

la

literaria

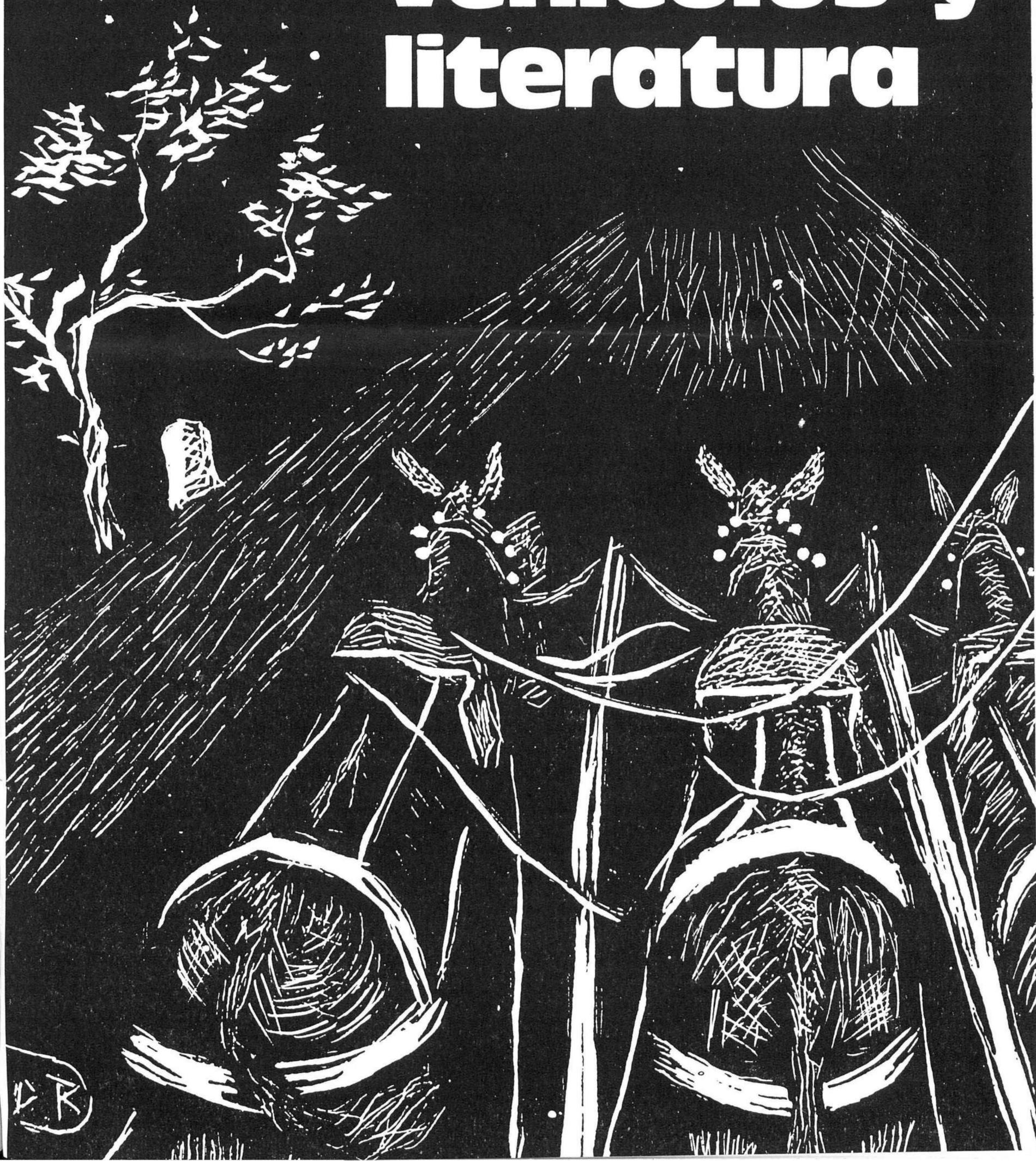
estafeta

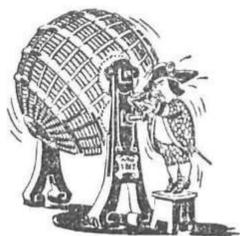
15 AGOSTO 1970

NUM. 450

15 PTAS.

vehículos y literatura





DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior:

7.059.500 ptas.

400.000

Don Pedro Rocamora Valle,
premio periodístico «Ciudad
de Vigo».

250.000

Don Angel Sevillano García,
segundo premio «Ciudad
de Vigo».

50.000

Don Fernando Sadot Pérez,
premio «Lazarillo».

30.000

Don Julián Santamaría,
primer premio del concurso
de carteles de la Campaña
Nacional de Alfabetización.

20.000

Don Julián Santamaría,
segundo premio en igual certamen.

10.000

Doña Gloria Merino, don
Vidal García Maroto y don
Javier Sanz de Siria, sendos
accésit en el mismo certamen.

Suma y sigue:

7.839.500 ptas.

PUEDEN JUGAR



BECAS DE ESTUDIOS EN EL EXTRANJERO, FUNDACION JUAN MARCH, AÑO 1970

★ Tipos de becas.—En la presente convocatoria se crean tres tipos distintos de becas:

a) *Becas para ampliación de estudios*

Orientadas a jóvenes estudiosos postgraduados que pretendan ampliar sus conocimientos y especializarse en materias de difícil estudio en nuestro país y, en su caso, lograr el título, diploma o certificación correspondiente en el país de destino. Duración máxima: un año.

b) *Becas para aprendizaje de nuevas técnicas de trabajo científico*

Orientadas particularmente a investigadores con formación y experiencia que pretendan, en un plazo relativamente breve contribuir a la introducción en nuestra patria de nuevas técnicas de trabajo científico que ayuden a resolver problemas de interés, planteados actualmente en las distintas ramas del saber y que supongan un impulso para el desarrollo científico, técnico y cultural de España. Duración máxima: un año.

c) *Becas de investigación científica o de creación artística*

Preferentemente orientadas a investigadores y artistas que se pro-

pongan desarrollar un proyecto de investigación, debidamente planificado, en una institución extranjera o incorporarse a un equipo de trabajo de investigación en el extranjero. Duración máxima: dos años, salvo autorización expresa del Patronato.

Dentro de dicho límite, el plazo se adecuará a la vista del programa de trabajo que el solicitante presente, debidamente justificado, y a la vista también del interés del tema en cuanto a su posible aplicación posterior en España.

Dotación y división en grupos.—Se establece la siguiente división en grupos:

Estudios técnicos e industriales.
Ciencias matemáticas.
Ciencias físicas.
Ciencias químicas.
Ciencias biológicas.

Ciencias geológicas.
Ciencias agrarias.
Ciencias médicas, farmacia y veterinaria.

Ciencias jurídicas.
Ciencias sociales.
Ciencias económicas.
Ciencias históricas y filosóficas.
Ciencias sagradas.
Arquitectura y urbanismo.
Ciencias de la información.
Literatura y filología.
Artes plásticas.
Música.

Cada beca estará dotada con una cantidad mensual que no será inferior a 200 dólares ni superior a 500 dólares.

El viaje de ida y vuelta del becario corre a cargo de la Fundación.

Al ser aprobados los trabajos realizados y, en su caso, recibido el título, diploma o certificado correspondiente, los becarios percibirán 2.000 pesetas por cada mes dedicado en el extranjero a los trabajos objeto de la beca.

Beneficiarios.—Podrán optar a las becas, individualmente, todos los españoles que estén en posesión de un título superior de facultades universitarias, civiles o eclesiásticas, o de escuelas o centros superiores, siempre que conozcan suficientemente el idioma del país para el que obtengan la beca.

Excepcionalmente podrán ser becarios quienes, no reuniendo las expresadas condiciones, tengan méritos suficientes para ello, a juicio del Jurado.

El beneficiario de la beca podrá comenzar a disfrutarla en cualquier periodo del año 1971.

Documentación.—Los peticionarios dirigirán al Consejo de Patronato de la Fundación los siguientes documentos:

Instancia en la que consten el nombre, apellidos, fecha de nacimiento, nacionalidad y domicilio del concursante, con indicación específica del grupo y del tipo de beca en que desee ser clasificado, según impreso que facilitará la Fundación.

Memoria relativa al estudio, investigación o trabajo que se proponga realizar, especificando con precisión el enunciado del tema, el plan de actuación, los medios con

que cuente y los que juzgue precisos para el trabajo, a cuyo fin acompañará un presupuesto aproximado de viajes, estancia y matrícula.

Dicha Memoria justificará:

a) El interés del objeto de la beca.

b) Utilidad ulterior que el trabajo pueda tener en España.

c) Razones que aconsejan realizar el trabajo precisamente fuera de España y en el centro propuesto.

A la Memoria se adjuntará un resumen de la misma en, aproximadamente, 150 palabras.

«Curriculum vitae» del concursante con relación de sus títulos y méritos, y las obras o trabajos publicados o inéditos.

Certificado del expediente académico en el que conste la fecha de obtención de su título superior o eventualmente testimonio de las circunstancias que las legitime para presentar su solicitud dentro del cauce previsto anteriormente.

No están obligados a presentar certificación de expediente académico los solicitantes de Artes plásticas. Si no lo aportan deberán, sin embargo, presentar un informe de un centro o persona calificada que acredite sus méritos.

Los solicitantes de Artes plásticas están obligados a presentar dos obras.

Documento acreditativo de la admisión en el centro o centros de trabajo, aunque sea condicionada a la obtención de la beca.

Certificación acreditativa de que el becario conoce suficientemente el idioma que haya de utilizar, o testimonio de las especiales circunstancias que permitan liberarle de este requisito.

Declaración jurada de que ningún compromiso anterior o proyecto actual o futuro le impedirá el cumplimiento de las obligaciones derivadas de la beca en el plazo fijado.

Relación de becas en España o en el extranjero que el solicitante haya disfrutado con anterioridad, características de las mismas e indicación, en su caso, de si tiene concedida alguna beca o pensión o se halla en tramitación alguna solicitud relativa a las mismas. Si el solicitante hubiere disfrutado con anterioridad alguna beca o pensión deberá aportar la Memoria del trabajo realizado.

Los solicitantes que en el momento de publicarse esta convocatoria se encuentren residiendo en el extranjero deberán manifestarlo así, indicando si su estancia en el extranjero se debe a una actividad profesional o a estar realizando un trabajo de investigación, aparte del propuesto a la Fundación, y justificar satisfactoriamente la compatibilidad de las diversas tareas.

Los documentos señalados anteriormente se enviarán en único ejemplar, o en original y cinco copias o fotocopias firmadas por el solicitante.

Se acompañarán, además, cuatro fotografías recientes, tamaño carnet, firmadas por el concursante al dorso.

Podrán también presentar todos los demás documentos que juzguen pertinentes.

Los peticionarios deberán indicar la vía a través de la cual han tenido conocimiento de la presente convocatoria.

Si los solicitantes así lo desean, la Fundación devolverá las publicaciones, obras de arte, etc., presentadas, pero no quedará obligada a la restitución de la restante documentación aportada.

Presentación de la documentación.—La documentación deberá presentarse en la forma expresada en las oficinas de la Fundación (Núñez de Balboa, 70, Madrid-6),

(Pasa a la pág. 38.)

PONFERRADA. JUEGOS FLORALES

★ Con motivo de la Proclamación de la Reina de las Fiestas Patronales de Nuestra Señora de la Encina de Ponferrada (León), septiembre de 1970, la Comisión de Fiestas de este ilustre Ayuntamiento instituye unos Juegos Florales con el siguiente

CONCURSO LITERARIO EN VERSO

Todos los poetas que lo deseen podrán presentar trabajos en verso a este Concurso. El plazo de presentación finalizará el 30 de agosto de 1970. Irán dirigidos al «Ilustre Ayuntamiento de Ponferrada. Comisión de Fiestas. Juegos Florales», en sobre cerrado con un lema. En sobre cerrado aparte, con el mismo lema, aparecerá el nombre y dirección del autor. La forma estrófica a emplear será de libre criterio del autor.

El tema será igualmente libre, dentro de los grandes ideales que impulsan a la Humanidad.

Se concederá un único premio de 10.000 pesetas y Flor Natural.

Un Jurado de la localidad concederá el premio, que será comunicado al autor, asumiendo éste la obligación de leer personalmente sus trabajos en el acto de la Proclamación de la Reina de las Fiestas, que se realizará el día 1 de septiembre, a las ocho de la tarde, en el Salón de Actos del Instituto de Enseñanza Media.

En dicho acto se entregarán también los premios del «Pimiento de Oro» de 1970 y los del III Concurso de Pintura de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León.

Una prestigiosa figura actuará de mantenedor del acto.

VEHICULOS Y LITERATURA

Nadie mejor que Gaspar Gómez de la Serna, escritor, ensayista, biógrafo y Premio Nacional de Literatura, para hablar de viajes y escritores. Nadie más indicado que él, capitán de las jornadas literarias por tierras españolas, para calibrar la importancia del vehículo que lleva y trae al escritor viajero, y el condicionamiento que en la ruta a seguir le imponen las limitaciones del medio empleado. La receptividad de nuestro colaborador ahonda más en el fenómeno, hasta llegar a sus últimas consecuencias: en la literatura viajera, el vehículo no es sólo factor condicionante, sino que, de alguna manera, señala el objetivo intelectual que viene a servir. Este trabajo de Gaspar Gómez de la Serna va de la diligencia al ferrocarril, y constituye el ensayo preliminar a la antología *El tren en la literatura española*, publicado por Renfe (págs. 4 a 8).



MANEGAT
O LA NOVELA
DE LA ESPERANZA

Carlos Murciano hace un extenso y bien ponderado análisis de la novelística de Julio Manegat, desde *La ciudad amarilla* (1958) hasta el libro de relatos *Historias de los otros* (1967), con frecuente apoyatura en juicios ajenos. De todo ello se desprende que el mundo novelístico del corresponsal de LA ESTAFETA en Barcelona tiene a la esperanza como denominador común. Una esperanza a la que se llega por cauces de amor y de denuncia (páginas 11 a 14).



EDWARD GLASER

A la galería de «Hispanistas en el mundo» llega hoy el profesor norteamericano Edward Glaser, de la Universidad de Ann Arbor (Michigan), especialista en relaciones literarias hispano-portuguesas. En la entrevista que le hace Iglesias Laguna, el hispanista estadounidense, da fe de sus muchos saberes y de su buen conocimiento de la literatura portuguesa y española (págs. 16 y 17).



CARMEN CONDE

La poetisa y novelista Carmen Conde, Premio Nacional de Literatura, sostiene con Sol Nogueras un diálogo confesional para «El escritor, al día», del que sale radiografiado el espíritu de la autora de *Mujer sin edén*. Documentos gráficos, un fragmento poético y la ficha bibliográfica complementan el retrato de esta figura femenina de las letras españolas (páginas 26 a 28).



CONCURSO «LA ESTAFETA»

Sigue la selección de originales para nuestro doble certamen. Se publican hoy los cuentos *El espontáneo*, de Francisco Bergasa, y *Vacante*, de Mario Costas, ilustrados, respectivamente, por Izquierdo y Gutiérrez Montiel. Y, en poesía, *Poema para pensar el mar desde una gota*, de José María Fernández Nieto, y *Acerca de mis manos*, de Beatriz Álvarez (págs. 21 a 25).

Portada: Grabado al boj, de Regoyos

Además, ensayos, comentarios, artículos, noticias, informaciones, secciones fijas, críticas, etc.

la
estafeta
literaria

Director: RAMON SOLIS. Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES.
Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO. Sección bibliográfica:
ANTONIO IGLESIAS LAGUNA. Secretario de Redacción:
MANUEL RIOS RUIZ. Confeccionador: JUAN BARBERAN
RUANO

Redacción: Calle del Prado, 21. Madrid-14 • Teléfonos: 222 85 14 y 232 33 74.
Administración: San Agustín, 5 • Edita: EDITORA NACIONAL • Suscripción
anual: ESPAÑA, 300 ptas. Resto de EUROPA, 700 ptas. (avión), 490 ptas.
(ordinario). OTROS PAISES, 1.800 ptas. (avión), 770 ptas. (ordinario)

temas de viaje:

VEHICULO y LITERARIA

Por GASPAR GOMEZ DE LA SERNA

1. VEHICULO Y CAMINO

Para un escritor que frecuente la literatura de viaje—igual que para el simple *homo viator*—, dos elementos se adelantan a reclamar su atención, ya antes de entrar en materia: el vehículo y el camino que le conducen al paisaje, o que van a meterle entre el paisanaje que es su objetivo final.

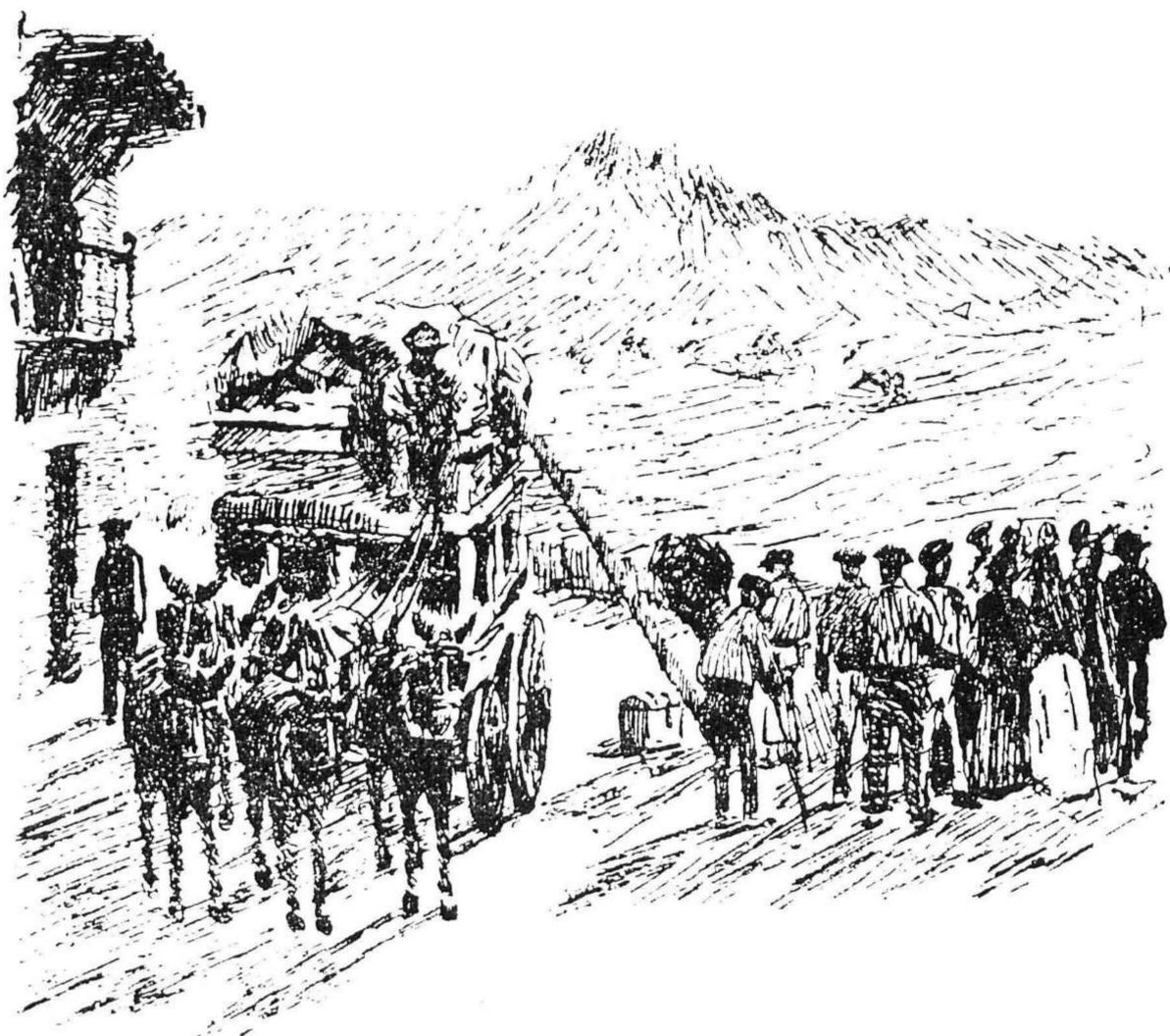
El vehículo le lleva; el camino se inter-

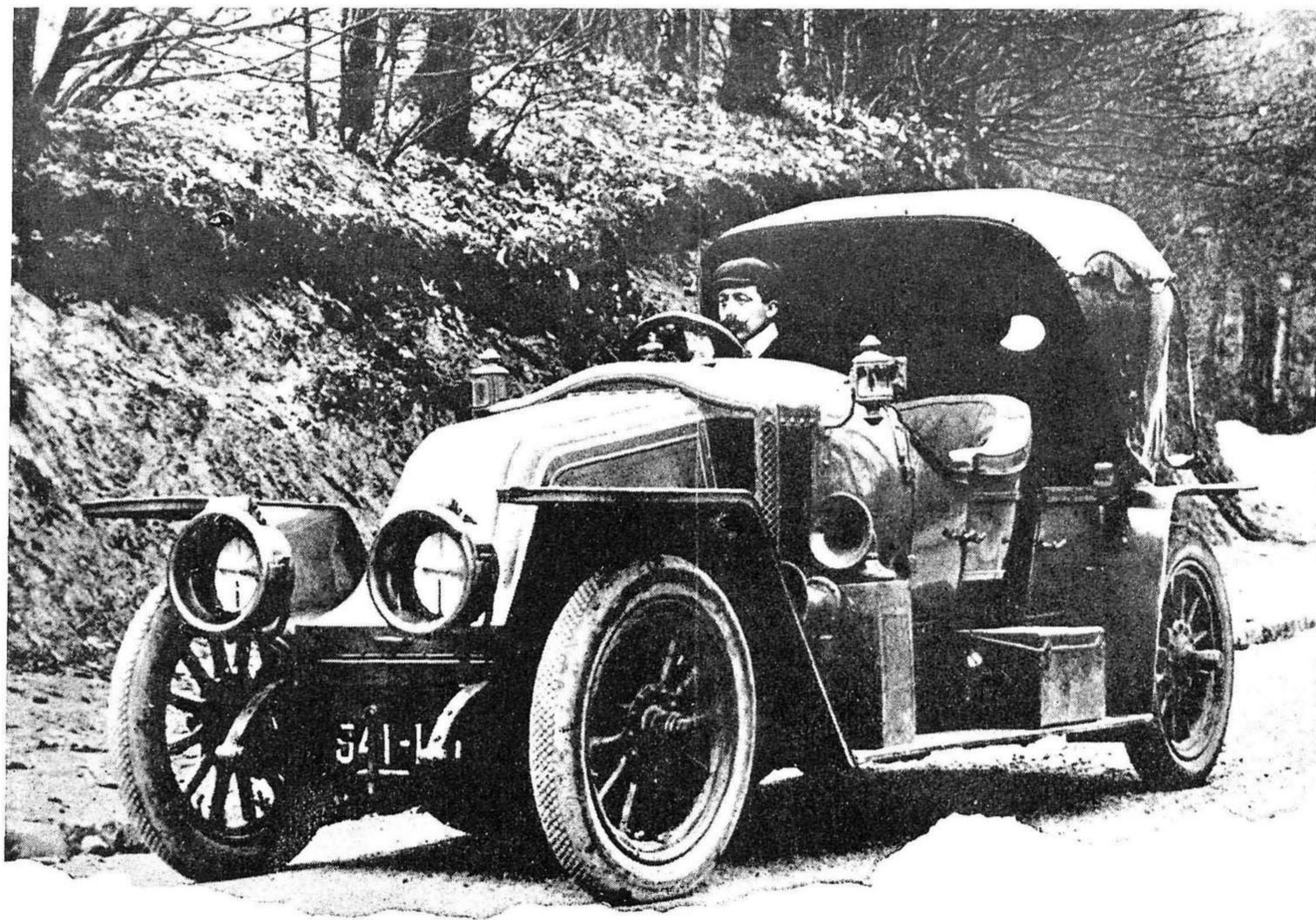
pone entre él y ése su destino principal. Pero el vehículo resulta, si bien se mira, lo que condiciona y configura casi todo lo que el viaje como acontecer vital es en sí mismo; porque, según sea, así cobrará más o menos importancia y dimensión el camino mismo y se enfocará de una u otra manera el asunto primordial, el punto de llegada para alcanzar el cual se emprendió el viaje. Pues en lo que el vehículo más decisivamente ha influido ha sido en el asunto intermedio, provisional e itinerante que es el hecho mismo de viajar; pero no sólo en éste.

El vehículo es un artefacto al que el hombre somete temporalmente su vivir, acomodándolo a todas las exigencias que aquél plantea. No sólo es que materialmente se mete el viajero dentro de su artificial caparazón y acondiciona su persona en un concreto espacio físico, que impone un determinado modo de alojamiento dentro de él, sino que se pliega a los correspondientes procesos de convivencia que la presencia de otros y el modo y la duración de su estancia en el carruaje provocan, y además responde con una valoración, distinta en cada caso, a las incitaciones del mundo que, con variado ritmo desfila, ante el vehículo que lo lleva como un gran espectáculo móvil también, cambiante, enriquecedor.

Cuando el hombre viajaba a caballo, como lo hizo prácticamente hasta finales del siglo XVIII, el mismo viajero *hacía* el camino al andar. Desde que va metido en un carruaje, se encuentra con que el camino lo tiene ya predeterminado y hecho ante sí; con que debe respetar un itinerario previsto y, según sea éste, parcelar su andadura en etapas sucesivas e inevitables, en las que consume su tiempo, su atención y acaso su vida y su ventura.

El camino, interponiéndose entre el viajero y su destino, hace pasar a la persona a través de una variada peripecia que le va *di-virtiendo* de su objetivo final, sin apartarle, sino por el contrario aproximándole a él y, más o menos, enriqueciendo su mente y su mirada con lo que le brinda al paso. El hecho adjetivo de viajar adquiere, por eso, mayor importancia en detrimento de su objetivo final, cuanto más largo, accidentado y complejo es. Cobra valor tanto más sustantivo cuanto mayor es la peripecia a que somete al viajero; y viceversa, el viaje normalizado, asegurado y vulgarizado al máximo de nuestros días, casi desaparece de la atención del hombre contemporáneo como hecho importante en sí, cediendo su lugar a lo que, resulta la incidencia del tránsito, aparece como su finalidad verdadera: lo que el hombre hace, busca o se propone allí donde ha sido desplazado.





De ahí la diferente dimensión que cobran, según el vehículo escogido, los varios accidentes que jalonan o jalonaban el viaje: rutas, ciudades y paisajes, soles y lluvias, etapas, indumentaria y equipaje, postas, refugios, ventas y ventorros, paradores y posadas, apeaderos, aeropuertos o estaciones. Todo un mundo diverso y variopinto se crea por esos accidentes naturales, conformando en muy distinta manera la experiencia del tránsito y con ella el talante mismo del viajero; ellos determinan variadamente su *tempo* vital y el bagaje de sus intereses culturales, o simplemente humanos, tanto como el repertorio de los específicos modos sociales de conducta que suscitan.

2. CARRUAJE Y LITERATURA

Paralelamente a lo que acabo de señalar, la literatura de viaje se ciñe también a esos condicionamientos, no sólo en sus géneros y modos de expresión, sino aun en lo que es más importante: en el objetivo intelectual a que viene a servir. Se hace morosa, entretenida en todo ese laberinto de asuntos intermedios que llamaba accidentes naturales del viaje: las rutas, las ciudades, las ventas, los compañeros de viaje, los largos días de convivencia y confianza de los viajes románticos...; o alarga el paso hasta cubrir asépticamente los grandes itinerarios del viajero que cruza el Atlántico en un reactor sin cambiar, entre orilla y orilla, más de cuatro palabras con la azafata, ni lanzar más que de pasada una vaga mirada al camino que recorre; la cual mirada ha llegado a no ser ya otra cosa sino un abrir y cerrar de ojos, entre el sueño de una dilatada y altísima nube blanca.

Pero es que, además, resulta que la literatura de viaje sirve a un propósito intelectual distinto en cada tiempo, muy en correlación con el juego que le permite o a que le somete el vehículo dentro del que el

escritor hace su camino. Quiero decir, que el posible género o subgénero literario que es la literatura de viaje se mueve—poesía aparte—entre las dos coordenadas maestras que son la novela y el ensayo, aproximándose a una u otro según ese condicionamiento, aparentemente sólo instrumental y adjetivo. Baste recordar aquí, por vía de generalización, el sentido que tuvieron en la literatura clásica las relaciones de viaje de los navegantes más o menos mitológicos del mundo antiguo como escape fabuloso de la imaginación, casi como lo que hoy llamamos literatura de evasión de la realidad, construida, por tanto, con ritmo narrativo y condicionamiento novelesco. Subráyese, frente a ese sentido, el que llega a cobrar la literatura de viaje en nuestro mundo moderno, como factor al servicio del conocimiento del hombre y del planeta en que habita; es decir, realmente como una primera actitud teórica ante la sociedad, y consecuentemente tan metida dentro de lo que el ensayo es, tan apartada de la fabulación y de la narración novelística, que llegó a constituir, como reconocía el profesor Arboleya, no menos que una instancia intelectual precursora de una de las más recientes ciencias sociales: la sociología.

Claro es que ese propósito intelectualista de la moderna literatura viajera se ha mostrado en muy distintas versiones, a lo largo de un período de doscientos años escasos que han acentuado o impurificado, según las exigencias del tiempo, su condición de ensayo. En el *viaje ilustrado*, que fue su primera concreción ensayística en la literatura contemporánea, aquel propósito era claramente informativo y didascálico, pre-científico, estrictamente al servicio de las *luces* alumbradas por el racionalismo del siglo XVIII. Después, el *viaje romántico* varió un cuadrante aquella intención, para ponerse al servicio de la exaltación del individuo y de su capacidad de singularización en el universo; y, en fin, el viaje ha venido luego a inscribirse, como ensayo literario, en el entrecortado afán de ensanchar los resortes de la convivencia y de la solidaridad humana, que es,

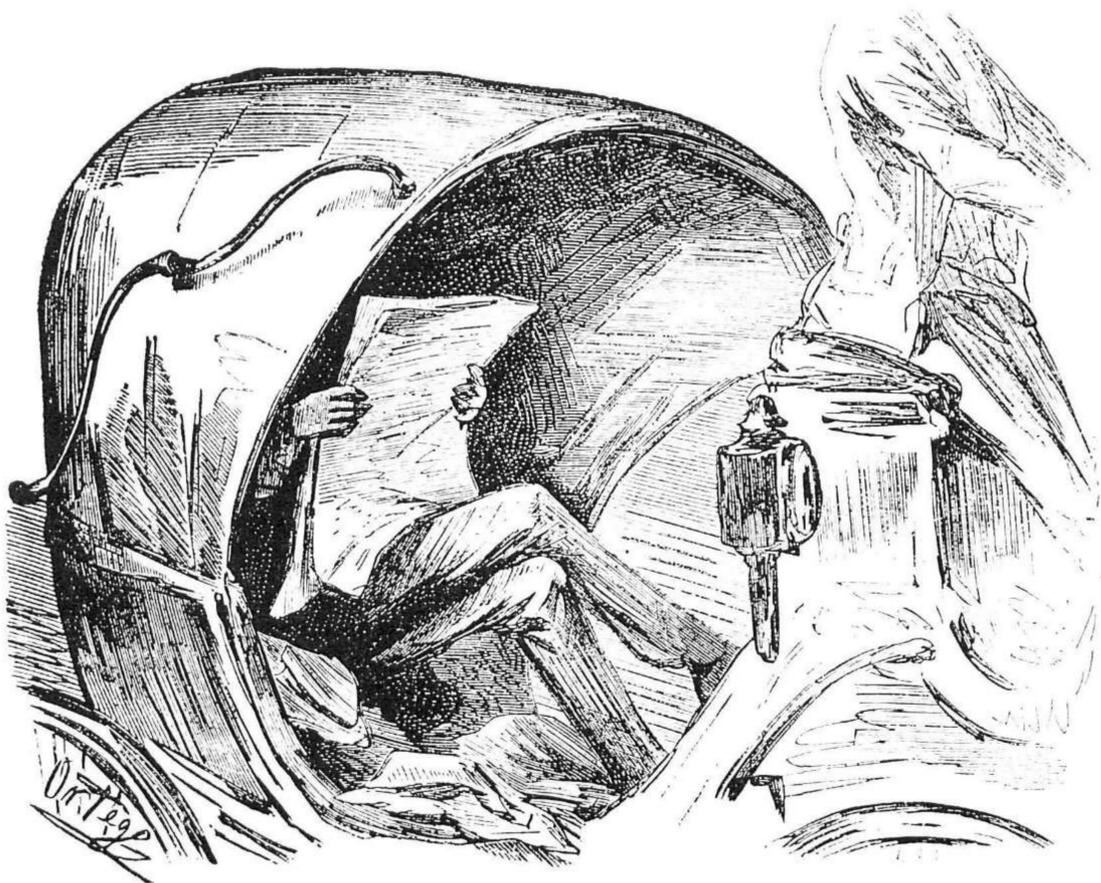
en definitiva, la remontada meta del hombre de nuestro tiempo.

Y tanto como el propósito general, el modo, o si se quiere el resultado inmediato de la experiencia literaria viajera es distinto también según sea el vehículo que se emplea. Dejando ahora intacto el tema de los grandes periplos de la literatura clásica, veamos de pasada cual ha sido esa correspondencia en el mundo contemporáneo, comenzando por parar la atención en la primera experiencia computable y también más próxima: el *viaje ilustrado*.

3. DE LA DILIGENCIA AL FERROCARRIL

El viaje a caballo, o en vehículo arrastrado por caballerías, era necesariamente de radio corto y etapa—con la consiguiente estadía—multiplicada y prolongada por las necesidades del cambio frecuente de postas o el renuevo o descanso de los tiros que arrastraban las viejas y pesadas galeras o las posteriores y renqueantes diligencias. Recuérdese que hasta 1763 no se estableció en España la llamada «Diligencia General de Coches» como un sistema regular de comunicación, que comenzó por unir Madrid—según el perdurable sistema radial iniciado entonces—sólo con Pamplona, Barcelona, el puerto de Santa María, Cartagena y Lisboa. La jornada, por aquellas semi-carreteras recién estrenadas, era de seis horas diarias y en el recorrido total de cada una de aquellas rutas se invertían seis días de viaje, con las consiguientes etapas en las malparadas ventas camineras.

Con ese tipo de vehículo y más aún cuando, como era frecuente, el escritor recorría a caballo un trozo de su patria, la misma morosidad del viaje le invitaba a que en las cortas y lentas etapas, acaso establecidas por él mismo, extendiese en profundidad su experiencia viajera, estudiando y anotando minuciosamente sus resultados. Impulsado por



el espíritu de las *lucres*, el viajero ilustrado descubría el país en torno, e iba haciendo un detallado inventario de cuanto le salía al paso: un repertorio naturalmente guiado por la general intención reformista del tiempo y el señuelo de cuanto en aquella experiencia pudiese resultar *útil* a su peculiar dedicación racionalista: histórica, artística, literaria, naturalista o abarcadoramente reformista de la estructura económica y social de su patria. Así se escribieron entre nosotros, como ya señalé en mi ensayo sobre «Los viajeros de la ilustración», esos grandes inventarios salvadores del patrimonio cultural del pueblo español que fueron, por ejemplo, el «Viaje de España», de don Antonio Ponz; el «Viaje a las iglesias de España», de Jaime de Villanueva, o los más enciclopédicos «Diarios» del mayor polígrafo del siglo. Don Gaspar Melchor de Jovellanos.

El siglo romántico normalizó el viaje, le dotó cada vez de mayor seguridad y alargó definitivamente su radio de acción, mediante el establecimiento de una verdadera red viaria de carreteras, el perfeccionamiento de los servicios de diligencias y, sobre todo, con la aparición del ferrocarril, que prácticamente monopolizó ya el transporte regular hasta bien entrado el siglo xx.

El tren se encargó de cambiar el sentido del viaje como acontecer humano, imprimiendo en él—es verdad que con cierto retraso—la impronta de un romanticismo que incluso había de prolongarse más allá de los límites *progresistas* impuestos por la época. Aún más, llegó el ferrocarril a representar o simbolizar no menos que un cambio radical en el signo del tiempo: la apertura de una nueva era industrial, revolucionaria, mecanizada, emprendedora y todopoderosa, que dejaba sumido en un pasado remoto y sin retorno el inmediato mundo humanista, recoleto, lentamente evolutivo y familiar de los abuelos de la *Ilustración*.

Como se recuerda, aquellos tres primeros trenes, casi de juguete, contruidos en España entre 1848 y 1852, que iban de Barcelona a Mataró, de Madrid a Aranjuez y de Valencia a Grao, discurrían todavía por ramales cortos e inconexos y a título naturalmente experimental; pero ya, apenas remontada la segunda mitad del siglo xix, una red de vías férreas—para siempre radial, con el eje en Madrid—cubrió, con excepción de Galicia, la totalidad de España. Con ello se abrió el país a una verdadera circulación vital, que cambiaría también para el

escritor los objetivos de la literatura de viaje. Y casualmente fue un escritor, nuestro Premio Nobel del siglo xix (aunque lo recibiera ya iniciado el xx, don José Echegaray, el que, como director de Obras Públicas, hubo de dar, desde 1868, el impulso definitivo a todo aquel sistema primerizo de nuestros ferrocarriles.

Pues ese alargamiento de las distancias provocado por el tren, que suprimía etapas intermedias y alejaba los objetivos finales del viaje, volvió a excitar—con excitación típicamente romántica—la imaginación del hombre, apartándole de los propósitos pedagógicos y utilitarios del *viaje ilustrado*, para adentrarle, otra vez, en terreno propicio a la fabulación y la leyenda.

4. DELIRIOS DEL TREN ROMANTICO

Viajar se convirtió de nuevo en aventura: en otro tipo de aventura, si se quiere, por obra y gracia del tren; una aventura que, eliminados los viejos supuestos de peligrosidad del viaje, no distraída ya por los estorbos intermedios que fueron los azarosos riesgos de las ventas camineras y los caminos solitarios donde acechaba el bandidaje, se concentraba ahora en la pura experiencia del desplazamiento, del despegue y consiguiente incursión social que todo viaje sustancialmente es.

El viaje en tren venía a ser, en realidad, una experiencia nueva, con la que se podía violar, en cierto modo, la medida de aquel orden estable que la sólida burguesía acababa de instaurar en Europa; algo que irrumpía en el molde monótono de la costumbre y servía para subvertir en algún sentido los valores consabidos, en cuanto que era capaz de lanzar al hombre a otros núcleos insólitos de vida que, por lo alejados y aún no puestos en contacto con la *civilización* más que por ese inicial medio de penetración, tenían su misterio, su parte de vida intacta y diferente en la que el hombre daba rienda suelta a su personalidad y espontaneidad social. El tren se lanzaba hacia el *safari* de una nueva, lejana diana vital, en la que lo desconocido triunfaba con todas sus arriesgadas posibilidades de pintoresquismo o exotismo, de fuga a niveles culturales olvidados,

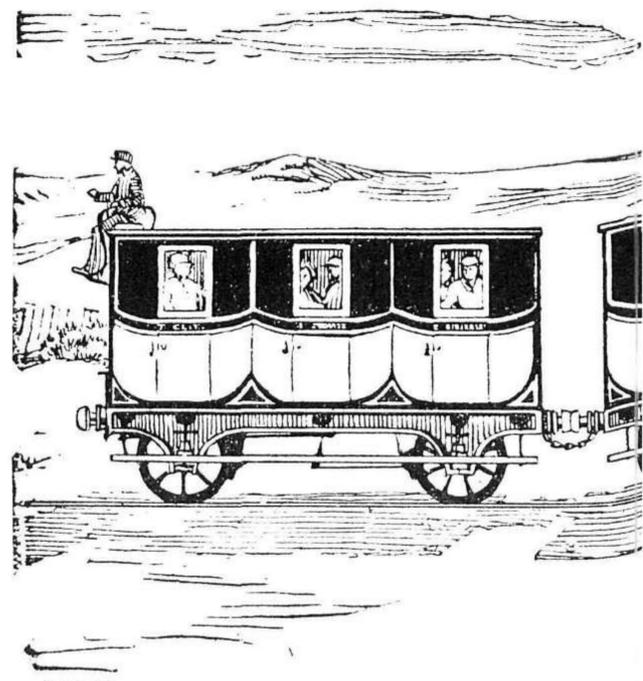
destruidos o definitivamente muertos; los cuales servían para formar una peana insólita y espectacular, en donde entronizar a placer, en su pura—y retrasada—exaltación romántica al individuo humano.

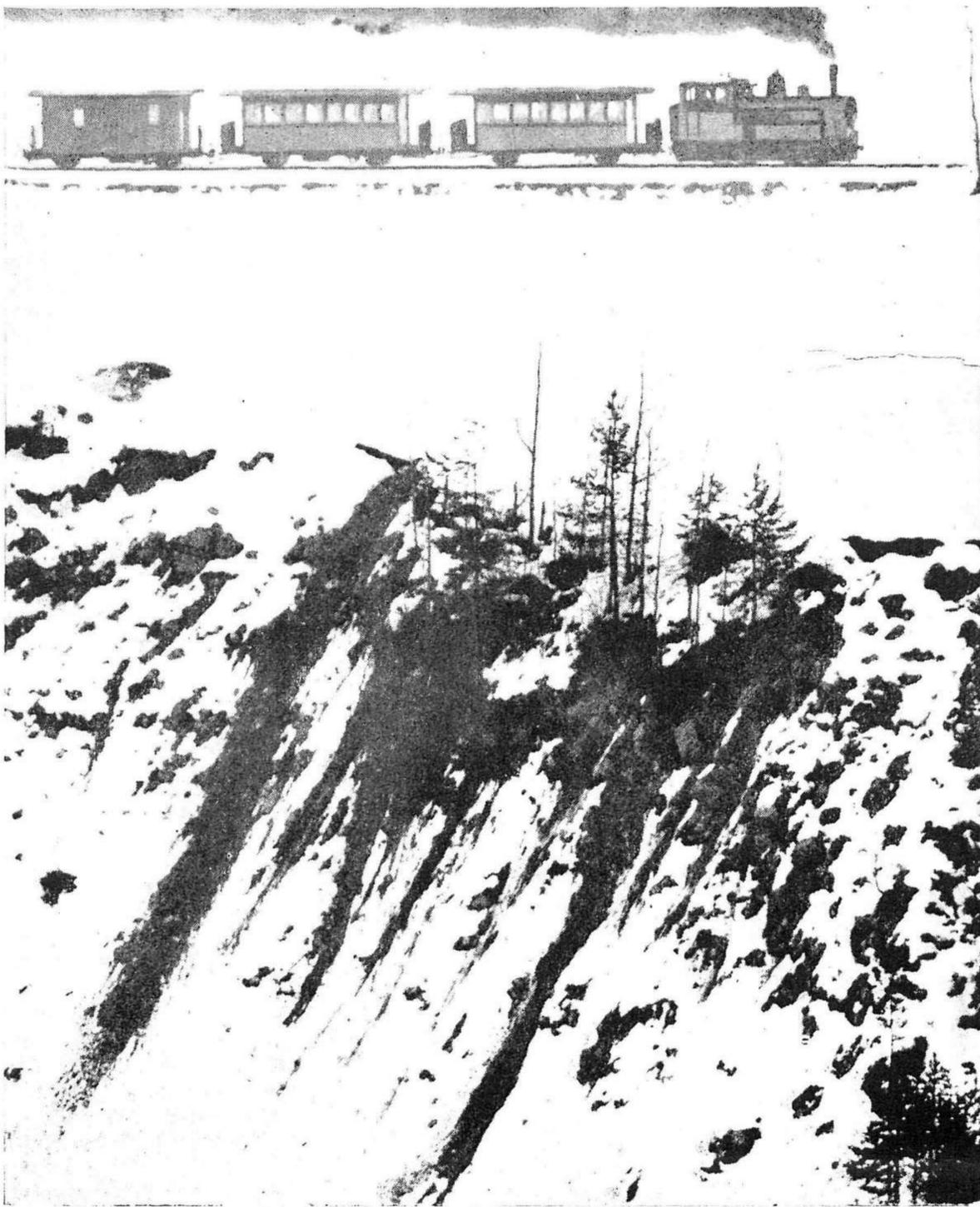
La velocidad progresiva del ferrocarril sirvió también como un nuevo factor que alteraba la esencia del viaje como acontecimiento y que contribuyó sobremanera a acentuar aquellas excitantes notas de misterio y aventura que se subrayan en la literatura de la época. Recuérdense, no más, los calificativos de bulto que se fueron aplicando, *in crescendo*, a aquellas modestas aceleraciones, «de ocho a diez leguas por hora, y a veces más», como decía Mesonero Romanos, que alcanzaban los trenes románticos. Si a don Ramón le parecía ya excesiva esa «mágica celeridad», esa «precipitación... y la rapidez con que (a causa de ella) desaparecen de la vista los objetos cercanos», la creciente velocidad del ferrocarril fue, considerada reiterativamente aún sin pasar de treinta kilómetros a la hora, como «emocionante», «vertiginosa», «rauda», «loca» y hasta «endemoniada» y «diabólica».

Distancia, velocidad, misterio y aventura fueron, pues, los elementos determinantes del *viaje romántico*; los que llenaron de nuevo contenido el hecho de viajar. Así, el romántico resulta que viajaba, sobre todo, para alejarse de la uniforme cotidianidad de la vida vulgar en la que su superhinchado «yo» se sentía aprisionado y sin plena libertad de expansión. Se alejaba de este modo del núcleo social que le envolvía para cobrar altura individual señera y levantar así su persona sobre un escabel solitario y diferente, envuelta a ser posible en la bruma escenográfica de lo desconocido.

La literatura de viaje se ciñó fielmente a ese propósito exaltador del individuo, al que sirvió también a la perfección la maestría de las ilustraciones debidas a los dibujantes y grabadores románticos; todas transidas de ese dramatismo radical en que la ruina y la desolación, cuando no la sublime e inexplorada naturaleza o el misterio de una latitud pintoresca o exótica, son como un agregado escandalosamente diferenciador, casi un reto a las coordenadas de la civilización burguesa que sirvió sólo de punto de despegue: aquella calle de la ciudad de donde partió la última diligencia, o el primer andén del que arrancaron, con su penacho de fuego, los trenes ingenuos del *progreso*.

Porque, a pesar de su *progresismo*, los primeros trenes todavía *alejaban*, distinguiendo al hombre con la distancia, antes de que su frecuencia e intensidad llegara a servir para todo lo contrario: para comunicar de verdad; quiero decir, para hacer realmente comunes, comunitarios y comunicables los hombres, los hábitos y los bienes sociales,





que se encontraban entonces como estancados a cada extremo del largo y serpenteante camino de hierro. El denso humo que borbollecaban las altas chimeneas de las viejas máquinas de vapor empenachaba de misterio ese alejamiento, *esfumando* la imagen del viajero, apenas separado unos metros del andén, ante los mismos pañuelos que le decían adiós.

Pues la ceremonia de la despedida, con todo su ingrediente emocional de suspiros y lágrimas, consagraba aquella aventura del alejamiento, poniendo un plus sentimental a la distancia, medida en leguas y días de separación. Cada partida era así un modo

de desarraigo social —partir es morir un poco, se decía—, que, por lo mismo, se revestía del consiguiente dramatismo al que correspondía rigurosamente *el duelo* de la despedida. Los trenes románticos partían nimbados de esa fumarada de intrépida rebelión individualista que decía, alimentada por el audaz empuje aventurero que arrancaba al viajero de una orilla anegada en lágrimas; en ella quedaba estancada la melancolía, el *mal du siècle* convertido ahora en la pena de separación exacerbada por la dolorosa incertidumbre de un azaroso reencuentro. Mientras el tren se alejaba con rítmico resoplido, cuajaba en el andén la imagen amarga de la so-

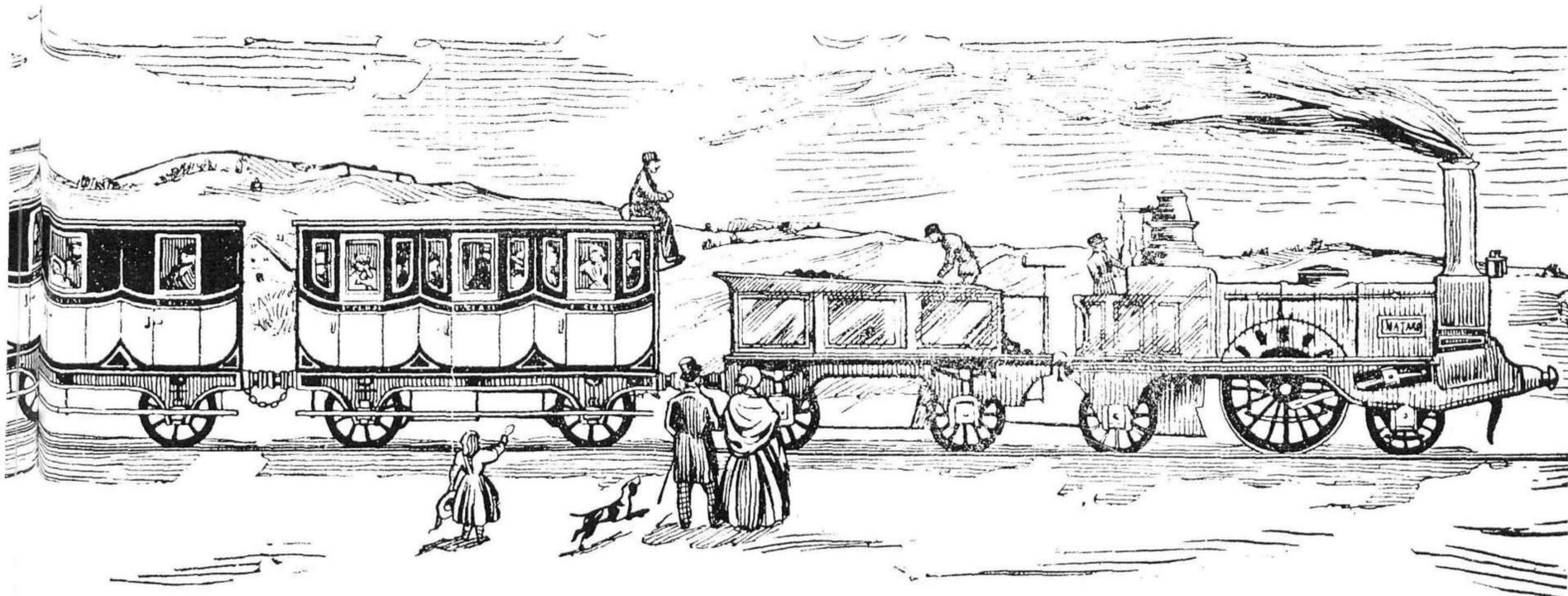
ledad; como si no fuera el que partía quien perdía el bien de la compañía amistosa o familiar, sino justamente quien se quedaba agitando el pañuelo del adiós. Por eso, el posromántico Manuel Machado pudo todavía cantar aquello de que, cuando *la Lola se va a los Puertos*, no es ella, no, sino la Isla, nada menos que toda la Isla de San Fernando, *la que se queda sola*.

