyecciones sí se han utilizado a menudo.

—José Luis, la cuestión en la calle y, aunque con bastante retraso, se discute sobre ella. ¿Cuáles son las posibilidades y limitaciones actuales de la técnica de la distanciaci3n?

—Las posibilidades son muchas y muy positivas cuando la distanciaci3n se aplica a un texto que está pensado y escrito en estilo épico. La limitaci3n y el resultado negativo surgen cuando se aplica siempre esa técnica a cualquier texto.

VISION DE LA ACTUALIDAD

—Danos un panorama de la direcci3n escénica europea.

—Me llegan noticias de que el Berliner Ensembler está en un punto de inmovilidad. El Piccolo Teatro, con Streker, acaba de estar allí, y en su propia casa les ha sacudido de su apatía. En Francia están los de siempre y como siempre. Y de Inglaterra nos viene lo más interesante: Peter Brook, siempre joven, inquieto y alerta.

—¿Cómo está la direcci3n escénica en España? ¿No hay demasiado «realismo» en ella? ¿Estamos a nivel europeo en direcci3n teatral? ¿Se han experimentado en España las últimas corrientes europeas en cuanto a direcci3n teatral?

—La direcci3n escénica en España todavía se encuentra en su primera etapa. El director escénico es un producto de creaci3n muy moderna. Con peso e importancia capital en el espectáculo surge a finales del siglo XIX con esa floraci3n de directores en toda Europa, como Stanislavski en Rusia, Max Reinhardt en Alemania, Copeau y Antoine en Francia... Al ser tan reciente su aparici3n, en España el primer ejemplo podría ser Martínez Sierra. Hasta después de la guerra no encuentra su peso específico, con Escobar y Luca de Tena.

¿Realismo? No ha habido tal, sino todo lo contrario. Se ha hecho, y aún se sigue haciendo, aunque cada vez menos, un teatro de evasi3n, de pasarlo bien, de no enfrentarse con los problemas que nos rodean.

En cuanto a si estamos a nivel europeo, creo que todavía no. Ha habido chispazos aislados de interesantes experimentos, procedentes casi o siempre de grupos jóvenes, como en el caso de Proceso por la sombra de un burro, de Dürrenmatt.

—¿Es posible llevar a cabo en España un teatro total?

—Sí. Y se ha hecho. No quisiera hablar del resultado ni de las calidades del empeño. Pero quiero poner como ejemplo de teatro total El zapato de raso, que monté en el Español. Allí se unían todos los géneros, todas las técnicas y se jugaba con todos los elementos que pueden existir sobre un escenario.

La conversaci3n, en fin, hablando de estos temas con José Luis Alonso sería interminable. Su palabra es fluida. Sus conocimientos, amplios y profundos. Pero debemos terminar y le dejamos que nos haga una última sugerencia:

—El teatro se debería considerar como una asignatura más en los programas de primera enseñaanza. Porque el teatro, como decía Jouve, nos enseña a penetrar en los misterios de la vida.

ESCENICA INDAGACION DE JAMES SAUNDERS Y "DON QUIXOTE", O EL MITO SUAVIZADO

Por JUAN EMILIO ARAGONES

JAMES SAUNDERS: Mañana te lo diré. Teatro María Guerrero. Compañía «Teatro 68». Director: José Osuna. Intérpretes: Sancho Gracia, Julio Núñez, Verónica Luján, Fernando Delgado y Manuel Díaz González. Traductor: Claudio de la Torre. Fecha de estreno: 24 de abril de 1968.

La compañía «Teatro 68», que dirige José Osuna, se ha presentado en el teatro nacional María Guerrero, expresamente invitada para cubrir la ausencia de la titular—en gira a Canarias—con el estreno de la obra Mañana te lo diré, de James Saunders. El autor británico ha querido compaginar en su investigaci3n dramática en torno a un suceso real de tendencias tan antipódicas—y actuales—como son la «distanciaci3n» brechtiana y el happening. La primera, en las escenas de teatro en el teatro mediante las cuales Saunders relata la peripecia humana que motivó el aislamiento social de Alexander James Mason. La segunda, en aquellas otras en las que intenta averiguar la motivaci3n de aquel hecho, y reiteradamente incita al público a tomar parte activa en la exploraci3n psicológica.

Saunders prueba aquí estar en posesi3n de una notable técnica teatral: no cabe dar mayor coherencia expresiva a acci3n dramática tan intermitente: las pesquisas en torno al solitario de Great Canfield se alternan con introspecciones de los personajes restantes. Saunders domina a la perfecci3n los resortes de la expresividad coloquial, con abundancia de eficacísimas frases admirablemente vertidas al español por un traductor como Claudio de la Torre, a quien nada de lo que es teatro puede serle ajeno.

Es lástima que el autor—curándose en salud—haya incurrido en la concesión que entraña el personaje Lizzie, sólo a medias justificado en su funci3n de contrapunto.

Los cinco intérpretes manifiestan su plena identificaci3n con sus respectivos personajes, y un estudio ahondador del personaje que les corresponde corporeizar, bajo la experta y admirable direcci3n de José Osuna.

Sin el arduo trabajo de los componentes de «Teatro 68», la obra de Saunders hubiera resultado al público—como decía un amigo—tan expresiva como heterodoxamente «inaguantable».

IVES JAMIAQUE: Don Quixote. Teatro Español. Direcci3n: Carlos Avilez. Compañía do Teatro Experimental de Cascais. Principales intérpretes: Santos Manuel, Ruy de Matos, Maria do Ceu Guerra, Lia Gama, Zita Duarte, Lee Pascoal y Joao Abrantes. Traducci3n al portugués de Mario Delgado. Fecha de estreno: 17 de abril de 1968.

La escenificaci3n de mitos ha de hacerse sabiendo de antemano que debe remontar la altísima barrera que supone la imagen idealizada que de ellos tienen los presuntos espectadores. Plenamente rara vez se logra. Pero la ambici3n del propósito es tal que semejante desajuste entre las imágenes idealizadas de los personajes míticos y sus corporeizaciones escénicas no puede en modo alguno ir en demérito del autor del texto y mucho menos desmerecer la interpretaci3n de los actores.

La Compañía del Teatro Experimental de Cascais realiza, en su conjunto y factor por factor, un elogiado esfuerzo, y quedará entre las mejores contribuciones de las Jornadas Culturales Portuguesas que han tenido efecto en Madrid. Carlos Avilez, comprendiendo que el paisaje de la Mancha no podía escenificarse, ha optado por un escenario casi desnudo, con la sola apoyatura de algunos «trastos»—escaleras, rampas, plataformas—, muy sabiamente utilizados para dar fluidez al movimiento escénico y compensar su concepci3n un tanto estática.

Tanto Ives Jamiaque como el traductor portugués Mario Delgado se han esforzado en captar con toda fidelidad el carácter del hidalgo manchego y restantes personajes cervantinos, y Carlos Avilez contribuye a esa misma línea de fidelidad en lo que al ambiente respecta. Reconocidos la buena voluntad y el indudable amor puestos en el empeño, habrá que añadir que este Don Quijote de concepci3n gala y traducci3n al portugués ha padecido un proceso de suavizaci3n—cuyo «signo externo» puede advertirse ya en el sonido de equis que en el título sustituye a la rotunda jota del

Quijote castellano—: que la caracterizaci3n del actor que interpretaba «el cura» guarda más semejanza con un cardenal francés que con un párroco manchego; y que los vestidos femeninos conservan una fragancia lusitana mal avenida con la sobriedad indumentaria de Maritornes y aun de Dulcineas por tierras de ver y andar en nuestra Castilla.

