

la **estafeta** literaria

15 SEPTIEMBRE 1970

NUM. 452

15 PTAS.



la **GENERACION**
POETICA de 1936

Lotería de las Artes y de las Letras



DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior,

9.015.000 ptas.

100.000

Don Gaspar Moisés Gómez, premio Bienal de Poesía «Provincia de León».

50.000

Don Julio Trenas, premio «Moreno Nipho» de ensayo.

25.000

Don Antonio y don Carlos Murciano, Flor Natural de Melilla y segundo premio.

20.000

Don Benito Pérez Barbadiño, premio de poesía de la Fiesta de la Vendimia Jerezana.

Don Enrique Falcón Fernández, premio de prensa de la Fiesta del mismo certamen.

Don Andrés Quintanilla Buey, Flor Natural de los Juegos Florales de Alcalá de Henares.

15.000

Don Angel García López, premio «Madrigal» de poesía.

10.000

Don José Antonio García Salón, premio de monografías del Instituto de la Juventud.

Don Alberto Álvarez Cienfuegos, premio «Bernaldo de Balbuena» de poesía.

8.000

Don Jesús Asensi Díaz, segundo premio del Instituto de la Juventud.

5.000

Don Luis Cobos Pérez, accésit de los Juegos Florales de Alcalá de Henares.

Suma y sigue,

9.278.000 ptas.

PUEDEN JUGAR



LOS IX JUEGOS FLORALES DEL SANTO ANGEL CUSTODIO

★ La Junta Municipal del distrito VII de Barcelona, que comprende las barriadas de Sans, Hostafranchs y La Bordeta, ha convocado los IX Juegos Florales del Santo Angel Custodio, que, como es tradicional, se celebrarán en el mes de octubre próximo, formando parte de las fiestas de la Merced.

Los trabajos pueden presentarse hasta el día 30 de septiembre próximo, en la sede de la citada Junta Municipal. Los premios que se convocan son los siguientes:

Flor Natural, ofrecida por el alcalde, don José María de Porcioles, dotado con 10.000 pesetas y la estatuilla del Santo Angel Custodio, a la mejor poesía que cante al amor; Englantina ofrecida por el concejal presidente de la Junta Municipal del distrito, con 5.000 pesetas, para la mejor poesía que glose a la Patria; Viola del teniente de alcalde don Juan Bautista Beltrán Flórez, con 5.000 mil pesetas, para la poesía que mejor exalte la fe. Habrá, además, otros premios por un importe total de 23.000 pesetas.

PREMIOS LITERARIOS CIUDAD DE IRUN 1970

★ Con el deseo de ofrecer un cauce a las inquietudes literarias y teniendo como marco la ciudad de Irún, la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa convoca los «Premios Literarios Ciudad de Irún», 1970, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir cuantas personas lo deseen, cualquiera que sea su edad, residencia y nacionalidad.

2.ª Los trabajos se enviarán por triplicado, bajo lema, adjuntando en sobre cerrado el nombre y domicilio de su autor.

3.ª Los originales serán remitidos antes de las trece horas del día 30 de septiembre de 1970 a la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, calle Garibay, 13 y 15, San Sebastián, o a cualquiera de sus sucursales en Irún: Paseo de Colón, Sagrada Familia y Behobia.

4.ª El Jurado será designado por la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, siendo su fallo inapelable.

5.ª La entrega de premios se efectuará en la ciudad de Irún.

6.ª Los trabajos premiados quedarán en propiedad de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, que se reserva todos los derechos editoriales.

7.ª La devolución de los originales no premiados podrá solicitarse durante los meses de octubre y noviembre de 1970; pasado este plazo podrán ser destruidos.

8.ª Los «Premios Literarios Ciudad de Irún», 1970, se convocan en las siguientes especialidades:

Poesía en Castellano:

Se podrán presentar trabajos con libertad de rima, medida y asunto,

con una extensión mínima de 400 versos, concediéndose el siguiente premio:

Castillo de Oro y 40.000 pesetas.
Poesía en Euskera:

Se podrán presentar trabajos con libertad de rima, medida y asunto, con una extensión mínima de 400 versos, concediéndose el siguiente premio:

Castillo de Oro y 40.000 pesetas.
Ensayo:

La extensión mínima de los trabajos será de 50 folios mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

Se concederá en esta especialidad el siguiente premio:

Castillo de Oro y 50.000 pesetas.
Novela:

La extensión mínima de los trabajos será de 50 folios mecanografiados a doble espacio y por una sola cara, con un máximo de 75 folios.

Se concederá en esta especialidad el siguiente premio:

Castillo de Oro y 75.000 pesetas.

CONCURSO SOBRE EL ABANICO

★ El Gremio de Maestros Abaniqueros convoca un concurso de artículos periodísticos dedicados al abanico en todos sus aspectos: historia, evolución, fabricación, vinculaciones con la literatura y artes plásticas, etc. Los artículos deberán haber sido publicados en la prensa antes del día 1 de octubre del año en curso, debiendo tratar del abanico en los aspectos industriales, comerciales o artesanos del mismo. Se establece un premio de 35.000 pesetas y accésit de 15.000 pesetas. Las bases completas del certamen y cuanta información se precise deberán solicitarse de dicho Gremio, calle del Pintor S. Abril, núm. 41, Valencia-5.

CONCURSOS Y PREMIOS IV FESTIVAL NACIONAL DE VILLANCICOS

★ Radio Popular de Pamplona y el Club Natación, con el patrocinio de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, organizan el IV Festival Nacional de Villancicos Nuevos, que se celebrará el día 2 de diciembre del año actual. Los villancicos deberán presentarse en Radio Popular de Pamplona antes del día 30 de septiembre. El tema de las canciones versará sobre la Navidad, valorándose las posibles nuevas formas del villancico dentro de la actual línea poética y musical. Las características musicales serán la incorporación del villancico a la canción moderna, según la técnica musical actual. Se establece un premio de 40.000 pesetas, otro de 30.000, un tercero de 20.000 y un trofeo a la mejor letra de villancico. Las bases completas deberán ser solicitadas en la citada emisora navarra (calle del Mercado, 1. Pamplona).

CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS «SENYERA», DE VALENCIA

★ El Ayuntamiento de Valencia ha convocado los premios «Senyera», de arte e investigaciones históricas,

dotados cada uno con 30.000 pesetas. Al primero podrán concurrir todos los artistas de Alicante, Castellón y Valencia menores de treinta y cinco años que no hayan sido premiados en años anteriores.

Al segundo pueden optar los investigadores nacionales y extranjeros. El tema, obligatorio, será: «Estudio monográfico relacionado con el aspecto político, social y económico dentro de la región y Reino de Valencia en cualquier momento de su historia», y la extensión del trabajo no será inferior a 10 folios mecanografiados a doble espacio. El plazo de presentación para ambos premios estará abierto del 16 al 30 de septiembre.

CONCURSO PARA ENCONTRAR UN NUEVO «SLOGAN» TURISTICO

★ El Ministerio de Información y Turismo premiará con 75.000 pesetas el slogan que «mejor suscite la atracción de España como país turístico», para lo cual ha sido convocado el correspondiente concurso.

Con él será sustituida la conocida frase publicitaria «España es diferente», una vez que se ha llegado a la conclusión de que «España ya no es tan diferente».

Otro de los slogans presentados a concurso será premiado con un accésit de 50.000 pesetas. Los premios serán concedidos por resolución de la Dirección General de Promoción del Turismo, a la vista de la propuesta del jurado calificador, en el mes de noviembre de este año.

Las características de los slogans —que pueden presentar al concurso quien lo desee— han de ser: brevedad, originalidad y expresividad. Cada persona podrá concursar con un máximo de tres frases, y deberá enviar los escritos a máquina en una cuartilla apaisada, firmados con lema.