5. EL TREN COMO ESCENARIO NOVELESCO

Desde la perspectiva del escritor, el tren romántico sirvió apenas al propósito ensayístico de aumentar el conocimiento del mundo; sino que cobró especialmente un importante valor literario como recurso idóneo para desarrollar en él —móvil escenario aislante, envolvente y sublimador— sobre todo los elementos más característicos de la novela de la época. En sí mismo era ya el vagón de ferrocarril un instrumento de renovación y despegue del clima cotidiano, y, por tanto, estaba naturalmente dotado de una propiedad narrativa coadyuvante, que se sumaba de modo automático a la acción aventurera, más o menos folletinesca, que solía requerir el hilo de la narración. Tenía las puertas abiertas al misterio, a la excitación pasional del abandono, de la lejanía y del azar, tan a juego con el drama o melodrama existencial de la temática romántica.

El departamento del tren era propicio al encuentro insólito, a la fuga vital, a la compañía inquietante, a la iniciación apasionada y fortuita de la amistad o del amor. Su escenográfico montaje se prestaba maravillosamente al planteamiento del diálogo confidencial o al despliegue del íntimo soliloquio recordatorio; y el escritor romántico y el posromántico lo aprovecharon bien a fondo. ¿No recuerda en seguida el lector, como el ejemplo más ilustre, una de las más famosas novelas del siglo XIX: la «Sonata a Kreutzer», de Tolstói, cuya historia sentimental y trágica es revivida por entero en un vagón de ferrocarril, durante un largo viaje por la antigua Rusia? Entre nosotros son incontables también las novelas cuyo relato se trenza, más o menos parcialmente, con el traqueteo de un tren que cruza el dormido paisaje de la «espaciosa y triste España», despertándolo con su pitido agudo y solitario.

Luego, lo que pudiéramos llamar *complementos* del tren, toman además parte considerable en esa especial escenografía novelesca suscitada por él; muy particularmente du-



rante el romanticismo, pero visible también mucho después. Me refiero al ámbito delimitado y aislante del departamento, cerrado como una caja mágica, ya impregnada del secreto de otros viajes, de otras vidas que de algún modo dejaron allí impreso su ignoto testimonio con una cierta significación, de rango trascendental o decisivo, cuyo signo quisiéramos descifrar. Aludo al ruido rítmico y monótono de la marcha del tren, reiterante como un *leitmotiv* infinitamente repetido, de insistente sinfonía, hiriente como una dramática cadencia del destino alertado de pronto en la larga soledad del viaje; a las paradas inevitablemente sobrecogedoras en el desvelo de la alta noche. A los compañeros de viaje, cuyas vidas se encuentran física y temporalmente conjuntadas por unas circunstancias que sólo el viaje proporciona: el azar, el riesgo posible, la compañía forzada, la provisional clausura, la improvisada intimidad, la insólita comunicación... A esos otros elementos externos al carruaje, como la estación de la despedida, que queda atrás; o a la que presenta de pronto, en una visión fugaz, el espectáculo de la vida de una ciudad desconocida, que irrumpe como impudicamente sorprendida en su desvelada intimidad ante los ojos olvidadizos y transeúntes del viajero. Pienso en ese guardabarrera que queda perdido, marginado en el paisaje nada más aparecido en él, y en el paisaje mismo que transcurre velozmente, apenas entrevisto por la ventanilla del vagón, formando una película sin fin, sobre la que se desliza la añoranza, la evocación, la avidez vital o la indiferencia del viajero, pero que, en todo caso, está componiendo a la realidad ante sus ojos como un espectáculo cambiante, sugeridor de una riquísima experiencia siempre nueva y siempre inagotable.

6. VEHICULO Y COMUNICACION

Más decía antes que, en la proporción en que disminuye la variada peripecia del viaje, deja éste de importar como hecho autónomo y

suficiente para pasar a ser, más propiamente, acontecimiento meramente adjetivo; con lo que recobra su sustantividad natural el propósito o fin del viaje: el *para qué* el viaje se llevó a cabo; tras el cual *para qué*, el transporte se inclina ancilarmente como un simple *medio* al servicio del fin que lo señorea.

Esto va ocurriendo precisamente a medida que se perfeccionan los medios materiales de transporte: a medida que el vehículo, primero el ferrocarril y luego el automóvil y el avión, pasan a ser verdaderamente eficaces instrumentos de comunicación técnica y social. El tren va desprendiéndose de su puesta en escena romántica, al tiempo que va haciéndose de verdad utilitario y *progresista*, en el sentido más ceñido al significado que tuvieron las conquistas ideológicas, científicas y técnicas que se englobaron bajo ese rótulo en las postrimerías del siglo XIX. No se olvide que en esa evolución el tren—sobre todo la máquina de vapor—llegó a ser una expresión plástica prototípica de ese *progresismo* que ahora nos parece deliciosamente ingenuo, pedante y primerizo.

Cuanto más intensa es la red de comunicaciones y más rápido y frecuente el transporte, el vehículo que lo realiza deja también de ser un singular artefacto de distanciamiento y diferenciación—incluso de diferenciación clasista—, para convertirse en todo lo contrario: en un humilde servidor de la comunicación humana; mero instrumento empleado en algo más importante que el hecho de viajar y que es la transmisión y enlace de ideas, bienes y servicios cuya finalidad es hacerse patrimonio común, distribuirse entre la humanidad haciéndola verdaderamente universal, solidaria, interdependiente, beneficiaria de toda la ingente variedad de posibilidades, recursos y talentos que posee tan desigualmente repartidos por todos los rincones del planeta.

El tren, el avión, dejan de ser así factores coadyuvantes de la novelación, para inclinarse, de modo decisivo, por esa otra vertiente totalmente diferente de la literatura viajera, heredera directa del *viaje ilustrado*, que es el ensayo. El tren se utiliza en nuestras letras contemporáneas, ya desde Azorín, como un

elemento más para instrumentar desde él esa actitud teórica ante la sociedad a que me refería al principio.

El departamento de ferrocarril se convierte en una cámara de contemplación y meditación; en un lugar propicio para el espectador intelectual, que deja juego libre a la atención del viajero; del que no requiere, como el automóvil que ha de conducirse, esfuerzo ni dedicación o atención personal alguna; ninguna distracción ajena al ejercicio del pensamiento. El vagón del tren resulta entonces una móvil plataforma, en la que puede montarse con toda idoneidad el observatorio literario-sociológico que requiere el ensayo contemporáneo. Y el montaje es «tan eficaz—llegará a notar Ortega y Gasset—que hasta las ruedas del vagón, martilleando sobre los carriles, murmuran: ¡Helion, Melion, Tetragrammaton!...»; palabras que, como se recuerda, constituían precisamente, según el propio Ortega, el «conjuro» intelectual al que, en aquel momento, obedecía el pensamiento del ensayista en viaje.

Pero lo que el departamento del ferrocarril sugiere, el conjuro ese que suscita, lo cierto es que se encuentra ya fuera de él. Al escritor no le interesa ahora profesionalmente, sino sólo instrumentalmente el carruaje que le transporta. Se encuentra dentro de él como Pedro por su casa; lo que le importa es el problema de la vida humana que desfilará raudamente ante las ventanillas y le aguarda al final del trayecto. Dentro del compartimiento utilitario y normalizado del ferrocarril, como en la cabina del avión, ahora el ensayista lee tranquilamente, anota, piensa, ajeno a la peripecia del viaje que la técnica ha hecho minúscula, apenas advertible y de todo familiar. El carruaje se convierte en un estudio móvil que pone, a la vez, el tiempo y el espacio al servicio del pensamiento y en el que, a lo más, al silencio propicio a la meditación ha sustituido la cadencia rítmica de la marcha: un sonido neutro, movido, por la mecánica y la naturaleza, casi literario, distribuidor de los acentos y de las pausas, cuya misma reiteración parece que va hilvanando y trabando poco a poco los hilos del ensayo, para el que la vida humana como bien comunitario es ahora el tema capital.



EL REY EN EL FINAL DE LA RESTAURACION

Por JAIME DELGADO



Alfonso XIII, preside en Madrid el entierro de Eduardo Dato, en marzo de 1921

SE ha señalado varias veces la dificultad de edificar la historia del proceso histórico real de los acontecimientos más próximos, es decir, del pasado inmediato, pero no estará de más recordar que tal dificultad procede del propio acontecer contemporáneo, pues el lado de acá de su trayectoria, es decir, las últimas consecuencias del proceso, permanecen desconocidas para el historiador. También es cierto, sin embargo, que el proceso histórico de las últimas décadas se caracteriza por una progresiva aceleración, en virtud de la cual los hechos se producen y suceden con mayor rapidez, no sólo en mayor número, sino, además, con una intensidad y una densidad desconocidas en épocas anteriores. Ello quiere decir que los acontecimientos pasan—en todos los sentidos de la expresión—antes y, en consecuencia, más de prisa se completan y acaban, lo cual permite en definitiva conocer mejor sus causas, caracteres y consecuencias y poder, por tanto, historiarlos en un momento cada vez más próximo a su producción.

Comprendiéndolo así, la empresa editorial barcelonesa Ediciones Ariel lanzó al público su colección «Horas de España», que contiene ya más de una docena de títulos de otras tantas obras significativas, destinadas a facilitar el conocimiento del pasado español más próximo a nuestro tiempo. Tal nómina se ha enriquecido recientemente con la publicación del estudio de Carlos Seco Serrano, catedrático de Historia de España de la Universidad de Barcelona, que lleva este interesante y atrayente título: *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*. Primitivamente redactado como simple artículo, este trabajo se transformó en conferencia—que su autor expuso en el curso veraniego de 1968 sobre Problemas Contemporáneos, de la Universidad Internacional de Santander—y, por último, se convirtió, tras nueva consideración y más amplio desarrollo del tema, en el libro de 190 páginas editado por Ariel.

El indicado proceso de redacción de la obra explica, en primer lugar, que ésta es producto de un detenido y meditado análisis del acontecer que constituye su materia y objeto. Ello significa que el nuevo libro de Seco descansa sobre una base documental amplia y bien seleccionada, lo cual permite al autor adoptar una actitud de absoluta independencia de criterio ante el «Alfonso XIII histórico», ya que ha llegado a ella—como el mismo autor señala—«tras largo peregrinar entre juicios e interpretaciones contrapuestos, pero no, en modo alguno, partiendo de un prejuicio propio». Añádase a esta virtud historiográfica el valor de una narración, de un estilo literario correcto, claro y ameno, y se tendrá una visión completa de las cualidades de este nuevo fruto intelectual del profesor Carlos Seco.

Este es, por otra parte, consciente de los peligros que implica su posición de objetividad ante los irreconciliables juicios de los extremistas habituales, y se confiesa, desde el principio, «muy bien avenido con el papel de polarizador de fuegos cruzados». Quizá por esta razón—declara Seco—ha podido comprender mejor y más fácilmente la significación histórica de Alfonso XIII, quien representaba—dice—«una

razón, un concepto de España que rehuía la limitación a un simple programa de partido o de clase», ya que luchó «para evitar que una quiebra irreparable disociase al país en planos contrapuestos», para «salvar una línea evolutiva rehuendo la revolución, pero también la guerra civil». En definitiva—concluye Seco—, «el mejor espíritu de dos generaciones preclaras—la del 98 y la del 14—se funde en la personalidad de Don Alfonso: el afán de autenticidad, de una parte; el europeísmo, el empeño de renovación y de apertura, de otra. El primero le llevaría a chocar con el convencionalismo del sistema político de la Restauración—el sistema que los mismos noventaiochistas llamarían «farsa»—. El segundo le acarrearía los recelos de cuantos, desde tiempos de Felipe II, vienen manteniendo, de una forma u otra, el «slogan-escudo» *España es diferente*, y que no vacilarían en acusar a Alfonso XIII de «contubernios masónicos» (!...!), simplemente porque el rey quería mantener abiertos los contactos a izquierda y a derecha, tanto de cara a España como de cara a Europa. Procediendo en buena lógica, tanto los denostadores de la «farsa» como los cosmopolitas de 1914 debieron comprender y apoyar cuanto quiso ser para el país Alfonso XIII. Ilógicamente, le condenaron por su fidelidad al mismo espíritu en que ellos comulgaban».

La extensión de la cita queda plenamente justificada si se advierte que su texto contiene la conclusión general a que Carlos Seco llega tras el estudio del proceso histórico del reinado de Alfonso XIII. ¿Qué caminos conducen al historiador a ese puerto de llegada? Veamos, siquiera panorámica y sintéticamente, el contenido de la obra en sus temas esenciales.

LIMITES Y NAUFRAGIO DE LA RESTAURACION

Aparece, en primer lugar, la Restauración canovista cerrando el ciclo revolucionario liberal y coincidiendo con la apertura de una nueva revolución: la revolución socialista. Aparece ésta como consecuencia de dos factores principales: el apartamiento de la masa proletaria de la organización política liberal, que acaba chocando con la realidad social, y el arraigo de las ideas bakuninistas en España. Ello hace fracasar los esfuerzos canovistas de apertura a derecha e izquierda—bien señalados por Seco—; fracaso debido a la incapacidad de Cánovas para comprender los cimientos sociales de la revolución predicada por la Internacional, y que el jefe conservador comparte con Sagasta, igualmente cerrado a la necesidad de una modificación estructural de orden político. Por otra parte, tanto Cánovas como Sagasta mantuvieron unas «reglas de juego» para lograr una «evolución orgánica y progresiva» del régimen y evitar la revolución, pero el socialismo, «al negarse a aceptar esas reglas de juego, es decir, a adoptar el principio de la indiferencia en cuanto al régimen», renunció a la

posibilidad de realizar esa evolución desde dentro. Así se pondría de relieve años después, cuando el socialismo llegó al Parlamento, en 1910, y demostró su incapacidad de diálogo frente a los honrados intentos de Canalejas.

Pero más de una década antes de ese último acontecimiento ya se había puesto de relieve no sólo la falta de sinceridad de la reforma del sufragio, sino el consecuente enfrentamiento entre la ciudad y el campo, ya que éste constituía el dominio donde los partidos dinásticos obtenían sus mayorías electorales mediante el caciquismo, y la ciudad iba tomando cada vez más clara conciencia de su responsabilidad en la marcha del país. La violencia con que el anarquismo atacó la farsa sagastina produjo la muerte de Cánovas, hecho que abre la primera crisis «irreparable» del sistema. Si a ello se une la formulación y el desarrollo del catalanismo político y el nacionalismo vasco, se tendrá, en fin, una visión completa de la tormenta en que iba a naufragar la Restauración, nave política que acabaría de destrozarse contra las rocas del Desastre.

Seco dedica breves, pero muy densas páginas a la exposición del impacto del 98 en el régimen, y señala que esta tremenda conmoción espiritual se manifestó sucesivamente en tres planos. El primero se da en el asombrado dolor del pueblo ante la derrota imprevista. El segundo, en los círculos políticos oficiales, a través del debate en las Cortes, que reveló la absoluta falta de solidaridad de los diversos grupos ante el Desastre y demostró que el futuro sería de quienes, opuestos al sistema, no eran responsables del trauma; y el tercero surge de la crítica de los obreros sindicalistas, los mesócratas de la Unión Nacional, los burgueses catalanes y los intelectuales ateneísticos, según la enumeración de Fernández Almagro y el duque de Maura. Las consecuencias de esta crítica—de especial ceguera en el aspecto político—fue el anticlericalismo y el antimilitarismo, con lo que éste implicaba de ataque al trono, debido a la alianza de la Corona con el Ejército, que representó la Restauración.

Mientras tanto, la España real—que Seco llama la «España vital»—experimenta un evidente progreso en todos los órdenes: demográfico, económico, comercial y cultural, presidido este último por la generación del 98, a la que seguiría la del 14 y, por último, la del 27. Pero este desarrollo no representó ni una mejor distribución de la riqueza ni un aumento del nivel cultural medio de la población. En este sentido, perduraba un «problema de España», cuya formulación política esquematiza Seco en los puntos siguientes: 1) Necesidad de dar autenticidad al sistema político; 2) atención a las reivindicaciones obreras; y 3) integración, a la larga, dentro del sistema, de la socialdemocracia y las corrientes autonomistas.

Junto a los aspectos positivos que experimenta la España real en la etapa crítica de la Restauración, el doble ciclo político que ella supone va a despeñarse en un fracaso que acabaría arrastrando al sistema y al trono. ¿Se puede atribuir al rey tal fracaso? Carlos Seco es claro y tajante en la respuesta a esta pregunta: cuando menos—dice—, es cuestionable la atribución al rey del hundimiento de Maura, su afición al liberalismo de Romanones y la atribución a Dato del alzamiento contra su jefe, así como es «muy problemática» la responsabilidad del monarca en la implantación de la dictadura. El papel político jugado por Don Alfonso desde el trono consistió en tratar de abrir paso a la auténtica opinión pública, no representada en el sistema consagrado constitucionalmente.

LA CRISIS DEL REINADO

Tal actitud regia debe referirse a dos grandes crisis que liquidan la Restauración: «la que supone la liquidación de los grandes partidos «históricos»» y «la que implica la incapacidad del sistema para ampliar sus bases». La primera se debe, en realidad, a las pugnas internas por la jefatura de conservadores y de liberales, que llevan a una escisión de ambos grupos: la del partido conservador, entre Villaverde y Maura; la del liberal, entre Moret y Montero Ríos; ligadas ambas al problema—imprevisto—de la política catalana, que después del momento crítico de 1905 grabó dos huellas trascendentales en la política española: el nacimiento de la Solidaridad Catalana y la consagración de las divisiones internas del liberalismo.

Después, el segundo lustro del reinado representa una etapa decisiva, tanto por la desilusión resultante de la esperanza puesta por el país en la «revolución desde arriba» de Maura, como por el fracaso del intento representado por Canalejas. Maura, en efecto, incapaz de comprender el sentido de la nueva revolución representada por el obrerismo, no pudo digerir la crisis de 1909, y el rey, visto el choque del gobierno con la alianza de las izquierdas dinástica y antidinástica, aceptó la dimisión del jefe conservador y, tras el breve paréntesis morriano, entregó el poder a Canalejas. Éste—que carece aún, pese al excelente de Diego Sevilla, del profundo estudio que merece—constituye la segunda gran oportunidad de regeneración interna de la Restauración, gracias a la comprensión demostrada por el gran jefe liberal ante el fenómeno del movimiento obrero. Seco ve con gran exactitud el papel jugado por Canalejas. Éste—afirma—«es la gran figura democrática de la monarquía alfonsina; es, al mismo tiempo, el último puntal de la Restauración. Este doble significado de su empresa política es el que precisamente nos explica la hostilidad de derecha e izquierda con que el gran político tropezó en su tiempo». Por último, el asesinato del jefe liberal dio al traste con su gran proyecto, cuya realización no tuvo continuadores, y el «turno pacífico» quedó roto por

el veto liberal a Maura y la negativa de éste a colaborar con los liberales cuando el rey respaldó—como era lógico—la posición de Romanones. La crisis de 1913, planteada por el propio Maura, dio lugar a la aparición de los «idóneos» de Eduardo Dato y produjo, en definitiva, la consagración del rompimiento interno de los dos partidos dinásticos: el liberal, entre Romanones y García Prieto; el conservador, entre Dato y la parcialidad maurista.

Eduardo Dato es la gran figura política de esta época. Seco lo ha visto así con especial claridad, al afirmar que el gran estadista conservador representa «una noción mucho más exacta de las realidades y problemas sociales», como demuestran la fundación del Instituto Nacional de Previsión y la creación del Ministerio de Trabajo, en cumplimiento de una línea que le atrajo, en más de una ocasión, la tacha de socialista. Dato es, por otra parte, el forjador de la neutralidad española en la guerra europea y el único político que—tras los gabinetes de Romanones y de García Prieto—supo intuir el nuevo intento revolucionario que se avecinaba y que estalló en 1917. Por último, tras el intento integrador de 1918, sobrevienen la tragedia de Annual y el asesinato de Dato, que representan, en 1921, la crisis final del sistema de la Restauración.

Carlos Seco dedica especial atención a los decisivos acontecimientos de 1921, el año trágico que presenció el surgimiento de los Sindicatos Libres, los intentos de Dato para conjurar la lucha de clases abierta en Barcelona y poner coto al pistolero extremista y la aparición del partido comunista; excesos todos de la izquierda, que llevaron al jefe del gobierno a apoyar decididamente la gestión barcelonesa de Martínez Anido. Idéntico cuidado demuestra el docto historiador al exponer la cuestión marroquí y el desastre de Annual, cuyas últimas consecuencias se vieron en el fracaso del nonato gobierno Maura-Cambó y, después, de los de Sánchez Guerra y de García Prieto. En definitiva, «el derrotismo humillante en Marruecos, la turbia marca de las responsabilidades, el espectáculo de anarquía irrefrenada en desafío permanente a la ley y al orden» son los tres estímulos del golpe de Estado primorriverista de 1923.

Este último acontecimiento decisivo del reinado de Alfonso XIII es, quizá, el que deja sin resolver algunas incógnitas en relación con la actitud regia ante el movimiento militar de don Miguel Primo de Rivera. No explica Seco, en efecto, con su acostumbrada claridad, las razones de tanta dilación regia frente al golpe de Estado. Después que el futuro dictador comunicó a Don Alfonso—que se hallaba en San Sebastián—su decisión de unirse al alzamiento de la guarnición de Barcelona, el rey juzgó prudente permanecer en la capital donostiarra sin hacer caso al requerimiento del marqués de Alhucemas—que solicitó la presencia inmediata del rey en Madrid—, con objeto—dijo después el monarca—de que el gobierno, al que no había retirado su confianza, «pudiera actuar en plena libertad y con la total responsabilidad que le incumbía. Pero el gobierno no actuó. Esperó mi llegada para poner a mi firma, a los tres días, los reales decretos destituyendo de sus cargos a los generales Primo de Rivera y Sanjurjo. Le dije al presidente que deseaba celebrar consultas y entonces me presentó la dimisión de todo el gabinete». Pero estas afirmaciones no explican, en realidad, nada, pues parece indudable que el gobierno hubiera podido actuar mejor y con mayor decisión frente al golpe con el respaldo que le hubieran dado la presencia y actuación del monarca. Esta, en fin, no se orientó a evitar el movimiento, sino que reveló, por el contrario, una postura favorable a Primo de Rivera, por considerar—como el propio Don Alfonso confesó a un enviado especial del *Daily Mail* en 1924—que la nación estaba «unánime en desearlo y en sostenerlo de todo corazón».

La visión de Seco sobre la Dictadura es, por lo demás, correcta. Así, destaca su lado positivo, representado por el fin del problema africano, la tregua en la lucha social, el desarrollo económico, el vasto programa realizado en las obras públicas y el florecimiento cultural de la etapa primorriverista. Del mismo modo, el saldo negativo de ésta consistió en su fracaso político, ya que no pudo resolver el problema de la integración de la España real con la España oficial y tampoco supo dar al país un sistema nuevo que sustituyera al de la Restauración, definitivamente destruido por el general. ¿Fue culpa de éste? Parece que no. Seco señala tres frentes abiertos contra la Dictadura: «el de los intelectuales; el del Ejército; el del mundo de las finanzas». ¿No cabría señalar, además, el de las fuerzas socialistas, que no quisieron prestar su apoyo al régimen, pese a la legislación laboral de Aunós y la presencia de Largo Caballero en el Consejo de Estado? En cuanto a la actitud de los jefes de los viejos partidos dinásticos, bien clara queda su irresponsabilidad, especialmente en la posición personal de Sánchez Guerra.

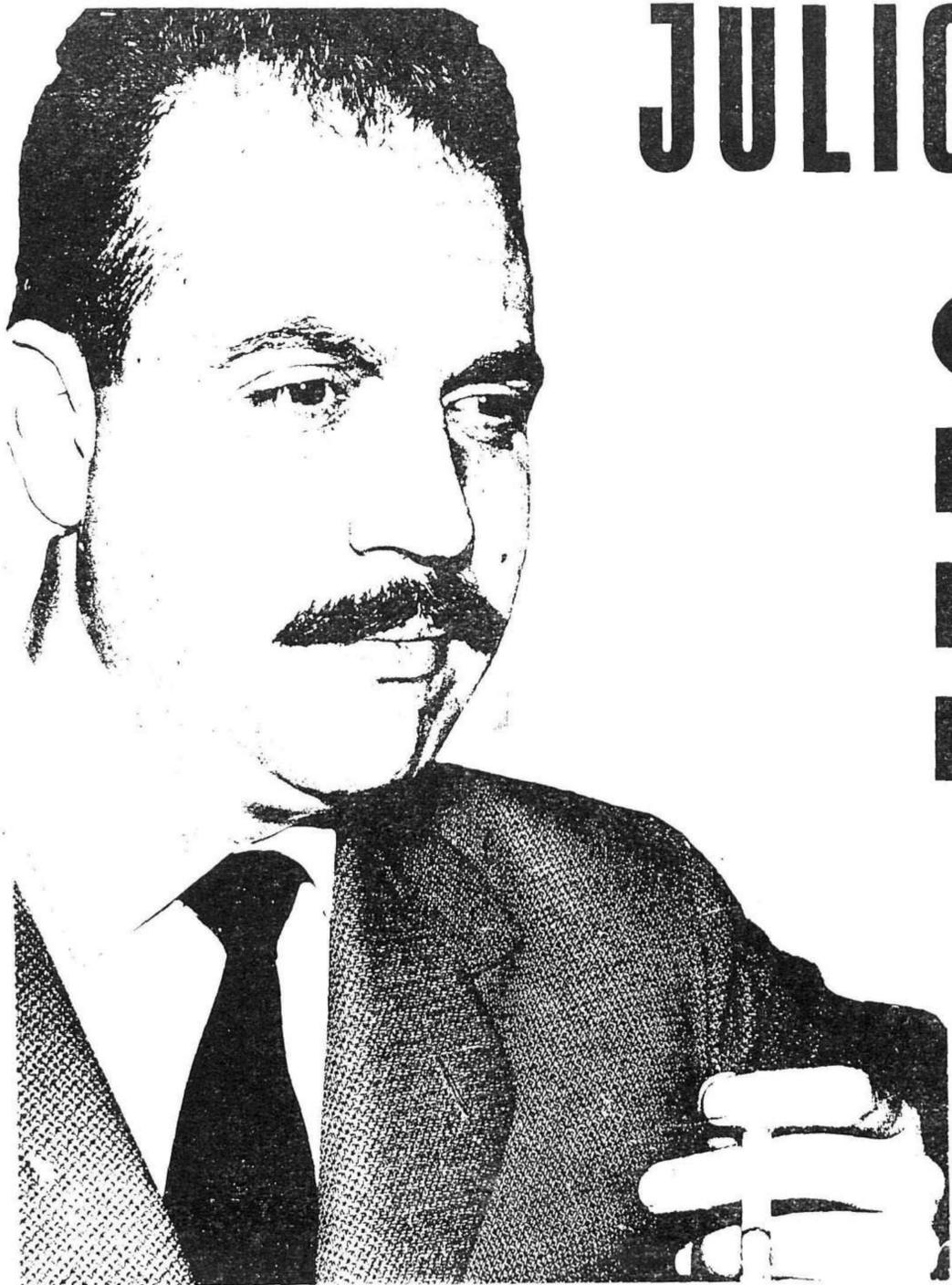
CONCLUSION

El estudio de Seco constituye, en todo caso, una aportación fundamental al conocimiento del inmediato pasado histórico español. Abre nuevas perspectivas al entendimiento del reinado de Alfonso XIII, cuyo proceso no podía aclararse sobre la base tradicional de la actuación de Maura. Presenta, en fin, una visión nueva de la persona y la acción del monarca, que si no está exenta de simpatía hacia la figura de Don Alfonso, tampoco carece de la ponderación y el equilibrio necesarios—pero tan poco frecuentes, por desgracia—para explicar objetivamente una época tan decisiva del acontecer español contemporáneo.

JULIO MANEGAT

O LA NOVELA DE LA ESPERANZA

Por CARLOS MURCIANO



JULIO Manegat escribe sus primeros versos en 1936, es decir, a los catorce años. (Nace en Barcelona, en 1922.) «Crecí que me convertía en algo fulgurante, luminoso...», dice el escritor, recordándolo. Muchos años después (1947) da a las prensas un libro de poemas: *Canción en la sangre*. Uno ignora qué dijo entonces la crítica, pero no lo que dice de él su autor: «No me gusta.» y aún más: «Espantoso.» Crítico honrado, al cabo, Manegat no tiene piedad para sí mismo. Sin embargo, reconoce: «Quizá fue un tropiezo necesario, pero ahora sólo queda un hondo agradecimiento hacia aquella semilla.» Semilla de escritor (periodista, autor teatral, crítico, novelista), pero no de poeta. Manegat no volvió a probar fortuna por este camino. Le llamaba el teatro. Y, hacia 1950, estrena su primera obra: *Viaje desconocido*. Hombres, nombres que luego darían que hablar en el mundo de la escena, viajaron con él entonces: Eduardo Criado, Juan Germán Schröder... Eran los tiempos de «El Corral», bajo el patrocinio del Frente de Juventudes. Luego, en 1953, en el Romea, *El silencio de Dios*; y poco después, en el mismo teatro, donde acababa de triunfar *La ferida luminosa*, su primera obra en catalán: *Els nostres dies*. Y aún otra: *Retorno a la culpa*.

PRIMERA NOVELA

En 1956 Manegat obtiene el premio a la crítica literaria, instituido por la Editorial AHR. Pero era otro género el que le llamaba ahora: la novela. Y escribe *La ciudad amarilla*, que está a punto de ganar el Planeta en 1958. Por un voto, el galardón queda en manos de Fer-

nando Bermúdez de Castro, con *Pasos sin huellas*. La decisión sorprende. Ambos nombres son nuevos en el género, pero Manegat tiene a la espalda el aval de su vocación, de su dedicación literaria. Por otra parte, en un momento en que se narra con crudeza, con una prosa directa, de secos impactos, buscando el tema desnudo, la situación difícil, el choque íntimo violento, no deja de ser extraño que se alce con tan importante premio una novela en la que se cuentan, con poco más que buen talante, las peripecias amorosas de un estudiante de veintiséis años. La crítica se muestra severa con el joven escritor. Marra-López, por ejemplo, califica su novela de «deleznable» y arremete contra la decisión de dejar en la cu-

neta una obra como *La ciudad amarilla*, «escrita con rigor artístico y lingüístico, con ternura y dramatismo, con inquietud ante unos seres que, felices y desgraciados, forman una parte de esa realidad llamada España» (1).

La ciudad amarilla (2) no es una novela primeriza. Y no lo es porque se debe a la pluma de un escritor maduro, si inexperto en el género (hablamos de una inexperiencia *a priori*, no a la vista de sus frutos), experto y mucho en el quehacer literario. De aquí que no sorprenda su calidad, su verdad de obra hecha. Un día—un veinticinco de marzo, recién inaugurada la primavera—de Barcelona, es lo que Manegat nos cuenta a través de una serie de personajes, tratados en su más hondo realismo, de una manera directa, decidida. Personajes extraños unos a otros, o unidos por vínculos de amistad, de familia, de amor limpio u obscuro, que viven, van, se apresuran, cruzan de parte a parte la gran ciudad, coinciden inesperadamente, sin apercibirse, o no coinciden nunca, y siguen viviendo, yendo siempre hacia algo, ascendiendo, conscientes o distraídos—al fondo, Dios—, hacia su muerte, hacia su plenitud de ser. Hombres, mujeres, niños, que se afanan en su pena, en su alegría o en esa indiferencia que alienta la costumbre, y que acaban siempre, en cualquier momento, por comprender su soledad. Eulogio, Mercedes, Martín, Elena, Félix, Nuria, Ricardo, Eugenio, el Nanu, Emy... Hombres y mujeres con un hogar cumplido, crecido en hijos; o con un hogar a punto de albergar al hijo soñado, o a la pareja que lo prepara y amuebla con cuidado, para estrenar su amor impaciente... Hombres y mujeres, jóvenes o viejos, sin esperanza o con ella, que un día, cuando menos lo piensan, se dan cuenta de que están solos, de que



todo aquello que hierve, plétórico de vida, a su alrededor, es algo extraño, ajeno, algo en donde se ven desamparados, desnudos, solos desde el corazón hasta la punta de los dedos, que de mano a mano se buscan, «se engarzan para dolerse menos solos».

La ciudad amarilla es la novela de la soledad del hombre inmerso en el múltiple corazón de la ciudad populosa. Por su técnica y, en general, por su temática, nos recuerda *La noria*, de ese otro buen escritor catalán que es Luis Romero. Y creemos que, de las tres finalistas de aquel Planeta, es ésta de Manegat la escrita con más nervio, con más trascendida tensión, con más original prosa; una prosa que parece un río incontenible y que al ayuntar vocablos hasta ella lejanos, produce, pese a su humanísima sencillez—o quizá por ella—, una sacudida inesperada en el corazón del que lee. «Todo el estilo narrativo de *La ciudad amarilla*—ha escrito Antonio Valencia (3)—está surcado por la simpatía cordial de Manegat hacia sus personajes, a los que no acaba de soltar de la mano o a los que conduce con empujones o palmadas aun en los trances más graves.»

«LA FERIA VACIA»

Aquella soledad del hombre en mitad de la ciudad populosa, repítase en *La feria vacía* (4), si de distinta forma. Esteban Stockton Ribas, su protagonista—treinta y dos años, pintor, morfínmano—, lucha en esa misma ciudad—Barcelona—consigo mismo y con su vicio, aislado, terriblemente solo. Escapado del ma-



nicomio donde los suyos le recluyeran para intentar *desmorfinarle*, Esteban vaga por la ciudad hostil, en busca del dinero con que obtener la droga; acorralado, más por sus propios pensamientos que por las personas que tratan de encontrarle, ve desfilar su vida en una serie de imágenes a un tiempo nítidas y confusas, para acabar, vencido pero lúcido, regresando por su propia voluntad al lugar de donde huyera. Juan Luis Alborg ha escrito en estas mismas páginas (5) que, entre el íntimo devanar angustioso del personaje y la diversidad anecdótica de sus encuentros con otras gentes—el inductor, la antigua modelo, el barman, la cuñada, la amiga, la joven farmacéutica, el traficante—, prefiere éstos, mucho más certeros que aquél. Y ello, sigue diciendo, porque «quizá el autor—dueño de un estilo dinámico y viril, pero también algo tosco y elemental—no dispone de una matización suficiente en el lenguaje para pulsar con la debida finura cuerdas más variadas de su héroe».

Destaca el novelista el terrible vacío de Esteban, que años atrás sustituyera su fe «por una religión más directa y emocionante». La aparición de un sacerdote y sus palabras sere-

nas y alentadoras influyen poderosamente en la decisión final de este hombre, capaz de aferrarse, en la agonía de su voluntad, a la tabla salvadora, cuando todo en él parecía ya definitivamente perdido y muerto. Aunque en un segundo plano, Manegat dibuja con trazos certeros las figuras de los padres de Esteban, sus choques entre sí y con sus propias conciencias, mientras consideraban la responsabilidad de ambos en la actual situación del hijo. (Esta cara de la novela nos recuerda la médula de *No era de los nuestros*, de Vidal Cadelláns, cuyo protagonista, Jaime Arias, otro *hijo pródigo*, tiene con Esteban Stockton muchos puntos de contacto, por su edad, posición y ambiente.)

Puestos a elegir entre las dos primeras novelas de Manegat—ambas desarrolladas en una sola jornada—, nos inclinamos por *La ciudad amarilla*, en la que no sólo la prosa, sino también el pulso novelístico, el ritmo cordial, eran superiores. *La feria vacía*, aun siendo capaz de transmitir al que lee la angustia de su protagonista, fatiga un tanto, al devenir morosa, reiterativa, en algunos aspectos. Hay figuras—la del inspector de policía, la del padre Marcelo—que nos parecen traídas a contrapelo, sobre todo la del primero; otras, en cambio—la de María Antonia, por ejemplo—, están bien perfiladas. *La feria vacía* obtuvo el premio «Ciudad de Barcelona, 1960». Con ella, su autor—cuarenta años entonces—comienza a dar juego en la novelística española del momento.

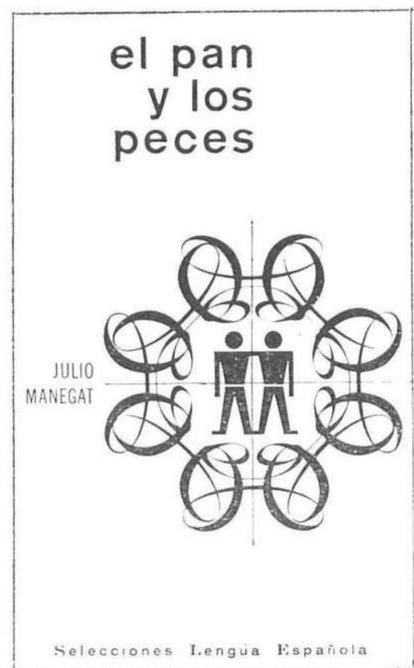
«EL PAN Y LOS PECES»

Tiene *El pan y los peces* (6), la inmediata novela de Manegat, más puntos de contacto con *La ciudad amarilla* que con *La feria vacía*. Aun estando las tres desarrolladas y ambientadas en Barcelona—una Barcelona amplia y populosa, con mil ángulos distintos propicios a la contemplación—, la primera y la tercera están construidas sobre la base de un protagonista múltiple. Lo que en *La feria vacía* representara Esteban Stockton, se extendía en *La ciudad amarilla* a Eulogio, Mercedes, Martín, Elena, etcétera, y en *El pan y los peces* a Manuel, Fernando, Domingo, Antonio, Francisco, Jesús, Joaquín, Juan, a cada uno de los cuales añade el autor sus dos apellidos y sus biografías respectivas, trazadas con pinceladas rápidas, precisas. Ellos son los tripulantes de la mamparra *Alegrías*, «los hombres de la noche, los obreros de las aguas nocturnas y frías, de la luz de gasolina que atrae al pez barato»; pescadores de bajura (la pesca de altura encontró en *Gran sol*, de Aldecoa, su más alto exponente), hombres recios contra la mar recia, que cada anochecer zarpan en busca de los caladeros, prestas las artes, fijos en el agua oscura los ojos avizores; representantes de una clase trabajadora que puebla, en número de doscientos mil, todas las costas de España y que, en esta ocasión, proceden del Sur: de Granada, de Almería, de Cádiz, de Jaén... Pescadores que llevan el mar en la sangre, pero que luchan por evitar que sus hijos sientan el mismo amargo veneno, el mismo irresistible tironazo.

Con buen oficio y fácil prosa, Manegat nos va acercando a cada uno de estos hombres, a sus familias, a sus casas—dignas, unas; tristes chabolas, otras—, a sus pequeños y grandes problemas: el padre enfermo, el hijo que quiere ser sacerdote, el niño a quien la parálisis inutiliza el brazo, el que encuentra el amor, de pronto, en la muchacha humilde, el que, de pronto también, lo pierde, el que lucha con su soledad desesperante, el que se angustia con los recuerdos o el que ve en estos mismos dolorosos recuerdos su razón de vivir. Hombres que tratan de mejorar, de sentirse sencillamente hombres «con un sábalo y una camisa limpia, con un paquete de tabaco en el bolsillo y cuatro pesetas para jugar la partida o beberse unos vasos». Hombres que esperan pacientes que la mar se calme, que el viento cese, para entregarse en mitad de la noche a la aventura de

arrancarle a las aguas su puñado de peces, es decir, su pedazo de pan.

Novelista de honda raíz cristiana, Manegat sabe apuntar, alumbrar en sus novelas la esperanza. Al fondo de todas ellas late siempre la presencia de Dios, su sombra grande y buena. Sin embargo, hemos de reconocer que, en ocasiones, le falla el procedimiento: lo que nos ocurría en *La feria vacía* con la figura del padre Marcelo, nos ocurre en *El pan y los peces* con la del sacerdote que, inesperadamente, pisa la mamparra donde Domingo Echeverri se vence a sus remordimientos, y le trae el perdón y la paz. José María Pérez Lozano, elogiando el enfoque sociorreligioso de esta novela de Manegat, ha escrito que «para estos hombres Dios es una realidad vital», añadiendo: «Desde su propio punto de vista de narrador, Manegat da a Dios su papel exacto en estas vidas, su papel de padre providente, de protagonista. Manegat parte sustancialmente del hecho histórico de la redención, y aun sin nombrar a Dios en muchos momentos, su enfoque de esta realidad trágica—quizá demasiado trágica al final—es un enfoque cien por cien cristiano» (7).



En las últimas páginas, cuando la *Alegrías* se hace a la mar tranquila con su carga de hombres, de ilusiones y sueños, en busca del bonito, el boquerón o la sardina, «peces pobres como ellos», Manegat, quiero decir el viento malo de levante, salta y sepulta en las aguas nocturnas barca y pescadores. Y uno ve desfilar, cerrado ya el libro, a esas mujeres—Pastora, María, Carmela, Juana—y a esos hijos—Ángel, Juan, Carmen, Micaela—que aguardarán inútilmente el regreso del esposo y del padre, del hijo también, frente a la mar que no perdona, que no deja de cobrar su tributo. Y esa punzada honda, ese prolongar, vivos, en el lector sus múltiples personajes, es la prueba mejor de que el novelista ha sabido cumplir su propósito, noble y ambicioso. Cuando se hable de «novela social» y de «novela católica», convendría no olvidar, a la hora de los ejemplos, esta obra de Manegat, en la que se denuncia una situación y se cantan cuarenta verdades, pero honrada y limpiamente, sin odios ni rencores ni intenciones torcidas.

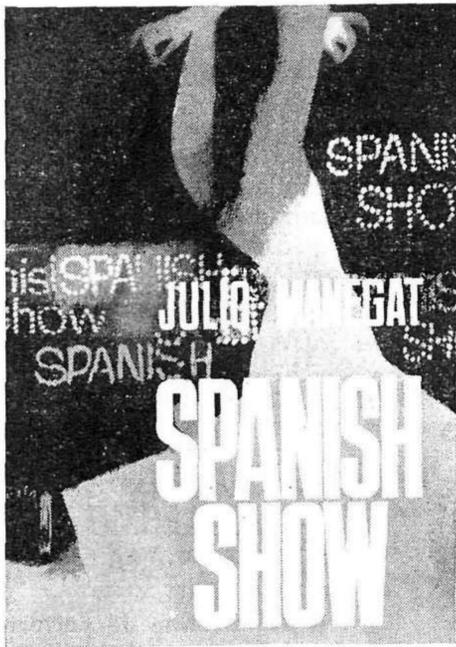
«Había en sus anteriores novelas—escribe Dámaso Santos (8)—una preocupación mayor por el ritmo, el *tempo*, la técnica del desarrollo narrativo, según escuelas, fórmulas, ejemplos admirados. Aquí todo ello está embebido, operando ocultamente en la elección de lo más eficaz y como desbordado por la fuerza, la urgencia, la violencia cordial del mensaje». Y Fernández Almagro (9): «Uno de los méritos que estimamos de mayor alcance en *El pan y los peces* es el equilibrio alcanzado por todos y cada uno de los elementos que integran la novela, resultado que no se consigue sino con una técnica que tiende a prever, a compensar:

en suma, a componer con tanta inspiración como estudio.» No es de extrañar la postura elogiosa de la crítica; porque con *El pan y los peces* quizá haya logrado Manegat la diana más brillante de su carrera novelística.

«SPANISH SHOW»

Lo que en 1958 estuvo a punto de alcanzar con su primera novela, es decir, el Planeta, ve Manegat cómo nuevamente se le escapa de las manos—día de Santa Teresa de 1965—y va a parar a las de Rodrigo Rubio, cuya novela anterior, *La tristeza también muere*, coincidiera—idéntica distinción y editorial, y sólo un mes por medio—con *El pan y los peces*. «Anclada en finalista, anclada en cauce / donde resbala el agua de la suerte»—y son versos de Cristina Lacasa, que sabe mucho en esto de ser «segunda percusión, tema segundo»—, *Spanish Show* sale a la luz al par de su ganadora—*Equipaje de amor para la tierra*—, dispuesta a no dar tregua a lectores y críticos, y a romper ese destino que sobre cada finalista parece pesar, segura de su propia valía, de su innegable madurez.

En efecto, *Spanish Show* (10) dice de un novelista que comienza a alcanzar su plenitud, que construye con facilidad, que no se esfuerza en buscar un personaje porque cualquiera



de los que le rodean tiene categoría—en sus manos—para serlo, que maneja una prosa fácil y rica, que lleva dentro, en fin, una serenidad de visión y una firmeza en sus principios que le hacen estar en su sitio y le permiten, desde ese sitio, creer y crear a cuerpo limpio, con una vocación y una entrega absolutas. A preguntas de un periodista en torno a su novela, Manegat respondía: «Como novelista, soy testigo de la sociedad de mi tiempo y la amo y la denuncio.» Amor y denuncia, cartas boca arriba: ésa es la intención de Manegat en su nueva novela, en la que arremete no contra el turismo, sino contra la forma en que una gran parte de nuestros compatriotas—picaresca e inmoralidad por delante—lo reciben; inventando una España que no existe y que vendemos a kilogramos de sol y de pandereta. «Nos hemos soltado el pelo—y son ya palabras de su novela—y hemos salido a la calle del turismo como locos, ofreciendo todo lo que tenemos. Nos estamos convirtiendo en un espectáculo, en un *show*, como se dice ahora.»

Manegat, que había montado y desarrollado sus tres novelas anteriores sobre un escenario único, Barcelona, lleva la acción de *Spanish Show* a un pueblo costero de la región catalana, sin que por ello olvide rendir tributo a su ciudad natal en las páginas iniciales. Louise

Burton—belga, veintitrés años—será la figura central de su relato, la turista que visita por primera vez España—en sus oídos, vivo, el «Spain is different» de los carteles hermosos—y que, pese a sus prevenciones al iniciar lo que considera una aventura, acaba cediendo ante el sol, el vino, la belleza de mar y tierra, y el amor (11). Pedro Mollá es, sin serlo, el *latin lover* que pone cerco a Louise y que acaba arrepintiéndose de lo que está a punto de conseguir—su entrega—, al comprender que Louise, como España, es diferente; también Pedro, Peter para sus amigos, es, sin serlo, quien provocará con su confesión final el trágico fin de la muchacha, extrañamente presentado a través de sus largos diálogos y su recién nacida intimidad.

Manegat supera con gran habilidad el hándicap que pudiera representar la muerte de su protagonista, que sirve de arranque a su novela. Y ello, moviendo en torno a Louise un mundo de personajes (tenderos, hoteleros, guardias civiles, jueces, sacerdotes, camareros, bailarines, prostitutas, albañiles, campesinos, etc., a los que añade el grupo de amigos y amigas de Pedro y una cohorte de turistas, tan pintoresca como real), muchas de cuyas vidas perfila Manegat—sus obras anteriores prueban cuán hábil es en este menester—con escasas y certeras pinceladas. Siguiendo la huella de *La feria vacía*—el padre Marcelo—y *El pan y los peces*—el sacerdote que llega a la mamparra de Echeverri—, *Spanish Show* levanta en sus últimas páginas la figura del padre Miguel Acosta, a cuya presencia—como a la del anciano padre Masó—nada tendríamos que objetar, si no fuera por ese interés que en él despierta la muerte de una muchacha a quien nunca conoció, hasta el punto de escribir a sus aún más desconocidos familiares, y de llevarle al solitario cementerio a arrodillarse ante su cadáver y ante él iniciar un monólogo que tiene más teatralidad que verdad y fuerza. Aunque uno tenga bien sabido que, en lo esencial, verdad y fuerza es precisamente lo que nunca falta en las novelas de Manegat.

Cuando, con las mismas o similares palabras, comentamos en estas páginas *Spanish Show* (12) Julio Manegat nos escribió una carta, fechada el 21 de enero de 1966, algunos de cuyos párrafos nos vamos a tomar la libertad de transcribir, puesto que en ellos el novelista, generoso siempre, nos explica y se explica: «Me gusta lo que dices y comprendo que tus censuras son lógicas. Me refiero a lo de los sacerdotes. Lo que ocurre es que lo ilógico es también camino de Dios, de la presencia de Dios. Por ello está el padre Miguel Acosta y por ello se impresiona por la muerte de esa desconocida—que es víctima—y porque ella no es católica. Porque no es católica la ve más sola que a otros muertos y por ello va al cementerio a hacerle compañía, a rezar. Y es precisamente esa lejanía y esa soledad lo que el sacerdote descubre como testimonio de víctima, de símbolo de la nueva ciudad alegre y confiada que, a él mismo, le lleva a la angustia. Si algo no podemos hacer, Carlos, es exigirle lógica a Dios para su presencia. Louise, en la playa, le pide a Peter que la deje rezar por él para que, algún día, alguien o algo, desde la noche, le responda. Luego, cuando él le confiesa y ella marcha hacia su tragedia vital, digo aquello de que Pedro escucha el rumor del mar a su espalda y «tiene miedo. Como si algo o alguien, desde la noche le respondiese». Tal vez la presencia del sacerdote junto a esa desconocida, sea una pequeña compensación a esa respuesta que para Pedro será sin duda—fuera ya del libro—la muerte de la muchacha. Esto es lo que yo pretendía, pero, claro está, del dicho al hecho... Conforme en que el monólogo del sacerdote es teatral. Me di cuenta de ello, pero no supe, de verdad, hacerlo mejor. Todo esto, Carlos, no es discutir contigo, ni mucho menos, sino comentar. Y comentar cómo uno pretende una cosa y sale otra». Uno piensa que, en lo fundamental, a Manegat le salió lo que se propuso. Y piensa

también que bastan unos párrafos de una carta para probar la sencillez y la humanidad de un novelista verdadero.

«HISTORIAS DE LOS OTROS»

Confiesa Julio Manegat, en el prólogo a esta colección de narraciones (13), su propósito, largo tiempo acariciado, de escribir un libro en el que el periodista y el escritor—es decir, la verdad y la ficción, la noticia y la literatura, lo plausible y lo sorprendente—se dieran la mano: narraciones literarias cuya anécdota fuera absolutamente real. «La realidad no debe ser más que un trampolín», aconsejaba Flaubert. Y el trampolín de este libro ha sido un puñado de noticias aparecidas en la prensa nacional o extranjera, que el autor ha novelado siguiendo una técnica acorde con cada hecho en sí.

Veintidós narraciones integran el volumen, que se lee de un tirón, pues que su prosa es ágil, como su ritmo. El periodista de tantos artículos rezumantes de comprensión y de intención, el novelista de esa tetralogía reveladora (*La ciudad amarilla*, *La feria vacía*, *El pan y los peces*, *Spanish Show*), es aquí el narrador habilísimo, capaz de plantear y resolver en breves páginas un hecho trascendente o trivial, dramático o humorístico, con auténtica garra



de escritor: «Tercero primera», que inicia el libro, nos sitúa ya en un clima tenso, que se prolongará, verbigracia, en «Imposible diálogo» o en «El fardo», que cierra con muerte lo que con muerte se abriera. Está la pincelada, amarga y nostálgica, de «Al caer la tarde»; el disparate—real, no lo olvidemos—, que el escritor teatraliza desenfadadamente, de «Made in USA» o «Tía Agatha, en dos actos»; la trágica, escalofriante carcajada del destino, que resuena en «Quemaduras leves» y «Sólo hay un segundo» o, en otro sentido, en «El televisor» y «Amadas cenizas»; y está, en fin, entre otras de no menor interés—«Llamada en la noche», por ejemplo—, esa pieza maestra titulada «El sorteo», que nos hace desear que este escritor siga cultivando un género para el que demuestra estar perfectamente dotado.