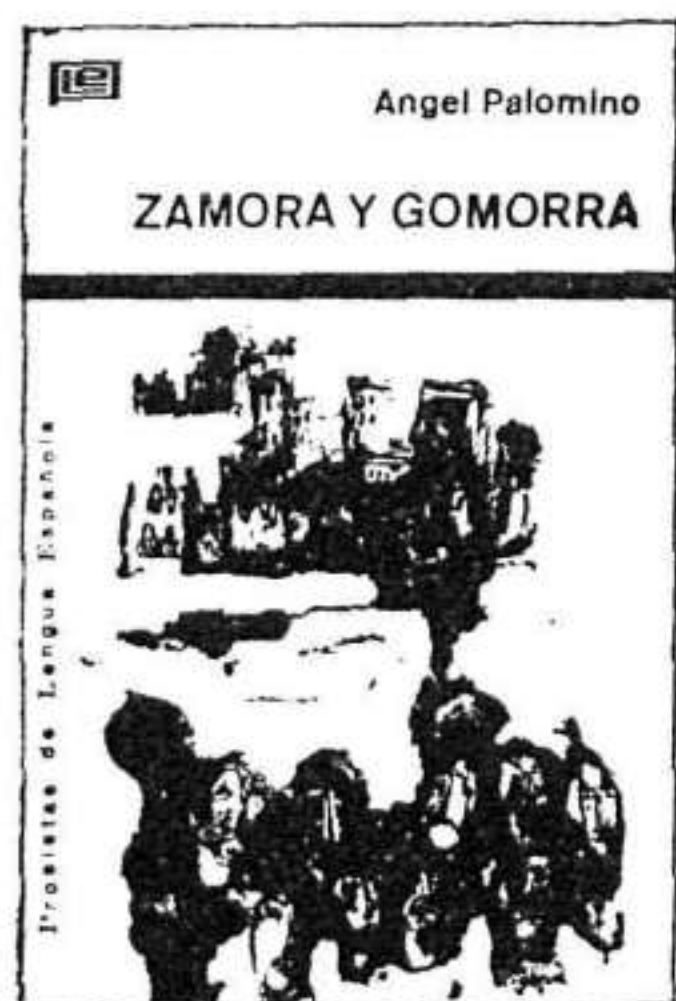
La extensi3n de la obra obliga a los intérpretes a decir sus partes con desusada velocidad—y aun así la representaci3n duró cuatro horas—, con lo que, los asistentes desconocedores de la hermosa lengua lusitana apenas aprehendíamos un 5 por 100 de lo que en el escenario se decía, siéndonos imposible juzgar si el deliberado trastrueque en el orden de las aventuras quijotescas era o no compensado por una más o menos exacta transcripci3n del lenguaje cervantino. De la fidelidad al espíritu, como he dicho antes, no cabe dudar, y éste es un aspecto que Carlos Avilez ha resaltado en su cuidadoso montaje, con la entusiasta cooperaci3n de todos los componentes de la Compañía de Cascais.



James Saund

«Don Quixote»





LA VIRTUD DE LA MURMURACION

ANGEL PALOMINO: *Zamora y Gomorra*. Plaza & Janés. Barcelona, 1958. 302 págs.

No se ganó Zamora en una hora, pero bastaron unos minutos para destruir la reputación de las zamoranas. Los minutos que Pili «la Maña» tardase en denunciar en la comisaría a una inquilina suya, ex colega y «veterana retirada del jergón mercenario», reacia a un aumento de alquiler. Sólo para subírselo a Lina «la Pelocaqui» armó Pili aquella zapa-tiesta, aquel zipizape, aquel pandemonium. Porque la ex veterana Lina, atrincherada en las clases pasivas de la prostitución, se ayudaba con el viejo menester celestinesco, en tanto que su amiga Pili, desengañada de las pompas y vanidades del mundo —pompas fúnebres que a la muerte llevan—, y desengañada también de la eficacia crematística del improductor Paco Méndrida, su haragán esposo, ejercía el oficio de ditera o vendedora a plazos, es decir, de usurera de poco pelo, y se ayudaba, a su vez, alquilando pisos.

Con esta farsa valleinclanésca como arranque monta Angel Palomino una de las novelas más regocijadas —y más tristes— de los últimos tiempos. Novela de humor con especies de sarcasmo, ternura, crítica social y sátira de prejuicios burgueses. Pese a la planta inequívoca de Pili «la Maña», «Zamora y Gomorra» no tiene un protagonista..., o tiene muchos. Un protagonista simbólico, temible, asolador —la murmuración—, y muchos personajes secundarios que protagonizan el «todo Zamora». ¡Cuántos recuerdos de Galdós, de Clarín y de Wenceslao Fernández Flórez hay en estas páginas!

El mundo canijo de la capital de provincia queda admirablemente reflejado, sin necesidad de acudir a precisiones geográficas. Que serían contraproducentes. La novela, igual que en Zamora, podría haberse ambientado en Cuenca, en Toledo, en Badajoz, en Vitoria. Lo importante es la ejemplaridad, lo muerto de las fuerzas vivas, el impacto del conciliábulo y el chisme. La estrechez mental de unos seres casi arriñescos que desahogan su aburrimiento, su represión sexual mediante el cotilleo por todo lo alto y todo lo bajo. La detención de «la Pelocaqui» y otras prostitutas da lugar a que el hecho vulgar se agigante de boca en boca y se cree un complejo de culpabilidad, de denuncia anónima y vil, de la que no sale limpia la honra de ninguna mujer. Qué verdaderos los tipos, qué tragicómicas las situaciones. El presumido inspector Salcedo, el zascandil Enrique Soriano, el chisgarabís Ventura Sastre. Conocedores del cuento, convertirán a las prostitutas detenidas en honorables señoras de la

buena sociedad zamorana, que, mira por dónde, no han resultado tan honorables, sino unas viciosas hipócritas que estaban tomando el pelo a todo quisque. De hundir la honra de una mujer con una acusación vaga a hacerla trizas con una acusación concreta, pero indemostrable («Fue mi amante»), no hay más que un paso. Y ese paso se da conscientemente por casi todos, sin fin concreto, sólo para remover el cotarro y ver qué pasa. Entre tanto, el hastío finiquita, la incertidumbre se apodera de los más, la zozobra se enseña de la población y las cañas se vuelven lanzas. Porque los mismos que despedazan el honor de la mujer ajena ven hecho añicos el de la propia. Relato tan profundo, tan socialmente real como «Zamora y Gomorra» no es simplemente una novela de humor en el sentido banal del término, sino una magnífica creación humorística —bienhumorada y malhumorada—, donde se pone el dedo en la llaga de la hipocresía de la sociedad. Novela —repito— que, por su hondura, recuerda «La opinión ajena», de Eduardo Zamacois; «Relato inmoral», de Wenceslao Fernández Flórez. Y que, por si fuera poco, está magníficamente escrita, en un lenguaje rico y flexible, muy matizado, sin astracadas, chabacanías ni retruécanos, pero con la expresividad lógica allí donde es menester.

«Zamora y Gomorra» tiene un contrapunto doloroso: la Carabias, la esposa infiel por excelencia, la mujer del pastelero que padece con el prójimo para no haber de confesar lo prójimo que es su mujer. Sería inútil. Todo Zamora sabe cómo las gasta la adúltera; todo Zamora tilda de mansurrón al esposo engañado. He aquí cómo le juzgan las fuerzas vivas: «¿Qué te apuestas a que una de las detenidas es la Carabias? Menos mal que con su marido puede estar tranquila: es manso de solemnidad. Ese es capaz de ir a la comisaría, pagar la multa y llevársela a casita para que le tenga bien limpio con sidol el cencerro.» En realidad, la Carabias siempre fue una esposa ejemplar, mas bastó que una sola vez se cebara en ella la maledicencia para convertir su matrimonio en una tragedia: ella era la aventurera; su marido, el tío «Petisú», el cornudo de tomo y lomo. Y precisamente el pastelero, que hace años sufre la destrucción de su hogar por los chismosos, es quien intenta silenciar las malas lenguas que ahora se ensañan en otras mujeres.

Alfonso Figueroa y Melgar ha expuesto lúcidamente la idea española del honor conyugal. «El honor sexual de los hombres —escribe— está

provocado por el de las mujeres, a título de espíritu de cuerpo opuesto... No conviene que los hombres, después de haberlo entregado todo, lleguen a no asegurarse de la única cosa que han estipulado en cambio, a saber: la posesión exclusiva de la esposa. El honor del marido exige entonces que venga el adulterio de su mujer y la castigue al menos con la separación... En algunos clubs de Madrid no se admite a los maridos engañados... Por otra parte, este honor no exige más que el castigo de la mujer, y en cuanto al del amante, el castigo de este último es algo «opus supererogationis» (como de propina), lo cual confirma que su origen está en el «esprit de corps» de los maridos. Es como si ellos se acordaran de que les pudiera pasar lo mismo y ser sorprendidos por su mejor amigo... con la mujer de éste» (*Sobre el honor*, Madrid, 1968). Con ideas tan africanas, tan epidémicas, resulta factible armar el desaguizado de «Zamora y Gomorra». Aunque al final se compruebe que todas las mujeres son castas. Todas menos una: exactamente, la del gran maldiciente, la del murmurador que origina el alud, la cónyuge de Enrique Soriano, que le engaña con el comisario, Ernesto Salcedo. Aquí es donde la novela alcanza su clímax trágico, ese punto

culminante que la sitúa muy por encima de la literatura «de humor». En la antinomia Carabias-«Petisú» y Armandina-Ernesto. La maledicencia deshizo en su día el honor y la dicha de los primeros, siendo inocentes; pero no podrá deshacer la de los segundos, que son culpables, porque Ernesto sabrá salvar las apariencias, transigir con el adulterio, siempre que los adúlteros acepten la imposición de un bando del silencio y observen una discreción total. En cambio, la otra pareja víctima de las murmuraciones —el matrimonio Arsenio-Marianita—, tras convencerse del juego infame de que fueran víctimas, ha de pechar con lo irremediable: la huida, para no ser injustamente escarnecidos, ya que no les es posible defender su reputación.