El día 30 de septiembre termina el plazo de presentación de originales.

X CERTAMEN LITERARIO INTERNACIONAL DEL C.E.P.I.

★ El Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York, siguiendo la tradición de resaltar todos los grandes valores de nuestra lengua y cultura, convoca su X Certamen Literario Internacional dedicado este año a conmemorar el centenario de la muerte del gran poeta Gustavo Adolfo Bécquer.

1. El certamen constará de seis secciones: poesía, cuento, música, ensayo, periodismo y el especial para estudiantes. Se concederá primer premio de 50 dólares, medalla de oro y diploma de honor en cada una de las secciones en que se divide el certamen. Los Jurados podrán declarar desierto cualquier premio o conceder menciones honoríficas si así lo estimasen. No se devolverán originales ni se mantendrá correspondencia sobre el resultado del certamen. Los fallos de los Jurados serán inapelables.

2. El tema, la extensión de los trabajos, las partituras en música y el metro en poesía queda a juicio de los autores, con la excepción del capítulo dedicado a los estudiantes, que deberá referirse al «Pasado, presente y futuro de la lengua española en los Estados Unidos».

3. Todo material enviado debe ser inédito y tiene que venir acompañado de título y lema que lo identifique. El plazo de admisión al certamen será a partir de la fecha de

(Pasa a la página 38.)

AVISO A NUESTROS LECTORES

Nuestro próximo número será doble (453-454) y estará dedicado a Santa Teresa de Jesús, Patrona de los escritores, con motivo de su proclamación como Doctora de la Iglesia Universal. La fecha de salida de este número especial será el 15 de octubre, festividad de la Santa de Avila

sumario



LA GENERACION POETICA DE 1936

De «semio olvidada, mal entendida y fundamental» califica Luis Jiménez Martos a la generación poética española de 1936, en un interesante artículo, donde se ocupa de las características de la misma y ofrece un esquema de afinidades y estilos, más que de grupo cronológico, de poetas, los poetas que según su personal criterio la integran: Luis Rosales, Carlos Rodríguez Spiteri, José Antonio Muñoz Rojas, Juan Ruiz Peña, José Luis Cano, Ildefonso Manuel Gil, Francisco Pino, Luis Felipe Vivanco, Arturo Serrano-Plaja, Germán Bleiberg, Dionisio Ridruejo, Juan Alcaide, Federico Muelas, Fernando Gutiérrez, Félix Ros, Guillermo Díaz-Plaja, Leopoldo y Juan Panero, Carmen Conde, Miguel Hernández, Juan Gil-Albert y Gabriel Celaya. (Págs. 4 a 7.)

«HIDALGO COMO UN GAVILAN»

Bajo este paremiológico título, el catedrático José Fra-dejas Lebrero, rastrea, estudia y compara numerosos textos de distintas épocas que se refieren a los privilegios y costumbres de un ave de presa: el gavián, envuelto en el lirismo de una antigua y su-

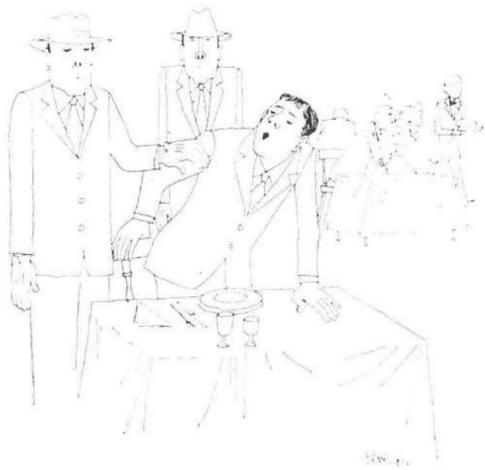


gestiva leyenda literaria y simbólica. (Págs. 10 a 12.)

EL SUEÑO COMO INSPIRACION



Sobre los enigmas del sueño y el extraño aliento onírico que impregna la inspiración creadora, inicia Juan José Plans en este número una serie de documentados trabajos alrededor de este tema, común y capital en la literatura universal. (Págs. 18 a 20.)

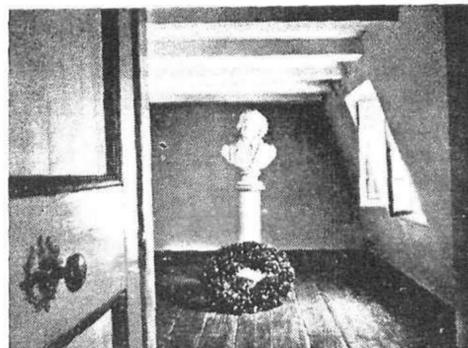


CONCURSOS «ESTAFETA»

Las vacaciones, de Pedro Emilio Fernández Cocero, y Angulo recto, de Sol Nogueras, son los cuentos que publicamos dentro de nuestro concurso, ilustrados por Perialón e Izquierdo, respectivamente, y los poemas Poema de amor siglo XX, de Gaspar Moisés Gómez, y El poeta estaba solo, de Rafael Balbín N. de Prado. (Págs. 21 a 25.)

ESTAFETA-MUSICA

Nuestro crítico musical, Carlos-José Costas, se ocupa ampliamente de La ópera de los tres peniques y otras partituras del compositor alemán Kurt Weill; y Richard Klatvsky, en una documentada crónica, nos da cumplida noticia del Bicentenario de Beethoven, en Alemania. (Págs. 27 a 29.)



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. Confecionador: 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)

Impreso en el BOE. Madrid

Depósito legal: M 615/1958

LA GENERACION POÉTICA

(Semiolvidada, malentendida, fuera)

ENTRE DOS ACONTECIMIENTOS HISTORICOS

He opuesto reservas, en algunas ocasiones, al concepto, tan extendido, de *generación* literaria, sobre todo si su nacimiento obedecía a la pura gana de diferenciarse, a un recurso de publicidad, que la literatura y sus protagonistas necesitan en un país más bien alérgico a una y a otros. Sin embargo, ahora escribo *La generación poética de 1936* sin dudas sobre la propiedad del título. Para la hora del arranque, esta generación tuvo como cifra el

gran suceso histórico del advenimiento de la Segunda República Española, en 1931, y para la hora de saberse definitivamente en camino, tuvo otra fecha que evita cualquier glosa: 1936.

Ambos acontecimientos, ya de por sí tan aglutinantes, no serían tal vez suficientes si faltaran los rasgos que permiten distinguirla a un número de poetas de los inmediatamente anteriores y, a su vez, de quienes les sucedieron en el tiempo.

1931. 1936. Dos momentos de España asomados a la convulsión, sino dramático en las vidas de los españoles, que vuelve a manifestarse al final de ese lustro, como al principio de él se había manifestado la alegría y la esperanza de cambiar de piel colectiva. Para ciertas gen-

tes jóvenes de la poesía, a ese dramatismo común se añadió el ver cortada la faena literaria que hacía tan poco habían iniciado. Pedro Laín acertó a bautizar a esos hombres, no sólo a los poetas, cuando dijo *generación astillada*. Las astillas saltaron a un lado y a otro de la guerra civil; luego, a una y otra orilla del océano.

Pero, a pesar de una serie de adversas circunstancias, es evidente que los de esa quinta poética—nacidos entre 1905 y 1917—han hecho su obra. Resulta frecuente oír que, aparte de *astillada*, esa generación es *malograda*, y yo me permito negar que esto último sea cierto así, tan rotundamente, aunque la cogiera de lleno una tragedia. En toda época existen frustraciones, gente

caída pronto. Adelanto los nombres de Juan Panero, Miguel Hernández y Juan Alcaide, precisando que el malogro corresponde mucho más al primer nombrado que a los otros dos, pese a haber muerto jóvenes. ¿En qué época no han desaparecido voces de las que cabía aguardar mucho más?