En una breve carta, fechada el 26 de febrero de 1968, nos decía Manegat: «Es un libro sencillo y escrito demasiado aprisa. Es triste esto de pasarse el día escribiendo y no tener nunca tiempo para escribir.» Y, sin embargo, estas narraciones—acaso debiéramos llamarlas, como el autor, *historias*—que, siendo de los otros, él supo hacerlas primero suyas y luego nuestras, constituyen un libro de gratísima lectura, confirmador de ese lugar de honor que en nues-

tras letras tiene el escritor catalán. Así lo han visto también otros críticos, tal Guillermo Díaz-Plaja, cuando escribe: «Julio Manegat, barcelonés de buenas letras, nos ofrece en este libro la consolidación de una carrera literaria de periodista y de escritor» (14).

FINAL

En esta cima de su trayectoria se halla ahora, el novelista. Desde hace más de dos años guarda silencio, por lo que a su obra de creación se refiere. Y trabaja. Pero, a un lado las críticas y comentarios aislados, ¿se le reconoce? ¿Se le hace sitio en los panoramas que estudian nuestra novela actual? Por desgracia, la respuesta deviene negativa.

Cuando Juan Luis Alborg publica el primer volumen de su *Hora actual de la novela española* (1958), Manegat no se ha revelado todavía dentro de este género; cuando publica el segundo (1962), sí, pero tampoco incluye su nombre. Otro tanto ocurre con *La novela española contemporánea*, de Eugenio de Nora (1962), en la que se le menciona de pasada. Tampoco en el primer volumen de la obra de Antonio Iglesias Laguna, *Treinta años de novela española* (1969), tiene sitio Manegat, si bien la ausencia esté justificada por razones cronológicas. (De las cinco generaciones—desarrolladas o en embrión—que Iglesias advierte en la narrativa española a partir de 1939, sólo estudia aquí las dos primeras). Y Pablo Gil Casado—y ello nos parece más grave—le ignora por completo en *La novela social española* (1968). ¿Cabría preguntarse si estos cinco títulos aquí revisados carecen de la entidad suficiente para justificar una visión de conjunto de la novelística de Manegat? No. Porque la tienen, por sí y en su totalidad. La trayectoria del escritor catalán es firme y bien ceñida a unos condicionamientos derivados de su fe y su esperanza, de su inquietud social y religiosa. Y su escritura posee las calidades necesarias para situarle a un nivel muy alto entre nuestros narradores. Sólo sabe, pues, esperar confiadamente a que los demás le reconozcan su sitio: el que él se ha ganado a pulso, con la pluma y la verdad en la mano.

(1) JOSÉ R. MARRA-LÓPEZ: *La ciudad amarilla*, de Julio Manegat. *Insula*, núm. 154, septiembre de 1959.

(2) JULIO MANEGAT: *La ciudad amarilla*. Editorial Planeta. Barcelona, 1958.

(3) ANTONIO VALENCIA: *La ciudad amarilla*, de Julio Manegat. *Arriba*, 11 de enero de 1959.

(4) JULIO MANEGAT: *La feria vacía*. Editorial Planeta. Barcelona, 1961.

(5) JUAN LUIS ALBORG: «Un libro cada quincena: *La ciudad amarilla*, de Julio Manegat.» *LA ESTAFETA LITERARIA*, núm. 219, 15 de junio de 1961.

(6) JULIO MANEGAT: *El pan y los peces*. Seleccionados Lengua Española. Plaza y Janés, S. A., Barcelona, 1963.

(7) JOSÉ M.^a PÉREZ LOZANO: «Dios, protagonista», *Ya*, 11 de septiembre de 1963. Bajo este título, Pérez Lozano comenta tres novelas de casi simultánea aparición: *Cristo habló en la montaña*, de Alperi y Mollá; *Cristo en Torremolinos*, de Souvirón, y *El pan y los peces*, de Manegat.

(8) DÁMASO SANTOS: *El pan y los peces*, de Julio Manegat, en *Pueblo*.

(9) MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO: *El pan y los peces*, de Julio Manegat. *ABC*, 20 de septiembre de 1964.

(10) JULIO MANEGAT: *Spanish Show*. Editorial Planeta, Barcelona, 1965.

(11) Tomás Salvador («Espectáculo español»), en *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de marzo de 1966) considera que Louise pasa por el libro sin reflejarse enteramente y que su muerte es el pretexto para contarnos la historia. «A mí me parece—escribe—que en la novela de Julio Manegat existen Pedro, Anamá, Santi, los guardias civiles, el juez y los turistas; pero no Louise Burton. Es una figura femenina escasamente definida, obligada a ser símbolo». Sin embargo, afirma: «*Spanish Show* es la mejor de las novelas de «veraneo» que hemos leído.»

(12) CARLOS MURCIANO: *Spanish Show*, de Julio Manegat. *LA ESTAFETA LITERARIA*, núm. 335, 15 de enero de 1966.

(13) JULIO MANEGAT: *Historias de los otros*. Editorial Planeta. Barcelona, 1967.

(14) GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Historia de los otros*, de Julio Manegat. *ABC*, 18 de enero de 1968.

estafeta NOTICIAS

NUEVO DIRECTOR DEL INLE

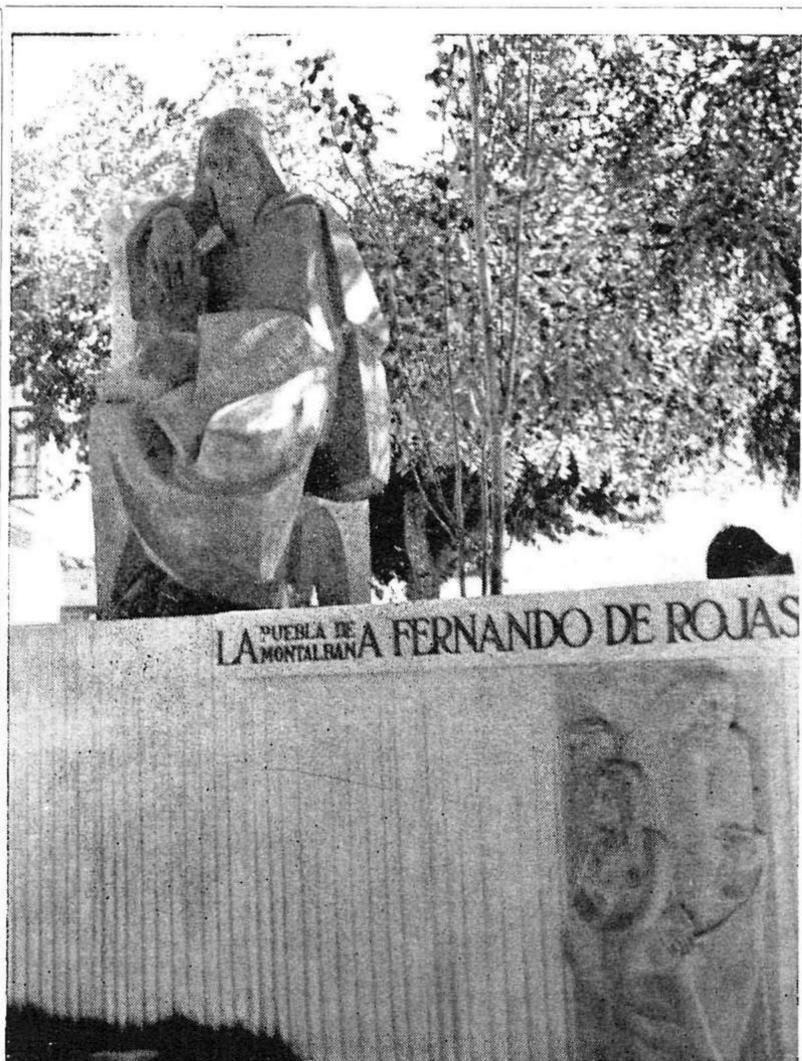


El día 30 del pasado mes de julio tomó posesión de su cargo el nuevo director del Instituto Nacional del Libro Español, don Leopoldo Zumalacárregui Calvo, en acto presidido por el director general de Cultura Popular y Espectáculos, don Enrique Thomas de Carranza, quien, en nombre del ministro de Información y Turismo, dio posesión de su cargo al señor Zumalacárregui, tras unas palabras de agradecimiento al señor Díaz-Plaja, por la tarea desarrollada hasta entonces al frente del INLE.

Por su parte, don Leopoldo Zumalacárregui dio las gracias al ministro y al director general por el nombramiento, y subrayó que su cometido principal se centraría en la política exterior del Instituto, actuando como una especie de jefe de relaciones públicas cerca de los ministerios de Comercio, Hacienda e Industria, así como de las cámaras de Comercio, pues para que el libro cumpla su misión cultural es necesario impulsar los aspectos comerciales de la industria del libro.

III FERIA DEL LIBRO EN LA CORUÑA

El día 8 del mes actual tuvo efecto la inauguración de la III Feria del Libro en La Coruña, con 47 «stands». Permanecerá abierta hasta el 16 de agosto, y en su transcurso están previstas conferencias de los escritores gallegos Camilo José Cela y Alvaro Cunqueiro. En el acto inaugural quedó proclamada «Dulcinea de la Feria» la reina de las fiestas de La Coruña, señorita María José Freire Amador.



MONUMENTO AL AUTOR DE «LA CELESTINA»

En La Puebla de Montalbán (Toledo) ha sido erigido un monumento en memoria del bachiller Fernando de Rojas. Esculpido en piedra, es obra del artista toledano Félix Villamor.

HOMENAJE DEL GREMIO DE EDITORES DE BARCELONA A GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

El Gremio de Editores de Barcelona ha tributado un homenaje de afecto y gratitud al hasta hace poco director del Instituto Nacional del Libro Español, don Guillermo Díaz-Plaja.

El homenaje se manifestó en el curso de una cena, a la que asistieron—además del señor Díaz-Plaja—el presidente del Gremio de Editores de Barcelona, don Francisco Bruguera, con los miembros de la Junta, don Gustavo Gili, don Federico Raho!a, don Ramón Sopena, don José M. Zendera, don Juan B. Cendros, don J. Marín y don José Vergés, y representantes de las Editoriales Polígrafa, Labor y Seix y Barral.

Ofreció el homenaje el señor Bruguera, y don Guillermo Díaz-Plaja expresó su gratitud por la prueba de afecto que le hacían objeto los editores barceloneses.

CORRE el verano, y la ciudad alegre su vida en mil frivolidades, alejadas de eso que entendemos por «temporada oficial» de la vida cultural. Cada año es lo mismo. Uno diría que todo aquello que presenta una cierta vida cultural y artística se agazapa preparándose para el salto que se producirá en el otoño. En cierta ocasión, Enrique Sordo decía que para que los españoles leyesen más sería necesario nublar el sol un considerable número de días cada año. Algo habrá de eso cuando el verano, el calor y la luz del verano nos tientan hacia el «dolce far niente».

Pero aquí está el director de nuestra revista diciéndome que no es posible que en Barcelona no ocurra «algo» en cuanto a los temas que a la revista interesan. Y el cronista aquí está también, para cumplir en lo posible.

EMPECEMOS POR EL RECUERDO

HACE unos días escribía aquí palabras de recuerdo en el décimo aniversario de la muerte del historiador Jaume Vicens Vives. Ahora debo insistir en ello porque acaba de inaugurarse, en el Instituto Municipal de Historia, una exposición conmemorativa que recoge testimonios gráficos de la biografía de Vicens Vives: trabajos publicados en su memoria, manuscritos inéditos, ediciones de sus obras...

Es, sencillamente, una presencia, un respeto, una admiración, que se continúan en esta Barcelona estival, ardiente y frívola. Vicens Vives era una serenidad, una seriedad profunda, un estimulante camino de descubrimiento, de equilibrio.

LAS SERENATAS MUSICALES EN EL BARRIO GÓTICO

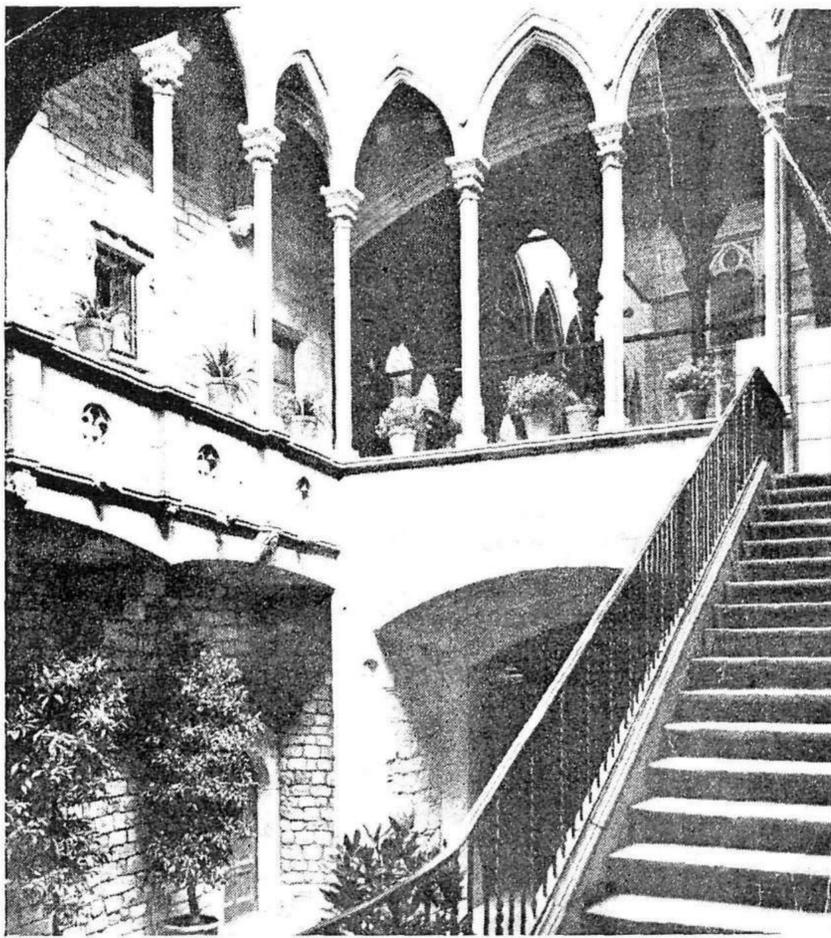
DESDE hace unos años viene programándose una serie de conciertos al aire libre en distintos rincones de este barrio gótico barcelonés, tan admirablemente cuidado, reconstruido en su evocación y proyectado a una cierta conciencia histórica en el barcelonés medio. Los barceloneses hablamos de nuestro barrio gótico con amor. En cuanto podemos, llevamos a sus callejas al visitante, y nos gusta sorprenderle más y más en rincones de belleza, de sosiego, de encanto.

Y ahí, en la plaza del Rey, en el patio del Archivo de la Corona de Aragón, en la plaza de San Felipe Neri, en el

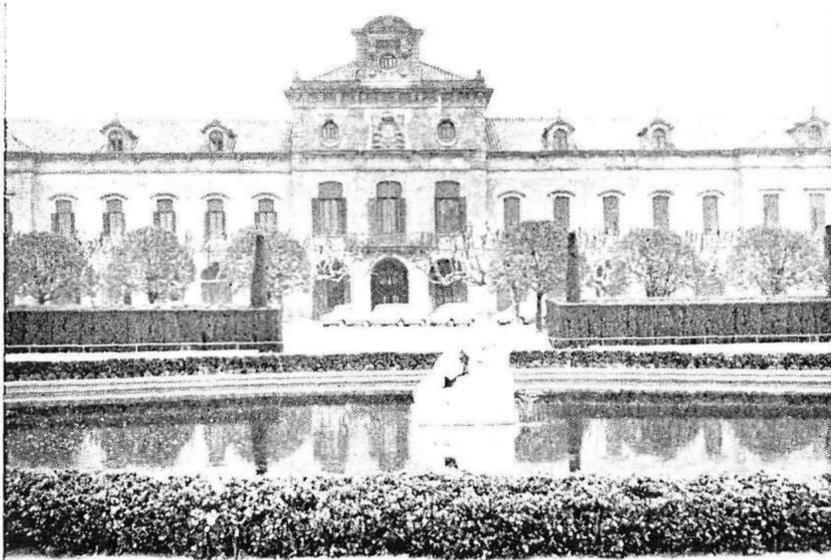
Carta de Barcelona

RECUERDOS, MUSICA Y MUSEOS PARA EL VERANO

Por JULIO MANEGAT



El Museo Picasso, uno de los más bellos y gráciles palacios de Barcelona



El Museo de Arte Moderno de Barcelona

patio de la Cruz del antiguo Hospital de la Santa Cruz (alejado del núcleo más popular del barrio gótico, pero joya de inesperadas delicias arquitectónicas), es donde se ofre-

cen esos conciertos de cámara, que son mimados por los barceloneses y por muchísimos turistas. Este verano han actuado, o actuarán todavía, el Trío Händel, los pianistas

Montserrat Suñé y Aldo Schoen, el Cuarteto Sonor, el Coro «Ermes Grion», Josefina Salvador, Miguel Zanetti, Pilar Bilbao...

En la noche, en el alivio de la noche para las estivales temperaturas, la música es un adorno más de la ciudad antigua, del silencio de sus piedras, de la poesía de sus viejas meditaciones.

EL VERANO Y LOS MUSEOS

LOS museos de Barcelona, que, como todos los establecimientos culturales, no se ven asistidos de los públicos como, digamos, una corrida del Córdoba, un combate de Urtain, un Barcelona-Real Madrid o un festival de la canción, conocen en verano la visita de muchísimos extranjeros. Si uno va a un museo en esta época le parece que está, en muchos casos, en un museo de Alemania o de Suecia.

El Museo Picasso es el que se ve más concurrido. Con él, muchas visitas también, el de Arte Románico, el Marítimo... Y el Pueblo Español, al que casi se le puede considerar como un museo, y que registra la visita de unos cuantos miles de turistas cada día.

Tal vez el ciudadano del país piensa que tiempo le queda en invierno para esto de los museos. Luego, en invierno, suele hacer tanto frío en las desiertas salas...

EL NUEVO MUSEO DE ARTE MODERNO

Y ya que andamos metidos entre museos, bueno será comentar que se va a llevar a efecto la deseada, e imprescindible, reforma del Museo de Arte Moderno, ubicado en el Parque de la Ciudadela. Para esta reforma se ha otorgado un crédito de 25 millones de pesetas. Casi tantos como se suelen otorgar, con mucha alegría, para instalar un nuevo campo de deportes en cualquier barrio barcelonés...

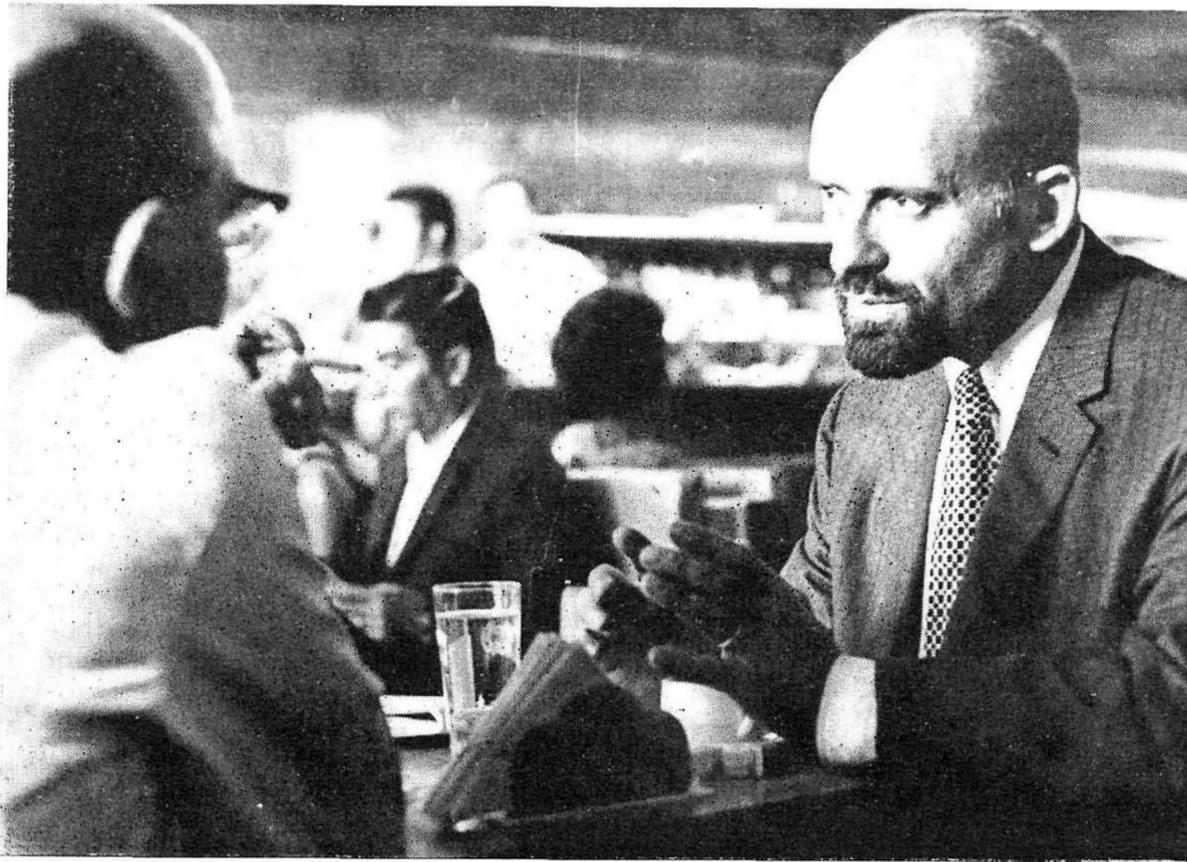
Bien. No quiero decir que los museos no reciban atención; tanta, que incluso en muy pocos años se han creado varios nuevos museos en Barcelona: el Picasso, el Clara, el de Tejidos Antiguos, el de Cerámica... Y ahora se va a reformar el de Arte Moderno, que precisa nuevas instalaciones, ampliación de sus salas para poder exhibir dignamente los fondos artísticos con que cuenta el museo, etc. Es una buena noticia, no cabe duda.

Bueno, amigos; se acabó por hoy. Hasta la próxima.

EDWARD GLASER

Y LA LITERATURA HISPANO-PORTUGUESA

Por ANTONIO IGLESIAS LAGUNA



HISPANISTAS en el Mundo

PARECE Juan Ramón Jiménez redivivo. La misma cabeza ascética, tal vez un poco achatada, idénticos ojos penetrantes, igual frente, cejas pobladas y barba recortada muy elegante. Pero no, no es el poeta de Moguer, es un hispanista norteamericano de la Universidad de Ann Arbor (Michigan) especialista en relaciones literarias hispano-portuguesas. El profesor Edward Glaser, además de conocer a fondo ambas literaturas peninsulares, se ha especializado en sus interinfluencias: la huella de las letras españolas en las lusitanas y al revés. Fruto de esta dedicación de toda la vida es su obra *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro* (1957) y *The Cancionero «Manuel de Faria»*, recientemente aparecido. Manuel de Faria (1590-1649) fue el primer garcilasista de Portugal, mucho antes de que José García Nieto inventara *Garcilaso* y el garcilasismo. A Manuel de Faria le dedica Edward Glaser uno de los capítulos de su primera obra y toda la segunda. En aquella estudia asimismo varios temas lusos en el teatro español de la gran época: los de San Antonio de Padua, Santa Isabel y el falso nuncio de Portugal. Erudición amplísima, documentación segura y amenidad no demasiado corriente en los estudios eruditos. Edward Glaser es ameno cuando escribe y amenísimo en la conversación. Domina el español con perfección asombrosa, con un ligerísimo «sotaque» portugués, y, en su campo, puede char-

lar durante horas, dando toda clase de pormenores desconocidos sobre cosas que creíamos saber de memoria.

Charlamos en una cafetería. Una cafetería que lleva el nombre de un Estado norteamericano, o sea, una de tantas. Aunque una vieja ley prohíbe el uso de nombres extranjeros, el proceso de extranjerización está llegando a extremos tales que en algunas tascas madrileñas campea hoy este irónico aviso: SE HABLA ESPAÑOL.

Hablamos en español, y he de apresurarme a tomar notas porque Glaser lo habla vertiginosamente. El tema de las relaciones literarias hispano-lusas le apasiona y se vuelca en él como si hubiera de vaciar toda su sabiduría antes de que cierren el local. Como Glaser ha tenido maestros españoles, le pido su opinión sobre ellos.

—¿Cómo ve el estado actual de nuestra erudición comparada con la de otras épocas?

—Sólo puedo hablar de ella con la mayor admiración. Conocí a Dámaso Alonso y a Rafael Lapesa en Estados Unidos, en la Universidad de Cambridge, por lo que ante ellos sólo puedo quitarme el sombrero, dada su labor verdaderamente enorme. Lo mismo podría decir de Antonio Rodríguez-Moñino, que últimamente nos dejara. Sin embargo, no puedo compararla con la de otras épocas, porque no conocí a Menéndez Pelayo, ni a Bonilla San Martín. Creo que rivaliza con la mejor de Europa. Mi aprecio por mis maestros españo-

les es tal que ignoro si España volverá a producir eruditos como Dámaso y Lapesa. Son maestros de altura universal. Son productos de un nuevo ambiente académico que no existía antes.

Edward Glaser es hombre de muchos saberes, pero ante todo es un especialista. Me pica la curiosidad y me dejo caer:

—¿Sigue la crítica literaria española de hoy? ¿Le importan los autores modernos o solamente los clásicos?

—Mi campo de especialización es la literatura clásica. Dedicarse a ella supone una ocupación absorbente. Piense que el número de revistas de la especialidad es tan extenso que no hay modo de abarcarlo. Harían falta tres vidas para leerlas todas. En Alemania existen docenas y docenas de revistas consagradas a los clásicos. Por lo mismo, los romanistas alemanes limitan su actividad y se constriñen a una sola lengua, a una literatura única, a un período concreto, incluso a un solo autor. Por ejemplo, Lope de Vega. El lopismo excluye cualquier otra tarea, aunque sea marginal.

—¿Qué conoce de la literatura española actual?

Edward Glaser se encoge de hombros y bebe un sorbo de café.

—Nada.

Mientras Ubeda dispara placas contra el profesor norteamericano y una señora gorda yergue el busto—firme y rotundo como una casamata—esperando salir en alguna foto, hablamos de la pasada influencia de las letras españolas en las del país vecino y de cómo tal influencia parece perdida para siempre.

—Durante dos siglos y medio, el castellano fue lengua literaria en Portugal y dio lugar a creaciones importantes escritas en nuestro idioma. ¿A qué atribuye el olvido posterior del español e incluso la hispanofobia de escritores portugueses como Romalho Ortigão?

—Creo que al acontecimiento decisivo fue lo que los portugueses llaman el «cautiverio» de Portugal bajo los españoles, o sea, el período 1580-1640. Una vez concluida la unión entre ambos reinos, los portugueses, por una reacción instintiva y lógica, quisieron poner de relieve todo cuanto les diferenciaba de España y silenciar lo que les unía a ella. Es decir, la afirmación de lo autóctono les lleva a adoptar una actitud antiespañola, y entonces hablar de Garcilaso es como predicar en el desierto. Los portugueses vuelven los ojos a Francia e Inglaterra y en ciertas épocas están tan afrancesados como los españoles. Sin embargo, la influencia de Garcilaso en Portugal ha sido infinitamente mayor que la de cualquier autor inglés o francés. Porque por encima de las contingencias políticas está la «Schicksalsgemeinschaft», la simbiosis cultural, histórica y biológica entre ambos pueblos.

—Bien, eso tendría explicación inmediatamente después de la independencia de Portugal; pero ¿por qué se mantiene esa animosidad durante dos siglos y medio, es decir, hasta que aparece la generación del 98?

—No está demostrado que el extrañismo sea total. En el siglo XVIII se publica una traducción portuguesa del Guzmán de Alfarache y otra del Lazarillo. El olvido de lo español no es tan total y radical como algunos quieren hacer ver. No se ha estudiado, por ejemplo, el enorme interés que el P. Feijoo despertó en Portugal. E incluso durante el siglo XIX, en plena época afrancesada y anglicante, los portugueses siguen leyendo a los autores españoles.

—Los lusitanos escribieron en español durante dos siglos y medio, dejando obras muy estimables. Ahora dígame: ¿por qué los españoles no han escrito en portugués? ¿Será porque nunca nos preocupó el aprendizaje de la lengua lusitana? Lo que no tendría nada de particular, porque tampoco nos preocupa el conocimiento del gallego.

—Es sumamente difícil contestar esta pregunta. No creo simplemente que se trate de corresponder al amor de otro pueblo. Falta la motivación. El autor portugués tiene un motivo fundamental para escribir en español: alcanzar la difusión de su obra, difusión que sólo le puede dar el castellano. En cambio, el autor español no necesita del portugués para que sus libros logren resonancia universal. Por otra parte, los escasos españoles que cultivaron el portugués (Lope, por ejemplo) escribieron un portugués de risa, un portugués macarrónico. Ya Faria y Sousa señala que hay portugueses que manejan el español como si lo hubieran mamado en la leche materna, mientras que existen muchos españoles incapaces de expresarse correctamente en portugués.

—Será por lo dicho antes. Porque muchos españoles, que tampoco dominan la lengua galaica, opinan que el portugués es un gallego adulterado, proposición disparatada desde un punto de vista filológico. A lo mejor resulta que la minusvaloración castellana de las lenguas vernáculas ha influido también en que, por regionalizarla, se tenga en menos la bella y riquísima literatura lusa. Creo que esta Fata Morgana ha ido creándose con el tiempo, como reacción española frente al desvío portugués por nuestra literatura, ya que anteriormente Camões, Francisco Manuel de Melo, Bernardim Ribeiro y otros fueron famosos en la España del Siglo de Oro, e inclusive en pleno siglo XIX Antero de Quental y Eça de Queiroz gozaron de gran popularidad entre nosotros.

—A esto sólo podría responder un español. Ahora bien, si tenemos en cuenta que hasta bien entrado el siglo XX el lector hispano sólo se interesa, o se interesa primordialmente, por la literatura francesa, entonces no es de extrañar que desconozca la de Portugal.

—Sin embargo, esa ignorancia no quiere decir que las letras portuguesas estuviesen en decadencia. El romanticismo y el naturalismo son tan importantes en Portugal como en España. Entonces, ¿a qué se debe el que ni Alejandro Herculano ni Almeida Garrett le digan nada al lector español? ¿Y no sucede lo mismo a la inversa?

—Creo que hay dos razones para ello: la dificultad de encontrar libros portugueses en España y la ausencia casi total de traducciones. Y en Portugal pasa algo por el estilo, aunque en menor escala, respecto a la literatura española.

—A pesar de todo, hay valores universales en las dos literaturas que están fuera de discusión, que no pueden inducir a desinterés o desconocimiento. Ejemplo: Cervantes y Camões. Cervantes, lógicamente, es popularísimo en Portugal; en cambio, Camões, entre nosotros, no pasa de cita literaria. Se habla de *Os Lusíadas*, pero no se leen. ¿Son malas las traducciones? Perdóneme lo tonto de la pregunta.

—Creo que no es una pregunta tonta, sino que toca un tema capital. Camões, para los españoles, es el autor de *Os Lusíadas*, poema épico que debería tener aquí un buen número de lectores. Si me argumenta que la poesía épica ya no se lleva y que por este motivo los españoles no leen *Os Lusíadas*, le replicaré que por lo menos la lírica de Camões debería ser estimada entre ustedes. Ahora bien, llegamos aquí al problema central: el de los textos. Las dos únicas ediciones auténticas de *Os Lusíadas* están agotadas. ¿Dónde encontrar los textos y en ediciones asequibles? No obstante, existe la traducción española de Lamberto Gil y la Universidad de Puerto Rico ha publicado últimamente una versión del gran Epos.

Insisto, pues me parece que la carencia de ediciones críticas de *Os Lusíadas* no basta a justificar el nulo interés del lector medio, que a buen seguro se contentaría con traducciones mejores o peores en ediciones populares.

—Pese a interinfluencias de siglos y a los trabajos de estudiosos como Ramón Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, José Ares Montes, Alon-

so Zamora Vicente, Eugenio Asensio, etc., la verdad es que los escritores españoles y portugueses se dan la espalda. Doña Emilia Pardo Bazán, entusiasta de la literatura portuguesa, pedía que los escritores naturalistas lusitanos fueran traducidos al francés a fin de que algún día los tradujeran del francés al castellano. ¿No cree que esta ignorancia mutua no favorece a nadie?

—Naturalmente.

—Ocurre lo mismo en Portugal. Muchos escritores españoles actuales son traducidos al checo, al húngaro, al ruso, al árabe antes que al portugués. ¿Por qué?

—Desconocimiento, falta de interés. No sé. Creo haber visto una traducción portuguesa de La familia de Pascual Duarte. Y tengo entendido que Ares Montes está traduciendo ahora una novela de Miguel Torga.

—En el Brasil, grandes escritores brasileños me decían que les agradaría poder escribir en español con objeto de lograr así la repercusión mundial de que ahora carecen. El portugués del Brasil, muy influido fonéticamente por el español de las naciones vecinas, llegará muy pronto a dominar en el área lusohablante. Así, pues, ¿cree usted factible que este acercamiento constante del portugués brasileiro al español hispanoamericano conduzca en el futuro a una mayor conexión entre las dos lenguas, aunque no llegue a la interdependencia existente entre el inglés de Inglaterra y el de Estados Unidos?

—Es la pregunta más difícil que me podía formular. Sólo que yo desconozco todo lo referente al Brasil. Entre Portugal y Brasil existe ya un convenio ortográfico; pero ignoro de qué modo influye esto en la realidad del idioma común hablado en ambos países, y tampoco puedo predecir si el brasileiro se impondrá al portugués, o a la inversa.

Volvemos al tema más grato al profesor Glaser: la literatura del Siglo de Oro. Hablamos de la novela picaresca. Me gustaría saber por qué no hubo novela picaresca en Portugal, aunque sí la hubiese, en mayor o menor medida, en otras naciones.

—No hay novela picaresca portuguesa porque el género no va con el carácter lusitano, más propicio a la ensoñación. Las imitaciones de Cervantes—Rinconete y Cortadillo, por ejemplo—son muy inferiores. No obstante, también la picaresca influyó en Portugal. Lo ha demostrado últimamente una autora sueca, que acaba de publicar un libro sobre este asunto. Además, ¿qué es literatura picaresca? Usted sabe cuánto tiempo se viene debatiendo la cuestión. De todos modos, el Lazarillo y el Guzmán de Alfarache fueron inmediatamente traducidos en Portugal y causaron sensación.

—Volvamos a los géneros específicamente españoles. ¿Por qué motivo, pese a las imitaciones lusitanas, no ha tenido Portugal un teatro como el nuestro del Siglo de Oro?

—Portugal creó en el siglo XVI el teatro de Gil Vicente. Pero en el XVII el predominio del teatro español es tan absoluto que se abandona el teatro vicentino para imitar exclusivamente la comedia española. Goza ésta de tanta popularidad que todo acontecimiento, todo festejo debe estar avalado por la representación de una de ellas. Y hasta cuando doña Luisa de Guzmán sube al trono, la escriben una comedia en español para celebrarlo.

El influjo del teatro hispano, por su profundidad y continuidad, pese a las divergencias políticas, sólo puede ser comparado al de la mística y los sermonarios, que se traducen constantemente.

—No veamos un solo aspecto de la cuestión. Volviendo la oración por pasiva, ¿por qué no existe una literatura española de naufragios, pese a que España compartió las vicisitudes con Portugal y zozobras de los viajes de descubrimiento?

—Me vuelve a hacer una de esas preguntas cuyas difícilísimas de contestar. Existe en Portugal la «Historia trágico-marítima», mas me resulta imposible de explicar por qué no suscitó interés en España y careció de imitadores.

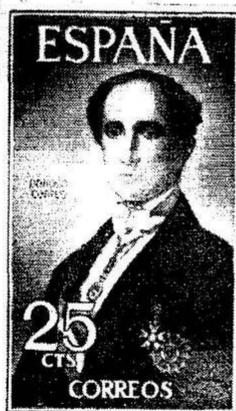
Convenimos en que la grandeza y hermosura de la literatura lusitana exige que sea debidamente conocida en Europa, empezando por España. En España se la conoce mal pero se la conoce, lo que no cabe decir de otros muchos países del continente.

—¿No es hora ya de que los europeos conozcan la literatura portuguesa?

—Creo que el mayor obstáculo es el idioma. El número de personas que conocen el portugués es reducidísimo. Hace unos años sólo uno de cada ciento cincuenta universitarios norteamericanos era capaz de leer el portugués, pese a la labor cultural de la embajada del Brasil en Washington. Supongo que en Europa ocurrirá lo mismo. Sin embargo, la situación está cambiando. Actualmente existen centros de estudios portugueses en Francia y Alemania. La Fundación Gulbenkian está realizando grandes esfuerzos en este sentido. En París se creó hace unos años un Centro de Estudios Portugueses que, entre otras cosas, publica libros muy valiosos. Tengo entendido que van a establecer otro centro en Milán y otro en Munich. Asimismo se han creado institutos culturales portugueses en Colonia, Hamburgo y Utrecht.

—Ya sólo falta que contemos pronto en Madrid con un Instituto de Cultura portugués comparable al alemán o al británico.





FILATELIA Y LITERATURA

SELLOS DEDICADOS A ESCRITORES ESPAÑOLES

Por LUIS MARIA LORENTE

AL sello de correos, no sólo hay que considerarlo bajo el aspecto de ser el signo externo del pago de una tasa de porteo, es decir, la demostración de que ha sido satisfecha una cantidad preestablecida y que al ser abonada, la Administración se compromete a entregar sano y salvo un bulto postal, en el domicilio de la persona a quien se envía; sino también, como un magnífico elemento de propaganda, ya que, en razón del motivo iconográfico figurado en el sello, sirve para rendir homenaje u honrar a una personalidad, o conmemorar un determinado hecho, ya sea histórico, artístico, cultural, político, etc.

Entre la numerosa producción de sellos españoles cuyo número está ya próximo al dos mil, muchos de ellos se refieren a los que han conseguido nombre y fama, por su producción literaria, habiéndolos también, los que están relacionados con alguna obra.

Esta es la razón de estas líneas: hacer la catalogación de los sellos nacionales emitidos y cuyos motivos iconográficos corresponden con algo posible de encuadrar dentro de la Historia de la Literatura Española. Con ello pues, pretendemos única y exclusivamente, mostrar cuántos son y cómo son los efectos postales españoles que, empleando una terminología filatélica, corresponden a la Temática Literatura, usando esta expresión en su más amplia y completa acepción.

* * *

El día 1 de mayo de 1905, se ponía a la venta y circulación el primer conjunto de sellos nacionales, relativos a esta temática. El mismo componía una serie de diez unidades y era conmemorativa del tercer centenario de la apari-

ción del primer volumen de «El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha», en enero de 1605, en Madrid, editado a costa del librero Francisco de Robles y en la imprenta de Juan de la Cuesta.

Esta emisión, no sólo tiene a su favor esta efemérides, sino que es una de las primeras series que se han hecho en todo el mundo de tipo conmemorativo y realizado en un formato, para entonces totalmente desusado, hoy más corriente. Otra de sus facetas es que se trata de un grupo de signos postales, altamente cotizados, ya que, según valoración de reciente catálogo, su precio en estado nuevo es del orden de las 15.000 pesetas y de 6.250 pesetas en estado usado, cuando su valor nominal y al cual, por lo tanto, se pudo adquirir en la época, era solamente de 16,75 pesetas.

En razón de estas condiciones de valoración, a esta serie hay que considerarla como una de las de mayor cotización de todas las aparecidas en nuestro país, durante el presente siglo.

Parece como sino de casualidad que la segunda serie aparecida entre nosotros, de tipo literario, sea la de 1916, que en su día, 2 de abril, conmemoraba el tercer centenario de la muerte de don Miguel de Cervantes y Saavedra. Este hombre, que lo mismo empuñó la espada que la pluma y que perteneció a una unidad militar, precedente de nuestra Infantería de Marina, figura en dos de los sellos, según el retrato que le hizo Juan Martínez de Jáuregui y conservado en la Real Academia de la Historia, mientras que otros dos muestran la estatua que está en la llamada plaza de las Cortes, de Madrid, obra del escultor Antonio Solá.

Luego, habían de pasar más de veinticinco años, para que se hiciera un sello dedicado a un literato, y esto ocurre en 1932, cuando apa-

rece la segunda parte de una emisión a la cual se ha dado por llamar de «Prohombres republicanos» y donde, junto a políticos como Pablo Iglesias, Pi y Margall, Salmerón y Ruiz Zorrilla, están: el aragonés Joaquín Costa, autor de una poesía popular española y mitología y literatura celtohispana; el gaditano Emilio Castelar, con sus novelas y sus numerosos libros de tipo político o de tesis, y el valenciano Vicente Blasco Ibáñez, con sus numerosas obras, plenas de estilo llano, viril y jugoso.

Esta serie se incrementa entre 1934 y 1935 con nuevos valores, uno de ellos dedicado a Mariana Pineda, y el otro, a esa fuerte personalidad ferrolana, magnífica periodista y escritora, que se llamó Concepción Arenal. También en ella, junto a esta ilustre tratadista de temas sociales, está uno de los más enconados adversarios de don Marcelino Menéndez y Pelayo, cual fue el político Azcrate, situado en doctrina filosófica en el extremo opuesto a aquél.

Finalmente, hay otro sello de esta serie dedicado al polifacético don Gaspar Melchor de Jovellanos: pensador, prolífico escritor de obras de tesis, así como de comedias y dramas, empleándose para su realización el cuadro que le pintó Goya en 1798.

Al año siguiente, y con ocasión del XL aniversario de la fundación de la Asociación de la Prensa, se hizo un conjunto de treinta y un nominales, de los cuales quince eran para la correspondencia por vía aérea y, de ellos, los de 2, 4 y 10 pesetas, ofrecen una estampa de don Quijote y Sancho en la aventura de Clavileño; mientras que en el grupo para el correo ordinario, en las tasas de un céntimo hasta una peseta, muestran las efigies de cuatro perio-

distas que ocuparon la presidencia de la Asociación, a saber: Miguel Moya, Torcuato Luca de Tena, José María Francos Rodríguez y Alejandro Lerroux, éste, regentando dicho puesto precisamente en aquel año.

El último sello emitido en tiempos de la República y que puede figurar en esta relación fue el aparecido en 1936, dedicado a Fermín Salvochea, del que Blasco Ibáñez, en su novela «La bodega», hace un panegírico de sus ideas anarquizantes.

Por su parte, y en los años de la Guerra de Liberación, salió entre 1937 y 1939 una serie inspirada en el concepto de la unidad nacional y, por ello, en la misma están figuras como Isabel la Católica y el Cid Campeador, aquella según el cuadro anónimo (aunque algunos digan que es de Juan Flamenco), que está en el Palacio Real de Madrid, y el segundo, tomado del cuadro propiedad del Ayuntamiento de Burgos y que pintó Marceliano Santa María y que lleva los títulos de «El Cid Campeador» o «Se va ensanchando Castilla».

El compañero de Santa Teresa, el que por no tener predisposición para un oficio ingresó en un hospital como enfermero y luego se hizo fraile, San Juan de la Cruz, tiene tres sellos, hechos en 1942, con ocasión del cuarto centenario de su nacimiento, tomados del cuadro de Lucas Vostermans, que está en la Iglesia de Santa Teresa, en Avila.

Cuando en 1944 se instituye el Día del Sello, el primero de esta clase que se confecciona está dedicado a un hombre, ameno escritor, buen gastrónomo y primer publicista filatélico en nuestro país. Su nombre es el de Mariano Pardo de Figueroa, mas firmaba sus obras con el camelístico de Doctor Thebussem, y era Caballero de Santiago al tiempo que Cartero honorario. Natural de Medina Sidonia, una de sus obras lleva un título bien a tono con su pajolera gracia andaluza: «Cómo se acabó en Medina el rosario de la aurora».

Otro centenario en los años cuarenta, es el tercero de la muerte de Francisco de Quevedo, cumplido en 1945, haciéndose un sello para lo cual se empleó el retrato que le hizo Velázquez (?) o salido de su taller, del cual se conocen dos ejemplares: uno en la colección del Conde de Valencia de don Juan, en Madrid, y el otro en la colección Wellington, en Londres. Así se enaltece la figura del máximo representante del conceptismo, cuyas obras, unas son ascéticas, otras filosóficas, muchas políticas, etcétera.

La tercera edición del Día del Sello, la de 1946, es totalmente de tema literario, pues sus tres ejemplares están dedicados, respectivamente, a: Elio Antonio de Nebrija, el que dijo: «yo fui el primero que abrí tienda de la lengua latina en España, y todo lo que en ella se sabe de latín, se ha de referir a mí», con su busto tomado de un cuadro anónimo; Bartolomé de las Casas, interpretado de acuerdo con la estatua de Agustín Querol y que está en la ciudad de México, y la Universidad de Salamanca, simbolizada en su fachada principal, muestra insigne del plateresco y donde se formaron tantos ilustres literatos, la cual va cruzada por la firma de aquel padre Francisco de Vitoria, erasmista y fundador del Derecho Internacional moderno.

Otro religioso, de la Orden de San Benito, Fray Benito Jerónimo Feijoo, el gran crítico con espíritu abierto y enciclopedista, figura en sello hecho en 1947, que por cierto, desde un punto de vista filatélico contiene una apetecida variedad, desde el momento en que existen pocos ejemplares con ella y es el defecto conocido técnicamente bajo el nombre de re-entry, o doble reporte.

También ese año y por cumplirse el cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes, se hicieron tres unidades, todas ellas con motivos iconográficos sobre el Quijote, a saber: Don Quijote leyendo libros de caballerías, agua fuerte de Daniel Urrabieta Vierge; Don Quijote de la Mancha, de Ignacio Zuloaga, y La aventura de Clavileño.

Hernán Cortés, marqués del Valle de Oaxaca, cuyas Cartas y Relaciones, dirigidas a su rey, están consideradas como modelo en su género, figura en signo postal de 1948, habiéndose empleado para ello el cuadro anónimo del Museo Naval de Madrid, o de otro anónimo perteneciente a la colección P. Jovis, del cual hay una copia en el Museo de la Santa Cruz de Toledo; junto a otro que honra al autor de la «Vida de Guzmán de Alfarache» —un best-seller en su tiempo—, pues las aventuras del pícaro tuvieron gran éxito, mas sin sacar de pobre

a su autor, Mateo Alemán, el cual figura según Pieter Perret.

En los primeros años de la década de los cincuenta, se intenta por primera vez una serie monográfica dedicada a los más ilustres hombres de la literatura nacional. Fue lástima que este intento se viera reducido a sólo cuatro sellos, mas por otra parte y con una visión clara del papel que puede cumplir un signo postal adosado a una carta, como pequeño cartel propagandístico, de estas cuatro unidades se hicieron fuerte tiradas, nunca alcanzadas con otras emisiones de tipo conmemorativo y, máxime, en una época en la que el tráfico de correos no era ni un tercio del actual, pues se confeccionaron nada menos que cien millones de series completas.

En esta emisión figuran cuatro grandes de nuestra literatura: Pedro Calderón de la Barca, según el cuadro de Juan de Anfora, en la Iglesia de San Pedro de los Naturales, de Madrid; Lope de Vega, de acuerdo con el retrato de Luis Tristán de Escamilla; Tirso de Molina, de un lienzo anónimo que está en el Convento de la Orden Mercedaria, en Soria, y Ruiz de Alarcón, tomado de un dibujo no de época.

Uno de los grandes santos españoles, San Francisco Javier, figura en pieza realizada en 1952, con ocasión del cuarto centenario de su nacimiento, el cual está considerado como el posible autor, en lugar de primacía entre otros varios, del «Soneto a Cristo Crucificado», cuyo misticismo está en la misma línea de la colección de sus «Cartas latinas». El cuadro de Elías Salaverría, propiedad de la Diputación Foral de Navarra, ha servido para componer este sello.

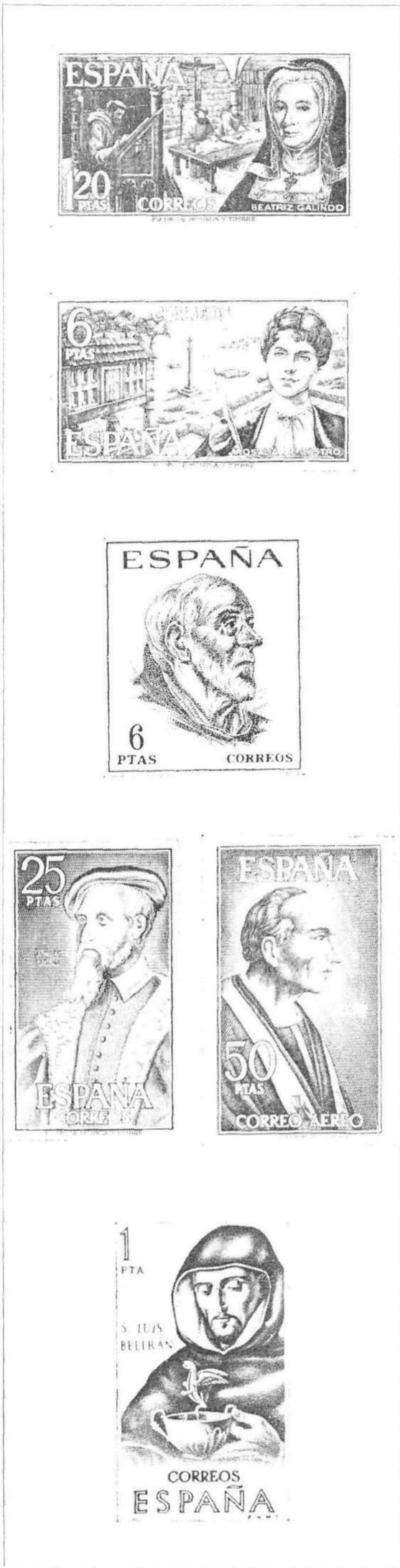
Después, en 1953, viene una gran conmemoración: el séptimo centenario de la Universidad de Salamanca, a base de tres ejemplares donde figuran, respectivamente: el grupo escultórico de la fachada principal, con los Reyes Católicos; una vista de la ciudad, y Fray Luis de León, según la estatua a él erigida y principal representante de la escuela salmantina, la cual por sus características bien puede decirse, entre otras facetas, que es un precedente remoto —del siglo XVI— del estilo periodístico, pues a aquélla se le asigna ser: concisión en el lenguaje; a veces, aparente tosquedad; llaneza de expresión; tendencia realista, y párrafos cortos.