La maledicencia, el hastío, la mezquindad, el sentido a flor de piel del honor, se conjugan para dar dimensión trágica a lo que empezara como relato humorístico amable. La habilidad narrativa de Angel Palomino, su análisis psicológico, su dominio de las situaciones, hacen el resto. Angel Palomino se acredita en «Zamora y Gomorra» como novelista de categoría, heredero del inolvidable Wenceslao Fernández Flórez.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA



UNA GUERRA INTERMINABLE

FRANCISCO GARCIA PAVON: *La guerra de los dos mil años*. Destino. Barcelona, 1967. 212 págs.

La fantasía no es cualidad prodigada entre nuestros escritores. El realismo les atenaza. Hablo de fantasía en el sentido de libérrima capacidad creadora, y no de simple aptitud para inventar un argumento y unos tipos. De ahí que la ciencia-ficción cuente con pocos cultivadores españoles, si bien uno de los más grandes, el norteamericano Luis P. Senarens, fuese de ascendencia hispana.

En los años de la República hubo aquí un par de autores de ciencia-ficción, por influjo de Edgar Rice Burroughs, pero sus nombres yacen en el olvido, y además se amparaban en el seudónimo. La verdad es que la «fantascienza» —como dicen los italianos— no arraigó en España, siendo privativa de anglosajones y franceses, aunque la primera novela de ciencia-ficción, «La reina de California», la escribiera un español en 1510.

De repente contamos con un autor fantástico de categoría: Francisco García Pavón, cosa sorprendente, pues su labor previa no hacía presumir sesgo semejante. Cultivador del género policíaco con ironía y «tempo lento», a lo Chesterton; escritor de narraciones elegíacas —«Cuentos de mamá»— o de reminiscencias de

la niñez —«Cuentos republicanos»—, se destapa ahora con un relato mezcla de ciencia-ficción, y Karel Capek, «La guerra de los dos mil años», donde crea un mundo desconcertante, inquietante, personalísimo.

¿Influencias literarias? Se ha hablado de surrealismo; pero, a mi entender, hay mucho más. Existe una suave intención política entre irónica y desencantada. Existe una prosa muy hecha, con renuncia al impresionismo campesino, manchego, de otros libros suyos. Existe una técnica de ilación que, dando independencia a cada relato, lo convierte en continuación del anterior y parte de un todo. Técnica viejísima —tan vieja que es la del «Panchatantra» y «Las mil y una noches»—, mas realmente difícil. Y existen también influjos concretos, inclusive inconscientes. El mundo onírico, freudiano, de las primeras narraciones —«El reencuentro», etc.— hace pensar en las fantasías eróticas de Dalí; la orgía técnico-sensual de «El rodeo» entronca con determinados films suecos sobre el gamberismo motorizado; el lenguaje se desliza en ocasiones por la pendiente de la greguería («El corazón es el gran proletario de jornada continua»), pero, sobre todo,

la conexión más visible se establece con lo deshumanizado y alucinante de Karel Capek. Otras similitudes podrían hallarse —«Un paseo por el campo»— con Robert F. Young, o con Edward Bellamy y Howard Phillips Lovecraft. Y choca hallar en «Coches para todo terreno» y «El pecado» la intención social y fantasmagórica de Stanley G. Weinbaum en «The Lotus Eaters».

Probable que Francisco García Pavón no haya leído a estos autores; pero lo que flota en el ambiente, de algún modo se asimila. No es preciso conocer a Kafka para escribir hoy cuentos de corte kafkiano, ni haberse empapado de Freud para plantear complejos. Esos efluvios de la ciencia-ficción extranjera, dispersos por el aire, los capta bien el autor y, reelaborándolos, les da una tónica nueva, muy española.

Aunque el libro, a pesar de su inconexión aparente, mantenga una coherencia íntima, cabe advertir en él tres planos: el primero, el erótico, centrado en los relatos «El reencuentro», «El cementerio capitoné», «El rodeo» y «Las tres calles»; el segundo podríamos denominarlo «goyesco», en atención a su carácter de crítica religiosa potenciada por fantasías sexuales («La fiesta nacional», «Donde empieza el otoño», «Los judíos», «El pecado»); el tercero, la ciencia-ficción en su aspecto tecnológico («El mundo transparente», que recuerda alguna escena de «1984», de Orwell), mantenido hasta el final del volumen, incidiendo

en las alucinaciones, en los «disparates», pero con primacía absoluta de la crítica social. Porque, para García Pavón, sus sueños razonados, engendradores de monstruos, son reflejo en su conciencia de un mundo desequilibrado, tecnificado e injusto. Un mundo construido sobre la arbitrariedad estratificada que obliga a disparar la vida hacia la altura («Los andamios»), con objeto de escapar a una técnica aniquiladora de la personalidad.

«La guerra de los dos mil años» no tiene personaje propiamente dicho. Obra alegórica, cuenta, como las alegorías de los poetas medievales, con una Dama —una Ella— que conduce al poeta, al visionario, por los diferentes campos de la realidad. «Ella» puede ser la razón, o la muerte, o la libertad; la que hace olvidar esos coches reptantes, cucarachas que lo invaden todo, obligan a refugiarse en las alturas y son, por último, recubiertos con cemento —ideas viejas enterradas y de las que brotan nuevas ideas—, con lo que se crean otras calzadas, otras vías y se eliminan los andamios provisionales de las ideologías de transición. La técnica invasora elimina la personalidad, pero, antes de perecer, da lugar a otra técnica igual de árida. Las cucarachas retornan y aportan su inquietante inquietud; cucarachas libertarias, iconoclastas, contra las que nada pueden los cánones, aunque siempre quepa recurrir a la droga que suma en la inconsciencia del sueño («El sueño cortado»), o

a la regresión en el tiempo («Televisión del pasado»), especie de «Túnel del tiempo» que constituye algo así como una ironía sobre el inmovilismo y sobre la imposibilidad de rehacer la historia a gusto del consumidor. En estos relatos se advierte, sobre todo, la presencia de Capek, y también la de Kafka, pero menos. En los del primer grupo me parece ver asimismo un reflejo de «The Nightclerk», de Stephen Schneck, sólo que más cerebral y no tan erotizado, porque, aunque las alusiones eróticas abundan, jamás persiguen otra finalidad que la simbólica, la introvisión, el análisis de la fuerza ciega de la libido en lucha con el estatismo de la sociedad. Así, la distancia entre el sueño y la vigi-

lia es cada vez más corta, más borrosa, y sólo se perfila claramente, a plena luz del día, en «La fiesta nacional».

Francisco García Pavón ha escrito un libro muy original, muy pensado, que, por desgracia, va a tener imitadores, sobre todo entre los amigos de lo fantástico. Ahora bien, aparte de la belleza de la prosa, lo importante en «La guerra de los dos mil años», la guerra interminable contra la alienación, es el choque con los monstruos de la razón engendrados por el sueño. Por el sueño de querer ser libres, cuando el hombre está limitado por todas partes para que no lo sea.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

LIBROFOTODOCUMENTO

ABRAHAM ROTHBERG: *Historia Gráfica de la II Guerra Mundial*. Un testimonio completo en fotografías y relatos. Volumen I: La agresión. 217 páginas. Volumen II: El bloque. 217 págs. Volumen III: El contraataque. 219 págs. Volumen IV: La victoria. 218 páginas. Ediciones AURA. Barcelona, 1967. 375 ptas.

El más importante valor de estos tomos reside, sin duda, en sus fotografías, bien seleccionadas, impresionan-

tes. Se podría pensar, pues, que la trivialidad del texto literario no justifica que nos ocupemos de él. Pero lo hacemos por su carácter de ejemplaridad: la ejemplaridad negativa de cómo no se puede escribir la historia.