Si seguimos la pista a los que se aventuraron por la poesía al principio de los años treinta, vemos que no desmayaron, como si hubiesen tenido especial empeño en saltarse las vallas puestas a su paso no sólo entonces, en los días del gran fuego, sino después, en la posguerra. Algunos de estos poetas tomaron como misión convivir, restañar, no hacer la zanja insalvable. Unos lo comprendieron y otros no.



Homenaje a V. Aleixandre al publicarse «La destrucción o el amor». Aparecen en la fotografía: M. Hernández, J. Panero, L. Rosales, L. F. Vivanco, J. F. Montesinos, A. Serrano Plaja, L. Panero, P. Salinas, María Zambrano, E. Díez Canedo, V. Aleixandre, J. Bergamín, G. Diego.

(Fotografía cedida por Editorial Guadarrama)



Luis Felipe Vivanco



Juan Alcaide

CRÍTICA DE 1936

(Fundamental)

Por LUIS JIMENEZ MARTOS

¿QUIENES SON ESTOS POETAS?

Sé que es siempre peliagudo decir nombres; pero hay que declararlos, y no con cicatería, porque de lo que ahora se trata es de llamar la atención sobre la existencia de un conjunto de ellos que cubren toda una etapa de nuestra historia del verso. Algunos de esos nombres son muy conocidos e indiscutibles; otros mucho menos, pero a todos corresponde mencionarlos.

Acudo al recurso de la distribución geográfica, regional, que me es particularmente preferida, y me atengo, dentro de ella, al orden alfabético. Así:

Andalucía: Luis Rosales (Granada); Carlos Rodríguez Spiteri y José Antonio Muñoz Rojas (Málaga); Juan Ruiz Peña y José Luis Cano (Cádiz).

Aragón: Ildefonso Manuel Gil (Zaragoza).

Castilla: Francisco Pino (Valladolid); Luis Felipe Vivanco, Arturo Serrano-Plaja y Germán Bleiberg (Madrid); Dionisio Ridruejo (Soria); Juan Alcaide y Federico Muelas (La Mancha).

Cataluña: Fernando Gutiérrez; Félix Ros y Guillermo Díaz-Plaja.

León: Leopoldo Panero y Juan Panero.

Levante: Carmen Conde, Miguel Hernández y Juan Gil-Albert.

Vasconia: Rafael Múgica-Gabriel Celaya.

Estoy absolutamente seguro que extrañará la ausencia de algunos nombres en esta relación—no sería correcto decir cuáles—; esa falta obedece a que no me fío por un criterio escuetamente cronológico, sino más bien al que me dictan las razones de estilo, afinidades, atmósfera, intención, por supuesto sin creer en un funcionamiento matemático del asunto y sin excluir mi error o mis errores.

QUE HAN APORTADO

Trataré de poner en claro unas cuantas ideas, con técnica digamos didáctica. En otro sitio—introduc-

ción a una antología de estos poetas, ya anunciada por Plaza-Janés—me extiendo sobre lo que aquí es esquema.

Pocas *nuevas olas* de la poesía se habrán encontrado con el grave problema de suceder a poetas de la categoría de García Lorca, Gerardo Diego, Alberti, Salinas, Guillén, Cernuda, Aleixandre...

Fueron los del 36 quienes primero experimentaron la sensación de lo insuperable en forma de grupo, como este mismo grupo había conocido la evidencia de tener que proseguir a Miguel de Unamuno, Antonio y Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez.

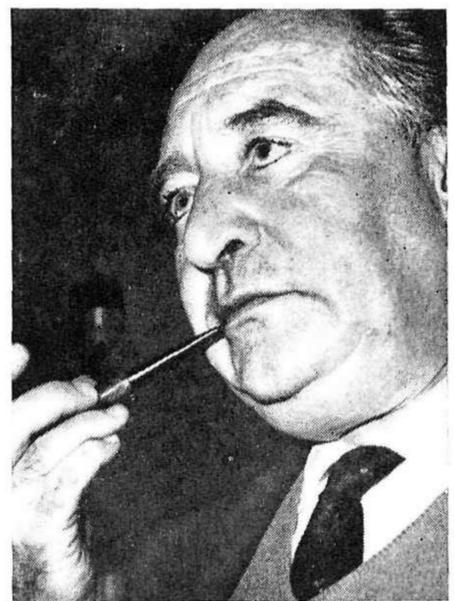
¿Cómo reaccionaron los entonces novísimos frente a sus indiscutibles maestros? Generalmente, de un



Luis Rosales



Germán Bleiberg



Gabriel Celaya



Juan Ruiz Peña

LA GENERACION POETICA DE 1936

modo respetuoso, afectuoso, discipular, aunque guardaran toda la ropa posible; es decir, inaugurando ese modo de relación entre los diversos estratos generacionales que nos es habitual, dentro de la poesía, desde la posguerra para acá. Se acabaron las guerras literarias con la guerra—y no es que lo crea enteramente beneficioso—; se acabó el desdén intencionado, con aire de programa, que hubieron de padecer todavía Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez (éste no se anduvo con chiquitas, ya se sabe); la república de las letras tornóse más bien monarquía de ribetes absolutos, pero, eso sí, amigables.

Los del 36—con las excepciones de reglamento, qué duda cabe—procuraron ser desde el principio integradores, y en especial, esa actitud corresponde al grupo, que es costumbre designar por el todo, del que forman parte Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo, o sea el de *Escorial* y más tarde *Cuadernos*

Hispanoamericanos. (Antes de la guerra, Rosales y Vivanco, como el primer Hernández, alumbraron en *Cruz y raya*, de José Bergamín.)

Unos se instalaron de principio en el rigor—Hernández, Rosales, Bleiberg, Ridruejo—; otros en el sentimiento que podríamos llamar dramático o pretremendista—Alcaide, Serrano Plaja, Ildelfonso Manuel Gil—; unos terceros, al comienzo de la posguerra, en el romanticismo de la levedad y la melancolía—Ruiz Peña, Cano—, sin faltar la inclinación al realismo en la cotidianidad (Luis Felipe Vivanco); al realismo social desde un arranque surrealista (Celaya); al apasionamiento vital (Carmen Conde); a la emocionada armonía (Leopoldo Panero); al mundo turbador de Gil-Alberti, etc. En solitario, con un surrealismo muy *sui generis*, Carlos Rodríguez Spiteri.

Junto al rigor, valoración del sentir, decía, incluso con claro desplazamiento hacia el sentimentalismo. La dualidad disciplina poética-sen-

timiento se ve muy clara en Miguel Hernández, Luis Rosales y Leopoldo Panero.

Esos y otros habían descubierto ya en sus preliminares que era posible una buena poesía a base de elementos cotidianos, y de ello vino el gusto por expresar lo íntimo en familia: Panero, Rosales, Vivanco, Ruiz Peña, Muelas, Ridruejo... Y Miguel Hernández no tuvo miedo de hablar de la escoba y de la cebolla, por ejemplo, salvándolas de cualquier prosaísmo.

Otra aportación es sin duda el redescubrimiento de la poesía de raíz religiosa católica; según se advierte en Luis Felipe Vivanco, Rosales, Panero, Díaz-Plaja, Muelas, Pino... O al margen de cualquier dogma en Serrano Plaja.