En fecha 12 de octubre de 1954 se puso en servicio un sello dedicado a una de las mentes más claras y amplias de nuestra Historia contemporánea: don Marcelino Menéndez y Pelayo, donde se conjugan las condiciones de humanista, filósofo, crítico, historiador, poeta, artista, investigador y erudito. Para hacer esta pieza se empleó el cuadro pintado en 1913 por José Moreno Carbonero y que está en la Real Academia de la Historia.

Otro centenario en 1955, el cuarto del fallecimiento de San Ignacio de Loyola, significa una serie de tres valores, en donde está el fundador de la Compañía de Jesús, según el retrato que le hizo Claudio Coello, no tomado del natural, sino según los datos proporcionados por el padre Rivadeneira, retrato que, en opinión de Pacheco, es el más parecido de todos cuantos le hicieron. Dos de estos sellos reproducen el cuadro tal como es, mientras el tercero lo muestra de forma espectacular y con menor detalle.

Seguramente una de las emisiones más bonitas y originales, hecha en estos últimos años, a pesar del tiempo transcurrido y la aparición de nuevas técnicas en la composición de las maquetas de los sellos, es la editada en 30 de julio de 1958 para conmemorar el cuarto centenario de la muerte de Carlos I, el cual, antes de morir tuvo tiempo de dictar a su secretario y confidente, el flamenco Van Malen, unos Comentarios bien sabrosos e ilustrativos sobre su reinado.

La serie formada por ocho valores reproducen al César Carlos, dos a dos, las siguientes obras artísticas: los cuadros de Carlos I en Mühlberg, del Tiziano (Museo del Prado); Carlos I, por Bernard Striegel (Galería Borghèse, Roma); Carlos I, también por el Tiziano (Antigua Pinacoteca, Munich); más la escultura que le hizo



Leone Leoni, de la cual hay un ejemplar en el Alcázar de Toledo y otro en el Museo del Prado.

Han de pasar luego tres años para disponerse en 1961 de dos ejemplares, en recuerdo del segundo centenario del nacimiento de Leandro Fernández de Moratín, el poeta calificado de independiente y autor teatral del cual no se sabe qué admirar más: si su forma de desarrollo, o la facilidad de expresión. A esta personalidad se la filateliza empleando el cuadro que Goya le hizo, hacia 1799, conservado en la Real Academia de San Fernando, de Madrid.

Poco después se honra al cordobés Luis de Góngora y Argote en el cuarto centenario de su nacimiento con una pareja de sellos, figurando en ellos el más cualificado representante del culteranismo, según el retrato, al decir de Pacheco, que le hizo Velázquez y está desde 1932 en el Museo de Bellas Artes, de Boston.

Al año siguiente, o sea en 1962, se cumple el cuarto centenario de la Reforma Teresiana y es ello razón para una serie dedicada a la Doctora de la Iglesia, en cuyos tres nominales figuran, respectivamente: el Monasterio de San José, en Avila, conocido vulgarmente por el Convento de las Madres, primero fundado por Santa Teresa en 1562; La transverberación de Santa Teresa, obra de Lorenzo Bernini, grupo escultórico que compone el cuerpo principal del altar de la Santa, en la Iglesia de Santa María de la Victoria, en Roma, y el retrato de Teresa de Jesús, obra de autor desconocido, pero que se supone salido del taller de Velázquez y forma parte de la Colección Casa Torres, de Madrid.

También en 1962 hay cuatro sellos dedicados a la legendaria figura del Cid Campeador, el protagonista del primer documento conservado de la poesía épica española y que como antes se ha señalado, ha figurado en varios efectos postales. Tal serie tiene como motivos iconográficos los siguientes: las estatuas de Juan Cristóbal (en Burgos) y de Ana Hyatt Huntington (en Sevilla); el famoso cofre, conservado en la Capilla del Corpus Christi, de la Catedral burgalesa, y el cuadro titulado «El juramento de Santa Gadea», realizado por Andrés García Prieto y perteneciente a la Diputación Provincial de Burgos.

Cuando en 1963 se inaugura un nuevo tipo de efectos postales, como son las series deno-

cional en Madrid, y del asturiano Jovellanos, de un grabado de época, inspirado en un cuadro de Goya.

También en dicho año y en su conjunto dedicado a los «Forjadores de América», hay dos piezas en recuerdo del dominico valenciano San Luis Beltrán o Bertrán, buen orador y al parecer inspirador de muchos de los sermones de Calderón de la Barca, empleándose para la estampación un cuadro de Zurbarán, conservado en el Museo de Bellas Artes, de Sevilla.

Siguiendo aún dentro de las series de «Personajes españoles», en la de 1966 están: Lucio Anneo Séneca, según un busto de la época, aunque haya otros autores que lo nieguen; y otro importante representante de la literatura hispano-romana, como es San Dámaso, figurando este posible madrileño según estatua.

Es en este año, cuando se empiezan unas nuevas emisiones que precisamente poseen el título de «Literatos españoles» y en cuya primera hornada figuran tres hombres de los que en 1966 se cumplía el centenario de su nacimiento, y fueron bien distintos en su quehacer profesional, que son: don Ramón María del Valle-Inclán, el principal prosista del modernismo; Carlos Arniches y don Jacinto Benavente, el Nobel de Literatura en 1922 y el gran dominador de la técnica teatral. Tres fotografías sirvieron para fabricar estos sellos.

Es también en 1966 y con ocasión del IV Congreso Mundial de Psiquiatría desarrollado en Madrid, cuando aparece un ejemplar, cuyo dibujo es de lo más expresivo. Figura en él don Quijote, con faz de iluminado, sin poder discernir cuál es la mujer real o la ficticia: si Aldonza Lorenzo o doña Dulcinea del Toboso; y por encima de estas figuras, en el otro vértice del cuadrado virado, una mariposa significando el alma, y todo ello para dar razón de que de la psiquis depende la mímica de la cara y los movimientos, así como nuestra compostura, pues la figura del hidalgo manchego es la más conocida representación de la ciencia que trata de las enfermedades mentales.

Asimismo, en otro Congreso celebrado también en Madrid y poco después del anterior, que fue el XVII de la Federación Astronáutica Internacional, el motivo empleado para la composición de su sello fue con mucho acierto el

tan chocante como el de «Pedazio Dioscórides Anazarbeo», dispone de excelente estilo. El sello de aquél reproduce un cuadro de propiedad particular, del cual, por cierto, ha hecho unas buenas reproducciones la compañía Iberia de aviación; y ha sido una medalla acuñada en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, el modelo para el ejemplar de Laguna.

El segundo grupo de centenarios de celebridades, de 1967, incluye a San Ildefonso (según el cuadro del Greco), uno de los continuadores de la escuela de San Isidoro, y el gran Rubén Darío, el más original y rotundo de los poetas hispanoamericanos, tal como figura en una fotografía; mientras que en la de los «Personajes españoles» de 1968 están dos mujeres: Beatriz Galindo, la «Latina» y la dulce Rosalía de Castro, empleándose para hacer estos sellos un dibujo imaginario, para la primera, y una fotografía, para la segunda.

Y llegamos al final de esta amplia relación de signos postales encuadrados dentro de la temática de literatura, con cuanto está dentro del programa de emisiones de este año. Y así en primer lugar hay que citar el homenaje rendido a San Juan de Avila, elevado ahora a los altares y que en tal día, 25 de febrero, con ocasión del cuarto centenario de su muerte, se le hizo un sello, reproduciendo el cuadro del Greco existente en la sacristía de la Catedral de Toledo, que hace pareja con otro de don Rodrigo Ximénez de Rada, el inquieto historiador, tomado del mural de Juan de Borgoña, sito en la Sala Capitular de la misma Iglesia Catedral.

Para cuando se publique esta información estará recién salida o estará a pocas fechas de salir, la serie que gira bajo el título de «Literatos 1970» y en la cual figuran: la ilustre novelista santanderina Concha Espina; el poeta Guillén de Castro; el Nobel de Literatura de 1956, Juan Ramón Jiménez; el genial Gustavo Adolfo Bécquer; la profunda figura de don Miguel de Unamuno, y el poeta que es José María Gabriel y Galán. Unas fotografías han servido para hacer estos sellos, menos los de Guillén de Castro y de Gustavo Adolfo Bécquer, empleándose para el primero un cuadro del Museo de Bellas Artes, de Valencia (aunque yo dudo sea el personaje el tal Guillén) y para el segundo el extraordinario retrato que le hizo su hermano Vale-



minadas de «Personajes españoles», de alta calidad artística y que por desgracia hoy no llevan el mismo ritmo inicial de producción, en esta primera hay un ejemplar dedicado al más alto exponente de la literatura catalana, Raimundo Lulio, en donde se le presenta según el cuadro de Ricardo Aukerman, que está en la Biblioteca Municipal de su ciudad natal, Palma de Mallorca.

En esta misma serie, pero correspondiente a 1965, están el gran orador y también poeta Juan Donoso Cortés, Alfonso X el Sabio y don Gaspar Melchor de Jovellanos. Para la confección de estos tres sellos se han empleado: el cuadro de Donoso, por Guzmán Hernández; la estatua del monarca, ejecutada por José Alcoverro, sita en la escalinata principal de la Biblioteca Na-

de la aventura de Clavileño, viaje por el Cosmos muy dentro del gusto de hoy.

En 1967, y en la emisión de «Personajes españoles», están dos hombres nacidos en Córdoba, como el árabe Averroes, que supo poner la filosofía al servicio de la teología y que en la Universidad de Barcelona tiene una estatua, hecha por Vallmitjana, y el llamado Santo Tomás del judaísmo, Maimónides, del cual Amadeo Ruiz Olmos hizo también una estatua, que está en su ciudad natal. Estas dos obras de arte sirvieron para la ejecución de los sellos.

Además, en esta serie hay otros dos escritores: el padre jesuita José de Acosta, escritor divino y profano, considerado como el pionero de la medicina espacial, y otro médico, el segoviano Andrés Laguna, cuya principal obra, con título

riano y que hoy es joya de la colección de los sucesores de don José María Ybarra y Lasso de la Vega, que ha podido admirarse en reciente exposición celebrada en la Sala que la Sociedad REPESA dispone en su sede social del Paseo del Prado, de Madrid.

Si cuando en 1960 se celebró en Barcelona el Primer Congreso Internacional de Filatelia, entre las conclusiones adoptadas figura en primer lugar la de «definir a la Filatelia como ciencia auxiliar de la Historia», sirvan estas líneas para cumplir tal fin y demostrar, que dentro de los programas nacionales de emisiones de sellos, se cuida con especial esmero todo cuanto significa la Historia, el Arte, la Literatura, la Milicia, etc., como exponentes de una forma de ser y de actuar de nuestra nación.



el espontáneo

Por FRANCISCO BERGASA

SE despliega la tarde en mariposas bermellones. Abanicos de vuelo horizontal, de pitón a pitón. Dibuja Curro Lucena ejercicios casi geométricos. Griterío que se enciende y se apaga, intermitentemente, como los pilotos de los automóviles, igual que las luciérnagas. Debe quemar la arena, tostada de tanto sol. Embiste el toro por derecho, con oscura nobleza. Negritud en el ruedo. En los tendidos, quedos comentarios y volutas de veguero. Al natural sigue el olé, luego el ay, y otra vez el silencio. Lo rasga

un pasodoble, orquestado con desgaire. Le crecen a la pasión cien brazos, mil tentáculos. Un redondo, ahora, que se muere sin completar su ciclo circular. Miradas de mujer. Paréntesis de tedio. Y la alegría, de nuevo, y las palmas dándole celos al saxofón, que no se escucha ya. Voces.

—¡Por ahí no! Ese muchacho confunde los terrenos.

—Ni hay toro ni hay torero.

—¡Corre la mano, Curro! ¡Así, así!

—Mira cómo torea con la izquierda.

—Tiene trapío el bicho.

—Le falte casta.

—Una vara de más y ¡qué faena!

Me ahogo. No me dejan respirar el calor agobiante, las axilas de quien se aprieta conmigo en el tendido, el torito de chocolate, la espera y la esperanza, el miedo. Espejean los caireles de Curro, que me devuelven mi imagen pálida, desencajada, lívida. Siento el mástil de la muleta soldado al cuerpo, igual que una mujer, caliente como la tarde. Asoma por la chaquetilla el paño rojo y lo tapo con ver-

güenza. Me hace sentirme sospechoso, me traiciona y me descubre. Me denuncia. No está, además, León conmigo. «Eso es un sueño, una pesadilla, el cuento de la lechera», me ha dicho al entregarme la entrada. Y se ha quedado fuera. Como el toro, ahora, más allá de los terrenos del siete, torpe la intención, cabizbajo, burriciego. Trepa el miedo, se enrosca, serpentea, se hace anillos concéntricos. Gotas de sudor, como de lluvia fina. Juego las piernas y las siento vivas, dispuestas al salto, prietos los «vaqueros», que la imaginación convierte en taleguillas. Sueños de circo de arena. Un segundo, dos, cien. Se ha detenido el reloj que, desde la andanada, me mira como un ojo gigante y vacío, como un Polifemo mecánico y frío. Se han detenido todos los relojes. No existe el tiempo. Sólo se mueve la muleta, embebiendo la testuz del toro que se arranca a medio gas, con embestida corta, cabeceando por el pitón derecho.

—¿Y usted qué dice?

—Nada.

—¿Nada a ese adorno?

No contesto. Estoy en la marisma, calada la visera, en un campo de toros con caballitos en el fondo. Me han dejado dos vacas resabiadas, viejas, tuertas, con muy aviesas intenciones. Sueño, al citar, cortijadas blancas de tapias altas, una placita para tientas, amigos y mujeres. Sueño habitaciones de hotel con cama blanda, inodoros de loza, toallas, aguamaniles de porcelana, duchas tibias. Sueño un espejo donde poder verme vestir: camisa chorreada, corbata de nudo fino, chaleco bordado en oro... Me regala la vaca en su embestida una cicatriz honda en el muslo. Calor de cuerno junto a la femoral. Me regala un hospital blanco, de camas alineadas, con olor a fenol y bacinilla. Una tienta, otra. Torerito de regalo, siempre. Cuando los animales del señorito quieren divertirse, reírse a gusto, me obsequian con un susto, que se traduce en bueyes o en becerros. Estoy pidiendo a gritos otra cornada y nadie me la presta. Sólo una cornadita, por favor. Apósitos gasas y vendajes, sueros y gota a gota, bisturíes y pinzas giran y giran en imprecisas divagaciones. A cambio de cornadas, huellas de varetazos de mayoral. «Malditos maletillas», gritan al levantar la fusta. Y el golpe, seco, se entierra, mudo, en la rabia, en la paciencia, en el sopor de la impotencia. El adorno de Curro no me produce más que envidia, celos, y prefiero no verlo. Viaja mi miedo del saxofón hasta el reloj, de este bulto que me embaraza la barriga hasta la sombra opaca del toro en el albero.

—¡Música!

—¿Música?

—¡Al menos, eso!

—Ese toro se cae.

—Lo tumba Curro.

—¡Dale un respiro! ¡Que descanse!

—¡Estírate!

—¡Torero!

Adelantar la pierna, como en un ejercicio de salón. Cargar la suerte. Templar. El pase se dibuja por sí solo. ¡Qué fácil todo! ¡Qué dulce, qué sencillo imaginarlo! Noches de insomnio pensando el paseillo. De grana y oro, la montera en la mano, prietos los machos. Curro Lucena, al lado. Pisar la arena. Un paso. Buscar

una mirada para prenderle el capote de paseo. Y el sorteo y el brindis y el contrato. Y el toro, sobre todo. Viajes en tartanilla, solo, a cambio. Miseria de fonda humilde. Hambre de pan y de fiesta. Me prometió don Justo incluirme en aquella becerrada. Me oprimía la chaquetilla, alquilada en cualquier guardarrope. Zurcidos en la faja, en las medias. No brillaban los alamares, quemados en las candilejas de mil teatros. Era de leche la vaca que me tocó en suerte y no tenía filo el estoque y me llené de lástima de mí mismo. Torear sin toro es como correr sin piernas o pretender mirar sin ojos. Polvo de carreteras. El hatillo al hombro. No se regalan las oportunidades, es preciso comprarlas. Tientas en mataderos, con público de matarifes que jalean la idea de otra víctima. Adelantar la pierna, sí, cargar la suerte, templar. Eso es lo importante. Todo en mi mano. Sólo un salto. Tres filas de tendidos. El callejón. El ruedo. Un empujón. Y luego, todo. O nada, que igual es. No me asusta la noche entre barrotes. Ni el cloroformo del quirófano. No me asusta la penumbra, la tibia soledad de la enfermería. Mi miedo es mío, como mío es mi destino. Palpo la muleta enrollada bajo la americana. Sigue ahí, quieta. Espera un momento. Como una fiel compañera que sabe de amanecidas tiritantes, de oscuros cielos punteados de estrellas, de toros sin sentido, de cornadas ciegas, de nubes de sangre, de asfixiante calor, de ilusión, de frío. ¿Ha sonado un clarín?

—Y ese pase de castigo, ¿para qué?

—¡Vete a los medios!

—Apártalo de su querencia.

—Eso es desgana.

—¡Cámbiale de terreno!

—¡Olé!

Me ha prometido hacerlo. Lo bordará ella sola, entero. Hebras de seda y oro fino. A cambio, un brindis, un beso. Mil besos y mil brindis. Me hace cosquillas al pasear sus dedos entre los puntos de sutura. Un surco azulado entre la ingle y la rodilla, que acaricia en un rito. Me afeitaron la pierna y me durmieron. «No me la corten, que es mi vida.» Sopor de adormidera. Sus ojos en los míos, al despertar del sueño. No me duele la herida. Opositarán esas manos, al coser los galones a la seda, a un nuevo varetazo. No importa. La pensaré desde el patio de caballos, desde el ombligo mismo de la plaza, desde el estribo. Este adorno es para ti. Encunaré tu recuerdo entre las astas. Un natural perfecto, estirándome, corriendo la mano, embarcando al toro, mandándole, dominando. Escucho los olés y veo un mar de golondrinas, de pañuelos de gloria, haciéndole caricias a la tarde. Te guardaré el clavel y el triunfo y la cornada. Tiemblan las piernas. Advierto el palpar arrítmico de casi todo el conjunto de mis vísceras. Se acerca el sol. Me quema. Se aproxima hasta meterse en el alma. Todo es blanco. Nubecillas de colores que se difuminan, se ensanchan, se estiran, se velan, para apretarse luego en puntitos precisos, como pecas. ¿Quién le ha puesto un motor a los tendidos? Lentamente, comienzan a girar. Suavemente, primero. Aumenta el ruido de cuerpo, de tamaño. Se hace la plaza, densidad. Giran más rápidos, ahora, hasta casi volar. Una montaña rusa de feria barata. Me mareo y siento náuseas. Transpira cada vez más mi compañero de asiento. Huelo el recuerdo de ella. Y otra

vez el fenol y el enciado ambiente de la pensión de barrio y el sabor a guisote y el perfume de una mujer morena que aplaude hasta cansarse y ese otro olor, que de tan denso casi puede cortarse, en el desolladero. Ni una brizna de aire ¿Por qué aplaudo? Para que no se duerma un solo músculo. No puedo, no quiero relajarme. La tensión es mi defensa. Mi presa está ahí abajo. Miro hacia el fondo y no me veo. En el centro del ruedo Curro Lucena instrumenta ejercicios de belleza ¿Son suyos o son míos? ¿O quizá son del toro? Noto en la boca una pasta de cemento. En un olé, que casi grito, se me escapa, como si de un endemoniado se tratase, el pánico. Soy libre. Con libertad auténtica de espontáneo. Con ciega libertad de cuerno que ha iniciado su viaje y al que nada ni nadie puede ya detenerlo.

—¡Mátalo ya!

—Ese toro está acabado.

—Más pases, menos cuento.

—¡Cuádralo de una vez!

Me veo en Curro, que viene hasta las tablas para cambiar de estoque. Como a mí, se le escapa el miedo por la mirada. Pasos cortos para alejar el pánico. Tranquilidad fingida. Veinte vidas por ese trago de agua con que remoja la lengua, tan seca como la mía. Se hace un silencio denso, insoportable, ciego. Vuelvo a perderme en mis temores. «León, te necesito.» Necesito tu mano, que me empujes, que me saques del círculo del miedo. ¿Se han esfumado los cortijos, las mujeres, el triunfo y el deseo? Se va Curro hacia el toro. No advierto ya las piernas al bascular sobre mis talones. Es el último de la tarde. Esperar es matar las ilusiones tejidas, es retornar a los caminos cubiertos por inercia, es repetir el hambre. Me bordará el vestido. Grana y oro. Mis pasodobles para ella. La montera en el suelo. El griterío. Ya todo me denuncia. Es la muleta un abanico de sangre en el tendido. A empujones me acerco a la barrera. Me empuja una especie de terror incontenible, me arrastra el miedo. Me afeitarán las piernas, la barriga, me coserán con puntos cardinales, iré hasta mi descanso en hombros. Sé que todos me miran y a nadie veo en cambio. Únicamente la maroma de la barrera me separa del callejón y el callejón del ruedo y el ruedo de la gloria. Un salto más. Reguilotes de luz en la cabeza. Y una idea tan sólo en la cabeza: llegar al toro. ¡Cuántos recuerdos caben en menos de un segundo! La marisma, las vacas resabiadas, el cartel de Montilla, las noches al lucero, el olor a fenol y bacinilla, su mano entre las mías, los hoteles con baño y campanillas, los naturales largos, el brillo de mil luces... Por un momento veo el toro tan cerca que me asusta. Inicio el salto. Me sacude una absoluta sensación de vacío. Nada bajo mis pies. Cierro los ojos. Luego, nada. Un impacto como de barro cocido en el costado y la cara contra las losas del callejón. Ni rastro de arena. Nada.

—¡Cuidado!

—No ha sido más que un golpe.

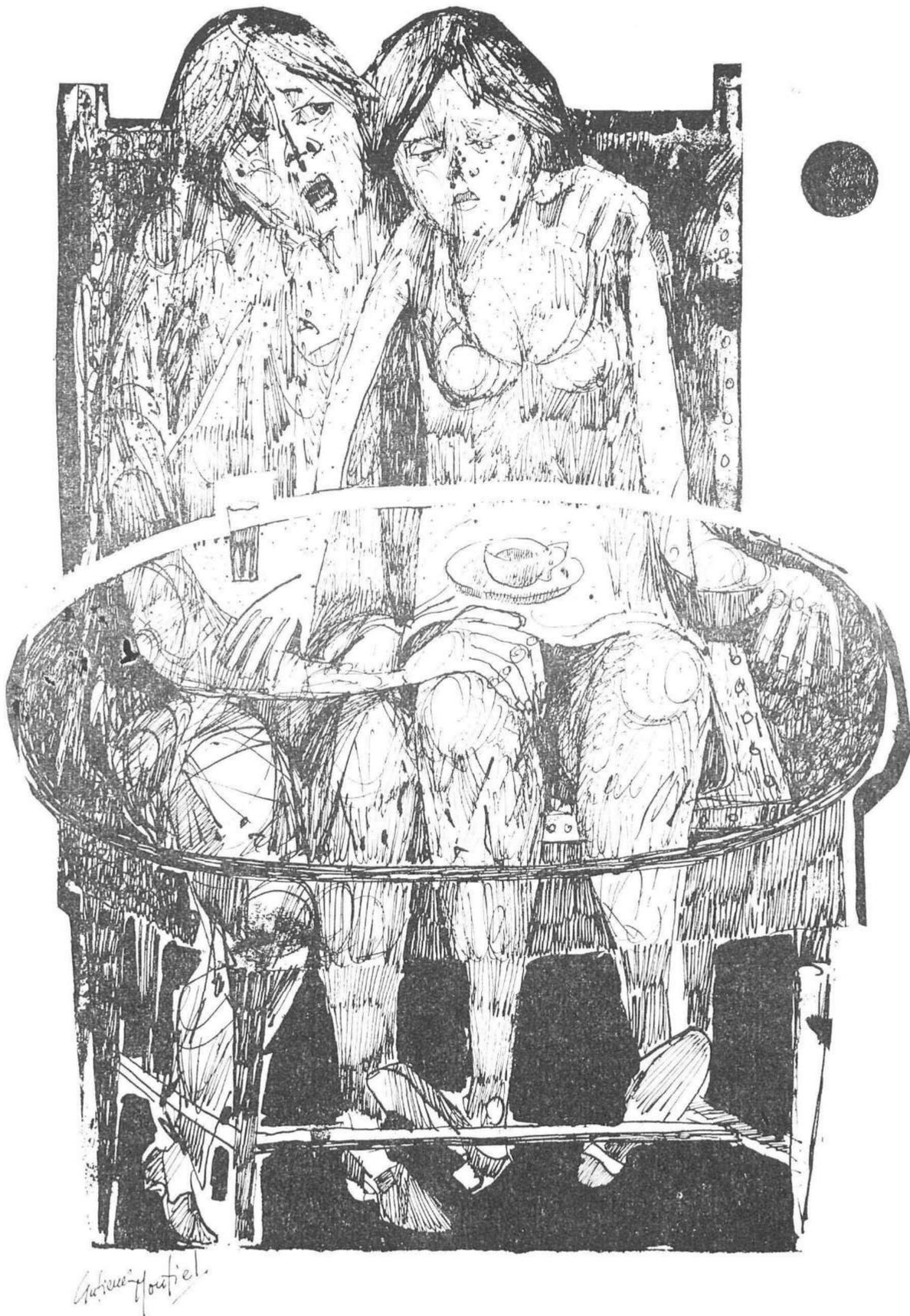
—Pero nos hemos quedado por esta vez sin espontáneo.

—¡Schtz!, que va a entrar a matar Lucena.

La estocada en lo alto, en las mismísimas agujas. La ovación, el delirio. Sonrisa desgastada la de Curro al retirarse al burladero. En el patio de caballos, las mulillas inician su paseo.

VACANTE

Por MARIO COSTAS



La higiene tersa y luminosa de la nueva cafetería se mostró de pronto, ante mis ojos, reiterativa e insoponible. Vicente seguía hablando. Me acoplaba mimosamente bajo su brazo, levantando de vez en cuando mi falda para acariciarme más cómodamente las piernas, tras la voluminosa máscara de la mesa.

Desde que nos habíamos comprometido se la apañaba para no cambiar de tema. De modo que decidí, tras los primeros días, contestar sólo con un sí. No lo notaba y supongo que era lo único que esperaba de mí.

La seguridad con que hablaba de todo lo nuestro me irritaba. Aún más, la odiaba. Se repetía continuamente, opinando sin que yo hiciera el mínimo esfuerzo por detenerle.

«Cállate», murmuré. Aquella especie de oráculo se detuvo, más asustado que sorprendido: la sorpresa es un reflejo y sus ojos se sintieron amenazados.

«Bueno». Miró al vacío durante una tregua silenciosa y reanudó las caricias.

Sus manos me hacían pensar que no era a mí a quien acariciaban, sino a sí mismas contra la superficie invadida de mi piel. Vicente me miraba de reojo, como pidiendo que mi sentido táctil se lo agradeciera. Estar allí, sentada, me aburría, me parecía injusto. Necesitaba hacer algo.

Deslicé la mano hasta sus muslos. Al momento noté que cedía la insistencia de sus caricias. Su candidez excitó mi curiosidad. Mis dedos se afianzaron sobre el nuevo terreno y sin cohibirse amasaron su carne entre las cavidades improvisadas y sensibles de la palma de mi mano. Cada vez que lo hacía, la de Vicente perdía fuerza, hasta que el extremo de mis dedos rozó delicadamente su ingle. Su mano dio un respingo automático, haciéndole separarse de mí y eruirse nerviosamente.

«Estáte quieta». Vicente forzó su voz entre los dientes.

«¿Qué pasa?».

«Que estamos en una cafetería...»

«Bueno, ¿y qué?»

«Que te estés quieta...»

«Tú también me estabas sobando.»

«Es distinto.»

«¡No me digas!»

«Desde luego...» Su voz descendió a un tono más privado.

«Todos los novios lo hacen.»

«Perdóname. Es que de pronto todo eso se me ha olvidado.»

Procurando mantener cierta serenidad, me levanté. «Ahora vuelvo...» Me dirigí a los lavabos, pero en cuanto pude, salí a la calle. No sabía si Vicente me había visto, pero la verdad era que ya no me importaba. Sólo sentía que mis últimas palabras hubieran sido mentira.

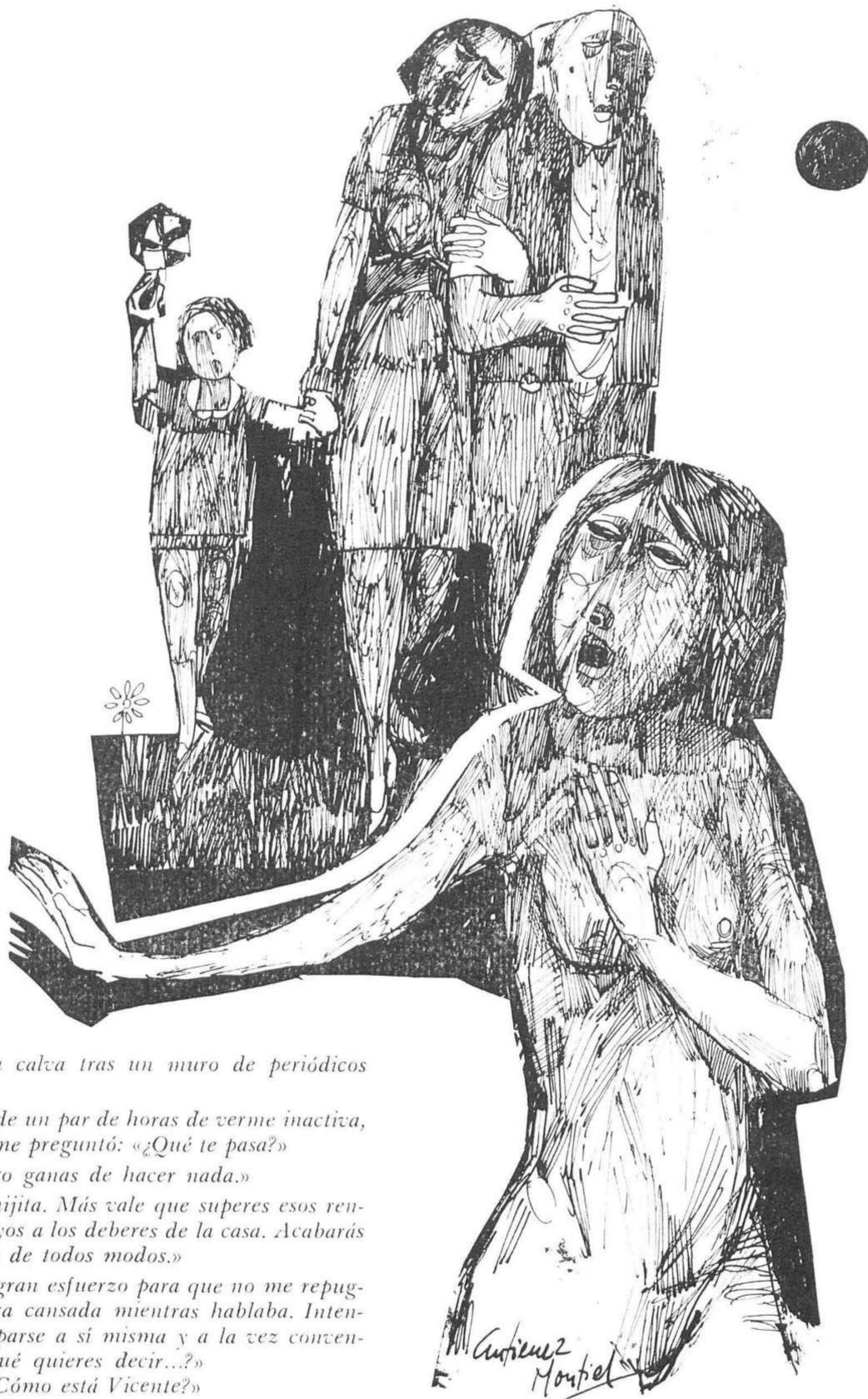
En casa sorprendió que volviera tan temprano. Pero la visita que estaba por llegar quitó importancia a mi regreso.

Me senté en mi cama e instintivamente esperé a que Vicente llamara. Pero rompí la inercia y decidí no disculparme. El teléfono sonó al fin. Vicente hizo pregunta tras pregunta. Yo no tenía nada que decir salvo «no te aguantó», aunque no era verdad: lo que no aguantaba era su total incorporación al papel de macho frente a mí.

«¿Qué he hecho?»

«Hacer, no has hecho nada. Eres un hombre, nada más.» Colgó, como estaba mandado, y me quedé sentada en la cama toda la tarde, descubriendo poco a poco que no podría soportar un hombre a mi lado. Mejor dicho, que no soportaría el papel de mujer junto a él.

Al día siguiente era fiesta, y haciéndome la distraída logré estar de simple espectadora ante las limpiezas metódicas y casi artísticas de mi madre y mi hermana. Mi padre descansaba del sueño exhaustivo de las vísperas de fiesta. Se



divisaba su calca tras un muro de periódicos abiertos.

Después de un par de horas de verme inactiva, mi madre me preguntó: «¿Qué te pasa?»

«No tengo ganas de hacer nada.»

«Ni yo, hijita. Más vale que superes esos rencorillos tuyos a los deberes de la casa. Acabarás haciéndolos de todos modos.»

Hice un gran esfuerzo para que no me repugnara su cara cansada mientras hablaba. Intentaba disculparse a sí misma y a la vez contenerme. «¿Qué quieres decir...?»

«Nada. ¿Cómo está Vicente?»

«No sé...»

Clavó su mirada en mis ojos queriendo interpretar mi conducta. «¿Qué pasó ayer?»

«Casi no lo sé: me levanté y me fui.»

«¿Estás loca!» No estaba enfadada, era miedo lo que reflejaba su rostro. «¡Juan!» Apartó la empalizada de periódicos que la separaba de mi padre: «Ana ha dejado a Vicente.» El levantó la cabeza con una inexpresividad casi natural, sin decir nada. Mi madre se volvió a mí: «Pero ¿y la boda?»

«No la habrá.»

«¿Y tu futuro?»

«¿Qué futuro!»

«¿Qué otro puedes tener sin un hombre?»

«¿Con tal de no caer en lo mismo que tú, lo que sea!»

«¿En qué he caído yo, imbécil?»

«¿En nada, en eso has caído!»

«¿Te crees que vas a ser más importante? ¿De qué? ¿De secretaria?»

«No sé.»

Sus ojos se agudizaron de pronto. «Ya sé lo que pasa... Como Vicente se ha enfadado contigo... ¡Eso es todo!» Tras su impertinencia siguió limpiando. Con su deducción creía haber llegado a la raíz de todos sus problemas.

Volví a mi habitación y empecé a arreglarme. Casi había terminado, cuando mis manos se detuvieron ante el espejo y me asomé de los múltiples colorines y sombras que llevaba

aplicándome sobre la cara desde niña... ¡con el único fin de dar un paseo...! Me invadió una sensación de náusea: ¿para qué me ponía todo eso encima?

Con los ojos entornados me vi grotesca, algo así como de anuncio. El reclamo luminoso de la esposa ideal.

La idea de ser como era y no en función de los demás, tomó forma dentro de mí a partir de aquel momento. Me limpié la cara enérgicamente, y poniéndome lo primero que encontré, salí de mi cuarto.

«¿A dónde vas?»

«A la calle.» De un salto estaba en el portal. Los habitantes de la mañana me recibieron: caravanas de matrimonios con niños saliéndoles por todas partes, me impedían el paso, como una imagen repetida hasta el infinito. Aun antes de salir supuse que encontraría a alguien conocido, y así fue: Juana se abalanzó sobre mí desde un bar abarrotado de mariscos, succionándome hacia el interior: «... ¡unos niños increíbles!» Una vez atravesada la primera masa de profesionales del aperitivo, los vi: chicos, chicos enjaulados en un coro de niñas estrepitosas, vestidas de domingo.

Mi aspecto pálido y desaliñado sobresalió instantáneamente. Todos lo notaron, pero ellos parecían casi ofendidos.

Tras varios minutos de intentar una conversación sin conseguirlo, mi presencia provocó que el grupo se rompiera en dos: ellas a mi alrededor

y ellos escurriéndose lentamente de nuestro lado. Mi nueva posición parecía haberles asustado en masa, pero aún no estaba preparada y me sentía molesta.

«¿Estás nerviosa?», me preguntó una de las chicas.

«No..., pero ¿es que no veis como se escapan esos tipos de nosotras?» Ambos grupos se sorprendieron al descubrir que se habían separado casi medio metro sin darse cuenta. «No me gusta este sitio? ¿Por qué no nos vamos?» Me asomé de haberme dirigido sólo a las chicas, pero mis palabras produjeron una nueva reacción, casi eléctrica, haciendo que se mezclaran con los chicos. Observé el proceso con una comprensión vaga y tolerante: la verdad es que ya estaban juntos antes de que yo llegara. Lo que sí me molestó fueron las miradas masculinas de desafío, al tomar posesión de sus pertenencias femeninas.

«Yo, desde luego, me voy. ¡Adiós!» Vagas despedidas, con el alivio de mi marcha, me acompañaron hasta la calle.

Supe después que Vicente había estado en casa.

«¿Es que no le vas a ver más?»

«No sé... Bueno, ¿y para qué?» La mirada de mi madre insinuó la posibilidad de un arreglo. «No quiero volver otra vez a lo mismo.»

Más tarde, la cara preocupada de mi hermana entró en mi cuarto con su timidez característica. «¿Qué te ha hecho Vicente?» Subrayó suavemente el verbo.

«Tú no sabes lo que es que te traten como si sólo fueras una mujer.» Sus ojos mudos se elevaron con sorpresa. «Yo me siento como algo más... No, no es eso. Quiero ser yo misma.» Me daba cuenta de que no entendería nada de lo que le dijera, pero estaba logrando aclarar que no me sentía hombruna, sino humana. Un ser humano con derecho a elegir entre las muchísimas cosas que había por hacer en el mundo.

Contemplé mi cuerpo, y al verlo tan femenino sentí una necesidad de dependencia... ¿Qué era lo que me seguía pasando? Así y todo sería inútil.

«¿Todo? El todo de la mujer sigue siendo la casa.» Esta era la frase favorita de mi madre, quizá porque nunca había querido encontrar otra cosa.

«Para mí, no; y, además, cada uno tiene derecho a saber lo que le va.»

Mi padre abrió la boca y esperó a que nos calláramos. «Hace mucho que todo eso quedó aclarado: las mujeres podéis hacer lo que os salga de las narices, y luego, si queréis, os casáis.»

«Eso es una concesión: tú lo que haces es permitirme. Y yo lo que no quiero es que los hombres me permitan entrar en su mundo. ¡Lo quiero por derecho propio!»

«Y cuando te canses, ¿qué?» Las ojeras agotadas de mi madre colgaron sobre la mesa.

Mi padre siguió hablando: «¿Con qué objeto vas a trabajar?»

«El mío propio.»

«El hombre soltero..., los hombres nos hartamos de trabajar, pero seguimos porque, más o menos, todos estamos casados. Lo hacemos algo así como por inercia. Pero la mujer no tiene esa inercia. Tiene otra: la casa. Cuanto tú te hartes de trabajar, ¿no añorarás todo lo demás?»

«Habrá que crear esa inercia en la mujer.»

«¿Quién? ¿Tú?»

«Yo. Todas, con el tiempo...»

Mi padre sonrió. «Tú eres una mártir.»

Terminamos de cenar en un silencio largo y triste. El peso de las palabras oscureció el comedor en un eclipse que nos dejaba en espera de nuevos órdenes. Nos fuimos a la cama con miedo, un miedo de algo que se desplomaba sobre nuestras cabezas. Sobre todo yo. Lo veía todo dentro de mí, y aunque oscuramente, me daba cuenta de su sentido anónimo e irreversible.

POEMA PARA PENSAR EL MAR DESDE UNA GOTTA

*El mar es tan inmenso
como quiera el amor. Crece pensándole
y, a veces, nos sorprende
que quepa en una lágrima.*

*Yo amo
su singular monotonía y me parece
casi tan triste como un alma sorda
a las palabras del amor.*

*Miradle
bello pero cansado, como un salmo
que está cantando sin saber qué oído
le escuchará, ni para qué.*

*No entiendo
el mar, no sé su idioma, su oleaje,
su llanto intraducible, pero siento
que es una enorme queja milenaria
que el tiempo escucha en el Amor inmenso
de Dios.*

*Por eso le amo como se ama
lo que es hermoso y no se entiende como
la Eternidad que se nos hace niña,
beso pequeño, Atlántico pensado
como una gota repetida o como
ese segundo en el que muere un pájaro.*

*Sí, quiero al mar, le abrazo con la angustia
con que se abraza lo que no se puede
pensar, lo que enloquece la mirada
que no abarca lo inmenso.*

*Amo las olas
porque no puedo comprender su ritmo
alucinante, tiempo líquido que avanza
sin moverse, lo mismo que la vida
que está muriendo en olas y en minutos.*

*A extramuros de mí la espuma canta
su efímero versículo. Mi carne
es rompeolas de lo duradero.*

*El mar, el mar, el mar... ¿cómo no amarle
si somos olas suyas, instantáneos
temblores que pronuncian su grandeza?
¡Si es como una caricia incomprensible
que nos existe y sin la cual no somos
momentos de su espuma...!*

*Le amo como
la nave que le surca y llega siempre
al puerto, porque hay mar.*

*¡Ay, arrecifes
donde se estrella el corazón cantando
la evidencia gozosa de morirse!*

*Sólo lo que no es no muere nunca,
solo navega sobre el mar aquello
que puede naufragar...*

*Peces, corales,
algas y caracolas justifican
la inmensidad, la viven, la declaman
húmedamente.*

*Así, como las flores
que escriben la hermosura y nos la dicen
sabiamente.*

*Por eso amo esta fiesta
del mar como un pez más que alegremente
coletea en su fondo, porque sabe
que si no hay mar no hay peces, porque siente
que su amor es el mar, que necesita
del mar para que un día sus aletas,
cuando se seque el mar, se tornen alas
y vuelen a las cumbres con los pájaros.*

JOSE M.^a FERNANDEZ NIETO



ACERCA DE MIS MANOS

*Creo en la sensualidad
de mis manos,
ahora,
sobre todo,
que una copa de alcohol
me agobia
las pupilas.
Ya sé que la envoltura
de mis dedos
puede hablarte,
a través
de la tierra
de tu cuerpo.
Por tu comarca
oscura
va mi tacto,
mi caricia
y el gesto primitivo,
elemental,
abierto,
que separa
las hojas de un poema
o que recorre
el brillo de tu carne.
Y sé también
que ellas
—mis manos—
te pueden empujar
o que se adhieren
en una incomprensible
ligadura.
El grito
de mis uñas
que se acerca;
el redoble
aguzado
de mis uñas;
el desmayado
acorde
de mis uñas
que te absorbe,
como si hablara
a oscuras,
lentamente.*

BEATRIZ ALVAREZ



CARMEN CONDE

Por SOL NOGUERAS



Está abajo, en el sótano del Pabellón de Gobierno de la Universidad. Allí hay un despacho pequeño y una nave detrás llena de estanterías con libros en rústica. Hay dos mesas en el despacho. En una de ellas, frente a la puerta, se sienta Carmen Conde. La otra pertenece a un señor que se mueve incesantemente por entre los libros de la nave trasera.

Se está fresco aquí, bajo tierra, mientras se sabe fuera el movimiento cadencioso de los cursos de verano, el pulular de los estudiantes extranjeros que descubren Madrid aplastado bajo el calor. Porque Madrid está, hoy, repleto de calor pegajoso, intenso, casi de calentura. Madrid se mueve en una languidez completa, total, inacabable. Vamos todos como a cámara lenta, deslizándonos. Menos Carmen. Carmen bulle sin parar, habla, sonríe, cuenta.

En el pequeño sótano del Pabellón de Gobierno, Carmen y yo hemos estado hablando; saltos bruscos de un tema a otro, enredo de palabras en la boca, muchas que se atropellan porque son demasiadas las cosas que se podrían decir en tan poco tiempo y en tan poco espacio.

Y a la hora de escribir todo lo que me ha dicho, me encuentro sin calificativos que colocarle a mi heroína para empezar a hablar de ella. Carmen Conde es inencasillable. ¡Con lo cómodo que es encuadrar a las gentes en un determinado tipo! ¡Y con este calor!

Carmen es dura. Pero con la implacable dureza del diamante, no dureza, sino fortaleza.

Carmen es simpática. Muy simpática, con una simpatía especial, muy suya, nada convencional.

Carmen es joven, muy joven. Años de vida intensa se le han llevado la juventud inconsciente de

los primeros años, pero Carmen ha aprendido a ser joven. Que se aprende.

Tiene ya el pelo gris, la cara arañada con algunas arrugas que le ha marcado la vida, sellada con una serenidad que asombra.

—La serenidad del sufrimiento. Es la mejor escuela—dice ella.

Hoy es un mal día para esta mujer extraordinaria. Día de aniversario.

—Ayer hizo dos años que murió mi marido. El fue para mi mi compañero, mi amigo, mi...

Es un dolor intenso el que le asoma a los ojos, dolor que no quiero, que no me atrevo a tocar porque es total y absolutamente suyo. Y le hago que hablemos de otra cosa.

—Yo he luchado siempre—me dice—por el intento de que la mujer escriba, cuente lo que de verdad es, lo que siente, que deje de lado esa literatura femenina para hacer «su» literatura, la que a ella le corresponde. Porque una mujer y un hombre son dos seres distintos que se complementan, dos partes de un todo. Dos seres de los que va a salir otro: el hijo. La mujer tiene que contar lo que ella hace, lo que ella es, no lo que los demás quieren que sea.

Empezó a escribir cuando muy pocas mujeres se atrevían a coger la pluma. Y cuando lo hacían era para echar en el papel lo que se llama «literatura femenina», cosa que también cae en el ámbito de las «cosas de mujeres». Ella se levantó en un alarido contra aquel estado de cosas, contra ese ridículo encasillamiento de entonces. Y lo hizo desde su ciudad natal de Cartagena.

—Yo adoraba, admiraba a Gabriela Mistral y quise ser como ella. Maestra y poetisa. Estudié Magisterio en la Escuela Normal de Mur-

Amarse, amarse hambrientamente, amarse los unos en los otros, con amor que permanezca tembloroso de hambre que no se sacia nunca, aunque se ame a dentelladas luminosas y a sombríos latigazos. Amarse con la agonía entre los labios, secos de amor, por tanto amarse. Y después, el frío El frío calcinándolo todo, cuerpos de amor y palabras de amor, y el sosegado dormir después del amor. El frío, que vuelve coriáceas las miradas de los que se amaron como lianas y como leones en las selvas oscuras del amor violento.

CARMEN CONDE

[De "Obra poética" (1929-1966), Premio Nacional de Literatura 1967]

BIBLIOGRAFIA

cia. Pero nunca llegué a ejercerlo formalmente. Tuve que hacer otras cosas.

A los dieciséis o diecisiete años empezó a escribir.

—Fíjate lo que son las cosas —me cuenta—, a mí no me conocía nadie, yo no tenía ni una sola recomendación ni sabía nada de nada. Bueno, pues en periódicos como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *El Heraldo de Madrid*, *Informaciones*, *El Sol*... y otros muchos, me publicaban cositas que yo mandaba desde Cartagena. No lo digo como dando a entender que yo era una muchacha precoz, sino para que veas lo abiertos, lo comprensivos que eran aquellos directores de entonces con una joven desconocida, la apertura que tenían.

Aquella jovencita escribía y trabajaba. Había ganado, por oposición, a los quince años, una plaza en la Sociedad Española de Construcción Naval. Trabajaba y escribía mientras miraba al mar por el ventanal de la oficina. Era coqueta y dulce, picante, llena de espíritu. De pronto conoció a otro poeta, también de Cartagena, Antonio Oliver.

—Antonio llegó como un disolvente. Ahuyentó a mis amigas, a mis compañeros, a todo el mundo. Era tremendamente celoso, tanto que tenía celos hasta de mi madre. Desde que lo conocí fue para mí compañero, amigo, novio, marido, todo, absolutamente todo.

Cuando se encontró con Antonio le dejó ver los poemitas que escribía. Antonio, serio, los leyó.

—No vuelvas a escribir nada más de eso —le dijo.

—Pero Antonio... que yo gano dinero con eso...

—Deja de ganarlo. Tienes que creer en mí. Lee a Juan Ramón Jiménez.

Carmen dejó todo aquello. Antonio le llevó *Platero y yo*.

—Lo lei y lloré a moco tendido.

Después de *Platero*, Carmen se dispuso a escribir a Juan Ramón Jiménez y se lo dijo a Antonio.

—Le voy a escribir.

—No seas tonta. No te va a contestar.

—Bueno...

Escribió. Y Juan Ramón Jiménez contestó su carta.

—Aún me acuerdo de algunos párrafos —dice Carmen—: «¿Qué ha hecho usted para que yo mire con simpatía hacia Cartagena...?» ¿Te imaginas lo que fue para mí el que Juan Ramón me contestara? Cuando recibí la carta estaba loca de alegría. Se la enseñé a Antonio y no se lo podía creer.

Pero Juan Ramón hizo algo más que escribir una carta. Le pidió más poemas. Fueron aquellos días de espera tensa, de emoción ilusionada para la muchachita que empezaba a escribir. Por fin todo terminó, o más bien, empezó, con un telegrama de Juan Ramón:

«He leído sus poemas. Mande más para publicar.»

Así salieron dos revistas, dos números acaparados por el gran poeta ya consagrado y la niña que empezaba: «Así» y «Ley».

Poco después, Carmen fue a ver a Juan Ramón Jiménez a su casa de la calle de Velázquez. Tuvo que venir a Madrid para que la viera el médico y aprovechó la ocasión de conocerlo personalmente:

POESIA

Brocal (Poemas en prosa), 1929.
Júbilos (Poemas en prosa), 1934.
Pasión del Verbo, 1944.
Ansia de gracia, 1945.
Sea la luz, 1947.
Mi fin en el viento, 1947.
Mujer sin edén, 1947.
Illuminada tierra, 1951.
Mientras los hombres mueren (Poemas en prosa), 1952.
Vivientes de los siglos, 1957.
Los monólogos de la hija, 1959.
En un mundo de fugitivos, 1960.
Derribado arcángel, 1960.
Poemas del Mar Menor, 1960.
En la tierra de nadie, 1960.
Su voz le doy a la noche, 1962.
Jaguar puro inmarchito, 1963.
Obra poética (1929-1966), 1967.
A este lado de la eternidad, 1970.