La cita constante y unilateral de las crónicas de corresponsales de guerra del bando aliado tiene, desde luego, gran valor histórico, como testimonio vivido y directo, pero la historia es algo más: requiere una elaboración sobre los datos, un criterio de objetividad. Otra cosa, ni es ciencia, ni siquiera política auténtica, sino imprudente siembra de resentimientos, frustraciones y resquemores entre los pueblos.

La guerra que en el llamado Antiguo Régimen hacían ejércitos profesionales relativamente pequeños, y el ciudadano no debía apenas notar que su soberano estaba en guerra, no buscaba, según las concepciones de la estrategia, la batalla sangrienta, sino la mera maniobra, como obra de arte y de ingenio; y no digamos, siglos atrás, con los «condottieri» o la guerra en broma célebres por el arte realmente dramático con que sabían figurar levas, marchas, encuentros y batallas campales... ¡sin una sola baja! Todo esto cambia con la Revolución Francesa. La batalla de Valmy, el 20 de septiembre de 1792, es la primera victoria de los revolucionarios sobre los monarcas enemigos, contra los tiranos, como ellos decían. La perspicacia de Goethe, que asistió a la batalla, se dio cuenta de que algo nuevo nacía en la historia del mundo. Era un modo de guerrear absolutamente distinto. Con odio, con rabia. No muchos años antes había ocurrido aquel famoso encuentro entre ingleses y franceses, cuando éstos invitaron a sus enemigos: «Tirad primero, señores ingleses.» Ahora surge un concepto nuevo con la nación en armas, con la «Marsellesa», como himno guerrero magnífico, pero rojo de sangre, lleno de odio y de pasión —«qu'un sang impur abreuve nos sillons!»

Pero, claro, los demás países tienen que defenderse y contraatacar con armas adecuadas. En España surge, se inventa, nada menos que la lucha de los guerrilleros, que constituye el extremo opuesto a aquella guerra de ajedrez de los ejércitos profesionales del siglo XVIII, la fina estrategia del rococó. En 1814 fue introducida por Boyen en Prusia la idea del servicio militar obligatorio, y de allí pasa a todo el continente, provoca la carrera de armamentos y se convierte en un medio agresivo de la política. Pero, además, como estos reclutas del servicio militar obligatorio no tenían por qué tener, en su mayoría, ninguna vocación guerrera —«cul de plomb»—, perdón, se les llama con ironía cariñosa en Francia, para encenderles el ánimo bélico en caso de guerra, se les hace saltar con verdadera dinamita cerebral, con la propaganda del odio al enemigo, en quien se cifran todos los males en una apasionada deformación de la verdad. Con este nacionalismo democrático o con el totalitarismo de masas, que viene a ser igual, las guerras se han hecho más terribles, como luchas tremendas de hombres furiosos que pelean con todos los recursos

Quincenario Literario Pintoresco Español

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

LOS ESPEJISMOS LITERARIOS.—Copio textualmente de la carta que me dirigió un excelente amigo y poeta: «Ya sabemos en qué consistió el modernismo poético, y quién lo impuso en España, y cuándo y cuánto tiempo estuvo vigente, y cuáles poetas importantes lo integraron. Pero todo esto lo sabemos muy a posteriori, cuando ya lo tenemos canonizado en esas vitrinas de museo, que son las historias de la literatura. No obstante, hay algo que sigue oscuro. ¿Cuáles poetas fueron populares en España durante la vigencia del modernismo? ¿Los mismos que conocemos hoy, otros que inclusive no fueron modernistas?»

Las preguntas me parecen inteligentes; y su curiosidad enraza en esta indiscutible certeza: los movimientos literarios se juzgan con ecuanimidad y acierto ya desde fuera de ellos. En efecto, los poetas y prosistas del calificado como siglo de oro español, ignoraron tanto que lo estaban viviendo como que eran ellos sus protagonistas. Algo semejante aconteció con el modernismo, salvo que sus adeptos activos se sentían desarraigados del lirismo antecedente, al que calificaban de caduco, reiterante, triston. Hoy se ha hecho dogmático cuanto paso a enumerar:

1.º El modernismo tuvo en España tímidos precursores, más que por conocimiento por instinto: Manuel Reina, Ricardo Gil, Manuel Paso, Carlos Fernández-Shaw.

2.º El modernismo tuvo un auténtico consciente iniciador en España: Salvador Rueda, quien pudo nutrirse de temas y recursos «pirotécnicos» modernistas durante sus correrías por el Nuevo Mundo Hispánico.

3.º El modernismo implantado en España, con omnipotencia y provocando un fanatismo escandaloso, tuvo como «padre y maestro mágico, liróforo celeste» a Rubén Darío.

4.º El modernismo lírico no se mantuvo —puro— mucho tiempo en España: de 1896 a 1905.

Ahora sabemos que los mantenedores españoles del modernismo lírico fueron: Juan Ramón Jiménez (que enseguida desertó de él), Valle-Inclán, Manuel Machado, Francisco Villaespesa, Ramón Pérez de Ayala, Enrique Díez-Canedo, Eduardo Marquina...

Esta es la verdad, ya tópica, que sabemos, que se repite en historias y ensayos hasta la saciedad. Pero mi amigo comunicante tiene razón: ¿cuál fue la razón poética de España entre 1888 —fecha del Azul, de Rubén Darío, tan jaleado por don Juan Valera— 1908, año en que ya le había rebasado el postmodernismo intimista impuesto por Juan Ramón Jiménez. ¿Poetas más conocidos en la primera década: 1888-1898? El sevillano Joaquín Alcaide de Zafra, el vallisoletano Narciso Alonso Cortés, el cordobés Marcos Rafael Blanco-Belmonte, el gallego Ricardo José Catarineu, los malagueños Arturo Reyes, Narciso Díaz de Escobar y Antonio Palomero, el madrileño Manuel de Sandoval, el bilbaíno Miguel de Unamuno, y,

por supuesto, los cuatro palidísimos premodernistas mencionados. Pues bien, aparte éstos, de los primeros mencionados ni uno de ellos es netamente modernista.

¿Poetas más conocidos durante la segunda década: 1898-1908? El salmantino José María Gabriel y Galán, el murciano Vicente Medina, el madrileño Enrique de Mesa, el madrileño Gregorio Martínez Sierra, el madrileño Emilio Carrere, el aragonés Alberto Casañal, el santanderino Luis Barreda, los sevillanos hermanos Machado, el almeriense Francisco Villaespesa, el onubense Juan Ramón Jiménez, el ovetense Ramón Pérez de Ayala. De todos ellos, los auténticamente populares, en «olor de multitud», Gabriel y Galán, Vicente Medina, Arturo Reyes, los hermanos Machado, Carrere y Villaespesa. De ellos, sólo tres netamente modernistas: Manuel Machado, Villaespesa y Carrere.

Todo lo cual quiere significar que durante los años que hoy nos parecen culminantes del modernismo lírico en España, la poesía más popular fue antimodernista. ¿Cabe mayor despropósito que nuestro modernismo lírico se estabilizase, dogmatizase y afamase cuando ya había pasado de moda?

PRELACION AL ESCANDALO.—Desde hace un par de meses, en los muros, tapias, fachadas y vallas de nuestra ciudad gritan con fuerza decorativa unas bandas, muy bien engrudadas, con el nombre universalmente famoso del escritor francés Jean-Paul Sartre. ¿Causa de esta copiosa y estrepitosa publicidad? La representación en un teatro madrileño de dos obras escénicas del autor de La Náusea.

Y uno —yo—, atónito se pregunta: ¿cómo es posible que en España, donde desde hace muchísimos años, sólo cuentan —para la publicidad estrepitosa de las letras gordas y altas, en tecnicolor— los nombres de empresarios, actores cabezas de compañía, actores de colaboración especial, así unos y otros sean cacasenos de la profesión, quedando para los autores, así sean los gigantes Shakespeare y Lope, las letras de altura y delgadez insignificante, cómo es posible, repito, se otorguen enormes y llamativos cartelones a un autor dramático, postergándose autores y empresas? ¿Qué revulsión, que subversión, que conversión han acontecido?

¡Oh, nada que no sea perfectamente lógico! Jean-Paul Sartre era en España, hasta hace bien poco, un réprobo intolérable. Ahora sigue siendo un réprobo, pero tolerable. Y ya sabemos todos que las obras de los réprobos son deliciosamente escandalosas, y muy atractivas para los pueblos, como el nuestro, cucamente timoratos. Y, por supuesto, empresas y actores, que imponen su tiranía, inclusive a Lope y a Shakespeare, ceden muy gustosos su primogenitura al escándalo. ¡Da tanto dinerito el escándalo, y más, si como en este caso, va acompañado por el arte!

imaginables y que llegan hasta la caída temporal del uno y al desenfadado aprovechamiento de la victoria del otro—según decía. O. Spengler—. Como ejemplo del general apasionamiento, vemos que, durante la guerra de 1914, hasta Arnold Toynbee, más tarde tan sesudo historiador, se dedica a fabricar brutales panfletos de pura dinamita: «El vampiro alemán está chupando la sangre de sus venas a su víctima polaca», escribe, con el más enfático estilo de autor de folletines.