Después de la formidable maestría estética de los del 27, pusieron en juego el vitalismo, el sabor intenso de la vida, a la que acercáronse con temblor y con palabra de artistas, para liberarla de las abstracciones, de manera amorosa y no

airada, según es característico de los poetas de posguerra; es el amor una de las claves de esta generación, un amor que se cuadra en sonetos o que se desborda. Poetas de amor son Carmen Conde, Muñoz Rojas, Celaya, Bleiberg, entre otros, y el Miguel Hernández de una a otra punta de su obra. ¿Cómo no habría de traer ese vitalismo, de diversos tonos, la reflexión sobre el tiempo? Así, particularmente, en Ruiz Peña, Félix Ros y Fernando Gutiérrez. Y en el mejor Luis Rosales.

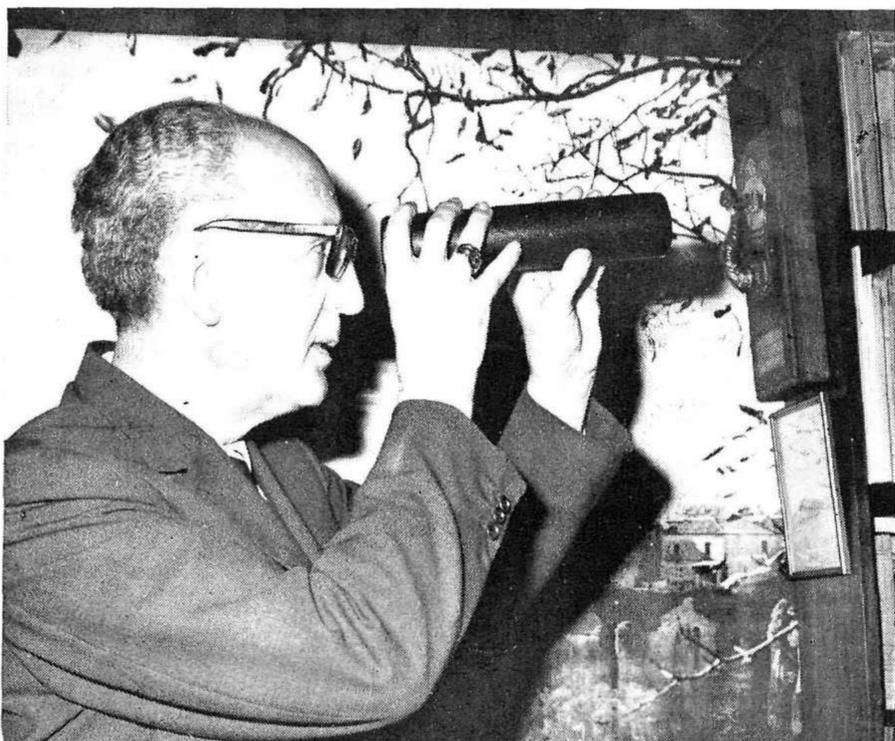
Todo junto no fue sino el primer y decisivo paso para lo que entendemos ahora por rehumanización de la poesía. Hubo mucho más que antecedentes del garcilasismo.

EL ERROR Y LA INJUSTICIA

La mala suerte histórica de la generación poética de 1936 ha venido acompañándola, en general, has-



Carmen Conde



Federico Muelas



Ildelfonso Manuel Gil



Carlos Rodríguez Spiteri



José Antonio Muñoz Rojas,
por Alvaro Delgado

ta el día. Al dar término la guerra civil, hubo en muchos un lógico deseo de borrón y cuenta nueva en lo literario, como en lo demás, una prisa por instalarse con prontitud en el oficio de las letras. No fue tanto el hecho del exilio de algunos—de los nombres que doy, sólo Serrano-Plaja permanece en él—, como la aparición de nuevos nombres, apoyados o no por las circunstancias, lo que hizo que bastantes de los poetas de 1936 quedasen en penumbra, superados antes de poder ofrecer su medida, *viejos* casi antes de nacer, enredados tales en los laberintos de la política por una y otra banda.

Ya desde entonces ha sido normal referirse a lo sumo a una *generación puente*, cuando este rótulo puede aplicársele a casi todas, y dar un salto—qué torero—desde los Lorca, Diego, Guillén, Aleixandre, etc., a los que, desde muy jóvenes, se les consideró consagrados, en un momento muy propicio para

llenar los vacíos como fuese. Y, con la misma ligereza, verdaderamente gimnástica, se omite lo sumado por esos poetas que andan ahora entre los cincuenta y tantos y los sesenta y tantos años.

Claro que nadie niega el valor de Miguel Hernández, a quien su muerte daría una resonancia muy extensa: ni a Luis Rosales, el de la parca pero exquisita obra; ni a Panero, Carmen Conde, Vivanco o Celaya. Pero lo que normalmente se ignora o se quiere ignorar de manera interesada es que esos valores, además de individuales, corresponden, aun con sus diferencias de estilo, a una atmósfera que empezó a manifestarse en los años treinta para seguir después cuajándose hasta hoy.

Hay errores que suponen injusticia. Da pena, y algo de rabia, leer la opinión de un escritor joven sobre los poetas del grupo de *Escorial*. Dijo algo así como que la política le había impedido admirarlos.

Por el mismo motivo, pero al revés, otros no habrían podido admirar a Neruda o a Blas de Otero. Lo peor es que, como ocurre siempre, los que salen de un error quieren convencernos de que todos estábamos en el mismo error y debemos quitárnoslo de encima. Por ese procedimiento, algunos, saliendo de prejuicios muy simplones, descubren ahora a Rosales y a Panero, y del mismo modo descubrirán a otros nombres de esta hornada con la que la poesía en España volvió a ser distinta. Y la prosa, por lo menos la prosa escrita por poetas. Ahí están *El contenido del corazón*, de Luis Rosales; *Las cosas del campo*, de Muñoz Rojas; la serie de Mamburno de Ruiz Peña; *Lecciones para el hijo*, de Luis Felipe Vivanco; *El niño que tenía un vidrio verde*, de Federico Muelas; la prosa poética de Carmen Conde.

Bien, esta es una hornada de transición (lo de *transición* se aplica cuando conviene que algo pase

pronto), al contrario que la requetebién asentada generación de poetas de posguerra (propiamente dichos, se entiende). De cualquier forma, una hornada que exige ser atendida como hasta ahora no se ha hecho, cuando ha llegado a la más alta madurez.

El contacto con la obra de estos poetas de 1936, siempre considerados por mí, como en pruebas escritas consta, me ha producido gozos intensos, y tal vez ese sea el motivo de que haya ido despacio en mi faena. Un niño de la guerra no puede menos que tener ante estos hombres, que representan a otros muchos, muertos y vivos, de un momento crucial de España, su entera actitud de homenaje. Pero ocurre, por añadidura, que el inexorable péndulo de las tendencias lleva a algunos poetas de la última promoción a leer a estos semiolvidados y aun a seguirlos a su modo. Por fortuna, no hay desdén que cien años dure. Y, a veces, algo menos.