PROSA

Vidas contra su espejo (Novela). Con el seudónimo de Florentina del Mar, 1944.
Soplo que va y no vuelve (Relatos). Con el seudónimo de Florentina del Mar, 1944.
Cartas a Katherine Mansfield, 1948.
Mi libro de El Escorial (Meditaciones), 1949.
En manos del silencio (Novela), 1950.
Cobre (Novelas breves), 1953.
Las oscuras raíces (Novela). (Premio «Elisenda de Montcada»), 1953.
Empezando la vida (Memorias de una infancia en Marruecos), 1955.
Acompañando a Francisca Sánchez (Resumen de una vida junto a Rubén Darío), 1964.
Poesía femenina española viviente, 1955.
Once grandes poetisas americano-hispanas (Comentario y antología), 1967.
Un pueblo que lucha y canta (Literatura medieval española), 1967.

ANTOLOGIAS

1. *Antología amorosa española*, en colaboración con Angelina Gatell.
2. *Nuevas poetisas españolas*, en colaboración con Angelina Gatell.
3. *Poesía femenina contemporánea (1939-1950)*.

LIBROS PARA NIÑOS

Don Juan de Austria (Biografía). Con el seudónimo de Florentina del Mar, 1943.
Don Alvaro de Luna (Biografía). Con el seudónimo de Florentina del Mar.
Doña Centenito, gata salvaje (Libro de su vida), cuentos, 1943.
Los enredos de Chismecita (Cuentos). Cuadernos 1 y 2. Con el seudónimo de Florentina del Mar, 1943.
A la estrella por la cometa (Teatro juvenil). Edit. y premiado por Doncel. Contiene una obra de Antonio Oliver Belmás. Va firmado por ambos el libro, 1961.
¡Viejo venis y florido...! (Los cuentos del Romancero), 1965.
Menéndez Pidal, 1969.

ENSAYOS LITERARIOS

La amistad en la literatura española, 1944.
Dios en la poesía española, 1944.
La poesía ante la eternidad, 1944.
Aladino (Teatro infantil). Lo estrenó el Teatro Juvenil Lope de Rueda en el Teatro Español de Madrid en 1944, 1945.
La encendida palabra (Biografía de San Antonio de Padua), 1943.

PARA PUBLICARSE

Al encuentro de Santa Teresa (Literatura mística femenina española).

—Aún me acuerdo de la cara de Zenobia cuando me abrió la puerta. Gritó: «¡Juan Ramón!, pero... ¡Si es una niña!» —recuerda Carmen, hoy, con una emoción que le pone la voz opaca.

La niña, que poseía una sorprendente madurez poética, decidió, con Antonio, hacer un libro de poemas. Reunió todo su material: «una pila así», me cuenta Carmen señalando hasta la mitad de la altura de la mesa; enorme montón de papeles escritos que Antonio se puso a leer y romper concienzudamente. Como en el escrutinio del *Quijote*, muy poco se salvó del desastre, apenas *Brocal*, la primera obra de Carmen Conde. Luego a Antonio casi le remordía la conciencia:

—Creo que no debía haber roto tanto. No sé si he debido... —le dijo.

—No importa. A quien te tienen que gustar es a ti.

Se publicó *Brocal* en una colección llamada «Cuadernos Contemporáneos». Y Carmen cobró el primer dinero de un libro de verdad.

—Me dieron cincuenta duros. ¡Cincuenta duros! Y además yo estaba muy extrañada de que me pagaran por un libro. Y encima, el editor me regaló cien ejemplares. ¡Si vieras lo orgullosa que estaba yo con mi librito, tan pequeño, tan delgado...!

En diciembre de 1931, Carmen y Antonio se casaron.

—Y hemos estado juntos hasta hace dos años. Treinta y siete años de cariño, de comprensión, de compañerismo, de discusiones, de todo. Treinta y siete años de unión total, absoluta...

Es peligroso dejarla ir por el camino de este recuerdo. Y pasamos por alto ese dolor que la llena para seguir con aquellos primeros tiempos de Carmen. Y sigue contándome con ese gracejo suyo:

—Nuestro mutuo regalo de bodas fue una universidad. La Universidad Popular de Cartagena. Antonio la fundó en el año 31. El 15 de julio se aprobaron los estatutos y al volver del viaje de novios la inauguramos. Trabajamos mucho, con mucho entusiasmo. Organizábamos las clases, conferencias, cursos... Yo fundé el primer cine infantil. Siempre dentro de la universidad. Ahora están haciendo una biografía de ella. La está escribiendo José Rodríguez Cánovas, un escritor muy bueno de Cartagena, un hombre que nunca ha querido salir de allí.

Fue pasando el tiempo entre clases y sesiones de cine infantil. Carmen se encontró, muy joven, con el primer dolor de verdad, el primero de una larga cadena. Tuvo una hija y la nena murió pronto. Luego vino la guerra y todo lo que la guerra trajo consigo. Carmen fue a Valencia y allí, en la universidad, hizo Filosofía y Letras durante aquellos días espantosos. Y escribió un libro de nuevo. Porque desde el año 29 no había publicado nada.

—Era «Mientras los hombres mueren» un conjunto de poemas en prosa. Ese es «mi» libro de la guerra. Poemas a los niños que morían, a los hombres que no volvían. Un libro de dolor, porque aquellos días me estaban madurando a toda prisa.

Terminó la pesadilla de la guerra y Carmen vino a Madrid. Trabajo intenso y oscuro para sobrevivir. Y en el año 44 se decide a



recopilar poemas suyos para sacar su primer libro auténtico de poesía, «Pasión del verbo», en una edición que ella misma sufragó y que fue sólo para los amigos. Al año siguiente en Adonais salió «Ansia de la gracia».

—Mi poesía, mi estilo, mi yo, habían cambiado. Yo salí de la guerra madura. Cuando publiqué mis dos libritos en el año 29 apenas era una niña. Ahora ya era una mujer madura y hacía una poesía más consciente.

Este fue el verdadero punto de partida de Carmen Conde. Luego vino el primer premio, *Elisenda de Montcada*, que se dio en España a su libro *Las oscuras raíces*, un libro duro, personal. Y siguió publicando y publicando cosas. Quizá por el recuerdo de su hija muerta precozmente, Carmen tiene un gran amor a los niños, una enorme comprensión para los jóvenes. Y una gran parte de su trabajo está volcado hacia ellos. Televisión, ediciones infantiles, teatro para adolescentes, casi siempre en compañía de su esposo.

—Lucho, lucho siempre, sobre todo cara a la mujer que escribe. Para que se ponga a ser ella, a tener su propia personalidad. Ahora organizamos unos almuerzos mensuales los primeros martes de cada mes. Vamos un grupo de escritoras, unas de aquí, otras que están de paso. Pero escritoras de verdad, no aficionadas. Estamos reunidas de amiga a amiga, y tenemos conversaciones muy importantes, muy interesantes.

Me dice nombres, pero apenas retengo alguno que otro. Son muchas. Carmen Llorca, Concha Castroviejo, Consuelo Burel... No me acuerdo de más. Son muchas y muy interesantes.

—¿Qué piensas de la poesía de hoy?

—Veo una revolución. No una evolución, porque evolución significa el prolongarse un estado de cosas y esto es muy aburrido. Todo cambia. Yo he conocido los tiempos en que se hacía poesía por el arte puro. En que lo único que realmente importaba eran las palabras. Hoy se mira mucho al contenido.

Carmen es una mujer que ha abierto un camino, que ha llenado muchos huecos.

—Creo que fui la primera mujer que habló de la madre con la pluma en la mano. Y cuando en el 47 publiqué *Mujer sin edén*, aparece por primera vez el Caín y el Abel desde el punto de vista femenino.

Esta es Carmen Conde. La poetisa, la novelista, y gran mujer que ha luchado porque la mujer sea lo que es y no lo que los demás quieren que sea.



Por CARLOS JOSE COSTAS

LA MUSICA DE HOY Y LOS PROGRAMAS



Arturo Tamayo, Juan Hidalgo y Tomás Marco, en un concierto del Grupo «Koan»

Sin pretender una estadística rigurosa y exhaustiva, hemos echado una mirada a los programas de los conciertos celebrados en Madrid durante la temporada 1969-70, que nos oriente, en resumen, en la proporción aproximada de la música actual frente al resto de las obras. Nuestro propósito ha sido el de aclarar cuál es el equilibrio en general para pasar luego al particular de los nombres españoles incluidos y, sobre todo, poner de manifiesto la tendencia efímera de las composiciones.

Insistimos en el propósito de establecer conclusiones generales, ya que al repasar grupos y nombres caeremos sin duda en omisiones involuntarias, aclarando que las citas sólo tienen un valor de referencia.

LAS ORQUESTAS

La Orquesta Nacional, que defiende su economía contando de modo directo con la taquilla, se ha inclinado por el repertorio romántico, como fundamento de su programación. Este problema, que no es exclusivo nuestro, colabora en el círculo vicioso comentado por Adorno en cuanto a la orientación de los gustos del público. Es el mismo criterio en que se basan las compañías discográficas, sujetas también y aún con más intensidad al aspecto económico, para mantener a determinados compositores como base de sus catálogos. Pero como el caso de la Orquesta Nacional no es único, pasamos a otros grupos antes de tratar de encontrar una fórmula de equilibrio.

En el Club de Conciertos de Festivales de España es preciso separar, por una parte, las actuaciones de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión, y, por otra, las sesiones de los miércoles dedicadas a conjuntos pequeños y a recitales. En las actuaciones de la orquesta se han presentado algunos estrenos como consecuencia de los encargos previos a los compositores. Así, fue ofrecido «Anillos», de Cristóbal Halffter, que podríamos considerar como único en cuanto a su clasificación dentro de la música de las nuevas tendencias. También, por supuesto, el de «La Pasión», de Penderecki, que junto con el anterior supusieron los dos grandes acontecimientos de la temporada. Al margen de este campo, la Orquesta de la Radio Televisión lleva ya varias temporadas planteándose el tema de la renovación, aunque no siempre se trate de obras actuales. Tal vez sea éste uno de los caminos para romper, ya sea con obras modernas o no, la rutina de la programación, ampliando el panorama del aficionado medio.

Las sesiones de los miércoles presentan otra dificultad: la disponibilidad de solistas, con los condicionamientos lógicos en cuanto a repertorio.

De otras presentaciones de orquesta no corresponde comentario alguno dado su carácter esporádico y su escasa significación en el panorama general.

Junto a estas actuaciones regulares, tenemos los conciertos de agrupaciones de cámara orientados fundamentalmente al siglo XIX, en los que cabe la justificación, ya que la lucha previa reside en ampliar el número de aficionados, todavía escaso. Supone algo así como un segundo tramo en la afición y la conquista de una audiencia suficiente; es por sí misma tarea de extraordinaria importancia. Su problemática, en general, es similar a la de los recitales, conjuntos pequeños, etc., orientados sin un objetivo de especialización.

GRUPOS DE VANGUARDIA

La tarea más directa en favor de la música actual ha sido llevada a cabo de modo continuado por «Juventudes Musicales»; el grupo «Alea», que dirige Luis de Pablo, y por el Aula de Música del Ateneo, que dirige Fernando Ruiz Coca.

«Juventudes Musicales» ha equilibrado más o menos sus programas, en los que la participación española está dentro de la lógica. La máxima actividad ha correspondido a Arturo Tamayo, como director del grupo Koan. Nombres como los de Ramón Barce, José Luis Téllez, Arturo Tamayo, Montserrat Bellés, Eduardo Polonio, Tomás Marco, Ángel Luis Ramírez, Carlos Cruz de Castro, Francisco Estévez, Julián Llinás-Mascaró, etc., son los que encontramos en los programas, y tras los títulos de sus obras aparecen casi siempre uno o dos asteriscos que nos remiten a las notas indicadoras correspondientes: «primera audición absoluta» o «primera audición en España». Cuando el doble asterisco marca una obra extranjera, lo que se repite continuamente, se destaca la preocupación por dar a conocer nuevas obras del repertorio internacional, pero la «primera audición absoluta» se está convirtiendo en una calificación casi fija para las españolas, con la demostración positiva de un quehacer que no desmaya y la negativa de un quehacer que no perdura. Veamos ahora otras programaciones.

«Alea» nos ofrece una panorámica similar a excepción de una posible superioridad en las intervenciones extranjeras, lo que responde también a su orientación. Mientras «Juventudes Musicales» es vehículo más directo para los compositores españoles, «Alea» tiene unas funciones de «información», de puesta al día de lo que sucede en el mundo, de ahí que la presencia extranjera sea obligada. Entre



Grupo «Diabolus in Musica», que dirige en Barcelona Joan Guinjoan



Nina Ricci, mezzo-soprano especializada en la música de hoy

los nombres españoles encontramos los de Josep Soler, Josep M. Mestres Quadreny, Joan Guinjoan, Joaquim Homs, Luis de Pablo, Xavier Benguerel, Tomás Marco, Cristóbal Halffter y Miguel Angel Coria. La simple cita de estos nombres nos revela dos aspectos. Por una parte, la diferencia de orientación de estos programas que dan cabida no sólo a mayor número de compositores extranjeros, sino también a los de otras regiones españolas. Porque «Juventudes Musicales» ha de concentrarse más a Madrid, considerando que Barcelona, por ejemplo, también cuenta con su grupo correspondiente que lógicamente programa a los compositores catalanes en una mayor proporción. Por otra, «Alea», además de carácter nacional, ha seleccionado para la temporada 1969-70 los nombres de los compositores nacidos alrededor de 1930 y, por tanto, más situados dentro de nuestro panorama musical. Su tarea parece, en consecuencia, alejada del «experimento» de nuevos nombres, pero por lo que se refiere a las obras el sistema de asteriscos en lo que tienen de indicativo, no varía. Los estrenos absolutos se suceden como si los compositores estuvieran en permanente vocación de renovación; sólo una o dos obras carecen de esas indicaciones.

Por su parte, Fernando Ruiz Coca, al margen de la labor musical del aula que dirige en el Ateneo, orientada en gran parte al cultivo general de la música, presentó un ciclo de extraordinario interés, del que ya hemos hablado en otras ocasiones. Nos referimos al titulado «Última generación: última obra». En estas sesiones el compositor se enfrenta con el problema de su autocrítica y con este enunciado no es preciso insistir en la importancia de las mismas. Naturalmente tienen un carácter más profesional, pero pensamos—a riesgo de equivocarnos—que merecían celebrarse a una hora más de concierto y sin temor a que su especialización ahuyentara al público. El aficionado medio se limita a veces a conocer lo más elemental de la escritura musical, pero ese mínimo conocimiento le permite un cuadro general sobre el que sedimentar sus recepciones y, por tanto, sus gustos. Tal vez el acercamiento a los nuevos sistemas de notación, por leve que fuera, permitiera a los aficionados sentirse más cerca de la música actual.

Fuera ya de esta leve indicación, repasamos algunos de los nombres que han participado en estas sesiones autocríticas: Tomás Marco, Angel Luis Ramirez, Cristóbal Halffter, Carlos Cruz de Castro, Julián Llinás Mascaró, Angel Oliver, Eduardo Polonio, etc. Encontramos nombres de los dos grupos anteriores, lo que revela la concepción «global» de la actualidad musical que preside la selección. Sabemos, además, que algunos nombres que estaban previstos en principio no pudieron incluirse por circunstancias ajenas al aula.

También conviene tener en cuenta las obras seleccionadas por el Comité Directivo de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, que preside Oscar Espiá, y de la que es secretario Antonio Iglesias. Para el Festival Mundial de Basilea de 1970 se presentaron, a resultas, por supuesto, de la decisión del Jurado Internacional, obras de Angel Arteaga, Ramón Barce, Agustín González, Joan Guinjoan, Tomás Marco y Eduardo Polonio.

En estas citas hay que incluir la mención de las colaboraciones del Conservatorio de Madrid, de los institutos Francés y Alemán, del grupo «Sonda», del colegio San Estanislao de Kostka, entre otros. Estas agrupaciones con su inquietud y su apoyo económico, según los casos, han hecho posible gran parte de las actividades de música actual durante la pasada temporada.

RADIO NACIONAL

Por último, tampoco sería justo olvidar las Semanas de Música Española celebradas en el Tercer Programa de Radio Nacional de España y organizadas por el Departamento de Programas Musicales, que dirige Enrique Franco. Las semanas se extendieron durante el mes de diciembre de 1969 y los quince primeros días de enero de 1970, con un programa diario de música española. Pero lo que más obliga a la cita es el hecho de que de los sesenta y dos compositores españoles que integraban los programas, veintidós pertenecen a las dos últimas generaciones de la música actual. Esta extraordinaria proporción de compositores actuales nos da una clara imagen de objetivo de los programas y, sobre todo, de la conciencia de su necesidad de apoyo en una situación en la que los compositores actuales tienen todos los elementos en contra.

SOLUCIONES PROVISIONALES

Ahora nos preguntamos: ¿quién asiste a esos conciertos? Y la respuesta es a la vez la del problema general: Un pequeño grupo de incondicionales en su mayoría, que crece con dolorosa lentitud.

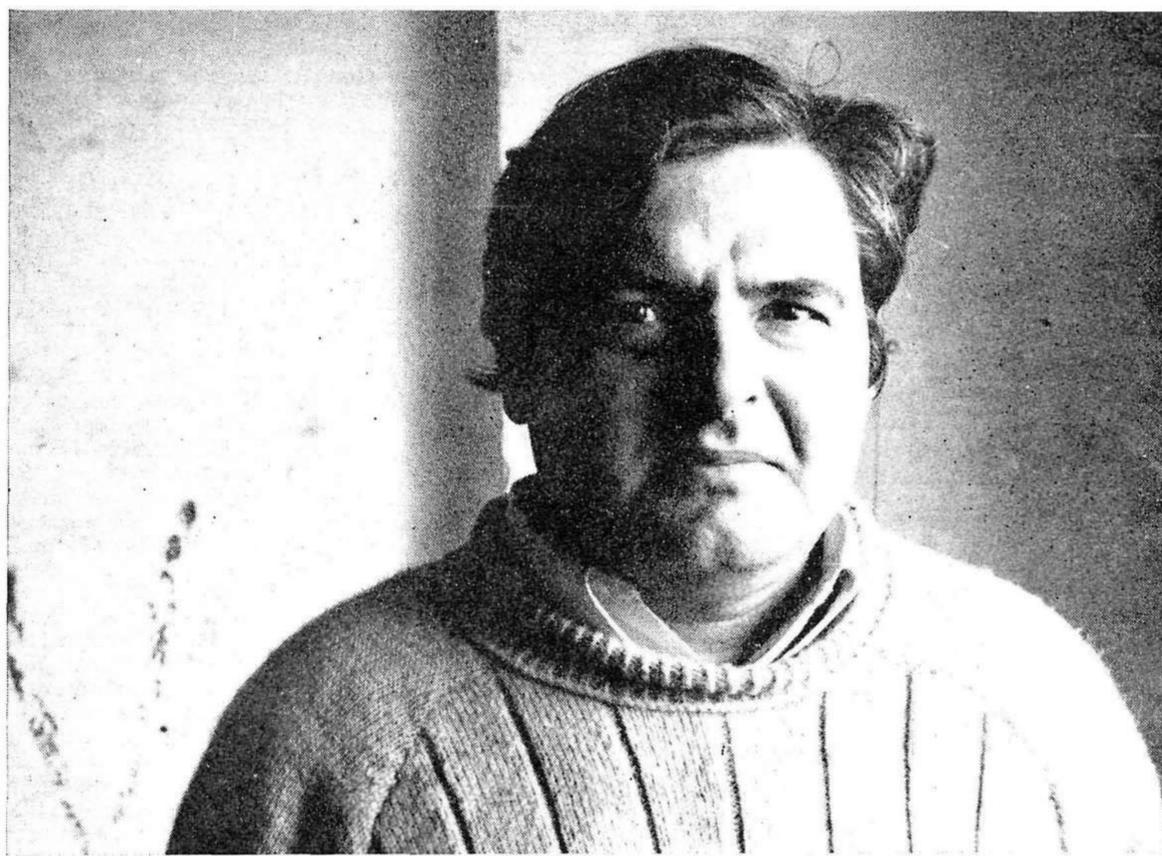
Si comparamos la misión de esos grupos con las de los tradicionales «tanteos» que se producen en el teatro antes de las presentaciones en las grandes ciudades, o con las representaciones que se celebraban en París con los «ballets» antes de su estreno ante el público o, por último, con los estrenos por sociedades filarmónicas previos a las sesiones regulares de conciertos, nos faltará la correspondiente presentación para el «gran público», ya que hasta los estrenos de los encargos tienen un sentido de cumplimiento de una de las bases del contrato más que de «rutina» de programación. Y con esto llegamos al desequilibrio entre la creación musical y la programación de los conciertos regulares.

La visión general nos remite al problema de las programaciones y a la ampliación de los plazos que van desde la creación de la obra y el que ésta pueda incorporarse, con mayor o menor regularidad, a los repertorios de las principales orquestas del mundo. Dejemos a un lado sociedades especializadas, festivales de música contemporánea, encargos, etcétera, y veremos que día a día esa incorporación se hace más difícil. Honegger y los compositores de su generación—especialmente él—se quejaron de ese distanciamiento, pero aquello ha quedado más que superado por las circunstancias actuales. Mientras, el público medio se afirma en no «tener complicaciones», en seguir «degustando» las sinfonías de siempre y cuando se decide a ampliar su campo musical, echa mano del siglo XVIII, lo que con ser muy loable deja el problema actual como estaba o peor.

Sin embargo, no creemos que no haya solución o que se deba esperar a que se resuelva por sí misma, ya que no hay duda de que pasados cincuenta años alguno de los títulos de hoy se habrá incorporado a la programación aunque sea por inercia. La inclusión regular, a ser posible en cada programa, de una obra actual no va a ahuyentar a todos los aficionados y, en cambio, irá creando la costumbre, anulando las sorpresas y el «rascamiento de vestiduras». Tampoco importa el error en la selección, desde siempre el tiempo se ha encargado de situar cada obra donde merece, pero admirar el pasado no implica ignorar el presente.

EL MAGICO ANDALUCISMO DE FRANCISCO HERNANDEZ

Por LUIS LOPEZ ANGLADA



CUANDO la pintura se suelta de la mano de lo real y se encamina a los territorios de lo fantástico corremos el peligro de quedarnos mirando al cuadro con la perplejidad del navegante que ha perdido el barco, que se ha quedado en el puerto viendo cómo se le escapa una ocasión de vida ya irrepetible y a la que no queda otra solución que decir adiós.

Pero si entonces un ángel viniera y en salto inverosímil nos lanzara a la cubierta del barco fugitivo, ¡qué júbilo de descubrimiento!, ¡qué alegría de estar donde queramos y donde se nos ofrece, ya sin cortapisas, toda la magia de la nueva vida, la gracia de los escenarios nunca vistos, de los paisajes que no podíamos ni soñar! Se marchó demasiado pronto Eugenio

d'Ors, el mágico prodigioso que nos introducía en el cuadro novísimo, que nos desvelaba el misterio de la estética a punto del milagro, que teorizaba sobre pesos y vuelos para que no nos quedásemos a la orilla de los nuevos rumbos, anclados para siempre en un muelle donde, todo lo más, nos llegaba, como noticia del barco que se iba, el eco de la sirena o el vuelo del último pájaro que se posó en sus jarcias.

Y ahora, un poco desorientados, vamos de estudio en estudio y, cuando entramos en un territorio de fantasía, como éste al que hoy hemos llegado, nos quedamos confusos, con la sensación de que aquí hay algo hermoso pero cubierto con un velo que necesitamos levantar y que solamente su creador está preparado para darnos la cla-

ve y hacernos entrar en su mundo de fantasía.

Aclaremos que hemos llegado a la casa de Francisco Hernández. Hernández es uno de esos artistas que, por extraño privilegio, han llamado la atención de los poetas antes que de los expertos en pintura. Conocimos cuadros, dibujos de Hernández colgados en casa de Federico Muelas, de Alfonso Canales, de Ramón Solís. Siempre, junto a la noticia del cuadro había la referencia a un hombre inmerso en un mundo fluctuante entre sueños y gitanos. Habíamos leído algún artículo sobre Hernández y siempre nos quedábamos como el que no distingue bien la naturaleza de lo que allí se le ofrecía. Un escritor alemán, a punto de desorientar a sus lectores, decía que sus colores predilectos son el ocre, negro y blanco «como la tierra de España» e intuimos que esta tierra tenía que estar al sur del corazón, allí donde los contrastes alcanzan a desconcertar al que busca matices intermedios, juegos de semisombras y se le da, por entero, algo a lo que hay que llegar por los caminos de la poesía.

Francisco Hernández es uno de esos andaluces a los que les brilla una extraña luz de misterio en los ojos. Este es de los que saben que el mundo en que vivimos es algo más que las cuatro paredes que nos cobijan y las cuatro calles que nos encauzan. Habla con reposo, como el que dice palabras esenciales en el tiempo, unas pocas palabras, claro, que nos llevan a conceptos de intemporalidad, a sensación de infinito, a ganas de no morir nunca o, si se muere, a no volver a despertarse. Le vienen bien aquellos versos de Alcántara, con el que tantos puntos de contacto tiene Hernández:

Quando se acabe la muerte,
si tocan a levantarse,
a mí que no me despierten.

Dicen que Francisco Hernández ha nacido en Melilla, aunque Federico Muelas nos lo naturalice en Vélez-Málaga. El caso es que a él le ha llegado ese afán de habitante de las orillas del Mediterráneo que quiere comprender todo lo que nos vino por el mar, los muchos siglos que llevan a cuesta las arenas en las que han pisado muchas gentes distintas y, como esto no es posible, tiene que recurrir a un pincel mágico por donde el mundo y el destino se convierten en formas semivivas y casi hinchadas; vejigas que son embriones de destino, placentas cósmicas de las que algún día, cuando menos se espere, nacerá un ser luminoso dispuesto a convertir el mundo en reinos de belleza y poesía.

Carmela, la esposa de Francisco Hernández, parece ser la clave de este mundo de ensueño en que el pintor nos sumerge. El caso es que a través de ella Hernández se enlaza con círculos mágicos de Falla y lunas de estaño de García Lorca. El rompe con todos los tópicos de la gitanería y ella le mira con los ojos grandes de quien sabe que la mano de su marido tiene poder para traspasar lo sensible y embarcarnos en ese navío que se nos escapaba. Y, para colmo, una niña a la que ni el mar hubiera podido ungir con tanta gracia, va y viene por la casa como exigiendo nuevos cánones de belleza que el pintor tiene que inventar todos los días.

Y hay aún otra niña más que obliga a la madre a ir de un sitio para otro y a Francisco Hernández de una a otra revelación de futuros.

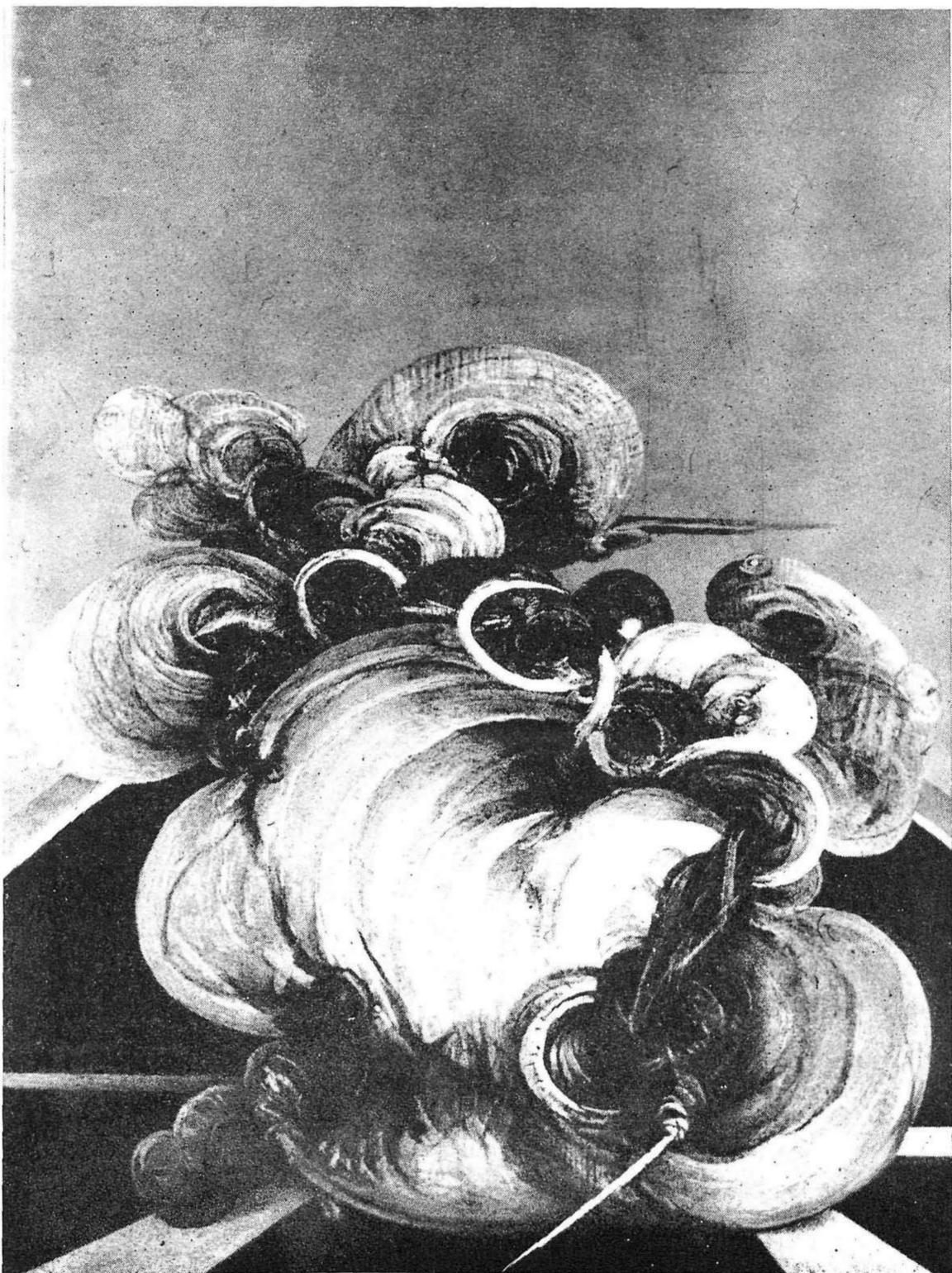
—Construyo la forma resbalándola hacia lo esférico, para lograr la conexión de la línea, que es continuidad y evitar la sujeción, que es temporalidad y achatamiento cúbico.

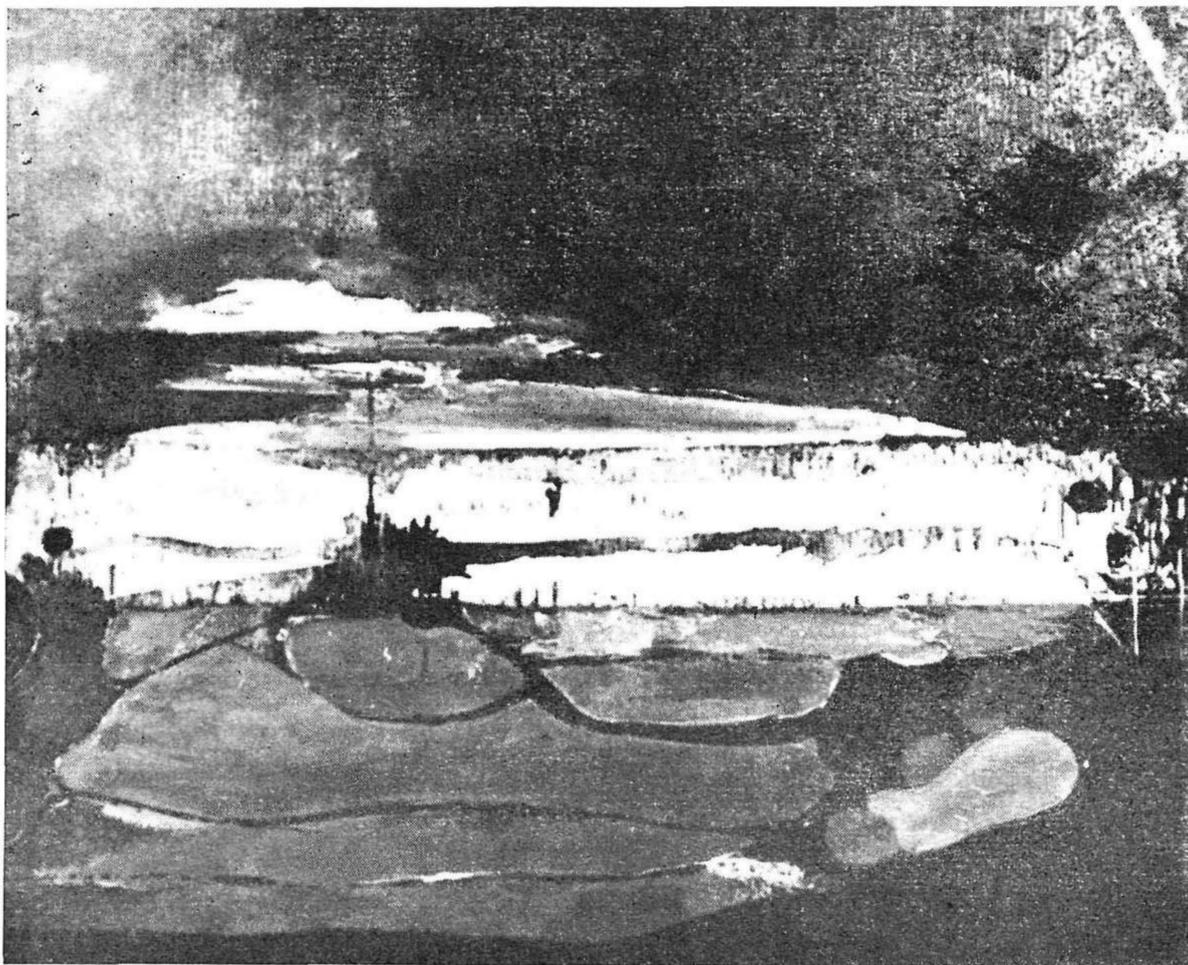
Francisco Hernández nos ha dado estas palabras que escribió para el catálogo de la bienal de Venecia. Podía haber transcrito muchos otros párrafos de su conversación, pero sería igual. El poeta ha preferido quedarse con algo más trascendente que la explicación de unas bellezas plásticas poco propicias a la retórica; es la música del ambiente, su tono de gran sacerdote del misterio, lo que querría dejar en esta semblanza para que el lector pudiese conocer al personaje. Francisco Hernández oficia siempre, siguiendo un rito secular de la baja Andalucía, como si necesitase construir círculos mágicos donde se circunscribe para siempre el destino.

A un lado están los dibujos característicos del pintor, de los que Hans Joachim Sell dijo que eran de factura japonesa. Dibujos en que los retratados parece que han dejado parte de su propio misterio interior, como si Francisco Hernández los hubiera consagrado con unción religiosa. Federico Muelas, que, por poeta, está capacitado para entrar en esos dominios inaccesibles de lo mágico, se dio cuenta en seguida de la intención del pintor y lo dijo: «Hay como una intención religiosa que advierte en el simplismo maravilloso de la línea una traición al levantar la delgadísima esclusa que echa a andar su hilo de sombra por el papel.»

Francisco Hernández, caminante desde muy niño por todas las veredas de lo irreal, quisiera quedarse escribiendo versos que se repitieran a la orilla de todos los ríos por donde ha pasado y todas las fronteras por las que ha tenido que enseñar su pasaporte de hombre del misterio. Pero nada más lejos de lo misterioso que este malagueño vecindado en el barrio de la Concepción de Madrid; él es claro e ingenuo, capaz de asombrarse porque nosotros nos quedemos inquietos ante estas formas de vida que son como las sospechas de verdades de Machado. A él le gusta el canto como a Manuel Ríos, el otro poeta de los reinos de lo fantástico, y en su casa las paredes relucen «cuando suben y bajan los andaluces». Hay como un calor meridional en esta habitación donde las niñas encienden la pureza de sus ojos y donde la mujer no deja de avizorar cuándo será el instante de las disculpas, o dónde el pintor nos va introduciendo, lentamente, sin prisas, en la gran aventura de no dar importancia a lo fugitivo y detenerse a meditar en lo perenne, en lo universal.

Lo demás, lo insustituible, la gracia, el duende, la magia, lo que nos obliga a no quitar los ojos de sus pinturas y a no cerrar los oídos a sus palabras, eso ya cae fuera de toda explicación literaria. Tal vez la tenga, pero se nos fué hace muchos años Eugenio d'Ors, que era el gran cicerone de estos territorios de belleza y nosotros no somos capaces de usurpar su sitio. Y nos quedamos en el puerto convencidos de que algo muy bello se nos escapa cuando salimos a la calle y ya no vemos los cuadros mágicos de Francisco Hernández.





BEN YESSEF EN SU SINGLADURA ESPAÑOLA

Por CARLOS AREAN

LA primera gran generación de la nueva vanguardia plástica marroquí en la Escuela de Tetuán es la que hizo sus estudios en España en la década de los 50. A ella pertenecen Meki Megara y Fajar, profesores ambos en la Escuela de Bellas Artes de Tetuán que dirigió el inolvidable Bertuchi, salvador del encanto de la Medina tetuani. Megara y Fajar, hombres de formación simultáneamente marroquí y española, son considerados por la crítica de su país como sus máximas figuras en pintura y escultura respectivamente. A la nueva generación, a la que quince años más tarde inició sus estudios también en España, pertenece Ben Yesséf, cuya importancia plástica no le va en zaga a la de los dos maestros recién citados.

Ben Yesséf es joven, muy joven incluso, y de ahí que su obra camine hacia la conformación definitiva de un estilo propio. A lo largo de los últimos cinco años pude ver varias exposiciones suyas en Tetuán y en Madrid. La aceleración con la que cada una supera a la anterior crece día tras día. Una de las cosas que más me llama la atención en este gran

pintor neofigurativo tetuani, enamorado de la noche de Río Martín y del día de Sevilla, es que tras haber asimilado lo mejor de la factura de las escuelas hispánicas, acaece que no su temática, ya que ésta es universal, sino muchas de las características de sus lienzos, siguen siendo por fortuna para él, estrictamente islámicas. Tiende así Ben Yesséf, muy posiblemente sin habérselo propuesto como programa, un puente de amor y de comprensión entre Europa y el África islámica y nos prueba al mismo tiempo que las culturas occidental y musulmana no se hallan tan separadas entre sí como la falta de conocimiento de las mismas ha hecho suponer a multitud de personas.

Ben Yesséf pinta al arrastre, sin amasar jamás su pigmento y prefiriendo que éste fluya libérrimo. Las calidades de la materia son producto de la pura acción de pintar, pero su obra no es, a pesar de ello, gestual, sino fruto de un meticuloso estudio compositivo. Así sucede que en todas sus creaciones hace Ben Yesséf dibujos o estudios previos, pero tan sólo cuando la estructura del lienzo ha sido auto-

matizada por toda esta preparación tan consciente e intensa, es cuando lo pinta en pinceladas muy rápidas, bien embebidas en materia densa en la que es perceptible siempre la huella del pincel o la de la espátula, o la de los propios dedos. Como concesión a los nuevos materiales que la nueva pintura, especialmente la abstracta, ha puesto de moda, no incluye Ben Yesséf ningún objeto extemporáneo en sus lienzos, pero sí gusta en cambio, dado que ello duplica su profundidad y variedad, del soporte doble o triple. Una tela sobre la tela de base o un encolado de cartón en el lugar oportuno, hacen más emotivas algunas de sus formas. De ahí que este procedimiento lo use de una manera nunca sistemática, pero sí cuando por instinto le parece oportuno.

Factura y composición son en estas obras hermanas que a pesar de ello proceden de fuentes diversas. La factura ya hemos visto por lo arriba dicho, que es la habitual en nuestras escuelas de Barcelona o Madrid. La composición tiende en cambio o al estiramiento de las formas (en lo que puede haber todavía ecos españoles) o mucho más habitualmente al forcejeo interpenetrado de las mismas. En este caso hay en Ben Yesséf una ocupación total del espacio, un pasar de cada forma a la contigua a través de puentes incabables de pequeñas formas intermedias y un cuidado exquisito de que el dinamismo se atempere en virtud de una preferencia hereditaria por los ejes horizontales y verticales. En todas estas características es Ben Yesséf no sólo estrictamente musulmán e islámico, sino concretamente mogrebino, ya que es precisamente en la tradición ornamental del norte de África (y más concretamente en la del Magreb al Aksa, el Extremo Occidente islámico, nuestro actual Marruecos), en donde han tenido una más profusa continuidad, exceptuado el mucho más desnudo intermedio almohade.

Lo extraordinario, lo milagroso más bien, es que en este marroquí del siglo XX acaezca lo mismo que en aquellos antepasados suyos que enriquecieron a España con la maravilla limpia y enternecida de nuestros edificios mudéjares. Cualquiera de ellos presenta una unidad tan maciza como un lienzo de Ben Yesséf, y a pesar de eso tanto el uno como los otros constituyen una síntesis fecunda de conocimientos islámicos y occidentales, sabiamente asimilados y sintetizados por una personalidad creadora.

En esta España nuestra que tiene tanto en su evolución histórica de árabe como de celta o ibera o latina, es en donde podemos vibrar más intensamente ante una pintura como la de Ben Yesséf que nos devuelve en ciertos aspectos a una de las corrientes más aleccionadoras de nuestros propios orígenes. El caso de Ben Yesséf es para mí paralelo al de otro gran pintor domiciliado también en el norte de África. Este otro artista es Martyn Prado, español de nacionalidad y de formación que se ha dejado ganar por muchas de las virtudes del país en que reside. Partiendo de un sustrato occidental, asimila Martyn Prado la grandeza de las concepciones islámicas y las convierte en carne propia en su obra. Ben Yesséf parte de lo islámico y se incorpora con idéntico acierto lo occidental a través de su versión española. Su obra debe constituir por tanto, al igual que la de Megara o que la de Fajar, o que la de Serghini o Saad Ben Seffaf, una incitación para otros artistas más jóvenes que comienzan en estos momentos a ofrecer las primeras pruebas de su capacidad y sobre quienes escribiré detenidamente en una ocasión posterior. Ben Yesséf, puente admirable entre un ayer fructífero y un futuro que puede serlo más todavía, constituye así la recapitulación de una doble herencia y un punto de partida para una superación que ya puede ser previsible en el hacer y en el acontecer actual de toda una escuela.

estafeta
ARTE

ESTRENO EN VERANO

ISAAC CHOCRÓN: «O. K.». Teatro: Valle-Inclán. Dirección: Víctor Andrés Catena. Intérpretes: María Asquerino, Ana Mariscal y José Sancho. Escenografía: Emilio Burgos, en realización de Manuel López. Fecha de estreno: 31 de julio de 1970.

El aire acondicionado y otros sistemas más o menos refrigerantes, utilizados por los locales escénicos, ponen en trance de acabamiento la pausa veraniega que separaba por dos o tres meses una campaña teatral de la siguiente, y, aunque todavía con actividad aminorada durante el estío, las temporadas escénicas se suceden sin solución de continuidad.

Así se ha podido estrenar, a 31 de julio, una obra con entidad suficiente para haberla dado a conocer en el meollo de la campaña.

Del largo recorrido que con la compañía del Teatro Nacional «María Guerrero» hizo Víctor Andrés Catena por la América hispanoparlante, se trajo algunas obras que despertaron en él un interés suficiente, y entre ellas ésta de Isaac Chocrón, joven autor venezolano, que ha sido escenificada en el Valle-Inclán.

La comedia lleva como título las dos letras que es usual y frecuentísimo pronunciar en Norteamérica cuando se establece un pacto o, simplemente, a la manera de modismo expresivo de conformidad. Y sí, mucha conformidad han de tener los tres personajes de la trama que constituyen su menguado reparto, para convivir durante más de un año en condiciones tan inverosímiles y al margen de toda autenticidad. Lo que a lo largo del primer acto resulta admisible y hasta lógico, no lo es tanto en la parte segunda.

Entendemos que personajes elementales, como lo son «Mina» y «Pedro», vivan su apasionado episodio amoroso y que, sin remilgos, manifiesten los entresijos de la relación entre el *gigoló* y la mujer que entra en la edad difícil. Comprendemos igualmente la volcánica pasión de la tercera en discordia —aunque al principio parezca concordar—: esa «Angela» afectada de menopausia, cuya irrupción en la terraza de la desvalida pareja viene a ser el factor desencadenante de las complicaciones dramáticas subsiguientes, y también el contraste entre la forma de expresar sus sentimientos unos y otra.

El rumbo de los acontecimientos posteriores ya no es de recibo, porque ni resulta convincente la metamorfosis del vago mantenido en eficiente encargado de una estación de servicio en carretera de intenso tránsito, ni mucho menos la de la costurera que sólo vivía para el amor en ordenada ama de casa. Y, en general, el comportamiento de los tres personajes en su nueva y lujosísima terraza.

Con todo, Isaac Chocrón prueba sus buenas

disposiciones para el teatro al haber construido, con tan gaseosos elementos, una pieza que da a sus tres intérpretes sólidas oportunidades de lucimiento, pese a que la palabra prima sobre la acción, y hay en ella abundantes pasajes narrativos, expresados en buen lenguaje. En lenguaje excesivamente pulido para puesto en boca de personajes como «Mina» y «Pedro»; cuando quien habla es «Angela», la riqueza idiomática disuena menos.

Pero si hemos de enjuiciar la obra de Chocrón como un «ejercicio para tres intérpretes», sus valores en cuanto tal compensan otras deficiencias.

Víctor Andrés Catena ha realizado su mejor tarea de dirección, y su mano se advierte también en el lenguaje, exento de modismos americanos. Genial, sin eufemismos, el trabajo de los intérpretes: María Asquerino, Ana Mariscal y José Sancho.



María Asquerino, Ana Mariscal y José Sancho, intérpretes de «O. K.», de Isaac Chocrón.

AL PAÑO

CICLO DE EXTENSION TEATRAL

Tres compañías de comedias—género dramático y verso—y una lírica toman parte en la Campaña de Extensión Teatral que actualmente se está desarrollando por provincias, con el patrocinio y subvención del Ministerio de Información y Turismo, dando impulso así a su política de penetración teatral y llevando estas manifestaciones culturales a pueblos y núcleos de población a los que no llegan las campañas nacionales de teatro ni alcanzan los «Festivales de España».

Las compañías que toman parte en esta campaña son: «Corral de Comedias», que actúa en las provincias de Valladolid, León, Zamora, Salamanca, Burgos y Segovia; Compañía de Ramón Ballesteros, con María José Alfonso y Emilio Gutiérrez Caba como cabezas de cartel, que lleva programada la obra

de la autora novel Ana Isabel Diosdado «Olvidan los tambores», que encontró en esta campaña la posibilidad de darse a conocer en el teatro, iniciando su campaña en Zamora para seguir después a Salamanca, Orense, Pontevedra, La Coruña, Valladolid, Logroño, Santander, Vitoria, Pamplona, Burgos, Asturias y Vizcaya; Compañías «Tirso de Molina» y la lírica «Ruperto Chapi», con una gira que abarca desde la provincia de Madrid, para seguir por la de Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Valencia, Castellón, Alicante, Murcia, Albacete, Jaén, Granada y Valladolid.

La misión primordial de estas compañías es la de difundir el teatro, llevándolo a localidades que están privadas de estas manifestaciones artísticas, y con una programación adecuada a los públicos de estas ciudades; pretendiendo la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos no sólo que cum-

plan su auténtica misión de ser vehículo de cultura, sino también que sirvan de solaz espiritual con algo que despierte interés y estímulo a cuantos se sientan atraídos por esta manifestación escénica y aun por la música de ese género tan español como es la zarzuela.

DIRECTORES DE LOS TEATROS NACIONALES

El ministro de Información y Turismo ha nombrado director artístico de la Compañía Lírica Nacional, con sede en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, a don José Tamayo Ribas.

Asimismo se ha nombrado a don Alberto González Vergel director artístico del Teatro Español de Madrid y se confirma en su actual puesto de director artístico del teatro nacional «María Guerrero» a don José Luis Alonso Manés.

LOS CORTOMETRAJES

Por JOSE LUIS MARTINEZ MONTALBAN

El cortometraje es la cenicienta de los festivales de cine. De los festivales de largometrajes, claro está, pues hay otros dedicados exclusivamente a estas películas de corta duración.

El comité de selección, la organización y el público: todos se confabulan contra estas obras, tratándolas con menosprecio, o simplemente ignorándolas.

Claro está que las casas productoras ayudan a esta impresión, no suministrando material informativo o gráfico de los films de corto metraje presentados, con lo cual la impresión final es de una gran pobreza. El cortometraje queda relegado, en los festivales, a la misión del Nudo en los cines comerciales: un espacio de tiempo al que recurrir para llegar un poco más tarde a la proyección, o para quedarse en el «hall» fumando un cigarrillo y charlando con los amigos. En los festivales esto se agudiza, pues dada la cantidad de proyecciones que hay y el poco tiempo entre una y otra, a veces es casi imposible llegar a la hora señalada para el comienzo de la sesión.

El cortometraje es un género que no goza de los favores del público, y, normalmente, los comités de selección tampoco son rigurosos respecto al material a elegir.

Este año, la categoría de los cortometrajes exhibidos en San Sebastián no han desentonado con la baja calidad de los films presentados a concurso.

Se han proyectado 17 cortos, pertenecientes a 10 países, de los cuales ocho eran de cinco países socialistas, cinco de cuatro países de Europa occidental y los cuatro restantes españoles. Trece eran de imagen real y cuatro de animación.

Entre ellos no ha habido ninguna obra maestra, y muy pocos destacables. Citémoslos.

«Bolero de amor», de Francisco Betriu (España), que con excelente humor satiriza el mundo de las fotonovelas de amor, que tanta

aceptación tienen por parte del público femenino. «Las sonrisas de la naturaleza», de Konstantin Grigoriev (Bulgaria), recoge el nacimiento, con la primavera, de multitud de insectos, cumplido su ciclo biológico. «Doñana», de Rafael Trecu (España), sobre el coto de Doñana, de discreta realización; el interés viene dado por el atractivo de las especies animales fotografiadas. «Leteci Fabijan», de Ante Zaninovic (Yugoslavia), nos muestra, con dibujos animados la amistad de un hombre y un pájaro, que, agradecido, le enseña a volar.

La mayor parte de los restantes eran de una vulgar mediocridad, y algunos de irritante y pésima calidad, como «Simon, Simon» (Inglaterra), de media hora de duración, en la que se nos cuenta una absurda historia que pretende ser cómica, con fugaces apariciones de Michael Caine y Peter Sellers. «Liberación», de Andrej Szczygiel (Polonia), sobre un cementerio de barcos, con lo que se pretende hacer un corto abstracto. «Tom y las moscas», de Carlos Benito (España), totalmente «amateur». «La muerte de la gamuza», de Cristu Polaxis (Rumania), con intolerables referencias psicoanalíticas.

El premio «Concha de Oro» al mejor cortometraje recayó en «La estrella de Belén», de Hermína Tyrlova (Checoslovaquia), película de animación realizada con lanas de colores y trozos de madera. Es de concepción y realización bastante vulgar, incluso cayendo en el tópico y la cursilería. No creo que tenga calidad suficiente para un premio como el que se llevó, aunque la verdad es que tampoco había mucho donde elegir.