Todo este juego de propagandas y contrapropagandas resulta más devastador que los mismos bombardeos, porque socava para siempre la fe del hombre en la palabra humana. En la guerra, y después de la guerra, se practica la «estrategia de la mentira», según denunció Pio XII y ratifica Juan XXIII. A la radicalidad del conflicto y de sus crueles consecuencias se suma tan pavorosa confusión, que ha hecho pensar que se pagó por nada un altísimo precio. Hay sobre esto un pasaje aleccion-

nador en el libro de Saint Loup, Les Volontaires, un libro maldito hoy en Francia porque cuenta las peripecias corridas en Rusia por la Légion des Volontaires Français contre le Bolchevisme. Refiere la conversación de tres jóvenes combatientes a bordo de una canoa, sobre las aguas del río Beresina. El alemán, procedente de las juventudes hitlerianas; un sargento francés, petainista, antiguo seguidor de Jacques Doriot, y el ruso, estudiante de ingeniería en Minsk, partisano comunista, formado en las juventudes Konsomol, que se había entregado prisionero porque llevaba nueve días sin comer. Al preguntarse unos a otros la causa que les llevó a combatir, ofrecen unánimes la misma respuesta: «Para destruir el capitalismo». Ellos mismos se miran y sonríen, dándose cuenta de lo absurdo de una situación tan dramática que conduce a luchar hasta la muerte a hombres que defienden, o creen defender, los mismos objetivos.

LUIS GOMEZ DE ARANDA

EL OCCIDENTE HISTORIADO

CARLTON J. H. HAYES, MARSHALL W. BALDWIN, CHARLES WOOLSEY COLE: *Historia de la Civilización Occidental*. Ediciones RIALP, S. A. 2 vols.: 1.º (631 págs.), 1967; 2.º 827 páginas), 1968. Madrid.

En su colección «Biblioteca del pensamiento actual», la editorial RIALP ofrece la versión castellana de la *History of Western Civilization* (Nueva York, MacMillan, 1967), de la que son autores los tres notorios historiadores estadounidenses que figuran encabezando estas líneas. Diríamos que se trata de un «texto universitario», compendio de la Historia de Europa, destinado, tanto a los estudios de grado superior de estas materias, como a especialistas o cultivadores de los campos del espíritu. De aquí, la primera nota de interés que cabe subrayar: ¿Cómo conocen e interpretan hoy en los Estados Unidos el pasado de la civilización europea? Naturalmente, nos referimos a los grupos de «élite», —a quienes va destinada la obra en su edición original norteamericana—, pues, las referencias que poseemos no permiten que incluyamos en tal cuestión una gran parte de la población de aquel país.

Parece que fue el marqués de Mirabeau—padre del conde del mismo título, el famoso orador de la Revolución Francesa—el primero que usó el término «civilización», para resumir en él el conjunto de valores que hoy aceptamos para tal expresión. Dentro de ella, los aspectos «material» y «espiritual», deben ser analizados de modo coordinado y ponderado, pues si es importante tener conciencia de la evolución social y política de un pueblo o de un conjunto de comunidades de grupos humanos, la perspectiva ha de resultar parcial y alicorta si no se considera paralelamente la vida intelectual y artística, los «géneros de vida», y la transformación económica de los mismos.

Como es natural, un tal planteamiento de una «Historia de la civilización», requiere dotes excepcionales para equilibrar conceptos y datos. En la obra que comentamos se ha intentado abarcar este conjunto de visiones. Pero apresurémonos a declarar que, en no pocos casos, el objetivo no se alcanza. Aunque la información de los autores parece bien asentada—sobre todo en «fuentes» británicas de la historiografía europea—, su criterio selectivo de hechos civilizadores peca a veces de superficialidad o apresuramiento. A título de ejemplo, destaquemos que un texto total de 1.458 páginas, el análisis de la pintura europea—de Rubens a Goya, pasando por Velázquez—ocupa apenas algo más de una (páginas 117 y 118 del tomo II).

Como va apuntado, la *Historia de la civilización Occidental*, es, casi exclusivamente la de la evolución del

pasado de Europa, no como «arbitraria expresión geográfica», sino como «un estilo particular de civilización histórica» (I, pág. 9), de decisiva influencia en todo el mundo. Las doce partes que comprende, distribuidas en 65 capítulos, ofrecen una cierta originalidad de presentación, ya que sin perjuicio de respetar en su desarrollo un eje cronológico—comenzado el cómputo para los autores en el Antiguo Oriente, como primera aportación de los imperios del Mediterráneo Oriental a la civilización europea—, entiende que «la época que va desde la segunda mitad del siglo XVII (1650) y la mayor parte del siglo XVIII [es la que] recibe taxativamente la denominación de «época moderna» (II, página 9). Este «retraso» de la «modernidad» parece un tanto audaz aunque tal vez más acorde con la impaciencia de acercarse a ella, en sus propios orígenes, por un país que nace al concierto histórico occidental, en el último tercio del siglo XVIII...

En su denso texto, reiteramos que la exhibición de hechos históricos se realiza con gran seguridad informativa. El estudioso de lengua castellana, encontrará en sus páginas una cabal comprensión del conjunto del pasado de Europa, en los últimos tres mil años. Asimismo, comparte este libro el criterio—vigente en nuestra historiografía actual—de conceder más espacio a los sucesos más cercanos a nuestros días—en razón, «extensión, inversamente proporcional a la distancia en el tiempo» (ley poco observada hasta hace poco entre nosotros), aspecto que incorpora el interés de un público lector, más afanoso de la anécdota casi periodística que del estudio reposado del pasado. Algún otro apartado de su exposición, como el de presentar seguidos los capítulos que analizan las «Revoluciones» inglesa, norteamericana y francesa (núms. 39, 40 y 41 del tomo II), permiten, con mayor soltura que lo frecuente en textos históricos europeos, establecer los posibles paralelismos—y, hasta, sus «parentescos»—entre tales conmociones del pensamiento, que representan, a juicio de los autores, «una especie de tradición revolucionaria». No obstante, indican que cada una de ellas «surgió de circunstancias propias y cada una se desarrolló en forma distinta a las demás», ...aunque sus dirigentes «conocían las ideas y las técnicas de los anteriores líderes, y, a veces, se preocupaban de modo consciente en seguir los ejemplos o evitar los errores de sus predecesores (II, pág. 152).

Estamos seguros de que el público hispanoparlante, a quien va dirigida esta edición castellana, sentirá especialmente la curiosidad de saber cómo se abordan en ella los temas y cuestiones de la Historia de España, y, en lo que cabe, los de la Historia de América que son tratados en ella. A quien así se plantee la lectura de este

libro debemos aconsejarle que lo haga con una gran dosis de humildad y de comprensión. Para no alargar la justificación exhaustiva de este consejo—y a riesgo de que se nos tilde de susceptibles—, expongamos algunas afirmaciones y omisiones.

«...el constante influjo de los caballeros franceses para participar en las cruzadas locales [esto es, en la Reconquista] sirvieron para perpetuar en la Península el feudalismo que ya estaba pasando en Francia» (I, pág. 328). [Por lo demás y en lo que afecta a la aportación de los reinos medievales españoles a la cultura de la Europa occidental, el vacío de referencias es casi absoluto, sin nombrar siquiera a los focos cordobés, toledano o el flujo literario-artístico del «camino de Santiago» (vid., caps. 20 y 21, tomo I).]

«Aunque las largas guerras de reconquista habían desarrollado sorprendentemente poca intolerancia religiosa, ahora [reinado de los Reyes Católicos] se adoptaron medidas, pese a la resistencia de Isabel a acceder a los deseos de su marido, que terminaron con la expulsión de España de los musulmanes y judíos» (I, pág. 456, el subrayado es nuestro). (No destacamos el que creemos desequilibrado trato que se concede a la empresa colombina con la de Vespucio (I, páginas 457-459).

«Carlos V pensó siempre más como un holandés que como austriaco y español» (I, pág. 513)... «Aunque tenía miedo de los ratones y arañas, era un hábil y valeroso general en el campo de batalla» (I, pág. 514)...