Guillermo Díaz-Plaja



José Luis Cano



Dionisio Ridruejo



Leopoldo Panero



Miguel Hernández

POESIA RELIGIOSA ESPAÑOLA (1939-1964)

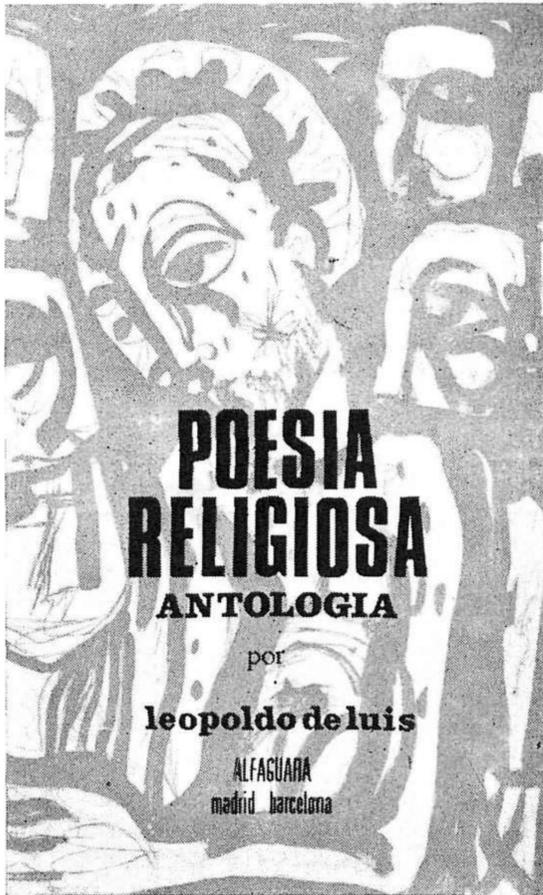
Por RAMON DE GARCIASOL

LA religión nace de la menesterosidad del hombre —miedo por ignorancia—, de la inseguridad de la criatura. El hombre necesita protección porque no se basta; de ahí el estado de derecho frente a la selva. Y cuando no se le alcanzan razones bastantes para explicarse su presencia en el mundo, en la Historia, se refugia en la creencia, como el niño, el supremo indefenso, en el regazo de la madre: en el origen. Estamos aquí y ahora, aunque no sabemos bien, de modo probado, de dónde procedemos ni cuál es nuestra finalidad, a la que se nos fuerza. Entonces viene la creencia —el autista, el primitivo, y el niño desde luego, sustituyen la realidad, lo que es, por lo que quieren que sea—, entonces llega la fe, a suplir lo que no se nos patentiza. Así, el hombre es religioso por naturaleza: está religado a un comienzo y a un fin que no entiende, y que por eso le desazonan. Y cree en lo que necesita: en la felicidad, al menos fuera del mundo —cuando desespera de éste—, en la transvida: anonadamiento o eternidad. El hombre es un ser moral, y cuando no logra perfección, aspira a ser bueno con arreglo a unos comportamientos que, perdidos, le convertirían en una pobre bestia: saco de instintos o tumor supurando pavores. Este aspecto consolidario es preferido a la religación por Leopoldo de Luis, sentido que nos proporciona «la idea de una poesía religiosa de sentimiento moral, que centra al hombre en una serie de normas éticas, autolimitándole en una consciente libertad, en la dependencia del individuo que se debe a los demás y que debe respetar su propia conciencia». (Para mí, *religare* no es vincular forzosamente a la divinidad o a las raíces, que desconocemos de hecho, sino a una nostalgia de lo desconocido: un origen, un vago origen que es dolor e hipótesis, aunque lo engendrado supone un engendrador. *Crede ut intelligam*, creo para entender, como punto de partida, porque la fe no me basta, fe como hipótesis de una realidad a verificar.)

El hombre tiene que explicarse, y Dios, un Dios en la niebla del presentimiento, un sol entre nubes, promesa más que presencia —o el Dios de las religiones positivas— resulta respuesta suficiente para unos, insatisfactoria y desgarradora para otros.

Antología de poesía religiosa (1939-1964), de Leopoldo de Luis, recoge la expresión poética —casi mejor, en algunos casos, la experiencia— de esta religiosidad deficiente que lucha, agoniza por entender o sentir, dilaceración por falta de fe, trágico asunto independiente del sujeto. Los que tienen fe sobrada cumplen con su permanente acción de gracias a la divinidad, a su divinidad. Pero, ¿por qué hay religiones, una sola verdadera para cada seguidor? Porque las circunstancias históricas varían, como es cambiante la moral, nacida de la costumbre, creadora de usos. El hombre es, también un ser histórico. (Como se ve, a poco que se rasca, el hombre es demasiadas cosas, complicaciones y perplejidades: ha sido, es y puede seguir siendo —pasado memorable, presente y espera de futuro—, y ahí reside su tragedia. También puede ser un pedazo de carne con ojos, con lo que tiene todo resuelto: la máquina no sufre.)

Lo anterior es obvio —resuena de un modo u otro, con acento personalizador a través de los siglos—, y por ese camino podríamos alejar-



nos consciente o inconscientemente del asunto a tratar: un hombre español —Leopoldo de Luis—, desde su circunstancia española —un hoy condicionado por la historia anterior de vario signo—, ha recogido la poesía de unos poetas españoles que empiezan a cantar después de la guerra civil, desde el especial talante y encuadramiento de cada cual. (O encuadramiento por talante.) Antes de que apareciese un resonante libro de título nada cortés —*Cien españoles y Dios*, subconscientemente la patrimonialización de Dios—, Leopoldo de Luis ha viajado en solitario por la angustia religiosa española, no para ganar o retumbar, sino para entender. El, gran poeta —conviene que los elogios no sean siempre necrológicos y cicateros en vida—, certero escritor de noble prosa, hombre serio y sin ventoleras de propagandismo o comercialidad, llega a la conclusión que es su *Antología de poesía religiosa española* —no confesional—, la hecha por poetas que tienen, buscan o titubean de Dios. Cada uno de los comprendidos en estos grupos explica con más o menos fortuna su posición: por qué cree, por qué duda, por qué niega, en alguna medida.

Antología de poesía religiosa, de Leopoldo de Luis, ostenta un título cimero entre muchos: su valentía. No es fácil —prueba de ello es que tal libro, con tal signo y coordenadas específicas, aparece por primera vez en la bibliografía española—, no es nada fácil realizar este heroico trabajo, al margen de la calidad que atribuyamos a cada poeta y a cada poema. La cuestión estudiada por Leopoldo de Luis pertenece al grupo de las quemantes, de las que comportan más riesgos que venturas, en tierra de *siistas* y *noistas* que no matizan y recaban adhesión incondicional. Es decir: entre toscos mentales o entre instalados en posiciones viscerales más que meditadas: intran-sigentes sin calado pensante que apelan al

grito, al insulto o a la eliminación —y el sexto, «No matarás!»—, recurso primitivo que no resuelve nada, sino que añade estupidez a la culpa. *Siistas* o *noistas*, y, peor aún: pillos que mienten, hipócritas de buenos modales y malas faenas, vendiditos, negociantes en provecho propio con la *no remediada* ignorancia ajena. Porque el mal está en la ignorancia, y es, si no inútil, poco creador, creer sin razones. Yo no entiendo la contradicción que supone no saber que se sabe.

En otro tiempo hubiese resultado, si no impensable, impracticable esta *Antología de poesía religiosa*. En apoyo de tal afirmación, no sería difícil presentar poemas que no pudieran publicarse en su día, a pesar de su entramado ético y de su ansión cristiano. ¿Es que hay un relativismo religioso, o moral, y nada es eterno en lo de tejas abajo que conocemos? ¿Los dioses de hoy son los diablos de mañana, como vemos que los delincuentes de una cara son los héroes de la otra? ¿El hombre honrado e inteligente tiene pocas verdades macizas que le sustenten y ninguna que se atreva a imponer a los demás?

¿Qué ha ocurrido para hacer permisible este libro *escandaloso* —subrayo el adjetivo—, quizá protervo, para algunos bien acomodados en un sistema de ritos sin problema? ¿Por qué son hacedores diálogos que otrora se resolvían en iracundia y torvas miradas despreciadoras, cuando no en penas eternas y terrenales? Y atención: ¿por qué no es absurdo pensar que la poesía viva de hoy, en su lenguaje original, pueda ser incorporada mañana a la liturgia, coparticipada en las ceremonias religiosas?

Que se ha dado el Concilio Vaticano II. Que la ciencia ha puesto luz donde había fantasmas. Que la conciencia ha superado terrores. Que la realidad se impone a las cabezonerías o a los intereses. Que no es delito dudar en cuanto no se invada la sagrada intimidad del otro, del prójimo. Que quien duda no niega, aunque no pueda afirmar. Que quien llora no es fatalmente culpable ni se divierte con los pies desnudos en las brasas.