En resumen, una pobre muestra de la producción de cortometrajes que se realizan en el mundo hoy día. La culpa creo que habrá que adjudicársela al comité de selección, que solamente trajo cortos europeos, limitándose voluntariamente al campo existente hoy en día, con cinematografías tan interesantes como la japonesa, la canadiense o la estadounidense.



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

**CAPITAL DE PROVINCIAS,
CONTRASTE DE
ACTITUDES MODERNAS,
HEROE LEGENDARIO,
SATIRA SUAVE**

Cuando supe que *El hueso* era la primera película de un director español joven y ambicioso—adjetivo ambiguo el último, pero también positivo—me interesó verla. No me defraudó, al menos en la medida de algún otro caso de numen cinematográfico indígena en el que, satisfecha mi curiosidad, preferí callarme; de tal modo lo que había visto me pareció anodino.

Aparte del director, Giménez Rico, en *El hueso* intervienen otros jóvenes ingenios españoles, como guionistas y dialogadores, cuyo nombre no recuerdo, pues en la pantalla pasan demasiado de prisa. Tampoco tengo a mano una de esas meritísimas fichas donde figuran los principales colaboradores. Otras muchas personas, con muy diverso menester, participan en una película y, como es natural y forzoso, en ésta.

A veces ayudantes, técnicos de la más variada índole—técnicos que son también artistas y creadores—vienen a ser fundamentales, decisivos, en el resultado total. En el local en que vi *El hueso*, la publicidad exterior sólo se refería a los intérpretes. Resulta simpático el ver, ya dentro de la proyección y en escenas muy episódicas, por supuesto, a críticos y comentaristas jóvenes que de alguna manera participaron en la película; entre otros, Diego Galán y Paco Llinás.

El hueso alude principalmente a la vida de la ciudad de provincias. En este caso trasparece Burgos; acaso lo digo porque luego me enteré de que Giménez Rico es burgalés. No conozco bien la bellísima capital castellana ni la película se complace en darnos inequívocas estampas monumentales, arquitectónicas o ambientales. El director ha querido diluir sus referencias, quizá por temor a ser hiriente. No lo es.

Sátira sí, pero risueña y suave. Tono irónico constante, pero bien lejos de los descoyuntamientos y desaforaciones que parecen estar en el aire de buena porción del arte actual, obsesionado por lo fuerte, lo desgarrado, lo satírico, lo esperpéntico. El esperpento, como otros géneros y modalidades, si no se trata genialmente, pone más al descubierto el miedo y la simulación.

En *El hueso* se echa de ver una vez más el tan frecuente desdoblamiento del español sobre sí mismo. Fenómeno psicológico por el cual todos, incluso los más convencidos y dogmáticos, nos ponemos aparte y proyectamos fuera, en una especie de distancia caricaturesca y deformante, aquello mismo que somos y en que creemos: costumbres, afectos y, efectivamente, creencias.

Semejante crítica de formas de vida y de actitudes constituye ya un tópico. Todos so-

mos críticos corrosivos, destructores y desmitificadores. No hay obra literaria, teatral o cinematográfica que no pretenda atacar o ridiculizar costumbres y maneras de ser. Pero, como todo lo que se repite, la crítica y la sátira llegan fatalmente a ser consabidas y convencionales, pierden eficacia inmediatamente y se aceptan como algo normal y cotidiano.

Para que se presten a la sátira y a la crítica aquellas formas de vida han de ser estereotipadas, para lo que, a su vez, ha de llevarse a cabo una abstracción, es decir, una serie de elecciones y eliminaciones. Casi siempre, cuando se realiza tal operación, no se dice sino algo parcial, lo cual constituye un modo de mentir. Por eso aprecio cada vez menos el género satírico, tan acreditado y tan al uso en nuestra literatura. Porque la realidad es mucho más terrible y muchísimo menos simple.

Dada alguna variante del tema y del carácter de algún personaje determinado, como, por ejemplo, el que interpreta Cassen—el joven periodista que aspira al éxito—, a *El hueso* le falta melancolía, ese tono de vago renunciamento que, aunque suele no pasar de lugar común en demasiadas ocasiones, tampoco está exento a veces de delicadeza.

Recuerdo una magnífica película de Fellini, *I vitelloni*, los borregos condenados al sacrificio, según parece, que muestra aquella vida de provincias con suaves tintes de monotonía, tristeza e inanes diversiones. Entre nosotros, no hace mucho tiempo, *Siete cartas a Berta*, de Patiño, ofrece asimismo muy finos rasgos y claroscuros muy delicados. En cambio, la visión que recuerdo de Bardem, en la película *Calle Mayor*, inspirada en la obra teatral de Arniches *La señorita de Trevélez*, se me antoja más acre y violenta, pero también más brusca y, en último término, mentirosa.

Me parece que *El hueso* se queda a medio camino, indecisa, como si estuviese destinada a una clase de espectadores que fueran muchachos estudiantes, los cuales poseen sus propias claves de conversación y sus bromas intelectuales. En tal sentido, la película carece de garra, de dramatismo. Y lo grotesco y burlesco, aunque insinuado con finura y a menudo expresado con claridad graciosa y llena de humor de muy buena ley—por ejemplo, la escena del homenaje lírico al héroe al pie del castillo evocador—, carece también de relieve y de fuerza suficientes para ser captadas y celebradas por el espectador medio.

La anécdota temática de la recuperación del hueso del antiguo héroe de la ciudad, contrafigura de personaje legendario, no constituye una parodia—y lo digo como elogio—ni un drama sentimental, en las peripecias del periodista y la hija del alcalde, ni es crítica desgarrada, ni contiene poesía de la vida provinciana, aunque haya un poco de todo ello.

Lo de poesía lo digo con cautela, pues se trata casi siempre de una atribución gratuita. Se suele llamar poesía a la cursilería. La poesía sólo está en poquísimos grandes poetas.

Intervienen numerosos y excelentes actores, casi todos de probadísimo arte en escenarios y pantallas. Citaré sólo a Pepe Franco. Me agrada sobre manera que no haya estúpidas mezclas, cuya necesidad nunca entenderé y cuyo comercialismo es muy discutible. No comprendo que a nadie le interese más una actriz extranjera para hacer un personaje femenino cuyos rasgos, carácter y ser entero y profundo han de ser españoles. El rostro y la expresión importan mucho. He visto recientemente una película sobre la vida del compositor Tchaikovsky. Hubiese sido absurdo que lo interpretase un actor que no fuera ruso. Me hubiese repugnado estéticamente e intelectualmente. Cabe, a mi juicio, el ejercicio dramático indistinto en unas cuantas obras clásicas y universales, la tragedia griega, el *Quijote*, *Hamlet*, *Fausto*...

historias apócrifas

ROCAMBOLE Y TOLEDO

Por JUAN PERUCHO



EL siniestro alumbrado de las calles del París de 1840 reluce sobre el pavimento mojado por la lluvia. El tiempo es desapacible, y los pocos transeúntes que se han atrevido a salir de sus hogares circulan arrimados al muro de las fachadas. De pronto, el carruaje de la baronesa de Kermadec ha cruzado la calle Meslay, dirigiéndose al cercano «faubourg» del Temple, donde, en una buhardilla, vive la hermosa Cereza, joven y humilde obrera ocupada, para ganar su sustento, en la confección de flores artificiales. Contrariamente a su hermana Baccarat («que es una joven

que ha seguido el mal camino, y que tiene coche»), Cereza es virtuosa y, por la ventana entreabierta, se la oye cantar la romanza de moda, letra de Alfredo de Musset:

«Avez-vous vu dans Barcelone
Une Andalouse au teint bruni...»

Una sombra se ha destacado de un portal vecino y, a través de un dédalo de sinuosas callejuelas, penetra en la taberna de la viuda Fipart, vieja harpía, cuyo hijo adoptivo es un mozo apuesto llamado Rocambole, brazo derecho del execrable y satánico sir Williams, hom-

bre de horribles carcajadas. Días después la baronesa de Kermadec escribe la siguiente carta, dirigida a su vecino el señor de Lacy:

«Mi querido amigo:

Mucho tengo que quejarme de usted porque hace tiempo que no he tenido el gusto de verle por mi casa, pero lo reservo para otro día, porque hoy tengo que pedirle un favor.

Se encuentran en mi casa mis sobrinos, el señor de Beaupréau, su esposa y su hija, que es una muchacha encantadora y a quien no le gusta excesivamente la vida tan retirada que hacemos aquí. ¿Qué le parece que podríamos hacer para distraerla? Herminia monta bien a caballo, y estoy segura de que le daría usted una gran alegría invitándola a una de sus cacerías..., y más aún teniendo en cuenta que, según me han dicho, está pasando unos días en su casa el baronet sir Williams, amigo inseparable del marqués Gontran, su sobrino.

Respóndame por medio de Jonás, que le entregará esta carta. Su amiga,

Baronesa de Kermadec.»

Las fuerzas del mal están en marcha. Sin embargo, la virtud siempre triunfa, y sir Williams, a la postre, es derrotado y Herminia y Cereza son salvadas del deshonor y del oprobio. Rocambole, arrepentido, luchará de ahora en adelante contra los malvados con la ayuda de un pequeño español valiente, astuto y decidido: Luis de Toledo. El escritor Ponson du Terrail apenas ha dicho nada de este personaje, pero ahora sabemos que fue una pieza fundamental de la estrategia de Rocambole, y que ganó una gran fortuna inspirado en lo que se ha llamado la «moral rocambolesca». Luis de Toledo se movió en la sombra, salvó varias veces la vida de Rocambole y usó chalecos floreados de gran fantasía. Fue un gran espadachín, cuya destreza se apoyaba en la esgrima filosófica de los maestros españoles Jerónimo Carranza y Luis de Pacheco de Narváez. Se jubiló a los cuarenta años, despidiéndose de Rocambole en una gran cena, durante la cual se sirvió caviar ruso y se bebió champaña en copas con forma de senos de mujer. Asistió la alocada Baccarat (que más tarde, arrepentida, ingresó en un convento), cantando aquello de

«Dans une quadrille à part
Voyez le grand Chicard
Avec grâce étalant

Un pantalon qui dimanche était blanc.»

Luis de Toledo emprendió grandes y dilatados viajes, sin duda para curar el «spleen» que le causaba la inactividad. Las relaciones que por carta hacía a Rocambole son maravillosas y dignas de ser tenidas en cuenta por etnólogos y geógrafos. Al final, Rocambole las publicó en un tomo, que imprimió Fermín Didot, bajo el título de «Le voyageur sans masque» (1867). Ahora, habiéndose encontrado el original español de estos viajes, no resistimos la tentación de dar a nuestros lectores la transcripción de algunos fragmentos de este libro, casi desconocido.

DE LOS PATAGONES U HORDA DE LOS GIGANTES

«Los patagones han fijado la atención de los navegantes, de los filósofos y de los naturalistas durante algunos siglos. Son de una corpulencia monstruosa y de una fuerza extraordinaria. Su estatu-

ra es gigantesca, realizándose en cuanto a ellos los cuentos fabulosos de Anteo, los Cíclopes y los Títanos. M. Frezier, ingeniero francés del que me hice amigo en el barco, refiere que una española hermosa cayó, de resultas de un naufragio y de otras desventuras, en poder de los patagones, en cuya sociedad permaneció seis años. Mas lejos de hacerla ningún daño, la condujeron a su aduar y la prodigaron mil caricias. La horda en que vivió no se componía sino de seis a setecientas personas. Montan a caballo perfectamente, pero corren mucho más a pie. Las bonitas formas de la española no la hacían considerar de aquellos gigantes monstruosos como una mujer cuyo sexo pudiese servir a su lascivia, sino como un juguete y puro objeto de curiosidad. En sus correrías lejanas se la ataban a la espalda como una mochila, la hacían parasol de hojas, acariciándola como un niño de pecho. He visto que cuando un patagón tiene sed se bebe de un sorbo un cubo de agua, y no conocen otra bebida. En la guerra no dan cuartel jamás. Ponen la cabeza de sus prisioneros sobre una piedra lisa, y de un puñetazo se la espachurrean, haciendo saltar los sesos a veinte pasos.»

DEL EMPERADOR DE ETIOPIA

«El emperador de Etiopía tiene una gran magnificencia en su mesa; sin embargo, se come en ella sin servilletas, cuchillos ni tenedores. Dos pajes que se colocan detrás de su majestad y los grandes de su corte se ocupan en hacer con arroz, carnes y legumbres unas albóndigas bastante grandes que le meten en su boca, y lo mismo ejecutan con los magnates que comen con él. El emperador derogaría de su rango si se sirviese él mismo.»

DEL REINO DE SIAM

«Los rinocerontes de las montañas de Metac están continuamente en guerra con los elefantes: su lengua es tan áspera como la lima, y su piel sirve para broqueles. La carne de estos animales es muy delicada para comer. Cuando están sosegados son de tamaño regular, pero cuando se enfurecen se inflaman prodigiosamente. En Siam cuando cogen a un criminal lo hacen andar sobre carbones encendidos, le atraviesan la lengua, le quemán a fuego lento, le meten en aceite hirviendo, le cortan los talones, le atan cerca de un tigre hambriento, que le hace mil pedazos; le hacen tragar metales derretidos o le alimentan con su propia carne. Cuelgan al cuello del homicida la cabeza de su víctima para que se sacie con su vista durante meses enteros.»

Luis de Toledo se quedó en Siam, y gracias a su destreza en los asuntos criminales (cuya resolución era allí bastante burda, como ya ha visto el lector) fue nombrado jefe de Policía y, más tarde, ministro del Interior. Envejeció despaciosamente y apaciblemente, comiendo fruta y arroz con leche—al que era muy aficionado—, y adoptó a tres huérfanos siameses que le querían como a un padre. Un día, al salir de palacio, fue atacado por la espalda por un encapuchado armado de un gran cuchillo, pero éste fue muerto a tiros por la guardia antes que pudiera realizar su propósito. Cuando se le sacó el capuchón apareció el rostro de sir Williams. Pero era un rostro helado por la muerte, un rostro viejo y reseco, y nadie supo jamás quién fuera en realidad.

LECTURA

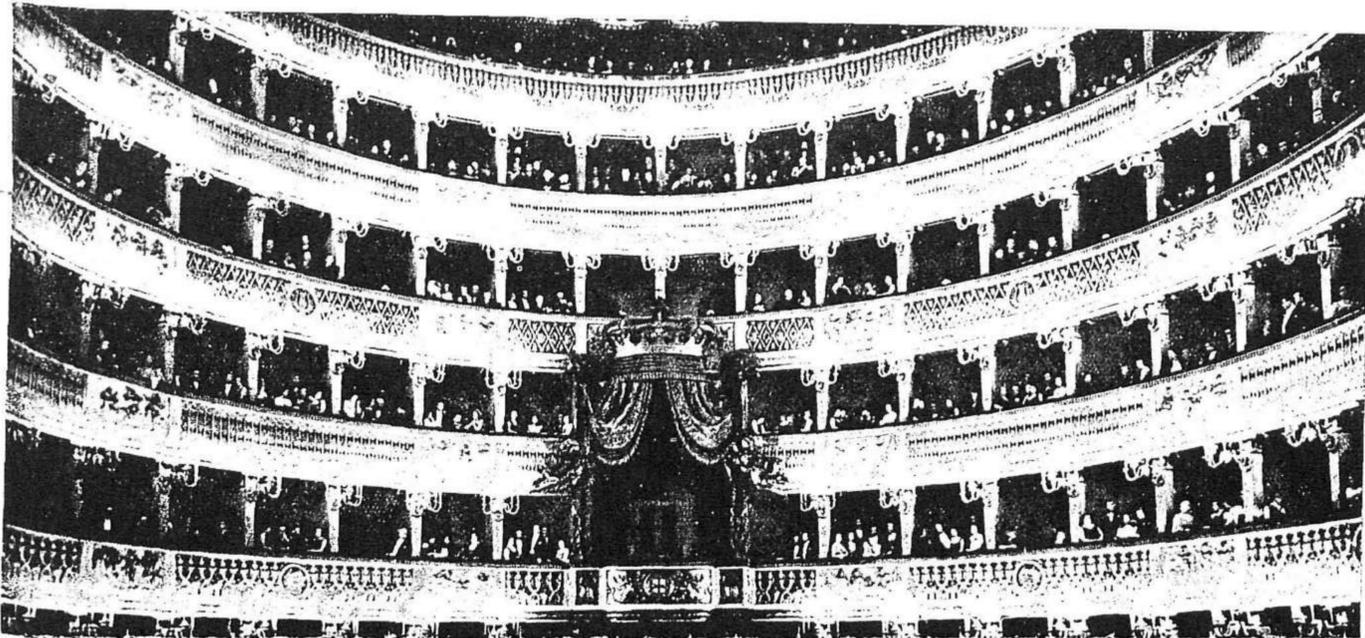
UN buen amigo, asiduo lector de LA ESTAFETA LITERARIA en Francia—también aquí vamos ganando aficionados—, me hablaba el otro día a propósito de la penuria de lectores de libros, sobre lo que tan agudo comentario hizo la hispanista Paul Werrie en el Ateneo, el pasado mes de marzo, y nuestra revista recogió en su número del 15 de abril. Es cierto que la gente, una cierta clase de gente, lee poco, y esto ocurre en todas partes, por desdicha. El amigo en cuestión maneja estadísticas y encuestas donde salen a relucir estas cosas y me aseguraba que los porcentajes son mundialmente reveladores de que en nuestra época, eminentemente audio-visual, la letra escrita acusa una lamentable regresión. Sin embargo, se editan millones de libros, cada vez más, ¿no es cierto? Sí, sólo que las ilustraciones ocupan ya más que el texto. Salvo algunas ediciones de bolsillo muy baratas, puede decirse que todo libro tiene hoy estampas, y el lector se cansa en cuanto se encuentra con varias páginas seguidas de linotipia sin grabado. La prensa hace igualmente alarde de fotografías, con lujo de color como atractivo suplementario, ejerciendo tal poder de persuasión visual que el texto resulta ya cansativo, molesto casi.

Seguramente que mucha culpa de la regresión de la lectura la tienen también la «tele» y el cine, además de esta superabundancia de ilustración en libros y periódicos. La imagen se presenta sin que la llamemos, penetra fácilmente, se impone sin que nos tengamos que esforzar, se capta—o parece que se capta—al primer vistazo, sin pararse a pensar. Y ahí está el mal. Los que se acostumbran sólo a ver y a oír, a que todo les entre por los ojos y por los oídos, pierden progresivamente la facultad de discernimiento, caen en la pereza de no reflexionar: el clisé queda registrado sin otra elaboración mental. La televisión, sobre todo, se revela como un peligroso vehículo de subjetivación capaz de imponer artículos mercantiles y de fabricar presidentes, como ocurre en Estados Unidos, o al menos de hacerlos simpáticos, como es el caso en Francia.

En distintos países se están llevando a cabo estudios sobre este fenómeno de nuestro tiempo, y aunque es pronto aún para llegar a conclusiones, empiezan a observarse ya los estragos alarmantes producidos por la grafía y la imagen televisada. Pero es difícil, a lo que parece, aquilatar qué medios son más eficaces para luchar contra esas inquietantes deformaciones. Seguiré preguntando a mi amigo, el de las estadísticas culturales. Por de pronto, aquí se hace un censo minucioso del porcentaje de ilustraciones gráficas, en lo que respecta a ediciones y periódicos, con el fin de proceder a un análisis cuidadoso, que será sometido a expertos eficaces. Y entre tanto, se anuncia la apertura de dos estupendas bibliotecas, una en París y

LETRAS, ESCRITURAS Y OPERA

Por M.^a FORTUNATA PRIETO BARRAL



otra en Lyon, que estarán dotadas de condiciones y facilidades nunca vistas hasta ahora, para que todo lector pueda encontrarse a gusto, incluso los grandes fumadores, que dispondrán de su departamento especial. Alegrémonos y esperemos que cunda la afición a la letra impresa.

* * *

Hace unas cuantas semanas la Academia Francesa celebró una sesión-debate especial para discutir sobre el significado de la palabra *alienación*, que es una de las que ahora están de moda. Los académicos sienten escrúpulos ante el uso inmoderado y discutible que nuestra sociedad hace de este vocablo, dándole una acepción político-filosófica con ribetes de marxismo y freudismo. La definición académica había quedado establecida en el sentido de «enajenar la razón, o unos bienes, o unos derechos», lo que difiere mucho de esa otra alienación que ahora se lleva, aplicada a los espíritus, que puede conducir a extremos insospechados (veamos los ejemplos del último libro de Maurice Clavel interrogándose sobre «¿Quién está alienado?», y la película italo-francesa *Dillinger*, donde el actor Michel Piccoli nos muestra, a lo largo de una noche sin palabras, cómo llega tontamente a matar a su mujer sin otra motivación aparente que los efectos de la dichosa alienación).

Claro que no es fácil poner orden en estas extravagancias lingüísticas, y los cuidadores del buen hablar se preocupan. Son muchas las palabras que han perdido su verdadero significado por un empleo equivoco, o que se han hipertrofiado de sentido dudoso, la costumbre las va admitiendo antes que les llegue la sanción oficial, y cuando ésta se consigna al fin, aprobatoriamente o no, a lo mejor ya han vuelto a cambiar. La revisión del Diccionario de la Academia Francesa va sólo por la letra D, y no es costumbre de la docta Casa volver atrás —por lo cual no se ha resuelto lo de la alienación, que pertene-

ce a la A—, pero el debate iniciado queda en pie como excepción para tratar de actualizar el vocablo en cuestión.

Se impone también en otros terrenos revisar a fondo la situación de la lengua, que, según aseguran los profesores, se degenera de manera vergonzosa. Una asociación de profesionales docentes dedicados a la enseñanza del francés ha dirigido un importante manifiesto al ministro de Educación Nacional, como resultado de un seminario que celebraron el año pasado, y cuya conclusión apremiante se resume así: «Es urgente renovar por completo la enseñanza de la lengua francesa; la mayoría de los estudiantes escriben con numerosas faltas gramaticales, incluso los que siguen la rama de letras y pretenden dedicarse a los refinamientos del lenguaje.» Desde los maestros de primaria hasta los catedráticos de Institutos y Universidades, los tres mil firmantes del documento citado coinciden en que se habla y se escribe cada vez peor en todos los niveles y que ya es hora de aplicar otros métodos que les permitan mejor enseñar su lengua a los franceses.

Sorprende este hecho en un país donde da la sensación de que todo el mundo sabe expresarse con claridad y precisión, tanto los chicos en edad escolar como las clases más populares de adultos que no han tenido ocasión de cultivarse. Ciertamente que la ortografía francesa es compleja y enfadosa, y se va desdeñando el aplicarla con rigor; cierto también que las sutilezas de estilo han quedado avasalladas por la invasión de un léxico de tipo práctico derivado de la tecnología y aplicado ya a la conversación corriente; esto es mal común que todas las lenguas sufren más o menos. Si Stendhal, Flaubert —o la gran Colette sin ir tan lejos— levantarán la cabeza se espantarían de que en el país de las buenas letras se hable abundantemente el *franglais* (¿verdad, profesor Etienne?). De todas maneras no es éste mal ejemplo: tres mil profesores de su propia lengua reclaman ante

el ministro correspondiente para mejor practicar su cometido. Y el ministro, estimando que plantea un problema digno de atención, organiza una comisión que se encargará de la reforma correspondiente para que los franceses puedan aprender su idioma más correctamente; y esto cuando nos pasamos, los de fuera, de lo bien que hablan y escriben en general.

* * *

He comentado, en un pasado artículo las tribulaciones de la Opera de París y el anuncio de su reforma. Vale la pena añadir las últimas novedades, que son variadas, divertidas unas, desoladoras otras. Es un folletón por episodios, cuyas peripecias pueden resultar aleccionadoras si se miran con un poco de atención.

Contrariamente a lo que se había previsto, el administrador, René Nicolý, tomó la heroica decisión de que el «Palais Garnier» permaneciera abierto, con un programa trasnochado de «Faustos» y «Rigolettos» polvorientos, «Carmen» de pacotilla y algún que otro ballet con tules marchitos, y se ha impuesto a sí mismo un plazo de tres años para ir poniendo todo en orden. Pero el lío se agrava, la coyuntura es *altamente conflictual*: no bastan las buenas intenciones de monsieur Nicolý. Por un lado, el gran bailarín y coreógrafo Roland Petit, nombrado recientemente como director del cuerpo de baile operístico, ha armado una tremolina al intentar cambiar el sistema de revisión de los contratos y convocar para ello un examen general, a cuya convocatoria no se presentó ni uno solo de los bailarines (y eso que Roland Petit y su mujer, Zizi Jeanmaire, hicieron sus primeras puntas en la Escuela de la Opera y se les considera «de la casa»). Parece pretensión bien normal que un director nuevo quiera comprobar por sí mismo cómo son sus efectivos, pues se le ha tomado a mal en nombre de unos principios y ventajas ya adquiridos

por el aberrante sistema actual, y siguen las discusiones bizantinas.

Por otro lado, el baritono Tito Gobi ha montado un «Falstaff» de su cosecha, que interpreta también como protagonista, y sufre asimismo las incoherencias del sagrado templo Garnier. Ya tuvo Gobi un proceso, hace tres o cuatro años, contra el entonces director de la Opera, Georges Auric, por haber denunciado los absurdos métodos de trabajo, proceso que ganó el cantante. Olvidándose, generosamente, de aquel incidente, Gobi volvió a París animado por los mejores deseos para estrenar en abril y se encuentra con penalidades sin cuento: la penuria económica le obliga a pedir prestados los decorados a Londres, la inconcebible falta de sincronización de ciertos reglamentos hace que cada sector especializado tenga derecho a varias pausas de reposo durante los ensayos, pero esas pausas no son nunca al mismo tiempo, y así una vez está la orquesta completa sin los coros, otras veces los coristas hacen el completo, pero no hay electricistas, o el cuerpo de ballet está descansando cuando le toca entrar en escena. Se producen también interrupciones de otra índole, reglamentadas asimismo como derecho, aunque no cronometradas, porque las «toilettes» distan más de un kilómetro y varios pisos de las salas de ensayo y del escenario... Añadamos a esto el arcaico sistema de los contratos y la irregular manera de cumplirlos, de tal forma que los coros cumplen apenas un 60 por 100 de presencia del total estipulado, por el que cobran, para unas ochenta representaciones al año, de las que a veces sólo hacen diez o menos, y el conjunto de todo el personal no llega a trabajar en común más que tres veces por semana. Los ensayos son, irremediabilmente, escasos y mal conjuntados.

A todo esto los convenios colectivos de trabajo que plantearon huelgas a principio de año no se han resuelto todavía, y por si fuera poco, el célebre director de orquesta Pierre Boulez hizo recientemente unas declaraciones a la prensa que entrañaban también severas críticas para la Opera de París. Hubo un momento en que se perfiló un proyecto magnífico de auténtica renovación, con Jean Vilar como director general, y Boulez, como responsable de la música, tanto lírica como de conciertos, y ambos preparaban un plan moderno y dinámico que prometía lo mejor. Pero vinieron los acontecimientos de mayo de 1968, y dieron al traste con tan buenas intenciones, empeorándose desde entonces la situación más y más. Ahora Boulez dice sin ambages: «Si la Opera ardiera, yo me consolara muy fácilmente». Total, que entre las incongruencias administrativas, el arcaísmo de los locales, la política y la incompetencia, el hermoso palacio Garnier, sin duda uno de los más bellos teatros del mundo, sólo sirve para gastos inútiles, disgustos y desprestigio.

LOTERIA

Pueden jugar

(Viene de la pág. 2.)

antes del día 30 de septiembre de 1970.

Reunión de los Jurados.—Los Jurados se reunirán para iniciar sus deliberaciones a partir del 30 de noviembre de 1970, y emitirán sus fallos antes del día 31 de diciembre de 1970.

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

Indivisibilidad de las becas.—Las becas son indivisibles y se concederán individualmente a personas físicas.

El disfrute de una beca de la Fundación es incompatible con el de cualquier beca, pensión o ayuda concedida por otra persona o institución.

Entrega de las becas.—La dotación asignada a las distintas becas será abonada por trimestres anticipados, hecha la salvedad que anteriormente se indica.

Las becas que se concedan, sólo producirán efectos después de su aceptación por los becarios, una vez hayan éstos recibido la notificación oficial de la Fundación Juan March. El Consejo de Patronato, previo informe del respectivo Jurado, podrá dejar sin efecto la beca concedida por incumplimiento de las obligaciones por parte del becario.

Los gastos de viaje serán abonados con ocasión de su realización.

Terminación de los trabajos. Su propiedad.—Los trabajos objeto de la beca se presentarán totalmente terminados al Consejo de Patronato, dentro de los dos meses siguientes a la terminación de la beca. En su caso, dichos trabajos serán entregados por duplicado, y la Memoria deberá estar mecanografiada a dos espacios, en papel tamaño holandesa.

La propiedad de los trabajos pertenecerá a sus respectivos autores, aunque no podrán publicarse, total o parcialmente, sin autorización expresa de la Fundación.

La Fundación se reserva el derecho de proceder a la publicación total o parcial de los trabajos cualquiera que sea su naturaleza, anunciando a los autores el ejercicio de tal derecho, y retribuyéndoles a justa regulación.

Obligaciones de los becarios.—Los becarios estarán obligados:

A presentar, antes de su salida de España, su pasaporte en regla y a cumplir los demás requisitos que sean precisos para entrar en el país al que se dirijan.

A realizar el trabajo previsto con arreglo al programa que haya sido aprobado.

A presentar certificación de las autoridades académicas o profesionales del centro donde hayan desarrollado sus trabajos, acreditativa de la continuidad, asiduidad y aprovechamiento de su trabajo.

A remitir a la Fundación, con la periodicidad con que se estipule, un avance o declaración suficiente respecto de los trabajos, estudios o investigaciones realizados durante el período correspondiente.

Todo ello sin perjuicio de la comunicación que directamente pueda tener la Fundación con el centro de trabajo correspondiente, a los

efectos del conocimiento de la labor del interesado.

A presentar los trabajos en los términos que más arriba se indican o, en su caso, los títulos, certificados o diplomas.

Incidencias.—El Consejo de Patronato podrá introducir las variaciones que aconsejen las circunstancias, así como resolver, sin ulterior recurso, todas las incidencias que ocurran.

II PREMIO DE POESIA INTERNACIONAL «EL OLIVO»

★ Los poetas de «El Olivo» convocan por la presente el II Premio Internacional de Poesía «Olivo 70», para libros inéditos de poemas, con libertad de tema y forma, siempre que la extensión de los mismos no sobrepase los 800 versos ni tenga menos de 500.

Se establecen los siguientes premios:

1.º Diez mil pesetas y «Olivo de Oro».

2.º Accésit de cinco mil pesetas.

Los originales, escritos a máquina y a dos espacios, por triplicado, se enviarán a la calle Maestro Bartolomé, 2-2.º antes del día 25 de septiembre de 1970, acompañados de los datos personales del autor, con indicación de su residencia.

Los trabajos premiados quedarán de propiedad de la Colección «El Olivo», que se encargará de publicarlos.

La Excm. Diputación Provincial patrocina los «Olivos de Oro», y el Excmo. Ayuntamiento, los premios en metálico.

No se devolverán los originales ni se mantendrá correspondencia sobre los mismos, siendo destruidos los libros no premiados.

Será condición indispensable para la entrega de los premios, que los galardonados vengan personalmente a recogerlos en un acto público que tendrá lugar en el próximo mes de octubre.

BASES DEL IX PREMIO DE NOVELA «CIUDAD DE OVIEDO»

★ El Ateneo de Oviedo convoca el IX Premio de Novela «Ciudad de Oviedo», patrocinado por el excelentísimo ayuntamiento de esta capital. Podrán optar a este premio todos los escritores de lengua española, presentando un original rigurosamente inédito.

Los originales estarán mecanografiados a doble espacio en papel blanco, tamaño folio u holandesa. Se presentarán por triplicado. La extensión habrá de ser superior a los 200 folios.

Deberán remitirse antes de las veinticuatro horas del día 15 de octubre de 1970 al Ateneo de Oviedo, calle Melquiades Alvarez, número 7, piso 3.º, indicando en el sobre o paquete postal: «Para el IX Premio de Novela "Ciudad de Oviedo"».

El premio se fallará el lunes, 7 de diciembre del año en curso.

El jurado será designado por el ilustrísimo señor alcalde del excelentísimo Ayuntamiento de Oviedo y estará formado por el presidente del Ateneo de Oviedo, un catedrático o profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, un miembro de la Asociación Ovetense de la Prensa y cuatro figuras literarias de ámbito nacional. El presidente del Ateneo de Oviedo podrá delegar en persona relacionada con la sociedad.

En el caso de que el jurado lo estimase oportuno el IX premio podrá ser declarado desierto. No será dividido en ningún caso. En el supuesto de ser declarado desierto, el importe del premio de esta IX convocatoria se acumulará a la X convocatoria.

La cuantía en metálico del premio «Ciudad de Oviedo» será de 100.000 pesetas, más el 15 por 100 de la venta de la segunda y sucesivas ediciones, en concepto de derechos de autor.

El Ateneo de Oviedo editará en exclusiva la obra premiada, por medio del editor ovetense Richard Grandio.

El hecho de optar al IX Premio de Novela «Ciudad de Oviedo» implica la total aceptación de estas bases.

XV CONCURSO NACIONAL PERIODISTICO SOBRE EL VINO

★ El Sindicato Provincial de la Vid de Barcelona organiza el XV Concurso Nacional Periodístico sobre el Vino, con arreglo a las siguientes bases:

Podrán tomar parte todos los trabajos publicados en la prensa diaria y demás publicaciones periódicas, entre el 1 de enero y el 15 de octubre de 1970. Los artículos deberán enaltecer el vino, siendo libre el tema y la extensión, pero serán excluidos los que traten de un vino determinado o de una región vinícola exclusivamente.

Premios.—Primer premio de 25.000 pesetas. Segundo premio de 15.000 pesetas, concedido por el Sindicato Nacional de la Vid. Premio de 5.000 pesetas, concedido por la excelentísima Diputación Provincial de Barcelona. Premio de 2.500 pesetas, concedido por la Cámara Oficial Sindical Agraria de Barcelona. Cinco accésit de 1.000 pesetas cada uno, concedidos por la Semana Vitivinícola de Valencia. Un accésit de

1.000 pesetas, concedido por «Los Amigos de la Viña y del Vino», de Villafranca del Panadés.

Premios especiales.—Un premio de 5.000 pesetas y dos accésit de 1.000 pesetas cada uno, destinados especialmente a los artículos publicados en revistas femeninas y que traten de la armonización de vinos y manjares. Un premio de 3.000 pesetas y dos accésit de 1.000 pesetas, a los dibujos humorísticos que enaltezcan el vino.

Los trabajos premiados serán propiedad del Sindicato de la Vid, que podrá reproducirlos libremente, citando el autor.

Los artículos deberán remitirse por triplicado al Sindicato Provincial de la Vid de Barcelona, Vía Layetana, 16-18, 3.ª planta, hasta el 20 de octubre de 1970. De los artículos y dibujos se remitirán necesariamente los correspondientes recortes de prensa.

El concurso se fallará en el mes de diciembre del corriente año. El fallo será comunicado a la prensa nacional y directamente a los periodistas premiados.

Constituirá el Jurado: Presidente de Honor: el delegado provincial de Sindicatos de Barcelona, y el presidente del Sindicato Nacional de la Vid.

Presidente: Don Cosme Puigmal, presidente del Sindicato Provincial de la Vid de Barcelona. Vocales: Don Néstor Luján, don Luis Romero, don Horacio Sáenz Guerrero, don Jorge Vila Fradera, el secretario provincial sindical de Barcelona y el director del Gabinete de Información y Relaciones Públicas de la Organización Sindical de Barcelona. Actuará de secretario, sin voto, don José Ventosa Palanca.

III CONCURSO LITERARIO «CIUDAD DE TARRASA»

PREMIO «JUAN MARQUES CASALS»

BASES

★ a) Podrán optar al premio toda clase de narraciones y novelas cortas, inéditas y originales, de una extensión máxima de cien hojas y mínima de cincuenta, tamaño holandesa, mecanografiadas a doble espacio y a una sola cara.

b) Las narraciones o novelas cortas han de ser escritas en castellano o catalán.

c) El premio «Juan Marqués Casals» está dotado con 50.000 pesetas.

PREMIOS «CIUDAD DE MURCIA» 1970

PINTURA

★ El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia convoca, por segunda vez, el premio de pintura «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1970, dotado con 100.000 pesetas.

Podrán concurrir a este premio pintores españoles y extranjeros con una o más obras, que habrán de ser presentadas en el Archivo Municipal junto con un escrito donde figure el nombre y domicilio y teléfono, si lo tuviere, del concursante.

El plazo de presentación comenzará el 1 de noviembre de 1970 y finalizará el día 30 del mismo, actuando seguidamente un Jurado de Admisión que hará una selección previa de obras para con ellas disponer la Exposición de Pintura del II Premio «Ciudad de Murcia».

La obra premiada quedará como propiedad del excelentísimo Ayuntamiento.

d) Los originales, por duplicado, serán enviados antes del 30 de septiembre de 1970 a Radio Tarrasa EAJ-25, calle de San Pedro, número 38, en la ciudad de Tarrasa, sin firma, y acompañados de sobre cerrado que contendrá el nombre y dirección del autor, así como la indicación de un lema, que habrá de repetirse en el pórtico de la obra concursante.

e) El importe del premio presupone la cesión de los derechos de autor de la obra galardonada en favor de la entidad organizadora para el término de un año y únicamente para una primera edición de la obra, si se considera oportuno publicarla. Pasado dicho período, su autor podrá disponer libremente de la publicación del trabajo galardonado, haciendo constar siempre su condición de obra ganadora del premio «Juan Marqués Casals».

f) Igualmente, durante el término de tres meses después de la adjudicación del premio los organizadores del concurso tendrán opción para adquirir los derechos de edición de cualesquiera de las obras no premiadas, previo acuerdo con sus autores.

g) El veredicto tendrá efecto en acto público a celebrar en la ciudad de Tarrasa el día 27 de noviembre de 1970, siendo la decisión del Jurado inapelable.

h) El premio «Juan Marqués Casals» será otorgado por un Jurado integrado por las siguientes personas: Don Jorge Baulies Cortal, don Ramón Folch Camarasa, don Francisco Torroella Niubó, don Federico Udina Martorell y don José Boix Gené, quien actuará asimismo de secretario.

i) Las circunstancias no previstas en estas bases serán resueltas a criterio de la entidad organizadora o del Jurado calificador, según proceda.

j) La devolución de obras se efectuará por correo certificado. No se responde de la pérdida fortuita de algún original.

CONCURSO DE ARTICULOS SOBRE GABRIEL Y GALAN

★ Domiciano Herreras Magdaleno, maestro nacional y licenciado en Filosofía y Letras, con residencia en Málaga, calle de Alcazabilla, 2, abre un concurso de artículos periodísticos sobre la vida y la obra del original e inspirado poeta José María Gabriel y Galán en el I centenario de su nacimiento.

Podrá optar a los premios que se establecen cualquier ciudadano del mundo, de cualquier país, raza o religión.

El artículo o artículos se pueden publicar en cualquier periódico o revista del mundo, de cualquier idioma, con tal que el artículo esté escrito en castellano y trate de la vida o la obra de Gabriel y Galán. Los artículos deberán ir firmados con el nombre y apellidos propios, no con seudónimo, con el fin de poder identificar la personalidad en su día.

Los artículos tendrán una extensión de tres a cuatro holandesas, a dos espacios y por una sola cara.

Cada individuo puede enviar los artículos que desee, a base de tres ejemplares de cada uno, indicando su dirección y dando, a su vez, nombre y dirección del periódico en que sale el artículo.

Los premios serán tres: 1.º, de 5.000 pesetas; 2.º, de 4.000, y 3.º, de 3.000, y no podrán ser declarados desiertos.

Los artículos se remitirán a la dirección de DHM, indicada anteriormente.

El plazo de admisión termina el 31 de octubre, a las doce de la noche. La decisión del Jurado se hará pública antes del día 15 de diciembre,

y los premios serán entregados a los galardonados o a persona por ellos debidamente autorizada, previa identificación de las personas premiadas, antes del 20 de diciembre de 1970.

Los artículos quedarán de la propiedad de la persona que patrocina el concurso.

CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS DE PERIODISMO DE LA DELEGACION NACIONAL DE LA JUVENTUD 1970

★ Destinadas a estimular y distinguir la labor divulgadora de la prensa, radio y televisión sobre los fines y actividades de la Juventud, esta Delegación Nacional convoca los Premios de Periodismo 1970, que se registrarán por las siguientes

BASES:

Primera.—Dentro de las especialidades informativas de prensa, radio y televisión, se establece un premio único de 100.000 pesetas para galardonar al mejor trabajo o serie de trabajos publicados que aborden algunos de los aspectos relacionados sobre la temática de la Juventud.

Segunda.—Los trabajos, con firma o sin ella, deberán haberse publicado entre el 1 de enero y el 5 de noviembre de 1970. El plazo de recepción de originales finalizará a mediodía del 25 de noviembre.

Tercera.—Los originales, ya sean artículos, reportajes literarios, trabajos radiados o televisados, serán remitidos por triplicado, en papel tamaño folio con expresión de la publicación o la emisora donde hayan sido difundidos, y de la fecha de publicación y señas del autor.

Cuarta.—Los trabajos sin firma deberán ir acompañados, además, de certificación del director del diario o revista donde se publiquen, y de los trabajos radiofónicos emitidos con carácter de programa se remitirá copia de la grabación en cinta magnetofónica, acompañada de certificación del director.

Quinta.—Podrán tomar parte en el Concurso personas de cualquier nacionalidad, siempre que sus trabajos sean divulgados a través de la prensa diaria, revistas y emisoras españolas.

Sexta.—Los trabajos deberán enviarse dentro del plazo fijado por esta convocatoria, por correo certificado al director del Gabinete de Información de la Delegación Nacional de la Juventud, calle José Ortega y Gasset, núm. 71, Madrid-6, en donde también podrán entregarse personalmente los trabajos.

Séptima.—El fallo de los premios será hecho público en la primera quincena del mes de diciembre de 1970.

Octava.—El premio establecido no podrá declararse desierto. El Jurado está facultado para dividir el premio establecido de esta convocatoria (SIJ).

IV JUEGOS FLORALES DE LA SAL Y III PREMIO DE NOVELA CORTA «CIUDAD DE SAN FERNANDO»

BASES:

★ 1.ª Tema: Las obras presentadas al certamen poético deben basar su composición en el tema «La sal y San Fernando».

Para los optantes al premio de novela corta, el tema será totalmente libre.

PREMIO «EL CIERVO»

★ 1. La revista «El Ciervo» convoca un premio para artículos, crónicas editoriales, reportajes, etc., cuyo tema sea la abolición de la pena de muerte.

2. Podrán concurrir textos escritos en cualquier lengua hispánica publicados en periódicos o revistas entre el 1 de enero de 1970 y el 30 de septiembre del mismo año.

3. Los artículos deberán enviarse por triplicado, bien en recorte del periódico, bien en fotocopia del artículo publicado. El plazo de recepción de textos termina el 15 de octubre de 1970.

4. Los trabajos se enviarán a la revista «El Ciervo», Calvet, 56, Barcelona-6, con la mención «Para el premio "El Ciervo"».

5. El premio estará dotado con 20.000 pesetas y no podrá quedar desierto, aunque sí distribuirse, como máximo, entre dos trabajos. El Jurado podrá conceder un accésit de 10.000 pesetas.

6. En el número de noviembre de «El Ciervo» se dará a conocer el fallo del concurso, así como la composición del Jurado.

7. Deberá hacerse constar el nombre y señas del autor. En el caso de presentar un texto que haya aparecido sin firma o firmado con seudónimo, la calidad de autor deberá acreditarla la publicación correspondiente.

8. Por tratarse de trabajos ya publicados, no se devolverán a los autores una vez emitido el fallo.

2.ª Participantes: Escritores españoles, con obras inéditas escritas en castellano.

3.ª Características de las obras: Cada autor podrá presentar cuantas obras desee. Para el certamen poético la máxima extensión será de cinco hojas de papel tamaño holandesa, escritas a máquina, a doble espacio y por una sola cara, con amplia libertad en cuanto a rima y estilo. Para novela corta deben limitar sus trabajos entre las 50 y las 75 hojas de las descritas anteriormente.

4.ª Presentación: En triplicado ejemplar, sin firmar, encuadrados o por lo menos cosidos y foliados. Bajo el título de la obra figurará el lema del autor. En sobre cerrado, que se incluirá en el sobre que contenga la obra, y en cuyo exterior figurará el lema, se hará constar los siguientes extremos: Nombre, apellidos, domicilio y teléfono.

5.ª Plazo de admisión: Hasta las trece treinta horas del día 15 de junio de 1970, admitiéndose también los originales que hayan sido depositados en Correos dentro del citado plazo.

6.ª Envío: Las obras deben dirigirse a la Secretaría General del Excmo. e Ilmo. Ayuntamiento de San Fernando (Cádiz), haciendo constar en el sobre «Para los IV Juegos Florales de la Sal» o «Para el III Premio de Novela Corta Ciudad de San Fernando», según corresponda.

7.ª Premios: Para el certamen poético el premio único será de veinticinco mil pesetas (25.000 pesetas) y Flor natural.

Para novela corta el premio único será de cincuenta mil pesetas (pesetas 50.000).

En ambos casos serán indivisibles, no otorgándose más premios ni menciones que los señalados.

8.ª Entrega de los premios: En acto público presidido por la Reina de los Juegos Florales y su Corte de Honor, comprometiéndose los autores galardonados a asistir al mismo. Los gastos de ida y vuelta de los mismos dentro del territorio nacional y la estancia en San Fernando, serán de cuenta del Excmo. Ayuntamiento de San Fernando.

9.ª Jurado: El Jurado formado por relevantes figuras de las letras, y cuyos nombres serán dados a conocer oportunamente, será el encargado de emitir los fallos que serán inapelables. El resultado será dado a conocer el día 12 de julio de 1970.

10. Publicación: Las obras premiadas serán publicadas en una Revista literaria de ámbito nacional, a costa de la Excmo. Corporación Municipal, si bien los autores de las obras conservarán todos los derechos que la Ley de la Propiedad intelectual reconoce a los autores con respecto a ediciones impresas y cualquier otro reconocido por dicha Ley, pero será obligatorio mencionar en las ediciones impresas, si se produjeran, lo mismo que en emisiones de radio y televisión, las leyendas siguientes: «Flor natural de los IV Juegos Florales de la Sal de la ciudad de San Fernando» o «III Premio de Novela Corta Ciudad de San Fernando», según corresponda.

11. Devolución: Los autores de las obras presentadas, no premiadas, podrán retirar sus originales, dentro de los tres meses siguientes a contar de la publicación del fallo del Jurado; los no retirados en dicho plazo serán destruidos.

Nota: Las precedentes bases son las definitivas y anulan cualquier otra previa información distinta de su texto, entendiéndose que por el solo hecho de presentarse, se aceptan en su totalidad.

IV ASPID DE ORO

BASES

★ 1.ª La farmacia «San Felipe», de Cuenca, convoca el IV Aspid de Oro para artículos y reportajes publicados en la prensa, revistas o radio del país exaltando los valores de la Farmacia.

2.ª La cuantía del premio será de 25.000 pesetas, y en ningún caso podrá ser declarado desierto ni dividirse.

3.ª No podrán ser presentados al premio los artículos que hayan sido premiados en algún otro concurso, y habrán de haber sido publicados entre el 1 de enero y el 20 de noviembre de 1970.

4.ª Podrán concurrir escritores de cualquier nacionalidad, siempre que los artículos o reportajes hayan sido publicados en castellano.

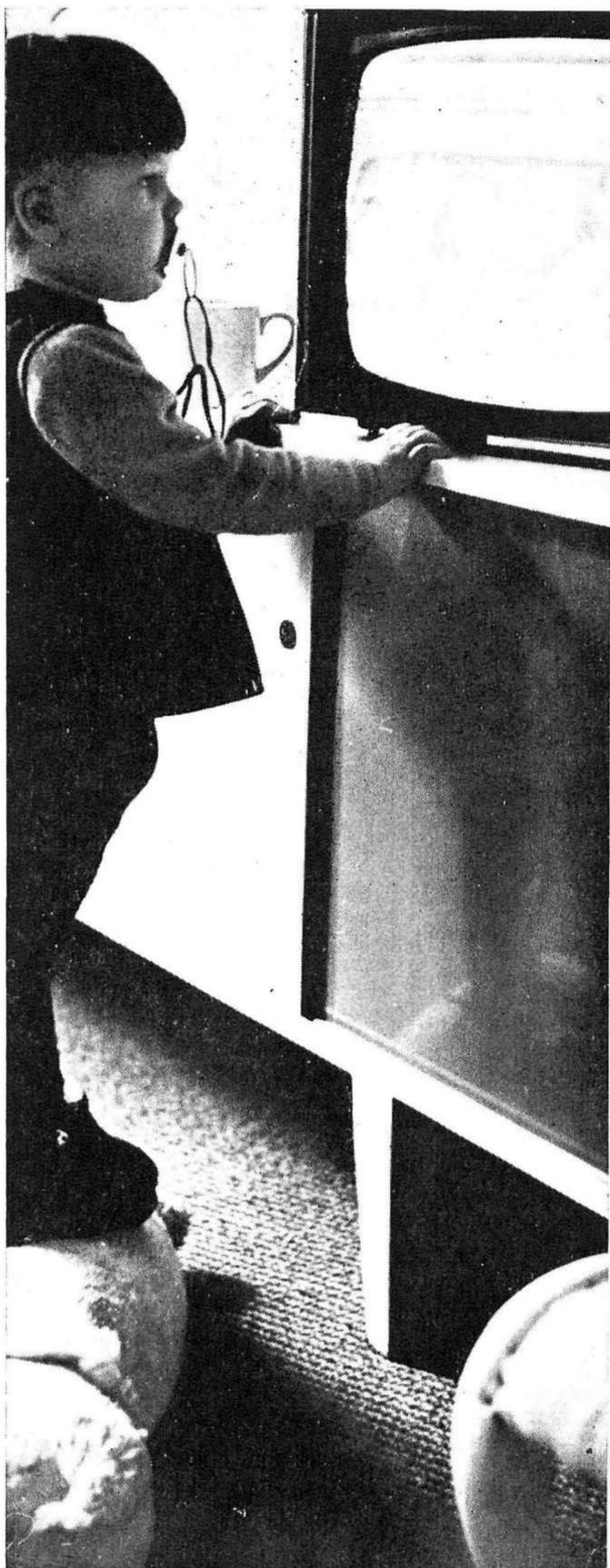
5.ª El plazo de admisión finalizará el día 21 de noviembre de 1970. Los originales habrán de ser enviados a la farmacia «San Felipe», Andrés de Cabrera, 5, Cuenca, con la siguiente inscripción: «Para el concurso de prensa y radio "Aspid de Oro"».

6.ª El fallo se emitirá el día 5 de diciembre, durante una comida que se celebrará en Cuenca.