Si bien se consagra el capítulo 32 (I) a los «Éxitos y fracasos de Felipe II», con ciertas dosis de neutralismo, la exposición de este momento histórico culminante de la hegemonía española en Europa, resulta asaz desmedrada.

La exposición de la Independencia de Hispanoamérica es tan sucinta que no permite siquiera la mención de Bolívar, de Miranda, de San Martín, etcétera. (Tampoco se ofrece una perspectiva histórica de los países americanos de origen hispánico desde su emancipación hasta hoy. ¿Es que no se consideran en el ámbito de lo que los autores estiman como «Civilización Occidental»?).

Debemos renunciar a alargar más estas citas y confrontaciones, tan tentadoras por demás, en los casos de la cultura española en América (¿dónde se habla algo de ella en el apartado «España ultramarina» [I, págs. 589-595]?), e, incluso en el tema de la «guerra civil española» (II, págs. 575-577).

No se nos aculta que la obra ha preferido ostensiblemente—a pesar de sus planteamientos iniciales—relatar la historia de la Europa—entendida como concepto geográfico—que la de los pueblos donde se vive su creación material y espiritual. Pero, a pesar de ello, las omisiones consignadas—y otras que no citamos—pueden predisponer a los lectores españoles e hispanoamericanos a no estimar demasiado objetivo el planteamiento de conjunto que plantea el propósito reiterado de la «Biblioteca del pensamiento actual», en las solapas de todos los libros de su serie.

Resistimos, hoy y ahora, el reto que nos plantea el criterio de la edición de estas obras—en esta y en otras colecciones semejantes de otras Editoriales—, sin otro propósito que el del respeto aséptico y absoluto a las afirmaciones originales de los libros traducidos. Bueno es siempre estar al tanto de criterios e interpretaciones—nos limitamos a las de relatos divulgadores de Historia—de especialistas de autoridad, doquiera que publiquen sus estudios. Pero, ¿no deberá anotarse—con cuidado científico y ponderado—estas traducciones, en ciertos pasajes neurálgicos para la más completa información del lector...?

La versión española está realizada por Juan Enrique Díaz. A lo que hemos podido apreciar, el traductor es un excelente dominador de la lengua inglesa. No podemos decir otro tanto de la corrección en ciertas expresiones castellanas que usa: «Fue de la misma forma en el 1519, que el joven español Hernán Cortés desembarcó en las costas de Méjico» (I, pág. 523).

Tampoco parece, en pocas ocasiones, es cierto—muy familiarizado—, con los nombres históricos de uso muy arraigado en las historias escritas en castellano: Decir «Guise» por «Guisa» (la familia dirigente del catolicismo francés en las guerras de religión) o «Saxe» por «Sajonia»... Ni permitirse audacias desorientadoras en la traducción «literal» de los nombres de episodios, tal como, p. ej., ocurre al citar el combate naval (30-VI-1690) de «Cabeza de Playa» (II, pág. 31), que corresponde a «Beachy Head», otorgándole una expresión demasiado reciente al lugar donde se desarrolló el encuentro, la cual pudo evitar, bien respetando su denominación original inglesa, bien adecuando su versión a las ya utilizadas en historias consagradas anteriores (batalla de «Cabo Beachy», en la «Historia del Mundo en la Edad Moderna», de Cambridge, Ibarra, 1913, t. IX, p. 146). Siempre hemos creído que las versiones de excelentes conocedores del texto original deben ser revisadas por un especialista del tema de los libros correspondientes.

Un buen «Índice de materias»—tan conveniente como descuidado en tantos textos de Historia—, ilustraciones y mapas, enriquecen la obra, con buen criterio selectivo. También consideramos útil las relaciones bibliográficas que acompaña a todos los capítulos de la obra, pero, en este aspecto, queremos apostillar que tales apéndices están redactados con bastante irregularidad, sin citar año de edición de las obras relacionadas (se prefiere, en general, consignar las Editoriales, sin indicar fecha), e intercalando en ocasiones referencias—muy poco homogéneas a lo largo de la obra—de textos extranjeros que adulteran el propósito de mencionar exclusivamente «bibliografía española» (vid. solapas). Creemos hubiera sido mejor, o bien respetar las referencias de la edición original, o bien exponer una colección de textos castellanos recientes, pero con precisión aconsejable, que incluye la fecha, naturalmente.

NAVARRO LATORRE

ANTOLOGIA

CUADERNOS UNIVERSITARIOS: *Poesía nicaragüense post-dariana*. Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua. León de Nicaragua.

«La poesía es hasta ahora el único valor nicaragüense de valor universal», con esta ingeniosa frase de Coronel Urtecho se encabeza este volumen número 3 de los Cuadernos Universitarios que edita la Universidad de Nicaragua y si realmente ignoramos si en aquella nación hermana existen o no otros valores universales, si podemos afirmar que la poesía que aquí se nos ofrece reúne bastantes con-

diciones para aspirar a esa universalidad. Los numerosos poetas nicaragüenses han tenido bastante personalidad para eludir la formidable influencia de Rubén y crear con voz y estilo propios. Los treinta poetas que aquí se antologizan son, sin duda alguna, excelentes y algunos de ellos excepcionales en nuestra lengua hispánica. No descubrimos nada al citar los nombres de Pablo Antonio Cuadra, Icaza Tigerino o Coronel Urtecho, de sobra conocidos en todo el mundo de habla castellana, ni para muchos será una sorpresa encontrar de nuevo los de Azarias Pallais, Salomón de la Selva y Alfonso Cortés. Pero si es grato

hallar los poemas de los más jóvenes y comprobar cómo sigue en alto la llama de la poesía nicaragüense, con tanto o más fulgor que hace veinte años.

Es indudable que la fuerza creadora de José Coronel Urtecho y de Luis Alberto Cabrales han dejado sentir su acción sobre los más jóvenes, y así lo reconoce el primer prologuista del libro, el poeta Ernesto Gutiérrez. Advertimos como las principales características de todos estos poetas un sentido popular acentuado que nunca cae en excesos sociales, un grato humor que evita las tentaciones de solemnidad o romanticismo trasnochado, hoy por desgracia tan en moda por estas otras latitudes y, sobre todo, una cabal medida de las posibilidades del idioma, de la elegancia en la expresión,

que no se pierde nunca aun cuando, sobre todo los más jóvenes, campeen con entera libertad en sus procedimientos expresivos. Nos es grato encontrar poemas de poetas que convivieron con nosotros en Madrid o que aquí publicaron libros suyos: Ernesto Mejías Sánchez, Ernesto Cardenal, Eduardo Zepeda, Horacio Peña. Dos nombres de mujer—María Teresa Sánchez y Mariana Sansón—representan la espléndida generación de escritoras que hoy florece en todo Hispanoamérica, y por último, un poeta español allí residente, Angel Martínez, está representado con una escogida selección de su fecunda obra poética, en la que no falta un nostálgico poema a Granada pleno de emoción y poesía de ausencia.

LUIS LOPEZ ANGLADA

SONETOS Y SALMOS

SAGRARIO TORRES: Catorce bocas me alimentan. Colección Poesía. Editora Nacional. Madrid, 1968. Ø12,5×21Ø. 82 páginas. 50 ptas.

Me alegra hallar en la entrada de este libro unos versos de Juan Alcaide Sánchez, del que todavía no se ha dicho todo ni, por tanto, se ha cumplido la justicia con él. Sin Alcaide, falta el primer tramo de esa escuela manchega de poesía, joven en su mayor parte. Sagrario Torres ha hecho muy bien y le ennoblece echar por de-

lante palabras del maestro de Valdepeñas, quien la define en su soneto, y luego vemos que la define bien: ¿Por dónde está Sagrario? ¿En qué racimo? / ¿Clavó el canibalismo de sus dientes? / ¿Qué capacho aguantó su brutal mimo? / ¿Qué mosto se hizo perla en sus pendientes? Si, aunque la poetisa, a la hora de autocalificarse, use de más suavidad... Que es mi verso / una nota arrancada al universo. / Un pentagrama soy enardecido.

Las catorce bocas a que alude el título son los catorce versos del soneto. En cada página, uno. Y los cinco pri-

meros dedicados a exaltar esa forma siempre a punto. Con pasión dice Sagrario Torres lo que es para ella escribir en endecasílabos, hasta el punto de transformarlos en todo lo deseable, y ello es comprensible porque le van muy bien, se nota que el soneto en sus manos es un instrumento espontáneo y dócil a la voluntad de su manejadora.