Para su trabajo, Leopoldo de Luis ha partido de las siguientes bases: «... hay dos clases, en líneas generales, de poesía religiosa: la que responde a un sentimiento interior, existencial, y la que maneja asuntos relacionados con la religión en sus manifestaciones externas. La poesía española contemporánea sobre la que se compone esta antología ha respondido mucho más a lo primero, con lo que su importancia y calidad resultan relevantes. La antología contempla todas las manifestaciones, pero atiende, como es de rigor, a la calidad. La poesía, antes que religiosa, como antes que amorosa o antes que social, tiene que ser poesía.»

Lo claro del propósito, su expresión y realización nos releva de preguntar qué se propone el antólogo. Ahí está ese prólogo ejemplar de mesura y leer varias veces y meditar antes de poner la palabra en las cuartillas. Recoge y subraya la poesía de carácter religioso —entendida la religiosidad como hemos apuntado— que hacen en la posguerra civil española los poetas —algunos poetas— nacidos a partir de 1913. ¿Por qué esta fecha y no 1914 ó 1912? Por necesidad de precisar unos límites, con análogos riesgos de acertar o equivocarse al escoger un tema: peligro y gran-

deza de la libertad: la piedra no se equivoca nunca, pero jamás decide. Y como raras cosas son más subjetivas—fuera del poema—que seleccionar poemas, esta antología es la de Leopoldo de Luis, no la que podía haber sido para cada lector de conseguir valor y capacidad para realizar su antología.

«No llamo poesía religiosa a la de *tema religioso*», precisa un poeta sacerdote: José Luis Martín Descalzo. Mas entonces, ¿qué es poesía religiosa? En el fondo lo que impone la humilde necesidad de estar en claro y religarse con el origen, acción solidaria con los demás. El que habla sólo de sus asuntos no se refiere a nada importante para el resto, que es casi todo. «Se es religioso cuando se es humano», remacha otro poeta sacerdote: Carlos de la Rica. «A una poesía religiosa que habla en pura jerga todavía, va sustituyendo una poesía

mucho más humanizada, sencilla y honesta, encarnada en el tiempo y en el espacio, de carne y hueso, mucho más cerca del Dios cristiano, porque está mucho más cerca del hombre», asegura el más joven de los poetas incluidos, asimismo de condición sacerdotal: Victor Manuel Arbeloa.

Tres testimonios de calidad—entre muchos más—atestiguan la necesidad de la antología de Leopoldo de Luis, su percepción de los signos del tiempo, su servicio a la empresa de la posible convivencia, su finura y antevisión.

Es curioso advertir que sean los poetas sacerdotes quienes hablen un lenguaje más cordial frente a los que se ponen detrás de un cristianismo palabrero y sin obligaciones, de cumplir y de mentir, de no creer, pero sirvo. ¿Qué Dios es ése que no nos sirve para hacernos mejores? ¿Quién ama si no respeta a la ama-

da, quien adultera? ¿Quién está con los sencillos y los humildes si vive de su explotación? ¿Quién puede llamarse hombre digno si desmiente con los actos las palabras, si emplea dos medidas para el mismo hecho?

A más del tenso y admirable prólogo de Leopoldo de Luis, hay en la antología debida a su diligencia y tino una patética confrontación en las poéticas de los antologados, que presagia tiempos más solidarios y convivenciales. Y esta esperanza turbadora la ha puesto con limpieza de corazón y suficiencia de mente ante los ojos. Leopoldo de Luis, varón de deberes más que de derechos, hombre que podría tirar algunas primeras piedras. Pero él es cortés y melancólico, tenaz y sonriente, señor, y pone a reflejar—a reflexionar—un espejo que algunos querrian romper porque da—porque ponemos delante—turbias imágenes.

Historias de Hoy



Y Recuerdos de Ayer

Por ANTONIO DIAZ-CAÑABATE

LA BERLINA DE LA INFANTA ISABEL

JUGUEMOS el vocablo. Del Rastro madrileño ya no queda ni rastro. Esta afirmación podrá ser juguetona, pero, desde luego, es exagerada. Algo y aun algo queda del madrileño Rastro. Hace tiempo que no voy por allí, y en este Madrid de nuestros días, en cuanto perdemos de vista durante una temporada un barrio cualquiera, al retornar a él nos lo encontramos transformado. Esto dicen que es el progreso. Siempre he pensado que el progreso es un incordio. Ya de jovencito me molestaba. Ahora en la vejez se me antoja aún más antipático. El ideal del progreso es no dejar títere con cabeza y a mí me complace cada títere con su cabeza correspondiente en su sitio, en el sitio que ha tenido siempre. ¿Que esto es imposible? ¿Que el progreso es un caballo desbocado que no repara en obstáculos, que lo arrolla todo ansioso de avanzar, que no puede detenerse en tiquismiquis sentimentales, que le importa un bledo destruir bellezas artañonas, que obedece a una ley que dicen ineludible? Pues precisamente por esto me revienta el progreso. Y por esto ya no me apetece pasear por Madrid. No quiero tomarme disgustos innecesarios.

La última vez que estuve en el Rastro, al bajar por la Ribera de Curtidores para adentrarme por las antiguas Américas, la desazón me atenazó. De aquellas Américas, en mi estima el rincón más pintoresco del Rastro, apenas queda un trocito. En este trocito ya no existía el tenderete del que fue mi gran amigo, Tiburcio el Pelanas, que

se murió al poco de terminarse nuestra guerra. ¡Lo que la hubiera gozado contemplando el Madrid de los rascacielitos y los pasos elevados y los miles de automóviles apestando las calles! Porque el Pelanas era un progresista de los buenos, según decía. Y lo explicaba: «Me gano la vida con las cosas viejas para aprovecharme de las cosas nuevas. Me tira que lo nuevo salga de lo viejo sin necesidad de acabar con las antiguallas. Aquí está el conque de mi progresismo. Se puede avanzar sin destruir. ¿Por qué no poner lo viejo a un lado para aprovecharlo y lo nuevo a otro para disfrutarlo? ¿Comprendes por qué digo que soy un progresista de los buenos?»

Lo comprendía, pero no así los que para elevar lo nuevo han echado abajo lo viejo, los que han destruido un Madrid para reemplazarlo por otro, cuando tan fácil hubiera sido (como ocurre por ahí fuera) que los dos vivieran unidos en paz y con armonía.

Y vamos a lo que íbamos, que nos hemos ido por los cerros de Ubeda de la divagación. Era por el año de 1931, por el mes de octubre. Con bastante frecuencia tres o cuatro amigos nos reuníamos en el tenderete de las Américas con Tiburcio, a los finales de la tarde. Ya se sabía. Llegábamos provistos de unas lechugas, de tomates, de cebollas y de escabeche de besugo que adquiríamos en la calle de la Ruda; es decir, los ingredientes para preparar una ensalada, menester en el que era maestro el Pelanas. El ponía el aceite y

el vinagre y el vino. Y allí, al aire libre del anochecer otoñal, dorado el cielo crepuscular, suave y limpio el aire, dábamos cuenta de la sabrosa ensalada y nos poníamos morados con el rico morapio valdepeñero legítimo. Aquella tarde que recuerdo, Tiburcio nos recibió jubiloso.

«—Venis que ni llamaos a toque de corneta. Os voy a enseñar la mejor compra que he hecho en mi vida.»

Y nos llevó a una especie de patio detrás del tenderete. En el centro de él distinguimos una berlina en muy buen estado de conservación, casi flamante.

«—Mirar qué alhaja. La berlina que fue de la infanta Isabel. Me la he quedado en una subasta que han hecho los republicanos de las caballerizas de la familia real, por quinientas pesetas.»