7.ª El Jurado será dado a conocer oportunamente, y el voto del presidente será de calidad.

EL CASTELLANO DE LA TELEVISION (II)

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS



MAS FACIL sin duda que corregir el seseo es la corrección de la pronunciación de la *Ll*, que articulan como *y* verdaderas multitudes de habla hispana y es casi común, salvo algunos locutores, a cuantos aparecen en la Televisión, incluso actores de más campanillas que buen decir.

Salvo Castilla la Vieja, en una parte, y León en otra, y, naturalmente, las regiones catalana, valenciana y mallorquina, que tienen este sonido en sus lenguas y lo pronuncian como es debido—mientras los hablantes del castellano no lo pronuncian—, los demás españoles casi, con los madrileños a la cabeza, *yeyean* y no porque sean «yeyés», sino por su pereza de lengua y su mal oído.

Digo lo que del *seseo*: si la mayoría de estos españoles hablan como deben otros idiomas ¿por qué no hablar correctamente el suyo? Que se les obligue a aprenderlo para hablar en público y no difundan su triste fonética, como una epidemia, entre los demás o habrá que apartarlos, con buen sentido, de toda actividad televisiva o tenerlos en un lazareto fonético, en observación de la curación de sus desmanes. Y que no vengan con que no pueden pronunciar la *elle*. La casi totalidad de los «yeístas» pueden pronunciarla, pues no tienen ningún defecto, sino su dejadez lingüística que inoculan a los que les oyen.

Lo menos que puede exigirse a un español, ya que hable en público, es que sepa perfectamente el idioma en que se dirige a las gentes y cuya enseñanza, así, puede ser tan beneficiosa como dañina el no hacerla.

¿O es que vamos a acabar en hablar mal nuestro propio idioma? ¿Se puede aceptar esto oficialmente sin ponerle remedio? No creo que para ello se haya de gastar los millones que son presupuesto habitual hoy para otras cosas, y siga resonando en los oídos de cualquier persona culta, no ya española sino extranjera—que haya estudiado bien nuestro idioma—, lo que da sensación tan absoluta de vulgaridad y chabacanería.

SOLUCIONES A ESTOS PROBLEMAS

Las soluciones para estos problemas, que deben serlo para cualquier español medianamente culto—más que alcanzar la meta una bicicleta o ganar el campeonato un boxeador—, por el daño que pueden hacer en la inmensa *audiencia*—otro error, con confusión legislativa, en vez del correcto auditorio, como dicen ya en la propia Televisión y seguirá si Dios no lo remedia—que aprende, creyéndolos correctos, como debían de ser, tales disparates, ¿o es que la televisión no va

a servir más que para «salir en ella» como creen algunos, y cobrar bien otros, lo que merecería en buena ley lingüística una multa?

Dos soluciones hay para corregir estos mancos de la pronunciación:

a) Que tengan la voluntad—sin obligar u obligados—de enmendar estos fundamentales errores fonéticos y otros de menor cuantía, fáciles de señalar.

b) Que la Televisión recargue un poquito su gran presupuesto y tome un profesor de fonética para que les dé clase al menos a algunos de los habituales en la casa, ya que los locutores, salvo excepción, pronuncian correctamente.

En cuanto a conferenciantes, actores, etcétera, si se cierran de banda, que les dñen o que el público apague el aparato cuando aparezca, sobre todo si hay niños en edad de aprender su lengua, sin que haya rombo alguno.

A mí me parece excelente que cada cual, en su vida privada, hable como le permita su cultura, o su regionalismo, pero, que en público, más aún, en un organismo oficial, que debe velar por lo nacional, y nada menos que por el idioma, se le *maquille* la pronunciación, al que la tenga incorrecta, para que no difunda su falta de conocimiento de su propia lengua, que es peor que alterarse el matiz de los rostros.

Porque supongo que quienes han de dar estas órdenes no estarán tocados de la misma enfermedad, y consideren, por no tener autoridad entonces para darlas, que el asunto es baladí.

En nuestra Facultad de Filosofía y Letras tenemos bastantes muchachos y muchachas—éstas incluso muy televisivas algunas—que podrían dar clases de pronunciación del castellano, no en la pantalla, sino dentro, corrigiendo los defectos fónicos de cada uno, con la misma paciencia de los que les hemos enseñado.

Y entonces cumplirá la Televisión una de las más altas misiones culturales de las varias que desempeña con tanto acierto, la de ser escuela del buen hablar castellano, para propios y extraños, que con el inmenso auditorio que tiene—*audiencia*, como mal se dice y Dios confunda al que lo hace—sería la mejor suya sin duda alguna, manteniendo el idioma nacional no rancio, sino vivo y perfecto, como todos deseamos o debemos deseárselo, y con mayor eficacia que ningún otro organismo.

Si no, será preciso crear una «misión rescate del idioma»—tan importante o más que el arte—y lograr que funcione tan estupendamente como ella. ¿Y quién no querrá colaborar desinteresadamente en su labor?

estafeta LIBROS

MELANCOLIA Y MELODRAMA

El premio Café Gijón 1969 lo obtuvo Raúl Torres por «Equipaje de sol y vino», novela corta, medida y con ritmo lento. Retrato de la vida veraniega de unos jóvenes que retornan a su ciudad natal, a la Cuenca prodigiosa, con objeto de reanudar el contacto con amigos y familiares. Estos jóvenes alternan, se bañan, espían a las parejas de enamorados, se enamoran a su vez. Asimismo, hay una muchacha, Rafaela, a quien hace la corte el pintor alemán Peter Grass. Se la hace con resultados tan positivos que el alemán debe poner tierra por medio y ella ha de pasarse una temporada en Barcelona. Historia de amor que podría haber concluido trágicamente, pues a lo largo de la novela se mastica la tragedia. El buen pulso del narrador mantiene la tensión con esta anécdota mínima.

Lo interesante de «Equipaje de sol y vino» es la técnica empleada: cuadros muy cortos, lenguaje nervioso y coloquial apenas elaborado, pinceladas paisajísticas, escenas de la vida cotidiana, descripciones de lugares conqueses, eliminación de lo retrospectivo e introspectivo, renuncia a la pintura de tipos, que se definen en la acción. El dramatismo no deriva de sucesos extraordinarios, sino de la monotonía, de la vulgaridad de unas vidas grises. Los personajes aprovechan la pausa veraniega para recobrar el mundo de la niñez, olvidar el presente y vivir aventuras estupendas. Pero no ocurre nada. Comen, beben, bailan, nadan, bucean, chapotean, corren, charlan, descansan, y vuelta a lo mismo. La angustia que les domina nace de un exceso de energías mal empleadas, de un afán por sacudirse la cotidianeidad apabullante. Consecuentemente, son buenos nadadores y gamberros pasables. Se trata, sin embargo, de una juventud sana, no psicodélica. No son «hippies»; son horteras, menestrales, estudiantes, chupatintas. Su horizonte mental es más bien limitado, aunque algunos de ellos tengan preocupaciones intelectuales.

Verismo de los tipos y exactitud ambiental. Cuenca, sus casas, sus ríos, sus hoces, sus torcas y lagunas están retratados con amor. Lo mejor de la novela se halla en la descripción del ambiente, ni barroca ni somera, sino con el número justo de palabras, ni una más ni una menos, y con un sustrato lírico frenado continuamente por la prosa directa y descriptiva, raras veces poética. Sólo que Raúl Torres lleva dentro un poeta y es un enamorado de su ciudad. Cuando habla de ella, se le ensancha el corazón y no incurrir en los vicios estilísticos que en ocasiones afean su prosa. Por ejemplo, el abuso en el empleo del pretérito indefinido: «Con su cuchillo de monte cortó una rebanada de carne de membrillo y se llenó la boca. Masticó al tiempo que restregó el índice y el pulgar, que los tenía pegajosos. En la cocina abrió el grifo del agua y se chapuzó» (pág. 11). Otro vicio, muy corriente hoy, es la elisión de la preposición de: «estaba seguro que» (pág. 22); «da la impresión que» (pág. 33); «de todas esas cosas que se suelen hablar» (pág. 74); «pero es la manera que se salga airoso» (pág. 87). Y la supresión de la preposición en: «la echamos de menos en el momento que el tren empieza a andar» (pág. 80). Otras veces el autor emplea equivocadamente el que pronombre relativo: «no se conocía a otro tipo en la ciudad que le gustara tanto el vino local como a Peter» (pág. 75). Lo correcto sería a quien. Raúl Torres, tal vez por influjo del inglés, confunde el that con el who. También usa y abusa del que. Así, en la página 76 lo emplea catorce veces en el espacio de muy pocos renglones. Los mismos errores —y otros— los comete en la segunda novela corta de este volumen: «Los perros muertos.»

Repetimos que lo mejor de la novela está en la emoción ante el paisaje. Las sensaciones de humedad y agua oscura y rumorosa; los cambios de cielo en la Cuenca anubarrada en presagio de tormenta; el sol en las piedras históricas cubiertas de enredaderas y hierbajos; el sol en los pinos; el sol brutal del mediodía que calienta el agua e induce a la modorra; la calma de la orilla acribillada por el zumbido de los insectos; la visión de la parte alta de la ciudad; el restallar de las alas de las palomas sobre los tejados de la ermita; la sensación de lluvia reciente en la margen del río. Todo ello rematado por la muda declaración de amor a Cuenca del pintor alemán en el momento de la marcha: «La ciudad estuvo en silencio durante unos minutos. Peter Grass escuchó el chillido de los grajos remontando el río, hacia Mariana. Miró sus bártulos: la maleta, la mochila y los trastos de pintura; luego se asomó a la galería y abrazó con los ojos, con todo el amor que tenía dentro, la ciudad, que parecía romperse bajo el impulso del sol» (pág. 99). «Equipaje de amor y vino», a ratos lírico, a ratos dramático, supone ante todo una serie de efectos plásticos dignos de la mejor escuela impresionista. Sólo por ellos ya merecía el premio Café Gijón.

Raúl Torres es un escritor muy joven y con talento. La juventud: razón de sus errores formales; el talento: explicación de su poder de observación y de su prosa matizada. Como escritor joven, está bajo la égida de autores americanos, cual Kerouac, y, todavía más, bajo la férula de Hemingway. Esta novela sigue líneas típicamente hemingwayanas, aunque Raúl Torres no llegue a la robusta concisión del maestro. Otro influjo: Rafael Sánchez Ferlosio. El autor se esfuerza por modelar una prosa aparentemente mostrenca más exquisita que recuerda la de «El Jarama». No lo

consigue, pero la intención es evidente. Peca por exceso o por defecto. El diálogo resulta sincopado o se torna discursivo, por intervenir en demasía el escritor en las exposiciones subjetivas. No obstante, señálemoslo, la prosa de «Equipaje de amor y vino» —título que recuerda el de «Equipaje de amor para la tierra», de Rodrigo Rubio— es generalmente correcta y expresiva y, en ocasiones, ejemplar.

La historia contada aquí sigue de cerca el argumento de «El Jarama», aunque algo se complique al durar la acción cierto tiempo y no un solo día, como en la gran novela. Ahora bien, tanto da un baño como muchos. Hasta la descripción del ahogamiento de Leonor constituye una reminiscencia más, pese a carecer del valor simbólico que en aquella tiene. No queremos insinuar que «Equipaje de amor y vino» sea una imitación deliberada de «El Jarama», reducido a la extensión del relato corto. Nada de eso. «Equipaje de amor y vino» posee valores propios. Pero la huella de «El Jarama» está patente y hace sentir su peso. Los resultados son distintos. A Sánchez Ferlosio le interesa exponer la vulgaridad de unos seres a quienes el río otorga un sentido profundo; el río, como razón de vida, como misterio y como muerte: agua lustral, impulso lúdico y Leteo. En cambio, el río —los ríos, charcas y lagunas conqueses— suponen para Raúl Torres el enraizamiento en el pasado, la infancia perdida, el agua —y la juventud— que se va y no vuelve, de acuerdo con la máxima del filósofo. Infancia y adolescencia próximas en el tiempo, juventud presente mas ya abocada a su fin. De ahí que la vida de los protagonistas vaya perdiendo el hedonismo inicial que a sí mismos se prometieran al emprender la aventura del verano: Rafaela será madre; Peter deberá pechar con las consecuencias de una paternidad no deseada; Antúnez modificará su actitud de hijo de papá; Paulino difícilmente olvidará a Isabel, y Alberto aprenderá a no fiarse de las mujeres después del desengaño con Rafaela.

La narración es melancólica. Pese a los fallos señalados, me parece un relato estimable. Acredita el poder narrativo de Raúl Torres, a quien deseamos ver en tareas de mayor empeño.

El segundo relato del volumen, «Los perros muertos», es anterior a «Equipaje de amor y vino». Y se nota. Está menos trabajado, menos hecho y peca de melodramático. Situación única: la desesperación del amante ante la muerte de la amada. Susana le había prometido suicidarse encerrándose en la hacina del carbón si él se marchaba. No la hizo caso (su ausencia no iba a ser definitiva), y ella, desesperada, cumplió su palabra. El temario del cuento se limita al velatorio y al entierro, fallido por culpa de la riada. Las aguas arrastran el ataúd, al que todavía se aferra el amante. Las endechas, las recriminaciones de éste, el estoicismo del padre de la chica, el conato de suicidio de aquél, no ocultan que la tensión dramática del monólogo interior —obsesivo, martilleante— está demasiado estirada para que resulte efectiva. Son también excesivos los «leitmotiv», esas tres frases cortas que, como estribillos, se van intercalando en la narración. Por ejemplo: «El sol fulge en la botella. La botella se mueve lentamente. Este silencio es una oración más por Susana» (pág. 113). O bien: «El río me espera. Susana, esto lo he hecho por los dos. Ahora el río» (pág. 126).

Aunque sin determinación geográfica, estamos nuevamente en Cuenca, en una hoz, en un pueblo serrano, y los detalles paisajísticos, la comprensión de la naturaleza, priman sobre los aspectos dramáticos. A veces, la plasticidad está teñida de lirismo, un lirismo que anticipa el trágico acontecer. He aquí la muerte de las mariposas, presenciada por los amantes, comentada por Susana, que morirá en la hacina del carbón: «La luz fuerte, como digo, iluminaba la hoz del río, del riachuelo o del mustio tajo, porque el sol sólo arrancaba luz a un hilillo de agua. La luz fuerte iluminando mariposas amarillas a diez o veinte metros sobre nuestras cabezas. Las mariposas cruzando la hoz en perpendicular, camino de su objetivo: libar en las bugambillas de un roquedal o en las abamas, atractivas por su tinte liláceo. Lentas a sus morderos: una nueva o la tinajada de algún lagar... Escuchábamos los golpes del hacha pegando a los árboles. Susana dijo: "A las mariposas les gusta ir a un lugar oscuro para morir"» (págs. 134-135). Se crea así un ambiente refinado, decadente y morboso. Pero la fuerza del relato se pierde al mezclar en dosis desiguales lirismo y dramatismo, nostalgia y desesperación, tratamiento masivo, dan un falso acorde final vagneriano —desorbitadamente tétrico— a lo que podría haber sido una pastoral, una historia de amor romántica y lenta. Melodrama que el autor prolonga en su afán por vestirlo de verosimilitud. Al convencerse de la inanidad del empeño, suaviza la prosa, afloja la tensión y concluye el relato con una evocación poética de la amada muerta, en conjunción con la luz del otoño y con el olor a membrillos maduros. Pero los remiendos tremendistas ya habían deshecho la narración, de la que sólo interesan los momentos de intimidad y ternura. El arte de D'Annunzio es inimitable o poco imitable. D'Annunzio más Cela produce un cóctel imposible de beber.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA



RAUL TORRES: Equipaje de sol y vino. Los perros muertos. Editorial Azur. Madrid, 1970. 163 págs. Ø13,5 x 19,5Ø.

POETAS RECIENTES

LORENZO PEDRERO RODRÍGUEZ:
Un fuerte viento. Adonais, 273.
 Ediciones Rialp. Madrid, 1970.
 49 págs. Ø18x13Ø.

Si queremos juzgar al arte de esta época, no tendremos un mejor elemento de juicio que el concienzudo análisis de la imagen que este arte ha elaborado sobre el hombre. Las relaciones de la filosofía existencial, del psicoanálisis y de las ciencias espirituales con la literatura de esta época, nos dan la clara pauta de una confrontación de estilo y de vivencia, en medida jamás imaginada. En esta confrontación, o verdadera lucha, el estilo corrió la peor suerte. No nos doleríamos de ello si, al pronunciar o al escribir estas palabras, actuásemos estrictamente como hombres.

Mas velar por el arte, por la poesía, es algo que ha de hacerse consecuentemente. En cierto modo, el estilo en sí mismo es un eje humanístico y defender su causa cae de lleno en un orden de inexcusable racionalidad artística. Un fuerte viento, de Lorenzo Pedrero, nos plantea nuevamente las cuestiones precarias del estilo. En la poesía española contemporánea, una tendencia enjuiciadora de la realidad, con un fuerte sentido de la responsabilidad del testimonio, ocupa una gran zona de creación. A propósito de esta tendencia, sube a primer término la arriscada cuestión del compromiso de la literatura. En términos generales, los críticos se encuentran divididos en razón de este compromiso. Para unos, la creación poética es inútil; a lo sumo, sirve para diferenciar un mundo metafísico que el poeta sólo puede intuir. Para otros, la poesía debe estar al servicio de algo o de alguien. Debe comprometerse con algún doctrinario, debe ser esgrimida como un instrumento, o participar en una acción social. La poesía de Lorenzo Pedrero, en líneas generales, sin abusar de estos recursos dicotómicos, pues abunda en elementos líricos, en puros circuitos de experiencia íntima y personal, deberá ser inscrita en este grupo último. Y ello es bueno que así sea.

La palabra poética no podría ya ser un ejercicio lúdico o desinteresado humanamente. La condena de los orbes de ficción es hecho consumado. La poesía ha vuelto su atención hacia el orbe de los individuos, hacia su microcosmos de valores humanos. Excepto en sus relaciones con nosotros mismos, ningún fenómeno puede ya afectarnos.

En los poemas de *Un fuerte viento* se materializa una visión de la realidad desde la perspectiva de un hombre solitario; y su orbe poético acarrea unos materiales expresivos que pueden considerarse circunscritos a la llamada poesía arraigada, según ese concepto puesto en boga por Dámaso Alonso. Recordamos los versos de Miguel Hernández, a propósito del título del libro: Un carnívoro cuchillo / de ala dulce y homicida / mantiene un vuelo y un brillo / alrededor de mi vida, que sitúan existencialmente al sujeto poético de *El rayo* que no cesa. Muy paralelamente, el poema Un fuerte viento (pág. 9), abre este poemario de igual título, adjudicándole la sombra de una fatalidad aciaga y siempre fiel. Personalmente me visita el viento, / me sobrecoge un viento / particular tan fuerte, / que hoy se abre paso / entre nubes y sombras... (pág. 9) y no se atiene a razón el viento nunca, / viene a troncharme / con compasión contemplo su carrera, / su testuz ciego; sin comprender por qué me hiere, accedo, y poderoso / me arroja contra la pared, / contra la blanca pared de la casa / donde el amor fue un día. / Y el viento me acribilla / mientras los álamos ululan (pág. 11). Claro que entre los versos de Miguel Hernández y estos de Lorenzo Pedrero media toda esa distancia de acepción expresiva que separa nuestro medio siglo de oro (generación del veintisiete) de la poesía española de posguerra. La afloración de un arte testimonial ha acarreado una invasión de los mundos imaginarios, con la consiguiente hege-

monía de los géneros puramente documentales. Podría decirse que el arte documental, del que esta poesía arraigada de *Un fuerte viento* es claro ejemplo, surge como instrumento de representación del mundo y por una necesidad de afirmación en el vacío, con ocasión de la caída de las viejas culturas simbólicas. Así, en estos poemas, rezuman una imagen del mundo, llena de ternura, las acepciones documentalistas. El poeta transcribe lo visto y lo vivido, y no racional o friamente, sino por vía del sentimiento: El niño duerme ahora, / le crece el sueño por la frente / y por la clara boyita / de sus párpados tiernos se le escapa, / asciende el sueño claro por la estancia / como el humo. Fontana de ternura / su cuna breve es. (Poema El niño duerme ahora, pág. 29). Con cuyo motivo, acomete el poeta expresiones alegres, afortunadas y dinámicas: Hacer un hijo es como disparar / un cohete de hermosura por la tierra / y aquí tocamos sus cenizas sonrientes: / tiernos brazos que indican la esperanza, / y es de luz todo él / cual junquillo de espuma, / niño de leche, hijo (poema idem, pág. idem).

Claro está que ello ocurre así porque el poeta, desasistido generalmente de una complejidad expresiva o retórica, cataliza muy sinceramente sus experiencias humanas, redundando su discurso en diafanidad sencilla, aun cuando precaria en las cuestiones de estilo. Una expresión más elaborada realzaría el muy valioso material poético de su obra. No estamos de acuerdo con el simple traslado o montaje de la realidad. La elaboración estética del documento humano es punto menos que imposible sin una preocupación por los problemas del estilo. Es muy posible que esta poesía hermosamente tierna esté condicionada por las nefastas herencias del narrativismo poético de posguerra.

Sin embargo, en Lorenzo Pedrero triunfa el hombre, la ternura, el elemento personal. Evidentemente, como nos enseñó el sociólogo Georg Simmel, el artista, al formar sus propias imágenes de la vida, pese a estar predefinidas por la situación histórica de su propia existencia, rebasa con aquellas, de hecho, sus mismas condiciones históricas.

RAFAEL SOTO VERGES

ROQUE VALLEJOS: *Poemas del Apocalipsis.* Cuadernos del Colibrí. Paraguay, 1969.

Roque Vallejos Pérez Garay nació en Asunción, 1943. Poeta, médico, periodista y doctrinero antologizador de poesía paraguaya, a la que contribuyó con *Pulso de sombra*, 1961; *Los arcángeles ebrios*, 1964, y *ahora*, 1970, *Poemas del Apocalipsis*.

Roque Vallejos o la poesía como protesta y reivindicación. Y en ese sentido reunió como precursores suyos la generación anterior a 1940 de Heriberto Fernández, Josefina Pla, Julio Correa y José Concepción Ortiz. Situando en 1940 a los protestatarios sociales Campos Cervera, Roa Bastos, Oscar Ferreiro, J. A. Bilbao y Hugo Rodríguez Alcalá. Que influye en el testimonio de la generación del 50 con valores magníficos como los de Elvio Romero, Villagra Marsal, Domínguez, Appleyard Bareiro, Saguier, Gómez Sanjurjo y Halley Mora.

La promoción de Vallejos es la del 60. Negación y rebeldía. Muy semejante a la expresionista alemana tras la primera guerra mundial con Stadler, Trakl, Sorge y otros. Vallejos admite en su grupo a Esteban Cabanas, Pérez Marcicevich, Miguel Ángel Fernández, Luis M. Martínez, Maurice Schwartzman, J. A. Rauskin. Poetas nihilistas y de negación. Lo que Camus llamara rebeldía.

(Después de ellos acepta Vallejos una novísima poesía, indefinible aún, de J. Carlos Rodríguez, Lincoln Silva, René Dávalos, Adolfo Ferreiro, González Real, Guido Rodríguez Alcalá...)

La promoción del 60 o de Vallejos surgió «bajo un signo oscuro» y «de inconformidad frente al mundo», en un viraje de la poesía social a la metafísica, existencialista. Dudando no sólo de los valores religiosos, sociales y humanos, sino de sus principios. Renunciando a la conquista del otro mundo, rompiendo con la inmortalidad del alma y del juicio final. Naciendo así el caos y el apocalipsis en esta poesía de vórtice. Naciendo estos poemas apocalípticos que Roque Vallejos acaba de publicar en el número 14 de «Cuadernos del Colibrí», con un dibujo de Silvestre Ayala y una introducción bimembre de Vicente Aleixandre: «En sus versos bien se ve que ebriedad no es confusión. Me alegra presenciar su evolución hacia la transparencia.» Pero eso lo dijo Aleixandre en 1962. Y Roque Vallejos es la ebrie-

dad la que acepta en su Apocalipsis. Aunque lúcida, si no transparente. Como debió ser la del propio San Juan en Patmos cuando balbuceó que kno era frío ni caliente lo que vomitaría su boca. El Apocalipsis de Vallejos es breve. Atroz. Con un fragmento inicial de testimonio haciendo llegar los cuatro jinetes a su pueblo para preñar la matriz de su tierra con los potros. Siguiendo con poemitas en que hay piras de fuego blanco y sin cenizas. Y Dios consumido por la llama de su propia hoguera. Y luego Dios como en turbión de nubes despeñándose sobre el abismo mientras su luz rebota desde el fondo como espuma hasta el hombre. Y el poeta ve resucitar a los jinetes, haciendo que la fiebre coagule el agua de los mares y colgar de las nubes el hedor de la carne, dejando un tatuaje la pezuña de Dios. Porque la multitud seguía su jéretro gigante. Era una mascarada donde los querubines sin mirada en los ojos vieron morir a Dios. Y la nada zarpar hasta nuestro naufragio.

Si Apocalipsis quiere decir «Revelación»—yo he escrito la de Paraguay, el Apocalipsis de Paraguay—, esta revelación de Vallejos es apocalíptica en el sentido de catástrofe y pavor, que no de resucitamiento. Porque ni San Juan se atrevió a utilizar esa palabra misteriosa y terrible para hacer morir así a Dios. Los cataclismos del Apocalipsis evangélico, con sus siete trompas y sus siete vasos y sus plagas y sus condenaciones de Babilonia y de la Mujer y la Bestia—todo ello miniado en códices medievales, tejido en tapiçerías renacentistas, burilado por Dürero, pintado por Rubens—, todo ello era para terminar en resurrección y victoria, en una Jerusalén nueva y junto a Dios para siempre. Pero si lo apocalíptico era lo indescriptible y espantoso, Vallejos ha sido más lógico que San Juan y Daniel y Henoch y todos los poetas de la destrucción: matando a Dios. En la línea que ya venía desde el Heine de 1834. Y el Dostoyewski de *El adolescente* y el Gerardo de Nerval de *Aurelia* y el Melville de *Moby Dick*. Y, sobre todo, el profeta de Die Fröhliche Wissenschaft cuando dijera: «La muerte de Dios... Este acontecimiento tan sensacional se está realizando todavía... ¿No hace mucho frío? ¿No se avicinan noches cada vez más oscuras?» Esta noche paraguaya y sin estrellas, hacia la nada y con naufragio, de una mascarada en la que marchan querubines sin ojos, noche de Roque Vallejos. Esta. La de sus poemas del Apocalipsis. Que abrasan las manos. Y asordan los oídos. Y estallan las miradas y nos empujan a esa procesión de arcángeles ciegos. A los que tanto se parece Roque Vallejos.

ERNESTO GIMENEZ CABALLERO

NARRADORES Y HUMORISTAS



EDUARDO TIJERAS: *Jugador solitario.* Plaza y Janés, S. A., Editores. Barcelona, 1969. 195 págs. Ø12x18,5Ø.

Eduardo Tijeras es ampliamente conocido como cultivador de diversos géneros. En el cuento, el ensayo, la crítica y el artículo ha ido dejando muestras expresivas de una andadura intelectual creciente y exigente. Y es esta exigencia para con la propia obra la que le ha llevado a asomarse por primera vez al campo de la novela,

una experiencia inicial que le llevará sin duda a afrontarla de nuevo.

Jugador solitario es una novela que se encuadra abiertamente en esa corriente realista que abunda en la novela española y que en estos días cuenta con destacados cultivadores. Sobrevive conviviendo con otras corrientes y ha sido sometida a una revisión polémica en la que poco o nada se han sopesado los valores literarios. Tijeras, sin embargo, avanza sobre este realismo y lo dota de auténtica tensión existencial. En este sentido, podría mejor hablarse de unas equivalencias literarias que nacen en problemas metafísicos. La novela está fuertemente entroncada en la realidad, pero desde sus primeras páginas nos asaltan las preocupaciones íntimas del protagonista llevándonos hacia una exploración de la soledad humana. En él luchan permanentemente una condición impuesta por las circunstancias ambientales y un deseo de encontrar metas más altas para sus aspiraciones personales. En el fondo de la tensión se encuentra la búsqueda de una personalidad que se ha ido desvaneciendo con el paso del tiempo y las vicisitudes diarias. Vive rodeado por un mundo de frustraciones y en permanente frustración. Las alusiones a cierto perso-

naje de la actualidad literaria, fácilmente identificable, nos ponen de inmediato sobre la pista de la condición emocional del protagonista. Con ella en las manos, el autor nos lleva por las calles de Madrid, por la vida que pasa, por un erotismo insatisfecho que esconde en realidad el mundo de frustraciones a que he aludido. La novela es en sí misma triste y patética, como es triste la psicología del protagonista.

Formalmente, Tijeras ha estructurado su narración lineal y reclamentada. Es el protagonista quien llena todas las páginas. La narración vive y se orienta alrededor de sus preocupaciones. En realidad, es un largo monólogo que salva en todo momento los peligros de monotonía que en todo momento acechan a este tipo de obras.

Tijeras ha entrado con buen pie en la novela. Jugador solitario se lee con gusto y sin cansancio, condición nada despreciable si tenemos en cuenta que sólo ha dibujado un tipo humano. El resto de los personajes, en la presencia o el recuerdo, viven alrededor de éste y quedan un tanto desdibujados por su compleja contextura psicológica.

FERNANDO PONCE

JUAN PABLO ORTEGA: *Los americanos en América*. Dopesa. Madrid, 1970. 176 págs. Ø11×16,5Ø.

Juan Pablo Ortega nació en El Espinar (Segovia) en 1924. Licenciado en Filosofía y Letras, profesor de Latín y Literatura de Enseñanza Media, pasa una larga temporada como lector de español en la Facultad de Letras de Dijon y en diversos centros universitarios de Estados Unidos («Visiting Assistant Professor» en Colby College, Waterville, Maine; «Visiting Assistant Professor» en Vassar College Poughkeepsie, Nueva York; profesor encargado de Curso en la Escuela Española de Middlebury College, Middlebury (Vermont)).

Ortega, que cultiva el humor crítico de tipo político y sociológico, es habitual colaborador, con artículos y trabajos literarios, en periódicos y revistas de nuestro país y de Estados Unidos. En España ha publicado su novela *Olimpo, siglo XX* (Madrid, 1956), y en Estados Unidos, su libro de relatos *Cuentos de morir* (Nueva York, 1967).

Juan Pablo Ortega, premio «Doncel» de cuentos infantiles 1969, es viajero infatigable por países europeos. De estos viajes supo contraponer un sentido crítico al sistema y modos del «american way of life», durante su larga permanencia en Estados Unidos.

Los americanos en América es un conjunto de imágenes que pretenden hacer una sátira humorística y no exenta de cierta profundidad de la sociedad de consumo, tal como se ha desarrollado en los Estados Unidos. Sus temas son variadísimos: el moto-amor, las viudas como grupo de presión, el famoso Complejo Industria-Ejército, la religión a lo Billy Graham, los atracos en los ascensores, las convenciones monstruo, los entrenadores que hacen la ley en universidades y colegios, los seguros de todo y contra todo, los insustituibles barmans, los psicoanalistas, la cuestión racial, la guerra de Vietnam, las drogas, los «hippies», la razón de que los americanos sonrían tanto, su técnica de la propaganda, el papeleo entre ellos y una infinidad de cosas más en una serie de sabrosísimos —y muy periodísticos— relatos con los que el humor español vuelve por sus fueros... en América.

La utilización del humor como instrumento crítico en función de elemento sustancial para un análisis de la más importante de las sociedades industriales actuales, ofrece al lector el doble atractivo de una toma de conciencia sobre aspectos de la sociedad actual con la posibilidad de una lectura amena y divertida sobre la que se despliega un humor moderno pero a la vez enraizado en las constantes de la literatura española del género.

RAUL CHAVARRI

CONCEPCIÓN SANTAMARÍA: *Carcajada en el infierno*. Ediciones Literoy. Madrid, 1970, 224 págs. Ø13×19Ø.

No es muy adecuado dividir la historia de la literatura en clasificaciones de acuerdo con el sexo de los escritores. Se ha desterrado casi por completo la palabra «poetisa», y la de novelista no permite distinciones. Pero es preciso que no se vea si la mano que escribe es de hombre o mujer, de manera que no sobresalga el feminismo sobre los demás elementos. Cuando no sucede así, hay que volver a considerar la distinción.

Todo esto viene a cuento de una novela de Concepción Santamaría, en la línea de una narrativa que puede arrancar, en época cercana a nosotros, de Concha Espina, al menos por lo que se refiere a la temática y a su tratamiento novelesco, ya que las alternativas del lenguaje se hacen sentir con el paso del tiempo: no ocurre lo mismo con la toma de posición ante los personajes.

Carcajada en el infierno, después de un prólogo en el tiempo actual, refiere la historia de una novicia: la novelista dice haber recibido el manuscrito de la novicia ex claustrada de una sobrina suya, para quien el leerlo ha sido terrible revelación, hasta el punto de hacerle perder la fe en Dios, en la Humanidad y en sí misma. Este

recurso es bastante usual: para no salir de las Conchas escritoras, hace lo mismo Concha Castroviejo en *Vispera del odio*.

El relato de la ex novicia tiene todos los ingredientes de la novela femenina, llamada de muy diversas maneras, pero siempre característica. La novela es realista, claro, pues otra cosa resultaría increíble en el citado manuscrito monjil. Realista de hoy, es decir, que si bien la aspirante a monja fracasada vive una vida extraña en la época monárquica, eso que suele llamarse «el eterno femenino» no cambia y también podría situarse en la actualidad como hace más tiempo.

Como suele ocurrir, la protagonista es una muchacha que se forma —o se deforma, es lo mismo en este caso—

a sí misma en la soledad. Tras un comienzo casi semejante en todo al de la inefable *Canción de cuna*, de Martínez Sierra, la muchacha abandona el claustro y sigue sola, escuchando consejos, pero sin ayuda. Hasta que se decide a ser ella su propia fuerza de voluntad.

Dentro del realismo narrativo, Concepción Santamaría se expresa sin mucha pulcritud. El uso del verbo, por ejemplo, es arbitrario. Así escribe: «Le dije... que aquella mañana hiciera confesión general» (pág. 150), y el lector supone que ella manda a alguien que haga una confesión general; sin embargo, lo que quiere decir es aquella mañana ella misma «había hecho» la confesión. Este caso se repite siempre. Otras repeticiones sobresalientes son

las conjunciones adversativas. La ex novicia escribe algo, y en seguida añade un pero: léase con detenimiento la página 22, por ejemplo, y ello nos ahorrará traer aquí las citas.

Al parecer, ésta es la primera novela que edita Concepción Santamaría, escritora que se había especializado en comedias radiofónicas hasta ahora. Toda primera obra tiene defectos que se superan en las siguientes hasta hacerlos desaparecer. Esta es la tarea que debe emprender la autora de *Carcajada en el infierno*, perfilando mejor y sin tregua los personajes, para que el lenguaje, perfeccionado también, si continúa siendo realista esté a tono con los tipos descritos.

ARTURO DEL VILLAR

ESTUDIAR LAS LETRAS

PABLO DE OLAVIDE: *Plan de Estudios para la Universidad de Sevilla*. Estudio preliminar por F. Aguilar Piñal. Ediciones de Cultura Popular. Barcelona, 1969. 174 págs. Ø12,5×18Ø.

En la «Biblioteca del Pensamiento Hispano», de la colección «Básicos del Pensamiento», las Ediciones de Cultura Popular, de Barcelona, publican por vez primera en España el Plan de Estudios Universitarios, elaborado por el limeño Pablo de Olavide, como complemento del informe que el Gobierno de Carlos III le había solicitado sobre el destino que había de darse en Sevilla a los edificios que antes ocupaba en esta capital andaluza, la recientemente expulsada —el «informe» es de febrero de 1768, esto es, casi pasado un año de la expulsión de los jesuitas— Compañía de Jesús.

Ya el excelente biógrafo del inquieto y famoso peruano, profesor Marcellin Dejerneaux, consignaba, en la primera edición francesa de su completísimo estudio —la de 1959, en *Presses Universitaires de France* (aunque desde 1965 hay traducción española de tan fundamental obra, publicada en Méjico por la Editora «Renacimiento») — que este capital documento del entonces intendente de Andalucía y asistente de la ciudad de Sevilla, se hallaba inédito en los archivos capitulares de esta ciudad, aunque por la fama que mereció justamente en su época y en las inmediatamente posteriores, había sido conocido, utilizado y divulgado por los más destacados historiadores de la enseñanza española, tales como Gil de Zárate o don Vicente de la Fuente.

Es, por tanto, justificable que se haya editado. De ello se ha encargado Francisco Aguilar Piñal, especialista ya laureado con el premio «Ciudad de Sevilla» por su notable y documentado trabajo *La Sevilla de Olavide, 1767-1778*, publicada en 1966, y que viene a ser ancho y luminoso pórtico a la del Plan de Estudios que ahora comentamos. Con la competencia que supone una muy amplia y bien meditada apelación a los documentos sobre la época y el personaje, Aguilar Piñal no se ha limitado a transcribir el mencionado «informe» de Olavide, sino que lo ha precedido de un muy denso y jugoso «estudio preliminar», que ocupa las páginas 9 a 66 de este libro, coronado con una muy completa y actualizada nota bibliográfica sobre don Pablo de Olavide y Jáuregui, que permite al curioso disponer de completas y cualificadas referencias acerca de la vida y la obra de quien, con toda razón, considero el profesor Alcázar Molina una de las figuras más interesantes y representativas entre los más notorios «hombres del reinado de Carlos III». El sucinto apunte biográfico que de Olavide traza Aguilar Piñal entre sus páginas 13 a 31 creemos a buen seguro que sirve por igual al exigente especialista como al lector no particularmente preparado, ya que con ágil y garbosa prosa narrativa ha sabido compendiar cuanto de más importante se ha escrito sobre él: intelectual destacado en la capital del virreinato del Perú, se lanza a su destino que le otorgará fama, aventuras y controversias tras el terremoto de Lima de 1746 —tan trágicamente puesto de actualidad en

estos días— a través de una existencia tan centelleante como plena de interés humano que lo define como «afrancesado» por excelencia, «hombre de las luces», creador de «salones» literarios, traductor, adaptador y propagandista del teatro francés de su época, «reformador» —y este Plan de Estudios es una buena muestra— en el campo universitario y en las estructuras agrarias, para culminar su ejecutoria en el puesto público por el que ha alcanzado un lugar seguro y prominente en la España del siglo XVIII: el de «colonizador de la Sierra Morena», fuente y origen de sus días más brillantes y de sus desdichas más definitivas que abocan en su famoso proceso —el Autillo— inquisitorial que lo torna en «mártir del Santo Oficio» para la opinión «ilustrada» de los «filósofos» europeos de su tiempo, aunque su confrontamiento directo y cálido con la Revolución Francesa le provoquó un cambio de postura ideológica que intenta resumir en su discutible *El Evangelio en triunfo*, que quiere ser su salvoconducto para reintegrarse al regazo de España, donde va a pasar, en paz, los últimos días de su vida. Camino pletórico de experiencias, de triunfos y de fracasos, de contradicciones, de bruscos vaivenes y alternativas de fortuna, que permiten asomarse a una peripecia humana del más alto valor, resumida en la trayectoria de un criollo peruano que llega a codearse con los primeros personajes del Gobierno, imperial y reformista, de Carlos III, ocupando cargos principalísimos, con su laboriosidad, iniciativa y preparación asombrosas, oscurecidas no pocas veces con rasgos de audacia y de fantasía poco acordes con la responsabilidad y trascendencia de los cargos que se le confían, mente inquieta, cambiante pero fecunda, desbordante en la acción y atropellado en la ambición: estampa, en suma, en la que la historia parece seducida por la novela, y es lástima que este último estilo no haya tomado de su biografía motivos más frecuentes para relatos de fácil elaboración por lo rico y agitado de un personaje a quien el rigor histórico nos lo ofrece desde ventanas tan variadas como no fuera capaz de imaginar la ficción más desbordada y alucinada.

El Plan de Estudios para la Universidad de Sevilla no es, para nosotros al menos, una «curiosidad arqueológica» o regusto por poner al alcance del lector de hoy lo que puede parecer una «reliquia» del pasado. Creemos constituye un testimonio luminoso para ayudarnos a entender no sólo la crisis de la Universidad y de la enseñanza en general en aquellos días —recordemos que a partir de abril de 1766 se inicia un proyecto ambicioso de «regeneración» de toda la vida española, con consecuencias cuyas ondas tal vez lleguen, más o menos atenuadas, hasta el perfil del pensamiento de nuestras fechas—, sino, también, la serie de males que han aquejado tradicionalmente el vigor y la capacidad creadora del pensamiento español forjado en las más altas instituciones culturales y docentes y que Olavide se disponía con juvenil ímpetu a atacar con planes que concebía no sólo para Sevilla, sino para toda la enseñanza superior española. Por ello —y por razones obvias— es también esta publicación de evidente actualidad para cuantos se interesan

de veras por el porvenir de nuestras estructuras educativas hincando sus pies sobre un cabal conocimiento de su pasado.

Sempere y Guarinos cifraba su encomio del progreso cultural que pretendieron para nuestra patria los hombres de Carlos III, en el estudio de sus planes de reforma de la enseñanza. Y tal vez ninguno más significativo que el contenido en este informe de Olavide que resume tanto la problemática de la cuestión cual el manejo de soluciones que propugnaba el inteligente —y desconcertante— «colonizador de la Sierra Morena».

NAVARRO LATORRE



CELIA VALBUENA: *El sarruján de Carmona* (Notas sobre la vida y la obra de Manuel Llano). Diputación Provincial de Santander, 1970. 220 págs. Ø16,5×23,5Ø.

«El carácter humilde y sencillo de Llano, el hecho de que apenas escribiera de sí mismo, el tono novelesco con que refería ciertos episodios reales, la falta de una comprobación crítica en estudios biográficos posteriores, y finalmente la desgracia de que se quemara su casa, en la que conservaba sus documentos, ha originado en torno suyo una biografía supuesta y hasta contradictoria.» Estas palabras definitorias se leen en la introducción al ensayo que acerca de la vida y la obra del escritor montañés Manuel Llano acaba de publicar la profesora Celia Valbuena; ellas explican perfectamente el origen de un silencio y de unas contradicciones, inexorablemente ceñidas a la biografía de Llano desde siempre, que de otra manera se hacen incomprensibles.

Llano ha sido durante años el gran desconocido de la literatura montañesa, incluso en su tierra natal. Y fuera de ella, apenas algunos críticos sabían de sus obras, hasta el punto de que la única antología en que figuraba su nombre era la de Díaz-Plaja. La aparición de unas pomposamente denominadas Obras completas, con evidente exageración, pues sólo recogen las ediciones en libro de Llano, pero no sus artículos, reseñas, críticas, etc., ha logrado descubrir a una mayoría quizá inmensa su obra literaria.

Lo que faltaba hasta ahora era un estudio completo sobre esa misma obra.

Celia Valbuena confiesa que su ensayo no está completo, y hay algunos puntos blancos, en efecto, pero se acerca mucho a lo que necesitábamos. Por de pronto, ha logrado aclarar algunos datos inexactos que hasta este momento se han repetido. Buena culpa de los errores en torno a la vida del escritor la tuvo él, dado su carácter. En efecto, los amigos de Llano —José María de Cossío, Gerardo Diego— comentan, y lo cita la ensayista, que convertía en reales los sueños e imaginaciones: «Y "Nel" nos contaba a los amigos escenas de las que decía haber sido testigo por esas lomberas de Dios y antros de Satanás, y, sin mentir, inventaba prodigiosamente», comenta Gerardo Diego.

Celia Valbuena, en su aján de escribir una biografía verdadera, ha viajado por la geografía montañesa, ha rebuscado en archivos, ha dialogado con gentes que conocieron al escritor. Como resultado, en las páginas de El sarruján de Carmona está explicado su nacimiento en Sopena (del partido judicial de Cabuérniga), en 1898; las ocupaciones de los padres, los estudios —limitadísimo estudio— del futuro escritor, su trabajo como sarruján en Carmona, lugar de donde descendía su padre, su trabajo como maestro de escuela y su entrada en el periodismo montañés.

Hay lagunas todavía: ¿Fue maestro titulado? No existe ninguna prueba, ningún título académico, por lo que se sospecha que ocupó el cargo en unas escuelas dependientes del patronato parroquial, en Helguera, lugar donde no había escuela ni siquiera se pensaba en los medios oficiales crearla. Otra laguna cubre sus posibles estudios en la Escuela de Náutica.

La vida periodística de Llano es una paradoja. Desde el pueblo enviaba artículos costumbristas a la capital, y al fin fue llamado para trabajar activamente. Lo curioso es que después de unos años en las redacciones de algunos diarios locales el escritor terminó por ser corrector de pruebas, y ese trabajo tenía cuando la muerte le llegó inesperadamente, el primer día de 1938, casi en la misma hora y el mismo día en que muriera, el año anterior, su admirado don Miguel de Unamuno, el prologuista de su Retablo infantil, el escritor por quien más devoción sentía.

Celia Valbuena llama la atención del lector sobre el hecho de que «Llano padecía, igual que Dostoiévski, de epilepsia, y si se tienen en cuenta sus características literarias, se advierte que coinciden con las particularidades síquicas del tipo enequético. Morfológicamente se daban en él las características constitucionales del tipo viscoso: cuerpo grande, macizo y de cara redonda» (pág. 41).

En cuanto a su obra literaria, afirma la ensayista que «Llano carece de la técnica novelística de Pereda, aunque le supera en la emoción estética de la naturaleza» (pág. 46). Sus obras, efectivamente, no están construidas como novelas, sino que resultan cuadros de costumbres, escenas, leyendas populares. A dos de sus obras las califica de prenovela, pero «Llano llama a Monteor prenovela. No tiene, en realidad, mayor unidad que otros libros. Quizá haya pretendido dársela organizando los cuadros en torno a cada una de las estaciones del año, que se suceden en la obra, pero no tiene fuerza de aglutinación este procedimiento, y se olvida a lo largo de la lectura; sólo queda como lazo de unión el tono dolorido de la mayor parte de los pasajes» (pág. 56).

Examina Celia Valbuena con detenimiento a los personajes de Llano, analiza el sentimiento de la naturaleza a través de los astros, los fenómenos atmosféricos, los frutos, los animales, el paisaje, en fin, que sirve de fondo a sus cuadros literarios. Y concluye: «Para Llano la naturaleza es la síntesis de diferentes órdenes de seres... A veces nos parece un mundo de concepción primitiva de cuya observación poética nace la fantasía de sus personajes de mitología o de ensueño» (pág. 85).

Es de destacar el análisis de la estructura y el ritmo de la prosa del escritor, prosa a la que denomina poética, así como del vocabulario y las construcciones lingüísticas. Por fin, hay que señalar la bibliografía, no sólo de las ediciones en libro, sino de los artículos aparecidos en los diversos diarios montañeses, desde 1922, que ocupa

casi veintidós páginas. Y, en fin, la edición se enriquece con la inclusión de unas cartas —reproducidas por primera vez—, de una antología de textos hasta ahora no recogidos en libro, y de varias fotografías.

AV

JEAN COHEN: *Estructura del lenguaje poético*. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1970. 226 págs. Ø14,5 x 20Ø.

Estamos asistiendo en los últimos años a una constante indagación de qué sea la poesía, de las estructuras que la conforman, de cuáles son sus límites y en qué medida es capaz de penetrar e iluminar la realidad. Análisis que ha abierto no pocos campos para explicar unos ámbitos que viven en todo momento arropados por el misterio. Ahora le ha llegado el turno al análisis lingüístico-estructural. Cohen adopta este punto de mira y desvela con él no pocas situaciones expresivas que, aparentemente, carecían de explicaciones válidas.

Cohen niega el misterio poético. Por el contrario, lo tiene en cuenta en todo momento. Lo que ocurre es que lo margina en principio para fijar su penetración desde métodos puramente científicos. El estructuralismo, que, como sabemos, ha sido tenaz, amplia y fecundamente utilizado en el terreno de la lingüística, le sirve de herramienta especulativa para llevar a cabo su trabajo. Así, incide en una diferenciación entre prosa y poesía, basándola en una naturaleza formal y lingüística. La diferencia se encuentra en la especial clase de vinculaciones que introduce el poema entre significante y significado, por una parte, y entre los mismos significados, por otra. Las relaciones entre éstos se caracterizan por una violación del lenguaje usual, una especie de desviación de la lengua. Cohen estudia la consistencia de ella y cuáles son los fundamentos de su existencia. Las «figuras» retóricas en tanto que procedimientos esenciales de lo poético son los ámbitos que analiza el calado del autor. Y por tal camino estudia la estructura común de las distintas figuras, no solamente en sí mismas, sino considerando su plano fónico, el léxico y el gramatical. Los clásicos, los románticos y los simbolistas franceses le ofrecen un material suficiente para su estudio y para establecer una distinción fundamental entre prosa y poesía.

Cohen descubre en la poesía un modo nuevo y distinto de considerar la realidad. El poeta, como la poesía misma, rompe los elementos lógicos y gramaticales, destroza la estructura normal del lenguaje. Pero, en definitiva, tal rompimiento no es un acto gratuito y sin fundamento. Lo hace para montar sobre la realidad destrozada una realidad nueva y sujeta a nuevas estructuras lógicas. Es el medio que utiliza para expresar el orbe de sus sentimientos. En este sentido, señala Cohen que la poesía es la antiprosas por excelencia.

Libro que piensa la poesía desde nuevos puntos de vista y que contribuye a enriquecer con nuevos procedimientos un campo altamente sugestivo.

FP

OLDRICH BELIC: *Análisis estructural de textos hispanos*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1970. 230 págs. Ø11,5 x 18,5Ø.

La colección «El Soto», sobre estudios de crítica y filología, es una de las más felices realizaciones que han llevado a cabo los responsables de la tarea editorial de Prensa Española, y paralelamente, éste que ahora comentamos, es por tres razones el más interesante de los libros que ha producido la colección.

En primer lugar, en cuanto se trata de una obra que reúne estudios dispersos muy difícilmente accesibles al estudioso español; en segundo término, en cuanto nos trae el testimonio de la obra de un profesor checoslovaco que desde 1947 se ha dedicado a la enseñanza y al estudio del español, y en tercer orden en cuanto nos trae un análisis de piezas literarias españolas

e hispanoamericanas desde perspectivas estructurales.

Oldrich Belic, al que el director de la colección, José Luis Varela, nos presenta en el prólogo, es actualmente jefe del departamento de Filología Románica de la Facultad de Letras de la Universidad de Praga; su carrera comenzó en 1947 como profesor del Instituto de Segunda Enseñanza de Olomouc; al año siguiente se doctoró en la Universidad de Brno, y poco después fue nombrado encargado de curso para explicar literatura española e iberoamericana en Olomouc. A partir de 1956 radicaliza su dedicación a lo español con otra tesis sobre la obra de Blasco Ibáñez, y desde entonces queda adscrito a la Universidad de Praga como docente (1958); como doctor en ciencias filológicas mediante su obra *La novela española y el realismo* (1963); como catedrático de literatura española (1963); como jefe, finalmente, del Departamento de Filología Románica (1968). Belic conoce Hispanoamérica y España.