Es inmediato percibir la fuerza temperamental, el tono bronco, la dicción rotunda de este modo de hacer poesía. Contrasta que tanto desbordamiento se someta al rigor de la rima y la medida (igual en Quevedo, Hernández, Alcaide, etapas de una escuela) aun a sabiendas de que algunas veces las consonantes coincidan por chiripa. Esta armazón uniforme deja ver continuamente las tensiones de una persona conocedora de sí misma hasta el agotamiento, martilleante de cuanto cree ser, puesta en primer plano como si desafiara a la congoja—mucha en estas páginas—, pero sobre todo al destino. Estremece una actitud así, no porque venga envuelta, que viene, en una hechura patética, sino porque debajo de los verbos y los adjetivos crujientes se nota la verdad a quien expresa, como se nota la delgadez de la ternura.

Tal desnudez, tal autobiografía puesta en pie, es lo más interesante de Catorce bocas me alimentan. No cabe duda que podrían haber sido evitadas algunas tosquedades, algunas palabras a clavo pasado, pero la vibración de Sagrario Torres, que escribe desde hace años, aunque hasta ahora no se haya decidido a publicar; la vibración, decía, hay que tomarla muy en cuenta, pues se trata de la materia prima. Si juzgo bonito que la au-

tora colocase al principio unos versos de Juan Alcaide Sánchez, bonito resulta que aquella devuelva de algún modo la presentación: Acercaste tu llama a mi pabito / y el mosto del atroje hasta mi boca. / Fuiste el barrero en mi cristal de roca. / La aguja en mi collar hilo por hilo.

Los sonetos de Sagrario Torres van de dentro a fuera y se clavan, cortantes, en el lector, sorprendido de ser el objeto de una clara, humanísima y emotiva confidencia.

JIMENEZ MARTOS

ERNESTO CARDENAL: Salmos. El toro de granito, 4. Avila, 1968. Ø16×14,5Ø. 76 págs. Spn.

Ernesto Cardenal es uno de los miembros de esa generación nicaragüense a la que correspondió la decisiva faena de abrir la poesía de su patria a los aires nuevos, usando, naturalmente, de la rebeldía frente al pasado y, en ese pasado, Rubén Darío. (Del mismo grupo formaron parte José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, entre otros. Hoy tienen un continuador en Horacio Peña, de cuyo «Ars moriendi» me ocupé no hace mucho en estas páginas). Ernesto Cardenal, después de haber hecho una obra no sólo de creación poética (suya y de Coronel Urtecho es la «Antología de poesía norteamericana» que editó «Aguilar» en 1962) ingresó en 1957 en la Trapa, en Gethesemani (Kentucky), donde Thomas Merton vive desde hace muchos años. En 1959 marchó a Cuernavaca (Méjico) para ingresar en un convento de benedictinos. Al fin, ha centrado su vocación religiosa ordenándose sacerdote en su país y dedicándose a la fundación de Solentname, que él ha instituido.

Era conveniente dar noticia del autor, aun cuando sea conocido e importante, para situarnos mejor ante este libro de salmos. He aquí que la experiencia contemplativa de Cardenal resolviese, según informamos, en una experiencia activa. Su búsqueda religiosa ha concluido en una entrega al prójimo. En consecuencia, Ernesto Cardenal mira hacia el mundo actualísimo y se revuelve frenético contra su imagen llena de horror. Diría que la mirada del poeta tiene propensión apocalíptica, pero, ¡ay!, no se trata de ninguna deformación, es puro documento lo que dice.

No hay en este caso problemas de forma, ni problema literario alguno. Cardenal coge el aire salmódico y pone en marcha los versículos con su visión terrible, que va más allá del hoy, contada e imprecada al Señor, al que en ocasiones le pide que sea como en el Antiguo Testamento: *Declara Señor tu guerra a los que nos declaran la guerra / Porque tú eres aliado nuestro / Grandes potencias están contra nosotros / pero las armas del Señor son más terribles / No los hemos atacado y nos persiguen / no hemos conspirado contra ellos y estamos encarcelados.*

En suma: el poeta representa a los inocentes del mundo frente a los poderes desabados y enfrentados. Después de clamar, entona el canto de alabanza, y en él es donde el salmista, vuelto hacia el Universo, describe la Creación en el inolvidable poema 108, distinto a los otros, en los que lógicamente predomina, con acierto, la notación realista, la mezcla del aliento religioso con el aliento temporal. Dramática llamada es la que hace el poeta, consciente de la urgencia que ella exige ante la situación del mundo. Habla por muchos, ruega, se impacienta de lo que supone pasividad divina. Bien se explica que la contemplación llevara a la acción, a la inquietud que se alza y se duele en estos salmos que ha tenido el buen acuerdo de editar Jacinto Herrero Esteban en sus cuadernos «El toro de granito», y donde el espíritu posconciliar se reviste de uno de los más antiguos medios de expresarse. Que lo progresivo no quita el apoyo en la tradición verdadera.

JM.

OTROS LIBROS

WALTER KAUFMANN: Hegel. Alianza Editorial. Madrid, 1968. Ø11×18Ø. 453 págs. Spn.

Victor Sánchez de Zavala ha traducido esta «reinterpretación comprensiva de Hegel», original de Walter Kaufmann, proporcionándonos una visión de la cultura alemana de su tiempo al par que una útil penetración en la obra hegeliana, desde los primeros ensayos hasta sus lecciones sobre historia de la filosofía, pasando por la «Fenomenología», la «Lógica», la «Enciclopedia» y otros aspectos sumamente importantes. Kaufmann, tanto por el método empleado como por su gran conocimiento de Hegel, ha logrado un trabajo ejemplar.

NICOLAS GONZALEZ RUIZ: Piezas maestras del Teatro Teológico Español. (I. Autos Sacramentales). Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1968. Ø13×20Ø. 880 págs. 165 ptas.

Por tercera vez se edita esta antología del Teatro Teológico Español, compilada y prologada por el crítico Nicolás González Ruiz, recientemente fallecido.

Indudablemente, el florecimiento del teatro religioso español está en el auto sacramental, una de las características más singulares de nuestros clásicos; por ello, tanto el estudio preliminar como las obras recogidas en este primer volumen, se centran en la figura de Calderón, después de recoger y estudiar piezas de anónimos, Pedraza, Timoneda, Lope, Valdivieso y Tirso, y a continuación de Amescua, Pérez de Montalbán, Rojas, Moreto y Bances.

LIONEL KOCHAN: Rusia en revolución. Alianza Editorial. Madrid, 1968. Ø11×18Ø. 560 págs. Spn.

Tras hacer un análisis de «periodo Vitte»—última década del XIX—, arranque del programa de industrialización y hostilidad al zarismo, Lionel Kochan describe la revolución rusa con intensidad de detalles y reflexión, hasta el advenimiento bolchevique. Rusia en revolución, traducida por Consuelo Vázquez de Parga, es, pues, un relato documentadísimo de los acontecimientos que tuvieron lugar de 1890 a 1918.

F. SCOTT FITZGERALD: A este lado del paraíso. Alianza Editorial. Madrid, 1968. Ø11×18Ø. Spn.

Uno de los más importantes novelistas «metaempíricos» norteamericanos fue Fitzgerald (1896-1940), figura de la llamada «generación perdida», de quien Alianza Editorial, en su colección «El Libro de Bolsillo», nos ofrece A este lado del paraíso, una de sus obras más significativas, dado que hace en ella una radiografía de la juventud de su país, mediante tipificaciones cotidianas y con técnica casi cineística, describiendo todo un sentido de búsqueda existencial en plena «era del jazz».

LUIS SURIO: Dos pintores ciclómicos. (Velázquez y Goya). Valencia, 1968. Ø10,5×15,5Ø. 55 páginas. Spn.

Muy documentado históricamente, Luis Surio estudia a Velázquez y Goya, considerándolos pacientes depresivos, al primero por falta de imaginación y al segundo por sus crisis psíquicas, en consonancia con sus respectivas épocas y las razones de la vida españolas de ambos tiempos.

ANTONIO PASCUAL FERRANDEZ: Ordenación cultural. Editorial Peñíscola. Barcelona, 1967. 195 págs. Ø12,5×17,5Ø. Spn.