«—¡Valiente negocio! ¿Quién te la va a comprar?»

«—Nadie. No la vendo aunque me la pesen en oro. Es para mí, para mi uso particular, para darme el gustazo, yo, Tiburcio el Pelanas, de sentarme donde se sentaba la Chata. Ya estáis al tanto de que heredé de mi padre, a más del mote y el negocio, el ser republicano federal, pero esto no le hace para que la infanta Isabel me fuera muy simpática. Si ella hubiera sido la reina de España yo no hubiera sido republicano federal. Era una castiza. A mi puesto vino un día y me compró un brasero de bronce repujao que no había manera de salir de él. Se lo llevó sin regatearme un céntimo.»

«—Todo eso está muy bien, pero ¿qué vas a hacer con la berlina? ¿Te vas a comprar un tronco de caballos para pasearte en ella por la ronda de Toledo y la Ribera de Curtidores o para ir los domingos a los toros?»

«—Bien lo quisiera, pero no tengo dinero suficiente. Ya tengo pensado pa lo que me va a servir. Para leer el periódico, para pasar mis ratos de ocio, para recibir las visitas de cumplido y a los clientes de postin y pa tener las broncas con mi mujer. Esto último ya lo he inaugurao. Ayer, sin ir más lejos, tuvimos una que ¿veis esta seda azul marino con que está tapizada?, pues, bueno, de lo que oyó se puso encarnada, no os digo más. Esta berlina de la infanta Isabel va a ser mi lujo, como si dijéramos un salón de alto copete en plenas Américas del Rastro.»

«—Lo que es una lástima es que no podamos comer ahí la ensalada.»

«—¿Qué estás graznando? Ahí no entra más que mi costilla y yo. Vosotros sois plebe y ésta es una berlina regia, con la corona real rematando los faroles y grabada en las portezuelas. Cuando entro y me siento me olvido de que soy republicano federal.»

Muchas tardes cuando llegábamos, nos decía su mujer:

«—Ahí tenéis a ese berzotas metido en la berlina soñando que es el marido de la infanta Isabel. ¡Mira tú si fuera verdad! ¡De la que me hubiera librao!»



HIDALGO COMO UN GAVILAN

Por JOSE FRADEJAS LEBRERO

ESTE refrán tiene gran trascendencia en cetería, ya que se le atribuye una cualidad al gavilán que para Correas —quizá más ajustado a la realidad— quiere decir el «que es hidalgo tan pobre, que no tiene más de lo que por las uñas y pico pudiere haber» (1); lo cual parece convenir con los caracteres que le atribuyen los cetreros: «et toman presiones muy buenas con que toma home placer; así como en el verano los perdigones et después en el mes de Agosto et Septiembre las codornices, et en el invierno las cercetas con el atambor, et la picaza et la ciguñela... et son aves que toman con el gran esfuerzo que han algunas vegadas grandes presiones, así

(1) Correas, G.: «Vocabulario». Madrid, 1924, página 239 a.

como tomar el ánade et la cuerva, et trabar milano, et tomar el alcaraván...» (2).

En las mismas ideas abundan Vallés (3) y Sahagún (4); es decir, que a pesar de ser llamado **nisus**, esto es, esforzado, sus presas son de pequeño tamaño y se cansa pronto, lo cual hace resaltar también Covarrubias (5) cuando afirma: «humípeta, porque no vuela altanería y va cosido con la tierra para hazer la presa».

(2) López de Ayala, P.: «Libro de la caza de las aves». Ed. Gutiérrez de la Vega. Madrid, 1879. Bib. Venatoria, t. I, cap. XLII, pág. 319-20.

(3) Vallés, T.: «Libro de Cetrería y Montería». Sevilla, 1947. Bibliófilos Sevillanos, pág. 147.

(4) Sahagún, J. de: «Libro de Cetrería». Manuscrito de la B. Nac.

(5) Covarrubias, S. de: «Tesoro de la Lengua Castellana Española». Ed. Riquer. Barcelona, Horta, 1943. Voz Gavilán, pág. 634 a.

A pesar de ello, ya López de Ayala hace mención de una franquicia, que él mismo presencié en Cañete: «et vinían diez et siete mercadores que traían sacres de Romanía et de Alemania, falcones bornis provinciales ochenta piezas, et traían un gavilán con ellos, et desde llegó allí en el puerto murióseles el gavilán, et non levó dende los falcones fasta que fue a Perpiñán, et dió un falcón provincial a un caballero dende, et tomó del un gavilán, et torno para allí, et levó sus falcones porque iba seguro de non pagar portadas» (6).

Corrige y aclara esta costumbre Gonzalo Fernández de Oviedo: «todos los que traen halcones a vender no pagan portado ni derechos algunos si traen con

(6) López de Ayala, P., ob. cit., págs. 320-1.

ellos un gavilán y si el gavilán se muere, sálanle y aunque venga muerto son francos los halcones» (7).

Sigue esta versión, menos concreta Vallés: «y lo más es, que aún después de muertos quisieron las leyes gozasen de esta exención y libertad, de esta manera que si partiendo de un reino para otro llevasen un gavilán vivo con otras aves de rapiña y por caso muriese en el camino, tomándolo por testimonio y llevándolo muerto con las otras aves, así, muerto las liberta y enfranquece de cualquier dispendio» (8).

Lo mismo afirma Covarrubias: «quando traen halcones de otras tierras, viniendo entre ellos un gavilán, son todos libres de los derechos de los puertos; y si ha muerto en el camino desentrañándole y con testimonio les da ni más ni menos franqueza, y por esto le pudieron llamar hidalgo, por ser franco y franquear a las demás aves» (9).

No he podido hallar, con certeza, la ley de franquicia correspondiente; solamente esta nota de unos aranceles de aduanas del siglo XIII, que bien pudiera ser el origen de esta curiosa costumbre: «Aztor nin falcón nin esmerilón nin gavilán, nin ninguna ave deve dar peair» (10). ¿Pero por qué el gavilán y no cualquiera de las otras aves, pues vemos que se mencionan genéricamente cuatro y se engloban todas las demás? A esto quizá se pueda responder con otra leyenda que a decir de Juan Vallés **escribe Fisiólogo**.

«Physiologus (o naturista), título con que designamos al autor y al libro compilado en el siglo IV por un cristiano de lengua griega de Alejandría que ha sido uno de los grandes manantiales del simbolismo cristiano. Ha fecundado la exégesis escrituraria, la predicación, la poesía y la iconografía, antes de degradarse a folclore y decoración» (11).

Seguramente entre los 48 animales, plantas y piedras cuyas propiedades enumera, se encuentra el gavilán, cuya leyenda ya había pasado al folclore.

Aunque por experiencia lo da Alonso de Herrera, quizá como observación: «es bueno sembrar la cebada lejos algo del poblado, y en raso y escampado, onde ellos (los gorriones) no se acojan, aunque por miedo a los gavilanes no se alejan de poblado» (12).

Y de ahí pasaría a Gonzalo Fernández de Oviedo (13), Juan Vallés (14), Fray Luis de Granada (15) y Sebastián de Covarrubias (16) que son entre quienes la he hallado.

Porque en ninguno de los Bestiarios latino-medievales, cuyos índices da Mc Culloch en su obra (17), está incluido Accipitre, que puede traducirse por Gavi-

lán. Solamente San Isidoro (18) y Hugo de San Víctor (19) hacen mención De Accipitre, pero nada dicen de la leyenda que nos ocupa. Hugo de San Víctor, en los capítulos XIII a XIX y XXXVII, hace consideraciones y comparaciones morales y espirituales. Tampoco Carmody incluye en su edición (20) De Accipitre.