La obra comprende una serie de estudios cuyos solos títulos expresan ya su interés: «Sobre el ritmo de los romances españoles», «Los principios de composición en la novela picaresca», «La estructura de *El coloquio de los perros*», «Volverán las oscuras golondrinas (Análisis estructural)», «*El sombrero de tres picos* como estructura épica», «La estructura narrativa de *Tirano Banderas*», «*La gota de rocío* como estructura poética» y «De cómo murió el chilote Otey».

La variedad de temas a los que orienta su estudio el profesor Belic, y el interés que da a su trabajo, realizado en completo aislamiento respecto de los grandes centros de creación científica y crítica del hispanismo contemporáneo, hacen de esta obra una lectura de sobresaliente importancia.

RCH

ROGER MUCCHIELLI: *Introducción a la psicología estructural*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1969. 266 págs. Ø13 x 20Ø.

La *Introducción a la psicología estructural*, de Mucchielli, se inscribe en el ámbito teórico abierto a los psicó-



logos y a los psiquiatras por el pensamiento antropológico de Lévi-Strauss.

La noción de estructura, concretamente de estructura de significación, es definida como aquello con la relación a lo cual un elemento del mundo toma un significado para un sujeto. «Se designa con ello—nos dice Mucchielli—una realidad operante que no tiene nada de objetiva ni de consciente (no es directamente observable y no es un contenido de conciencia)». Esta noción resulta, sin duda, útil para las técnicas de aproximación a la personalidad y para los métodos de la psicoterapia.

Los progresos de la filosofía lingüística y de la antropología cultural han contribuido decisivamente al desarrollo del estructuralismo. El observador de otra persona debe considerar que sus afectos forman un conjunto estructural coherente, aunque esta coherencia tarde en hacerse visible para el observador.

El libro de Mucchielli presenta con gran sencillez expositiva y con multitud de ejemplos lo que bien puede llamarse una defensa de la lógica de los sentimientos, frente a la opinión de Ribot, para quien la vida afectiva siempre fue una anárquica proliferación de tendencias, y frente a los métodos de Freud, esencialmente basados en el aislamiento de cada uno de los elementos impulsivos que se hacen perceptibles en el análisis del enfermo.

El planteamiento existencial de Binswanger, Merleau-Ponty y Minkowski ha desarrollado una intuición de Jung sobre la presencia del inconsciente en la actualidad psicológica consciente que, en principio, acepta Mucchielli

OTROS LIBROS



CARMEN NONELL: *Hostal Lolita*. Col. Castalia, Ed. Hijos de F. Armengot, Castellón, 1970; 136 págs. Ø10 x 16Ø.

Con *Hostal Lolita*, cuento largo o novela corta, ganó Carmen Nonell el I Premio «Armengot» de narrativa, convocado en Castellón de la Plana. Y *Hostal Lolita*, seguida de otra narración, París; au pair, inicia la nueva colección Castalia, con la cual la Editorial Hijos de F. Armengot se propone «atraer hacia Castellón el interés de los autores españoles», con el «especial objetivo de incluir en ella, estimulándoles, a los nuevos escritores que

puedan surgir en nuestra provincia», según nota que consta en la solapa de este primer volumen, ilustrado por State-Keto. Carmen Nonell, de quien los lectores de LA ESTAFETA tienen conocimiento por sus relativos y artículos publicados en estas páginas, demuestra una vez más en estas narraciones de la inaugurada colección Castalia su dominio de la prosa, su chispeante agudeza e ingenio a la hora de describir ambientes y personajes, situaciones y consecuencias vitales. Con su estilo ágil, con su prosa de fuerte pincelada verbal, Carmen Nonell nos ofrece una historia transida de picaresca y de bienhumorada sátira, que transcurre en una pequeña población, centrada en una familia que a la vuelta de Alemania, donde ha estado trabajando, se dedica a vivir de la «explotación del turismo». Narración bien llevada y resuelta, como la titulada París; au pair, que completa el bien cuidado volumen.

JUAN BAUTISTA ARRIAZA: *Emilia y otros poemas*. (Edición y prólogo de Joaquín Marco). Col. Ocnos, Barcelona, 1970; 119 págs. Ø10 x 18Ø.

Joaquín Marco, agudo crítico, desempolva en esta oportuna edición la poesía y la figura de Juan Bautista Arriaza (1770-1837), poeta de la corte de Fernando VII, injustamente desvalorizado por sus contemporáneos, entre ellos Quintana, pero que indudablemente tiene un interés especial en estos momentos de apreciación estética y de nuevos rumbos del lenguaje poético, dada su anticipación a «la nueva sensibilidad».

en lo que tiene de crítica a los que hacían de la psicología un coto cerrado a los espeleólogos de la conciencia, especialistas en hermenéutica o iniciados en los símbolos. La coherencia entre modos clásicos de expresión de los afectos es clara para Mucchielli, palabras, imágenes, sueños y síntomas.

No hay, sin embargo, una ruptura del estructuralismo con los descubrimientos del psicoanálisis. El «primado de la infancia», el papel esencial de la «historia personal» y la «interpretación fantasmal» de los acontecimientos vitales durante los primeros años son integrados en la psicología estructural. La definición de los complejos de Jung es casi estructuralista, se nos dice al final del texto.

La introducción a la psicología estructural es un libro que cumple perfectamente su finalidad introductora. La estructura de cada ser vivo no se presenta en él como una prisión de la que es imposible evadirse, ni como una situación a la que permanentemente haya que someter a cambio. El perfeccionamiento del organismo choca contra la resistencia de la estructura constituida en un interesante pugilato que se nos antoja realista y conforme con la naturaleza humana. De aquí el acierto fundamental que en el orden de la divulgación del saber científico supone la obra de Mucchielli.

ANGEL ALONSO

DIDEROT-D'ALEMBERT: *La Enciclopedia*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1970. 281 páginas, Ø11x17,5Ø.

Una obra de las características de la *Encyclopédie* escapa por su extensión al conocimiento exhaustivo de cualquier lector. Incluso a los lectores interesados en el tema. Los diecisiete volúmenes publicados de 1751 a 1765 constituyen un auténtico monumento histórico cuya comprensión presenta insalvables dificultades.

Durante las últimas décadas se ha escrito abundantemente sobre tan frondosa obra. Estudios sobre todo que comprenden las líneas maestras de un pensamiento con decisiva influencia en las ideas y en las formas de vida.

Leer la propia obra, sin embargo, supondría un esfuerzo que llevaría en

muchos casos a amplias zonas de esterilidad. El tiempo ha superado muchas de sus aportaciones; otras, no tienen el suficiente rigor científico, y una buena parte apenas interesa al lector de hoy.

De aquí que tengan un indudable interés las recopilaciones de los artículos más importantes de la obra.

Con ellas se puede adquirir una noción del tono y contenido que le son propios, conocerla en sus ejes, aprehenderla en su sustancia.

El presente libro, debido al profesor de la Universidad de Durham, J. Lough, en traducción castellana de Jesús Torbado, es ejemplar en tal sentido. Se trata de una *Encyclopédie*

comprimida y sistemática, reducida a sus notas más significativas. De este modo, se cumple ampliamente un servicio al conocimiento histórico y se divulgan unas ideas que han estado vigentes en la configuración de un pasado europeo de irradiación e importancia extraordinarias.

FP

ESCRITORES EXTRANJEROS



ROBERT LEWIS: *Michel, Michel*. Plaza & Janés, S. A. Barcelona, 1969. 723 págs., Ø13x20Ø.

Novela ambiciosa esta de Lewis; por su temática, por su estructuración y desarrollo, por el enfrentamiento que plantea de católicos y judíos, de Iglesia y Estado, que llega a afectar a todo un país—Francia—, y ello sin perder el buen tono literario, sin olvidar nunca la prosa pulida, el bien hacer. Lewis narra la historia de un niño judío, Michel Benedek, huérfano durante la ocupación alemana de Francia, a quien una mujer católica educa y bautiza; cuando, concluida la guerra, es reclamado por sus familiares de Israel, comienza la gran peripecia, que el autor fecha entre septiembre de 1948 y mayo de 1953. De entre un numeroso grupo de personajes, se yergue la figura del padre Vergara, en cuyo corazón se re-

fleja la gran batalla que se libra en el de Michel, atormentado y, a fin de cuentas, solo ante un problema que no es sino suyo. El padre Vergara ha escapado con el niño a España, y a su vuelta es encarcelado. La decisión de su cardenal—es decir, de la Iglesia—es que sea él mismo quien, liberado, viaje en busca del niño y lo entregue a sus familiares judíos, cumpliendo así la sentencia del Tribunal Supremo. El sacerdote se rebela y, en una escena violenta, dramática, insulta a su superior. Mas la obediencia se impone. «¿Su Iglesia?»—escribe Lewis—. La dejaba en buenas manos. La había confiado a un pobre cura de aldea, jugador de pelota, campeón de la libertad, biógrafo de santos, secuestrador de niños...» Y este cura singular es quien cede, y, lloroso, lleva a cabo la triste misión que se le encomendara.

Las páginas que cierran el libro son más propias de una obra teatral que de una novela; defecto este de Lewis, quien, en más de una ocasión, incurre en situaciones similares. Sin embargo, la personalidad contradictoria de su pequeño protagonista—quien incluso intenta suicidarse—, su debatirse entre la luz y la sombra, su vencerse finalmente del lado de Dios y de la Iglesia, y el dejar entrever que se trata de un muchacho que «ha sido elegido para un gran destino», al que se sacrifican, dotan al libro de la fuerza necesaria para que se lea con interés. Porque, de otra forma, hubiera sido muy difícil sostener durante más de setecientas páginas la atención del lector, que en ciertos momentos decae,

aunque el autor vuelva a captarla pronto con innegable habilidad.

Robert Lewis se encontró un día con un buen tema entre las manos y quiso hacer con él un hito en su carrera. Lo consiguiera o no—personalmente, creemos que anduvo muy cerca—, nadie podrá discutirle la honradez con que llevó adelante su empeño, la plenitud de su entrega.

CARLOS MURCIANO

JOHN ROWAN WILSON: *Al lado de los ángeles*. Ediciones G. P. Esplugas de Llobregat, 1969; 440 págs., Ø10x18Ø.

La mutación del código genético, la creación de organismos vivos muy primitivos, inexistentes antes, son temas que dejan la ficción para convertirse en ciencia a secas. Sobre ellos basó John Rowan Wilson el nudo argumental de su novela *The side of the angels*, título prestado por Disraeli: «¿Qué es el hombre? ¿Un mono o un ángel? Yo, desde ahora, me inclino al lado de los ángeles.» El protagonista de *Al lado de los ángeles* es un científico húngaro que trabaja en la Unión Soviética, precisamente en torno a la estructura celular.

La primera parte de la obra sucede en Moscú, la segunda comienza por presentar a unos personajes en Roma y París, para en seguida trasladarse a Ginebra; la tercera parte transcurre en Nueva York, y la cuarta vuelve a

ANGEL APARICIO LAURENCIO: *Cinco poetisas cubanas* (1935-1969). Col. Espejo de paciencia. Ediciones Universal. Miami. Florida, 1970. 134 págs. Ø12x17Ø. *Heredia selected poems*. Col. Espejo de paciencia. Ediciones Universal. Miami. Florida, 1970. 59 páginas. Ø12x17Ø.

El escritor y profesor cubano Angel Aparicio Laurencio, de la University of Redlands de California, nos ofrece en el primero de estos volúmenes una antología de poetisas cubanas contemporáneas, donde agrupa poemas de Mercedes García Tuduri, Pura del Prado, Teresa María Rojas, Rita Geada y Ana Rosa Núñez, a las que presenta en una breve introducción, y en el otro, una antología de José María Heredia, traducida al inglés.

ALBERTO CERNUSCHI: *Vida y mudanza del Siglo*. Ediciones Marte. Barcelona, 1970. 346 páginas. Ø15x21Ø.

Alberto Cernuschi une, a su formación politécnica, una dilatada experiencia en el mundo de la industria y las finanzas. Toda esta acumulación de experiencias quedará—de forma más o menos velada—vertida y reflejada en sus obras. Esta obra suya es su primer libro publicado en España. En *Vida y mudanza del siglo*, siglo es sinónimo del nombre del «protagonista» del libro que nace exactamente en 1900. El autor se sitúa en esa fecha y nos va narrando, en forma de novela, las vicisitudes que se suceden desde un punto de vista histórico, social-político y económico.

LUIS ANTONIO DE VEGA: *Guía vinícola de España*. Editora Nacional. Madrid, 1970. 268 páginas. Ø17x24,5Ø.

Sobradamente conocida es la personalidad literaria de Luis Antonio de Vega, escritor especializado en temas gastronómicos, alrededor de los cuales tiene publicados un buen número de obras. Esta su Guía vinícola de España, que ahora alcanza su tercera edición, es un libro muy completo y ameno que ilustra ampliamente sobre el particular.

HERMAN MELVILLE: *Las Encantadas*. Biblioteca breve de bolsillo. Libros de Enlace. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1970. 104 páginas. Ø11x19Ø.

Prosa y poesía de Hermán Melville, al famoso autor de *Boby Dick*, se recogen en este libro que canta y describe *Las Encantadas*, islas del Pacífico, donde tantas odiseas tuvieron lugar con el escenario bello y natural de su paisaje.

PIO BAROJA: *Juan Van Halen, el oficial aventurero*. Col. Austral. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1970. 248 págs. Ø11x18Ø.

El último volumen de la prestigiosa colección Austral recoge la biografía que Pio Baroja redactó de Juan Van Halen, el oficial aventurero, y de la que el gran autor escribe en nota o advertencia preliminar: «...He dejado la palabra

siempre que he podido al personaje biografiado. Muchas veces, en el relato, la expresión es vulgar y poco precisa; pero me ha parecido que cambiarla es suplantarse la personalidad del héroe. En una novela histórica, ello, en parte, me parece lícito; pero en una biografía, no. Así que mi tarea en este libro ha sido, si no la de un erudito, la de un aficionado a las investigaciones históricas y a la erudición.»

JOSÉ CAMÓN AZNAR

DOMINICO GRECO



ESPASA-CALPE, S. A.

JOSE CAMON AZNAR: *Dominico Greco*. Dos volúmenes. Espasa-Calpe, S. A., 1970. Segunda edición, 1.466 páginas en total. Ø20x28Ø.

Este libro del académico e historiador del arte José Camón Aznar completa y amplía con descubri-

mientos recientes la primera edición, prontamente agotada. En este libro, como podrá juzgar el lector, se alía a la erudición más apurada, la brillantez de un estilo propio de la calidad de gran escritor de su autor. Sólo con ese estilo apasionado, rico en sugerencias y precisiones idiomáticas, es posible encarrarse con las creaciones del Greco, que en tantos otros estudios quedan reducidas a fichas sin alma. Aquí el autor se ha entrañado con la espiritualidad del Greco y nos la revela en estas páginas de tan fulgurantes intuiciones, de las magnas pinturas del genio más estelar de nuestro arte.

JOSE LUIS GARCI: *Bibidibadidibú*. Col. Aleph. Ediciones Cuenteras. Madrid, 1970. 47 páginas. Ø13,5x21,5Ø. ROBERT BLOCH: *El terror volvió a Hollywood*. Colección Aleph. Ediciones Cuenteras. Madrid, 1970. 44 páginas. Ø13,5x21,5Ø. CARLOS BUIZA: *Apólogo del niño marciano*. Colección Aleph. Ediciones Cuenteras. Madrid, 1970. 46 páginas. Ø13,5x21,5Ø.

Con estos tres títulos se inaugura una nueva colección dedicada a la literatura de ciencia-ficción. Tanto Garci, como Buiza, son dos autores españoles que en este género tienen ya popularidad y obra publicada. Y Robert Bloch, norteamericano, es un destacado escritor que ha producido obras como *Psycho*, llevada al cine por Hitchcock. Auguramos a la serie una buena acogida entre el público lector de este tipo de literatura que cada día cuenta con más adeptos.

Ginebra. Novela viajera, pues, propio para leer durante un viaje en ferrocarril. En realidad, éste es su destino, ya que a fin de cuentas no se trata más que de una obra de intriga.

El científico no está a gusto en Moscú, a causa principalmente del suicidio de un amigo, también investigador. Quiere huir a Occidente, y lo hace ayudado por un millonario estadounidense. No por motivos políticos—domina la novela un gran materialismo, ajeno a la política—, sino por conveniencia, ya que piensa utilizar sus conocimientos en su propio favor. Tampoco él huye de la Unión Soviética por cuestiones políticas o de conciencia. Es más, había salido de su patria al año siguiente de la revuelta de Budapest, en la que no intervino porque era una cuestión política, cosa que a un científico como él no le interesa para ir a la nación que impidió el triunfo de la revuelta.

Wilson presenta unas condiciones de vida en la Unión Soviética muy poco atractivas para el turismo. Todo es malo, todo es pobre, todo es triste allí. No es la mejor manera de hacer anticomunismo. Los hombres son más felices en el sistema capitalista, aunque tampoco son buenos, explica poco a poco.

El autor de este libro se inclina se-

guramente al lado de los ángeles también, pero todos sus personajes son egoístas, falsos, materialistas. Obrar impulsados por el deseo de lucro personal. Quizá la única excepción es la periodista contratada para entrevistar al científico escapado, si bien lo es porque experimenta un cambio gracias al amor, como en las novelas rosa. Ni en Oriente ni en Occidente hay ángeles, y el protagonista, en su largo peregrinar en busca de asilo, lo comprende pronto. Quizá volviera al otro lado del telón de no temer las represalias lógicas después de su escapatoria.

Este amargo humorismo destructor, que no deja titeres con cabeza, es lo único positivo, en cuanto a valores literarios se refiere, de *Al lado de los ángeles*. A la novela le sobran muchas de sus casi quinientas páginas de letra menuda. Por otra parte, la traducción de F. Barango Solís no está cuidada. Así, por ejemplo, hay que leer párrafos como éste: «El día siguiente, Karas se despertó por el sol que se filtraba por entre las pesadas cortinas de terciopelo que cerraban las ventanas» (página 207). En resumen, se trata de una novela de ficción por lo aparatoso e increíble del montaje preparatorio de la huida a Occidente, pero no por las investigaciones del protagonista.

AV

CONOCIMIENTO DIVINO



RENÉ MARLÉ: *Bultmann y la interpretación del Nuevo Testamento*. Nueva Biblioteca de Teología. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1970, 216 págs. Ø13 x 20Ø.

Bultmann es un nombre polémico en la historia de la teología contemporánea. Desde su línea protestante ha traspasado el mero ámbito no católico romano para insertarse en las nuevas coordenadas de la investigación teológica.

En el campo teológico de la bibliografía española hacia falta una obra dedicada por completo a presentar el pensamiento—a veces un tanto oscuro—de este teólogo protestante. Desclée de Brouwer nos ofrece en castellano la traducción francesa en una nítida versión del catedrático de Sagrada Escritura de la Universidad Pontificia de Salamanca, padre Jesús Cordero O. P. Sin duda que el libro de Marlé no es sólo una simple introducción al pensamiento de Bultmann, sino una toma de contacto con seriedad en torno a los presupuestos bíblicos del teólogo protestante.

No podemos olvidar que «por la obra de Bultmann es preciso pasar si se quiere comprender numerosas investigaciones y discusiones actuales en el campo de la reflexión bíblico-teológica, que se presenta como más o menos «revisionista», se afirma en la presentación de la traducción castellana.

El conjunto de la obra de René Marlé tiene un objetivo muy concreto, la aclaración del problema de la desmitificación. Es interesante anotar que la traducción se ha cuidado hasta el detalle aclaratorio de que no se utiliza el término «desmitologización» y se opta por el de «desmitificación».

La obra en conjunto no se presta a sintetizar su contenido en el espacio de una recensión, no obstante ano-

tamos los jalones básicos. El punto de partida de René Marlé en su obra es el mismo de Bultmann: la confrontación con el Nuevo Testamento y con las dificultades que se encuentran en «entenderlo» bien y en «traducirlo» de un modo correcto.

Según Marlé, las cuestiones que plantea Bultmann pueden resumirse en el interrogante: ¿tiene algo que decir al hombre de hoy el Nuevo Testamento?, ¿cómo comprenderlo e interpretarlo?

Los datos básicos del problema están referidos en la conexión con la imagen del mundo del Nuevo Testamento y el modo como representan el acontecimiento salvador. La imagen del mundo choca con una concepción mítica y existe una serie de incompatibilidades, muy bien subrayadas por el autor de «Bultmann y la interpretación del Nuevo Testamento».

Ante la cuestión del mito cabría preguntarse, ¿qué no es mito en el Nuevo Testamento?, porque la teología que Bultmann tiene el gran peligro de incidir en un relativismo inoperante.

Marlé, siempre en un plano de constatación de hechos, avanza con noble serenidad y no incide exclusivamente en los factores negativos, sino que concreta los avances que ha supuesto el pensamiento de Bultmann en la interpretación del Nuevo Testamento. Recoge, al final de la obra, una selección de la bibliografía más reciente en torno a Bultmann. Un libro claro y serio sobre un teólogo protestante, nombre clave para la historia de la teología contemporánea.

EMILIO REY

HANS KÜNG: *Sinceridad y veracidad*. Herder, Barcelona, 1970; 212 págs., Ø14 x 21,5Ø.

Un libro polémico, incluso quizá llegue a «molestar», pero un libro valiente hasta el límite de la sinceridad. Sinceridad y veracidad está escrito sin angustias, sin fáciles tomas de posición; es una «toma de conciencia» con la realidad actual de la Iglesia bajo el prisma intelectual de un teólogo alemán ampliamente conocido por su tarea renovadora. La última obra de Hans Küng traducida al castellano es un libro urgente; se lee de un tirón, pero, posteriormente, exige una relectura. Su punto de partida es una penetrante análisis de la crisis honda en el plano religioso, que no es una crisis unilateral, sino reflejo de un

momento de ruptura y de búsqueda de nuevos caminos, su enjuiciamiento y sus aciertos o fallos es tarea posterior. «Hoy —escribe Küng— estamos asistiendo, no sólo al ocaso de la era tridentina—como con frecuencia se ha subrayado—, sino también al de la Edad Media de la Iglesia, con lo que ésta tenía de escolástico-juridicista, jerárquica, centralista, tradicionalista, exclusivista y con frecuencia hasta de supersticiosa. Ahora se trata de ganar muy laboriosamente el tiempo perdido, en el que la Iglesia católica dejó pasar la oportunidad de encarar en forma positiva y constructiva las corrientes de los tiempos modernos.» (A pesar de la longitud de la cita, merecía la pena transcribirse por su claridad.)

Sinceridad y veracidad es una meditación extensa con el dolor de estar en la Iglesia y sentir la hondamente en una situación de interpelación. Interpelación que en algunos lleva a una ruptura con la Iglesia, como constata el autor, para incardinarse en otras formas de Iglesia menos jurídica y con mayor sentido evangélico, el problema de las «iglesias paralelas», que ya comienza a obtener mayor difusión.

La Curia vaticana—«apenas si hay personalidades jóvenes en los puestos de importancia de la Curia»—es analizada por su proyección y su representatividad que en numerosos momentos aparece oscurecida por su tono ordenancista más que evangélico; «no aparece, subraya el autor, Roma todavía como el centro de la renovación conciliar, sino como el de la resistencia preconiliar».

Una exigencia fundamental formulada a la Iglesia es la sinceridad. En el siglo XX «existe pasión por la sinceridad», y la sinceridad, basta recorrer el Evangelio, es un imperativo del mensaje de Jesús.

Podría parecer la obra de un tono pesimista porque también es una postura fácil ver los problemas, las dificultades por las que atraviesa en estos momentos la Iglesia, y quedarse en un plano de simple constatación o información de hechos. Indicamos ya, anteriormente, que Küng es teólogo, profesor de teología en la Universidad de Tubinga y director del Instituto de Investigaciones Ecológicas de la misma ciudad, incluso fue llamado por Juan XXIII en los momentos conciliares como perito conciliar. Vive muy de cerca la hora actual de la Iglesia. Hans Küng no se limita a exponer situaciones. Tras realizar la radiografía del momento de crisis acota direcciones, sin utópicos personalismos, pero con la enorme convicción de que la Iglesia es una tarea comunitaria y exige esfuerzo comunitario dada la inutilidad de toda tarea en el plan de francotirador, por ello señala como primera tarea comunitaria a realizar la revisión personal. «No debemos contentarnos con lamentar la situación en la Iglesia, sino que debemos modificarla cada uno en el sector, pequeño o grande, en que es competente. Esto es veracidad aplicada y práctica.»

El subtítulo del libro: En torno al futuro de la Iglesia, aporta ya las coordenadas de la obra, unas coordenadas que constituyen una fuerte llamada a la esperanza. Esperanza del reencuentro con el mensaje evangélico.

Una nítida traducción, excepto pequeños detalles, ha reflejado muy bien el vigor y la profundidad del pensamiento de Küng.

ER

CONGAR Y P. PEUCHMAURD: *La Iglesia en el mundo de hoy*. Taurus, Madrid, 1970; 320+790+264 págs. (3 tomos); Ø13 x 21Ø.

Lanzarse hoy a publicar libros conciliares, después de la inflación editorial que se registró, supone una auténtica aventura editorial, de no ser que los libros que portan el marchamo Concilio estén avalados por unas firmas de excepcional prestigio en el campo de la teología. Esto ocurre con los tres tomos que Ediciones Taurus acaba de sacar al mercado, realizados por firmas tales como Congar, Girardi, Tucci, etc. Especialistas, cada uno de

ellos, en sus respectivos campos de investigación.

La Iglesia en el mundo de hoy es la respuesta científica al diálogo de la Iglesia con el mundo, pero no diálogo sólo en el terreno de los creyentes, sino con toda persona sincera de cualquier tipo de creencia, aun situada claramente en actitud contraria a los principios propugnados por el catolicismo. Un teólogo alemán, hace años, señalaba que en el sector de la bibliografía posconciliar había que esperar un período de «decantación» y elaboración para ver realmente obras serias en profundidad, sin prisas oportunistas. Y aquí tenemos la reciente traducción francesa, traducción que en España tiene tres años de retraso respecto del original francés; pero ello no obsta para que la obra en conjunto, son tres tomos, pierda frescura ideológica.

En el primer tomo se ofrecen los textos latinos y castellanos de la Constitución conciliar «Gaudium et Spes» y una historia de los textos realizados por monseñor Philippe Delhaye. Historia que sitúa la elaboración de los textos en su «ambiente» con las diversas redacciones que se efectuaron, los retoques, etc. Por tanto, algo lejano de la chispeante crónica periodística o del comentario estrictamente literario, aunque la historia que presenta Delhaye tenga ambos elementos en su conjunto.

El segundo tomo tiene más de setecientas ochenta páginas. Está dedicado a un comentario más general de los textos en amplísimos aspectos, tales como los sociológicos, teológicos y una serie de acotaciones bajo el epígrafe de «La Iglesia y la vocación humana». Se aprecia desigualdad en los comentaristas, tampoco hay que socilitar una uniformidad. Destaca el estudio que aporta el teólogo Congar sobre el papel de la Iglesia en el mundo de hoy y el del profesor italiano Girardi sobre la Iglesia ante el humanismo ateo. Congar parte de una actitud realista. Realismo que no lleva a un pesimismo a ultranza o a un triunfalismo inoperante; analiza y valora con un tono de honda esperanza.

Girardi, especialista en el estudio del ateísmo, da sí no una visión nueva, sí una visión muy positiva; concluye que «no hay verdadera fidelidad a Dios más que en la fidelidad del hombre; no hay verdadera fidelidad al cielo más que en la fidelidad a la tierra. Si es verdad que somos «los testigos del nacimiento de un nuevo humanismo», en el que «el hombre se define, ante todo, por la responsabilidad que asume hacia sus hermanos y ante la Historia», el cristiano tendrá que hallarse entre sus artífices más convencidos». Pero Girardi no se queda en un plano horizontal sin conexión sobre lo sobrenatural, fácil tentación de una complaciente búsqueda de analogías que puede olvidar que además de la construcción terrena—este trabajo por la construcción y superación de lo humano—, es una cierta conexión con lo sobrenatural, según la óptica cristiana.

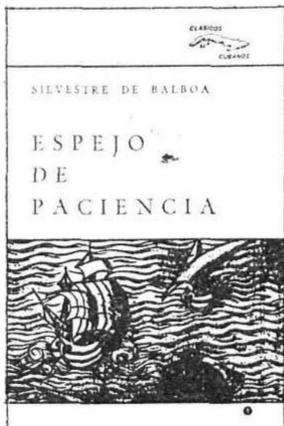
Delhaye ofrece a continuación un estudio valiente sobre criterios de regulación de nacimientos. El teólogo, esta vez, no trata de realizar una tabla rasa sobre la doctrina tradicional, adopta una serie de criterios que sean fiel reflejo del diálogo entre la Iglesia y el mundo; afirma que: «La Iglesia sigue proponiendo los mismos valores del amor y de la paternidad. Pero el progreso de las ciencias de la psicología, así como las reflexiones de los moralistas, pueden permitir una evolución como la que separa los textos de 1929 de los de 1951 ó 1954.»

Sería extenso ir enumerando los complejos aspectos que recoge la colaboración de una serie de teólogos internacionales. Reflexiones sobre la función del laico, perspectivas ecuménicas, misión de la mujer en el mundo actual, son algunos de los temas del tercer tomo. Tomo que da cabida a voces marxistas y ateas. Voces importantes por lo que suponen de apertura en un libro de orientación, básicamente católica.

Una obra casi imprescindible para comprobar los jalones de avance y la situación del diálogo entre la Iglesia y el mundo. Diálogo de carácter dinámico como es el tono colectivo de *La Iglesia en el mundo de hoy*.

ER

ANTIGUA Y NUEVA POESIA HISPANOAMERICANA



SILVESTRE DE BALBOA: *Espejo de paciencia*. Clásicos cubanos. Ediciones Universal. Miami (Florida), 1970. 92 págs. Ø14××21Ø.

El primer poema épico-histórico de las letras cubanas es éste que ahora vuelve a editarse por Angel Aparicio Laurencio, profesor de Literatura de la Universidad de Redlands, que ha escrito la introducción y notas. Data esta obra de 1608, y se conserva porque el obispo de Santiago de Cuba, Pedro Agustín Morell de Santa Cruz lo copió en su *Historia de la isla y catedral de Cuba*. No fue publicado íntegramente hasta 1927, debiendo ser destacadas las ediciones a cargo de Cintio Vitier, en 1960 y 1962, ésta última por la Comisión Nacional Cubana de la Unesco.

¿Quién era Silvestre de Balboa? Se sabe que nació en la isla de Gran Canaria, en 1563, y que en 1608 era vecino de Camagüey, esposado con Catalina de Coba. El título de su poema se lo sugirió el modo con que el obispo fray Juan de las Cabezas y Altamirano hubo de sufrir el secuestro del pirata francés Gilberto Girón. El canto primero narra las dramáticas peripecias, que ponen a prueba el temple del prelado, así como la intervención del italiano Pompilio, ofreciéndose a negociar el rescate mediante la entrega de dos mil ducados. Consiguen así la libertad del obispo. La segunda parte de *Espejo de paciencia* relata la lucha contra el pirata galo y su derrota. Todo el argumento tiene una base real, pero a ella se mezclan una serie de elementos fantásticos que van desde lo mitológico a lo religioso, esto último bien presente en ese combate entre españoles y piratas *luteranos*, según se les llama, y que tanto encaja en el clima histórico de la época.

Espejo de paciencia está compuesto en octavas reales y tiene el ritmo propio de una crónica, de un documento, cuya doble importancia radica, como señala Aparicio Laurencio, en ser el texto más antiguo de las letras cubanas y en su evidente realismo, en episodios y nombres, lo mismo que en la geografía. El crítico rastrea las influencias que han venido señalándose a la obra, aunque éstas no sean demasiado concretas. De ellas me parece particularmente curiosa la que indica Henríquez Ureña al relacionar determinado episodio con el estilo habitual de la escuela antequerana de poesía encabezada por Pedro de Espinosa. Cintio Vitier, sin negar las ascendencias propias de la poesía castellana del tiempo, observa el carácter cubano del poema, principio de un tono que no haría sino acentuarse.

Angel Aparicio resume diestramente las opiniones críticas que ha merecido *Espejo de paciencia* y aporta algunos enfoques propios, especialmente el que relaciona *La Dragontea*, de Lope de Vega, con este texto de hace cuatro siglos, en el que no faltan, por supuesto, algunos recursos de expresividad gongorina. Porque esta épica no anda falta de relumbres líricos, no sólo en

el fragmento que protagoniza el río Bayamo, y es, en suma, una recreación histórica donde el poeta puso veracidad y admiración por la conducta del protagonista. En el principio de la poesía cubana hubo un secuestro y un color y viveza inconfundibles. Como en el después de ella.

JIMENEZ MARTOS

T. QUINTERO DE FEX: *Santa Fe de Bogotá* (Cancionero). Bogotá, 1970. 58 págs. Ø12××20,5Ø.

Lo antiguo no es siempre lo que se halla alejado en el tiempo. Es, como aquí, lo que se cifie a un estilo antiñón, populista, que sirve para decir el homenaje a una ciudad, mostrando ésta desde diversas perspectivas y episodios en que, naturalmente, la historia cuenta mucho. Pero la actitud del autor también: *Tanto la donna e mobile / como el obrero, el fraile / de la misma cantera / de Dios, labrados salen. / Como cristiano viejo / sigo mi propia imagen / en los ansiosos pasos / del hombre de la calle.*

Por este fragmento que doy, se trasluce el tono general, entre de pliego de cordel y de romance anónimo: Es en el verso romance donde Quintero de Fex alcanza mejor cota, porque en otros menesteres versificados y más pretenciosos, ya la gracia se le quiebra. Aparte los temas bogotanos y colombinos y colombianos en general, hay aquí una parte titulada *Intimismo*, desdibujadilla.

La poesía popular, con autor o sin autor, bien merece ser atendida, si quiera en la brevedad de una nota.

JM

EDGARDO GILI: *La palabra raíz*. Editorial Stilcograf. Buenos Aires, 1970. 60 págs. Ø15,5××20Ø.

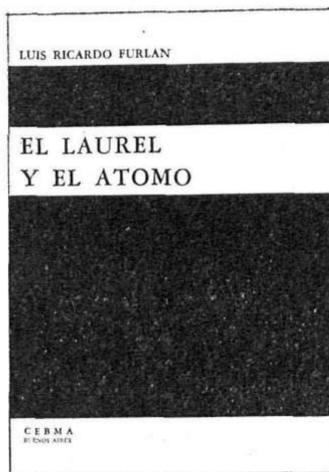
El valor fundante del surrealismo no queda ensombrecido por el tiempo, y esa certidumbre no ha sido nunca perdida de vista por la poesía hispanoamericana, en la que siempre hubo más mágicos que lógicos, lo primero, aunque tantas veces se olvide, corresponde en mayor grado a los poetas. Edgardo Gili lo sabe y lo proclama: Y uno inventa la magia / de algún modo, / porque llega la magia, / porque existe; / porque uno tiene duendes / metidos por su cuerpo / y otras cosas tal vez, / que le caminan. Claro que ese conocimiento exige en el poeta la facultad del autoanálisis, ya no mágica, de la misma manera que el uso surrealista va acompañado, por lo general, de la clarividencia sin automatismo.

El duende—hizo fortuna la expresión andaluza, tan bien interpretada por García Lorca—; el duende, digo, engendra una especie de desconcierto poético y en cierto modo se torna escudo contra, dentro de la realidad, aunque ésta imponga al cabo todo su dramatismo: Siempre estamos en lucha con lo oscuro. / Y juntos lo vencemos. / Y juntos nos derrota. De manera que el impulso mágico, presente en el lenguaje, viene a coexistir con una conciencia ética. Ejemplo: Si vas a una mujer, en el que constan algunos consejos—vamos a llamarlos así— como sería estúpido que creyeras / sólo en tu fuerza o Si vas a una mujer / no olvides / que tiene un cuerpo lleno de alma, etc.

Pero es indudable que Gili se vence más por el lado del sentimiento que

por el lado de la magia pura. No se lo reprocho, entre otros motivos porque sabe establecer una interesante aleación en poemas como Eres enfrente, amigo y Acaso siempre me quedé con todos, entre otros. Le preocupan las raíces, igual que a Lorca, aunque lleven veneno, raíces que se notan en esta poesía. Ya es bastante.

JM



LUIS RICARDO FURLÁN: *El laurel y el átomo*. Cebma. Buenos Aires, 1970. 58 págs. Ø16×23Ø.

La juventud de este poeta argentino—nació en 1928—anda bien llena de libros y premios, de dinamismo creador en América y en España. Ha obtenido otra distinción que también se consigna en la solapa del volumen: un prólogo de César Tiempo, justamente el que aquí hace de antesala de los poemas. Al prologuista le interesa el origen hebreo del autor y recuerda cómo en su primer libro se advierte una nostalgia del paraíso perdido, actitud semítica por excelencia y tan clara, digo yo, en mis queridos poetas andaluces, para más abundancia en el asentimiento a alguna conocida teoría de Américo Castro.

César Tiempo hace un prólogo de

JM

los que dan masticado, o casi, cuanto sigue a él. Un ejemplo: El cantor de El laurel y el átomo recurre a las interpretaciones más singulares para encubrir su ternura, para ocultar su pesadumbre, logrando así, como quería Mariátegui, emanciparse del acongojado tono del romanticismo doliente, liberarse del brillo convocante del modernismo y añadir al lenguaje barroco un toque de dimensión humana, sufrida, viviente. Su poesía no es una tribuna ni un paño de lágrimas.

Restemos algo de entusiasmo prologuizadora—¿qué prólogo no lo contiene?—para hallar la exactitud posible del juicio: Furlán representa un esfuerzo de síntesis. En el primer soneto de su libro se percibe ese afán de reunir lo normalmente separado, como es la apariencia brillante y la sacudida emocional—Y estoy aquí, clavado sobre el suelo: / el canto es la pasión y es el oficio. / No soy más que esa cáscara y me duelo, concluye—, que en el poema siguiente—La aventura—principia de este modo—Violando candelarios, deshojando la rosa detonada del caos—y termina: Desciendo, entonces, por túneles oscuros / plenos de sol entre la niebla húmeda / a re- encontrar al hombre, / mi súbdito, / mi rey, / mi entera esencia.

Esto es una integración, donde, por un lado andan Góngora y Mallarmé, y por otro, Quevedo (Memoria soy del polvo donde vivo); integración que alcanza al tema atómico dicho con majestad y rigor de lenguaje, y a la balada popular. El cierre rotundísimo de algunos sonetos suele tener una apertura joyosa y culterana. Furlán se desenvuelve a gusto entre esos extremos dominios, que suelen coincidir en mostrar dos caras diversas del barroco.

Llegado un momento, el poeta se entrega al arte del retrato con modelos magistrales de mucho laurel: Lugones, Borges, Unamuno, Rubén Darío. Ya sé que cualquier pretexto vale para hacer buen caldo de poesía; pero, como tal libro, a mí se me queda un tanto a medias El laurel y el átomo, truncado en el desarrollo aún más importante que pudo tener, aunque el poema que mereció el Premio Internacional de Poesía Rubén Darío—una carta al gran nicaragüense—tenga categórico valor, fuera del motivo principal, y en él muestre Furlán, más que en otros poemas, su capacidad emotiva. Queda así deducido que esta poesía busca sobre todo el rigor de palabras sin falta de hábito temporalizador, y en las ocasiones mejores lo reduce a afortunada unidad.

HISTORIA CONTEMPORANEA

JESÚS PABÓN: *La otra legitimidad*. 2.ª edición. Editorial Prensa Española. Madrid, 1970; 161 págs., Ø15×21,5Ø.

Don Jesús Pabón, catedrático de Historia Universal Contemporánea de la Universidad de Madrid es, además un laborioso y concienzudo académico, un muy brillante periodista. Un saber acumulado por un denso estudio a través de los años, sazonado por un contacto episódico con esta «historia reciente» de cada día que es la actividad política, le ha permitido, en el crisol del estudio y de la propia experiencia personal, remansar un modo sosegado y agudo a la vez, pleno de autoridad y de atrayente estilo narrativo, palpante de interés humano—y a veces, como en el caso presente, ribeteado de intencionalidad—un enfoque del «pasado» que disfruta de la frescura y lozanía de la más sugestiva crónica del presente.

La *Otra legitimidad* nos parece un reportaje histórico, rebosante de fascinante planteamiento—que prende al lector en una curiosidad acrecentada

en el paso de las páginas—, iluminado con chispeantes y enjundiosas comparaciones y transido de perspicaces planteamientos, enraizados, unos y otros, en una muy copiosa información que se despliega, casi como fuego de artificio, ante el lector más profano. Es, su literatura histórica, una muy feliz coyunda, de un perfecto conocedor del oficio de «historiador», con la agilidad descriptiva de un vivaz periodista, cuyos modos de expresión o de presentación de los hechos, convierten a éstos en sucesos vivos, muy próximos a nosotros, transidos de incitaciones a la curiosidad, pues su magistral técnica sabe presentarlos como relatos capaces de excitar una curiosidad muy al día.

La obra responde a un plan muy meditado. Tras un exordio justificativo, acomete el concepto de «legitimidad» en lo que estima su génesis—después de 1814, «la legitimidad tras la Revolución» (y sus epílogos napoleónicos), destacando singularmente a Talleyrand—una de las figuras mejor enfocadas por Pabón, cuyo criterio se impone a los aliados vencedores de Bo-

naparte, propugnando la restauración de la monarquía para Francia, en la persona de su «rey legítimo», Luis XVIII. Pero, ¿qué es la «legitimidad»? Un derecho familiar con arreglo a las normas de Derecho público de cada país, un principio jurídico aplicable también a las incidencias que puedan surgir en cualquier litigio en la esfera privada, o una norma trascendente que hinca sus raíces en el «ejercicio»—o modo de entenderlo—del poder, esto es, en el programa o contenido moral e ideológico de quien se propone desempeñar la suprema magistratura. Según se ponga el acento en una u otra acepción—la ley como norma escrita, o cual principio de valor moral—, comentaristas, exegetas e historiadores podrán alinearse en los respectivos bandos, casi en la misma proporción como se encuadra en nuestros días el concepto variable y tornasolado de «Estado de derecho». Por ello nos parece excesivamente «triumfalista» la afirmación que la editorial hace en la solapa anterior de este bien presentado volumen, cuando asevera que esta obra «no ha tenido en su primera edición, ni tendrá en esta segunda, réplica alguna digna de controversia», pues aunque es cierto que el profesor Pabón muestra en ella una maciza exhibición de su enjundioso saber histórico—que despliega en análisis de cuestiones tan distintas

como la sucesión de Fernando VII, como el gemelo problema lusitano, o el grave del paso de Austrias a Borbones a la muerte de Carlos II, cual los incitantes capítulos consagrados a la «conducta del príncipe regente», a la que él llama «crisis del legitimismo español», y al muy sugestivo de «los reyes en el destierro...» (no exenta de la matizada intencionalidad a la que aludimos en principio—así, el apéndice III, «Acta y certificado» sobre el príncipe Carlos Hugo—), que, en todo caso, representa un sabroso deleite para el aficionado—como curioso o como profesional—de la Historia.

Con garbo excepcional, de narrador y de intérprete, el profesor Pabón ha elaborado un trabajo tan completo como atrayente, que habrá de ser examinado con atención en la presente coyuntura y en las que, con bastante seguridad, hayan de abordar éste o parecidos temas en el futuro. (Y a «Prensa Española»—que no al autor—le recomendamos el repaso de planchas de imprenta, en casos tales como la página 256 de esta segunda edición—«Concilio» por «Codjicilo», o en el encarte III de las «tablas genealógicas» («La sucesión de Carlos II: 1698-1798») «Mariana» por «María» de España—la infanta hermana de Felipe IV—, para evitar confundirla con su hija «Mariana», la segunda esposa del «Hechizado»).

NL

JESÚS PARDO: *La crisis comunista en los países del Este*. Editorial Dopesa. Barcelona, 1969; 189 págs., Ø10x18,5Ø.

Jesús Pardo realiza en este libro un amplio análisis de las distintas incidencias políticas con que se encuentran los países de la Europa del Este. El autor habla de crisis, es decir, de cambios de rumbo, de situaciones inéditas, de los despegues ideológicos que se están sucediendo en un área política que hasta no hace mucho era considerada monolítica. Pero una época tan aceleradamente cambiante como la que vivimos, se lleva por delante cualquier tipo de situaciones establecidas y es capaz de conmocionar la estrategia de los grandes bloques que se reparten la hegemonía mundial.

Jesús Pardo, corresponsal en Londres desde 1951 hasta la actualidad, viajero por numerosas naciones, espíritu alerta, desde esta múltiple atalaya ha sabido enfrentarse a las mutaciones operadas en la Europa comunista. Pocas cosas escapan a su mirada, que se va desplazando por todos y cada uno de los síntomas que reflejan la crisis.

Comienza el libro con una visión generalizada de la política europea de la Unión Soviética, visión que arranca desde los planteamientos del régimen staliniano hasta alcanzar los primeros chispazos de las disidencias, el deshielo progresivo, la implantación a escala mundial de la coexistencia, la

crisis interna del socialismo, sometido a un autoanálisis bien significativo. Tito, con su autoridad personal, fue el precursor. Más adelante, Polonia, que indaga el tipo de comunismo más concorde con su circunstancia, planteando con Gomulka un revisionismo que repercutiría en todo el bloque, si bien estaban en Yugoslavia sus antecedentes. La crisis total se plantea en Hungría. Este momento tiene en la pluma de Jesús Pardo un intérprete clarividente y con un amplio sentido de la perspectiva histórica. A continuación, Albania y Rumania. Por fin, estudia los hechos en dos países intencionalmente excluidos del bloque, Alemania oriental y Bulgaria; el primero porque no es aún un país en el sentido normal de la palabra y el segundo por sus semejanzas de toda índole con Rusia. Cierra el libro con unas breves y sustanciosas palabras sobre el stalinismo.

Jesús Pardo ha sabido captar inteligente, profunda y fecundamente las líneas directrices de un bloque sociopolítico enfrentado a su propia crisis de evolución. Maneja muy acertadamente los presupuestos lógicos, las derivaciones ideológicas. Desde el documento periodístico lleva al lector en todo momento al documento histórico. Periodismo e historia íntimamente trabados. Realmente es una sustanciosa contribución al esclarecimiento de la crisis de nuestros días.

FP

estafeta discos

MOZART: Conciertos números 21 y 27. Orquesta Inglesa de Cámara. Solista y director: Daniel Barenboim. La Voz de su Amo. J-063-01.864.

Seis años median entre el concierto núm. 21, en do mayor, K. 467, y el núm. 27, en si bemol mayor, K. 595, pero en el primero encontramos al Mozart de siempre, mientras que el segundo, a la vez último de sus conciertos para piano, es como un resumen técnico, en el que importa más el virtuosismo pianístico que la brillantez característica del compositor. Este curioso contraste es una buena enseñanza para el aficionado que se acerque a ellos con el deseo de comprender la obra de Mozart.

Daniel Barenboim, desde su asiento al piano que le sirve también de «podium» ofrece unas versiones irreprochables, excelentemente secundado por la Orquesta Inglesa de Cámara.

Sólo encontramos que estas grabaciones, en sus notas explicativas, deberían incluir alguna referencia a los intérpretes para mejor orientación del aficionado medio.

SAINT-SAENS: Sinfonía núm. 3 en do menor. Op. 78. Organista: Maurice Duruflé. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: Georges Pretre. La Voz de su Amo. J-063-10.606.

Dos variaciones separan esta sinfonía de las normas clásicas. Por una parte, la introducción del órgano como instrumento solista, lo que tampoco era ya novedad porque se estaba produciendo y no sólo en la música francesa. Por otra, el que conste de dos movimientos, aunque en el fondo cada uno de ellos esté subdividido en otros dos, en los que el adagio primero y el scherzo del segundo vienen a ser síntesis de los tiempos primero y tercero de la construcción tradicional.

Maurice Duruflé es famoso por sus improvisaciones al órgano, profesor de este instrumento en el Conservatorio de París y compositor. Su aportación es definitiva en este disco grabado en el órgano de la iglesia St. Etienne du Mont. Al mismo nivel está la interpretación realizada por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, dirigida



BEETHOVEN: Piezas para mandolina y clavecín. HUMMEL: Sonata en do mayor para mandolina y piano. La Voz de su Amo. J-063-10.432.

Esta grabación, lanzada en conmemoración del bicentenario de Beethoven es un delicado homenaje, un homenaje íntimo, en el que se ha huido del «gran espectáculo» para centrarse en obras menos conocidas, llenas de la alegría de los primeros años del compositor de Bonn.

Las piezas para mandolina y clavecín incluyen «Sonatina en do mayor», «Sonatina en do menor», Adagio en mi bemol mayor y «Andante y variaciones en re mayor» y su interpretación está a cargo de Maria Scivittaro y Robert Veyron-Lacroix, respectivamente. Al lado de estas piezas de Beethoven, la «Sonata en do mayor», de Juan N. Hummel, nos muestra la gracia y el talento de este compositor menos conocido.

El acierto de la presentación reside en la cubierta que reproduce el cuadro de Nina Vidrovitch «La mandolinista».

por Georges Pretre, de una sinfonía que por sus especiales características no suele figurar en los programas de los conciertos.

HAENDEL: Música para los Reales Fuegos Artificiales. Concierto para violín en si bemol mayor. The Menuhin Festival Orchestra. Solista y director: Yehudi Menuhin.

Música para los Reales Fuegos Artificiales responde plenamente al gusto barroco, en la que a petición del rey Jorge II sólo figurarían instrumentos de tipo marcial. La versión de este disco responde a la partitura original, aunque se tienen noticias de que en su estreno fueron utilizados más instrumentos de viento. Como contraste se incluye el concierto para violín en si bemol, en el que Yehudi Menuhin actúa como director y solista. Y, por último, el concierto en si bemol para dos coros de viento.

La especialización y el cuidado con que Yehudi Menuhin recrea estas obras se refleja claramente en las presentes versiones que llegan a tiempo del renacimiento en los gustos por la música del siglo XVIII.

C. J. COSTAS

JUAN EL DE LA VARA: *Ases del fandango/5*. Hispavox. HH 16-727.

Un nuevo fandanguero nos descubre Hispavox, marca siempre abierta a dar paso a los nuevos valores del canto. Su nombre: Juan el de la Vara, gitano catalán por más señas, que imprime a sus fandangos un indiscutible y singular personalismo, aunque se le noten influencias muy directas de otros ases. Juan el de la Vara injerta a sus letras—algunas demasiado folletinescas y efectistas—cierto duende y genio que lo perfila como un «cantaor» fácil y con positivas cualidades, que llega pronto a la sensibilidad del aficionado, sobre todo en determinados tercios, cuando salva las dificultades que produce cierta libertad formal, que se toma deliberadamente, con buen aire y facultades. Estamos, pues, ante una voz tan interesante como curiosa, dotada quizá para mejores logros y para más difíciles estilos.

MRR