Sobrepasa la veintena los volúmenes de ensayos que Antonio Pas-

cual Ferrández tiene escritos y publicados. Ensayos que van de la historia a la filosofía, pasando por la pedagogía y otras facetas de la cultura, en un afán de estudio y de aportación. Ordenación cultural es el último de estos libros, donde trata temas tan interesantes como la plasmación y madurez de las ideas, las causas de las cosas, la sustancia espiritual y cultural, la unidad orgánica, su coordinación natural, el análisis detallístico y el examen de lo educativo, el orden generador, la desgracia y la desmoralización, la significación de lo insignificante, la insacialidad, las sinecuras viciosas y, por último, la posible y la comprobada eficiencia del hombre.

AMALIA OSORIO: El loco de los Negrillos. Editorial Sol. Madrid, 1967. 300 págs. Ø16×21,5Ø. Spn.

Se presenta esta novela con prólogo de Alfonso Castilla y una glosa de Javier Olalde, llenos de énfasis y de tópicos, y esto predispone un poco el ánimo del lector frente a la obra, pues escama tanto elogio desmesurado.

Amalia Osorio, gallega de nacimiento, divide su narración en dos partes y en veintitrés capítulos, situando la acción en un pueblo perdido de su geografía natal, por donde mueve y remueve a una serie de personajes típicos, entre los que destaca el joven Armando, preso de rara locura:

Amalia Osorio narra correctamente. Lo hace recogiendo los máximos detalles, recreándose en sus observaciones y en su indudable conocimiento de las costumbres, reflejando unas características sociales, difíciles de enjuiciar con certeza, dentro del ámbito de lo rural. En cuanto al lenguaje empleado, a veces utiliza vocablos netamente gallegos, nos da impresión de artificiosidad cuando hablan los personajes, pues no siempre se ajusta a los tipos encarnados. No es así cuando Amalia Osorio describe un paisaje o un pensamiento propio; entonces reúne aprovechables cualidades narradoras.

La VIDA del LENGUAJE

Por MANUEL MUÑOZ CORTÉS

PALABRAS QUE CRECEN

SI LAS PALABRAS, aunque obras del hombre, llegan a tener una vida autónoma, y en ella nacen, crecen, se transforman y desaparecen, aunque con posibilidades de resurrección. Una palabra crece cuando incrementa su contenido semántico, es decir, las varias maneras de significar, sea por designación nocional, por valoración afectiva o por creación de la fantasía.

Por ejemplo, la palabra *incidir*, y su derivado *incidencia*. En realidad era una palabra existente. Pero actualmente ya no significa sólo lo que indica el Diccionario de la Academia. Tuvo un uso calco del francés y limitado al campo de la hacienda pública, si no me equivoco. Quizá por el hecho de que lo económico es una fuerza decisiva en nuestros días y, por tanto, sus campos léxicos adquieren esa virtud que llamamos los filólogos «irradiación», la palabra «incidencia» y el verbo «incidir» significan no sólo lo que sobreviene en el curso de un asunto o negocio y tiene con él una conexión, ni tampoco «caída de una línea, de un plano o de un cuerpo, etc.», sino «influencia decisiva de un hecho en otro», y así se habla de la «incidencia de las circunstancias económicas en los precios», de la «incidencia de una decisión política en una campaña militar», etc. No quiero acumular los ejemplos, pero anotar tan sólo este crecimiento semántico de una palabra en nuestro tiempo, y señalar que la fuente es quizá el lenguaje metafórico de los economistas.

EXTRANJERISMOS QUE PERSISTEN

POR MUCHO que nos esforcemos quienes de una manera u otra pretendemos realizar una obra de defensa y de ilustración de la lengua común de los españoles, los extranjerismos tendrán que penetrar. Los filólogos sabemos que esto es un fenómeno connatural a una lengua viva y abierta. Pero sabemos también que hay corrientes más o menos intensas. Charles Bruneau, el gran maestro de la lingüística francesa, ha hablado de «una especie de desarrollo en espiral» de épocas de restricción seguidas de épocas de florecimiento. Me temo que estemos pasando por una época de florecimiento, después de aquella de restricciones en que un decreto, existente aún pero olvidado, prohibía la onomástica extranjera en establecimientos públicos. El decreto citado fue causa de curiosas transformaciones fonéticas, así de un *Ivory*, nació un *Voy*, y de un *Marly*, un *Marfil*, creo...

Ahora las cosas andan de otro modo. A pesar de que ya ha entrado en el uso común y oficial «aparcamiento», se sigue empleando «parking»; y a pesar de «comercialización», se sigue empleando, y ¡ay! por voces oficiales, el «marketing», que por lo visto resiste, quizá, por un contenido semántico no suficiente cubierto por la palabra española. Creo que *camping* no será desplazado por «acampamiento».

PALABRAS QUE LUCHAN

LAS LENGUAS de flexión tienen un instrumento multiplicador de palabras en la afijación. Pero esa misma riqueza de prefijos o sufijos que tienen las lenguas flexivas, y que el español posee también, da lugar a una serie de vacilaciones. Puede haber una serie de tentativas, y precisamente uno de los aspectos que he observado en mis encuestas es la riqueza espontánea de sufijaciones. De todas maneras en las traducciones de ciertas palabras derivadas puede haber vacilación o lucha de formas. Para traducir *leadership* ¿qué empleamos *liderato* o *liderazgo*? Ambos vocablos viven y son alternativamente empleados.

PREFIJOS QUE CRECEN

HACE AÑOS SEÑALE, por primera vez, la introducción de «minifalda» y auguré larga vida a este *mini* que alterna con *micro*, aunque mantenga cierto matiz jovial, derivado del hecho de que no se olvida su frívolo origen. En estos días la creación de «mini-claustro» para indicar una reunión de docentes, en circunstancias nada frívolas, indica aun esa valoración jocosa. Se ha hablado de «mini-sueldos» y aún auguro más vida a este prefijo irradiado de una palabra inglesa «mini-rock», nacida del uso de latinismos «sin digerir» en la lengua inglesa.

Nada tiene que ver con esto el «minimizar», que ya ha penetrado con bastante fuerza, y que es un claro calco del francés.

PALABRAS QUE VIVEN Y LUCEN

EL LEXICO ESPAÑOL es enormemente rico; el que está en el Diccionario académico, y más el que no está. La incorporación de dialectalismos es cuestión muy delicada, pero forma parte de la voluntad de estilo de los escritores, a partir sobre todo del 98. Entre los muchos valores de la novela de Luis Berenguer *El Mundo de Juan Lobón* (Edit. Alfaguara), que ha obtenido el Premio de la Crítica, yo debo destacar aquí la riqueza de léxico manejado con la maestría de quien ya es uno de uno de nuestros buenos prosistas. El carácter andaluz de parte del léxico no opera con mera evocación de ambiente, sino que viven y lucen, con su precisa belleza, en un contexto superior a una alusión regional. Berenguer ha creado, como Valle-Inclán, como Unamuno, como Azorín, *lengua española* con estas palabras rai-gales, sonoras y significativas.

EL MENSAJE

Desde hace unos veinticinco años viene circulando entre nuestros intelectuales la preocupación del «mensaje». No sabemos quién acertó con la palabra (sin duda es un acierto), pero ahí está, hecha ya tópico literario.

—Y tú, ¿qué preparas ahora?

—Ya verás. Algo fuerte. Voy por la página quinientas veinticinco. Una cosa con mucho mensaje.

O bien:

—¿Estuviste en el estreno de anoche?

—¡Puach! Es una obra sin mensaje.

El mensaje de nuestros intelectuales de hoy no es otra cosa que la moraleja de nuestros intelectuales de ayer, el epitome, la tesis, el corolario moral de siempre. Hasta hace menos de un año, la Academia había permanecido sorda a este nuevo tópico coloquial, aun con ser un tópico de escritores. Así, «mensaje», para el Diccionario, ha venido siendo «recado de palabra que envía una persona a otra; comunica-

ción oficial entre el poder legislativo y el ejecutivo, o entre dos asambleas legislativas; discurso que el rey, reina propietaria o regente del reino leen ante las Cámaras reunidas en el recinto de una de ellas...», etcétera. Sólo desde hace unos meses los académicos han decidido que «mensaje» es también «aportación religiosa, moral, intelectual o estética de una persona, doctrina u obra; trasfondo o sentido profundo transmitido por una obra intelectual o artística». Al fin.

Quizá los «inmortales» con mensaje son quienes han redactado esta última papeleta sobre la palabra en cuestión. En todo caso, lo que ahora se sanciona es ya un tópico, hasta el punto de que nadie se atrevería a definirse a sí mismo como «escritor con mensaje». Aunque, en el fondo, todos los que escribimos hoy en el país aspiramos a esa definición. Entre las gentes de letras, como entre las palomas, hay ya una categoría superior: las mensajeras.