En el comentario que Mc Culloch hace de los principales sujetos describe y re-

fame, ch'egli mangiasse d'una carne marcia; e non si diletta ch'a prendere uccegli grossi» (cap. XXV, págs. 104-5); y la soberbia al halcón (cap. XXXII, páginas 120-3).

De las tres menciones es cierto que se aproximan algo la del águila y la del gerifalte, pero nada hay semejante a la leyenda de nuestro gavilán.

Nada, pues, he podido encontrar en



sume lo que se dice en los bestiarios sobre Hawk = Accipitre, ave de presa (21), y tampoco hace mención de ello.

En **Fiore de Virtú**, italiano (22), se atribuyen la liberalidad al águila con estas palabras: «E puosi appropriare la virtù della liberalità all'aquila, ch'è il piú liberale uccello che sia al mondo, ch'ella non potrebbe avere mai tanta fame ch'ella non lasci sempre la metà di quello ch'ella prende agli uccegli che le vanno presso» (cap. XI, pág. 61), la magnanimidad al gerifalte: «E puossi appropriare la virtù della magnanimità al girfalco, che si lascerebbe in prima morire di

Bestiarios sobre la leyenda, es posible que Vallés supiese de una versión desconocida para nosotros hoy o bien que diera una autoridad a un hecho legendario para hacerlo más creíble. Lo que sí parece cierto es el gran predicamento de la leyenda que como vemos está muy difundida entre cetreros, historiadores, predicadores y dramaturgos.

Sólo la narración de la leyenda consigna Fernández de Oviedo, que la intitula opinión, fábula o testimonio que levantan al gavilán:

«Esta opinión (de la nobleza) viene de una fábula o testimonio que levantan al gavilán de un comedimiento y gentileza natural que le atribuyen las lenguas de los cazadores, y esta opinión o fábula así anda por el vulgo y dicen que el gavilán, en invierno el pájaro que toma cerca de la noche, le guarda vivo entre sus manos y se calienta con él la noche y a la mañana le suelta sin daño alguno. Y mira hacia donde va huyendo y, por no le topar después, el gavilán se va a cazar ha-

(7) Fernández de Oviedo, G.: «Noticias de Madrid y de las familias madrileñas, por (entresacadas de las Quincuagenas) Julián Paz. R. A. B. y M. M. A. de Madrid, 1947, pág. 288.

(8) Valés, ob. cit., pág. 142.

(9) Covarrubias, ob. cit., voz Fidalgo, página 592 b.

(10) Castro, A.: «Unos aranceles de aduanas del siglo XIII». R. F. E., 1921, pág. 13, y referido al Fuero de Burgos.

(11) Asensio, E.: «Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media». Madrid, Gredos, 1957. Bibl. Románica-Hispánica, tomo 34 (Estudio y Ensayos), pág. 246.

(12) Alonso de Herrera, G.: «Obra de Agricultura», 1513, libro 1.º, cap. 9.

(13) Fernández de Oviedo, ob. cit., pág. 288.

(14) Vallés, ob. cit., págs. 141-2.

(15) Fray Luis de Granada: «Introducción del Símbolo de la Fe», parte 1.ª, cap. XVII, párrafo 1.

(16) Covarrubias, ob. cit., pág. 592 b.

(17) Mc Culloch, F.: «Medioeval Latin and french bestiaries». Studies in the romance languages and literatures, n.º 33. University of North Carolina, 1960.

(18) San Isidoro: «Etimologías». BAC, capítulo VII, págs. 55-56.

(19) Hugo de San Víctor: «De bestiis et aliis rebus», en Migne-Patrológia, tomo 177, págs. 15-164.

(20) Carmody, F. J.: «Physiologus latinus». Ediciones preliminares. Versión B. París, Droz, 1939.

(21) Mc Culloch, ob. cit., págs. 123-4.

(22) «Fiore di Virtú». Biblioteca Scelta, volumen 439. Milano, Giovanni Silvestri, 1842.

cia otra parte. Esto créalo quien quisiere, que yo ni lo creo, ni lo he experimentado, ni he visto escrito autor que tenga crédito, que tal diga» (23). Y Juan Vallés: «Son tan nobles y tan hidalgos, según escribe Fisiólogo, que en el invierno para pasar la frialdad de la noche toman un pájaro a la tarde antes que anochezca y tiénenle vivo toda la noche debajo de las manos, sin hacerle mal alguno, gozando de su calor, y en la mañana cuando es el día le sueltan aunque tengan hambre y miran por donde va y en todo aquel día no van a buscar de comer hacia aquella parte por donde el pájaro fue, sino que toman otra vía porque no puedan encontrar con él» (24).

Y Covarrubias: «atribuyendo a esta ave de rapiña una hidalgúia muy grande, que en las noches frías del invierno, a puesta de sol, prende un paxarillo y le lleva consigo a la dormida, abrigándose con él el pecho, y a la mañana le suelta libre sin lisióu alguna» (25).

También lo acoge el Diccionario de Autoridades (tomo III, 1732) bajo el modismo: «Es franco como un gavilán. Frase proverbial con que se encarece la generosidad y agradecimiento de alguna persona. Es tomado de que el gavilán suelta por la mañana el pájaro que tuvo en las uñas la noche antes para dormir, y advierte a la parte que voló, para no ir por allí, y no encontrar con él.»

De estas versiones se deducen algunas cosas:

a) Existe una fuente escrita, Fisiólogo que desconoce Fernández de

(23) Fernández de Oviedo, ob. cit., páginas 287-88.

(24) Vallés, ob. cit., cap. XXX, pág. 141.

(25) Covarrubias, ob. cit., voz Fidalgo, página 592 b.

Oviedo y teme sea una patraña de cazadores «chufadores», hasta tal extremo que piensa si no será una fábula pero por lo curiosa la inserta.

b) Coinciden Vallés y Fernández de Oviedo en que le mantienen entre las manos para calentarse y que cuando le libra se va por otra parte a cazar, mientras que Covarrubias cree que le sirve para calentarse el pecho y nada dice de la hora a libertarle, sino que le deja sano.

Han consignado los tres autores la leyenda, fábula o patraña, por mero capricho erudito y ninguna relación simbólica tiene con el posible valor dado por Physiologus. Sin embargo, todo cuanto de simbólico pudiera haber en la obra de éste aparece en Fray Luis de Granada de la siguiente manera, que desborda la cetrería y el tema del honor para representar la providencia y misericordia divinas:

«En las noches grandes y frías del invierno, procura de cazar un pájaro para tenerlo toda la noche en las uñas y calentarse con él. Y esta es una providencia. Otra es que, amaneciendo, él, a la mañana, con grande hambre (por haber sido la noche larga y tener él así como todas las aves de rapiña, gran calor en el estómago, porque el hambre los haga cazar), teniendo el manjar en las uñas, no toca en él, sino suéltalo para que se vaya por haber de él recibido aquel beneficio. Esta es otra providencia. La tercera es que a la mañana, cuando va a buscar en qué se bebe, no vuela por la banda que el pájaro voló por no topar con él sino por la contraria. De estas noblezas nació el común proverbio [que no consignan el Marqués de Santillana ni Hernán Núñez] que dice: Hidalgo como un gavilán, y como tal lo libran las leyes

reales de pagar pecho o portazgo, así a él como a su familia (que son todas las aves que vienen en su compañía), aunque él llegue ya muerto» (26).

La leyenda pasó también al teatro con Fernán López de Yanguas, en la dedicatoria a don Francisco de la Cueva, de su obra **Farsa de la Concordia** (1529?),

El hidalgo gavilán,
cuando prende al pajarico,
a veces sufre el afán
sin cebar en él su pico.

Y por sus obras suaves,
manda la ley y el derecho
que franquee las otras aves
y por él no paguen pecho (27).

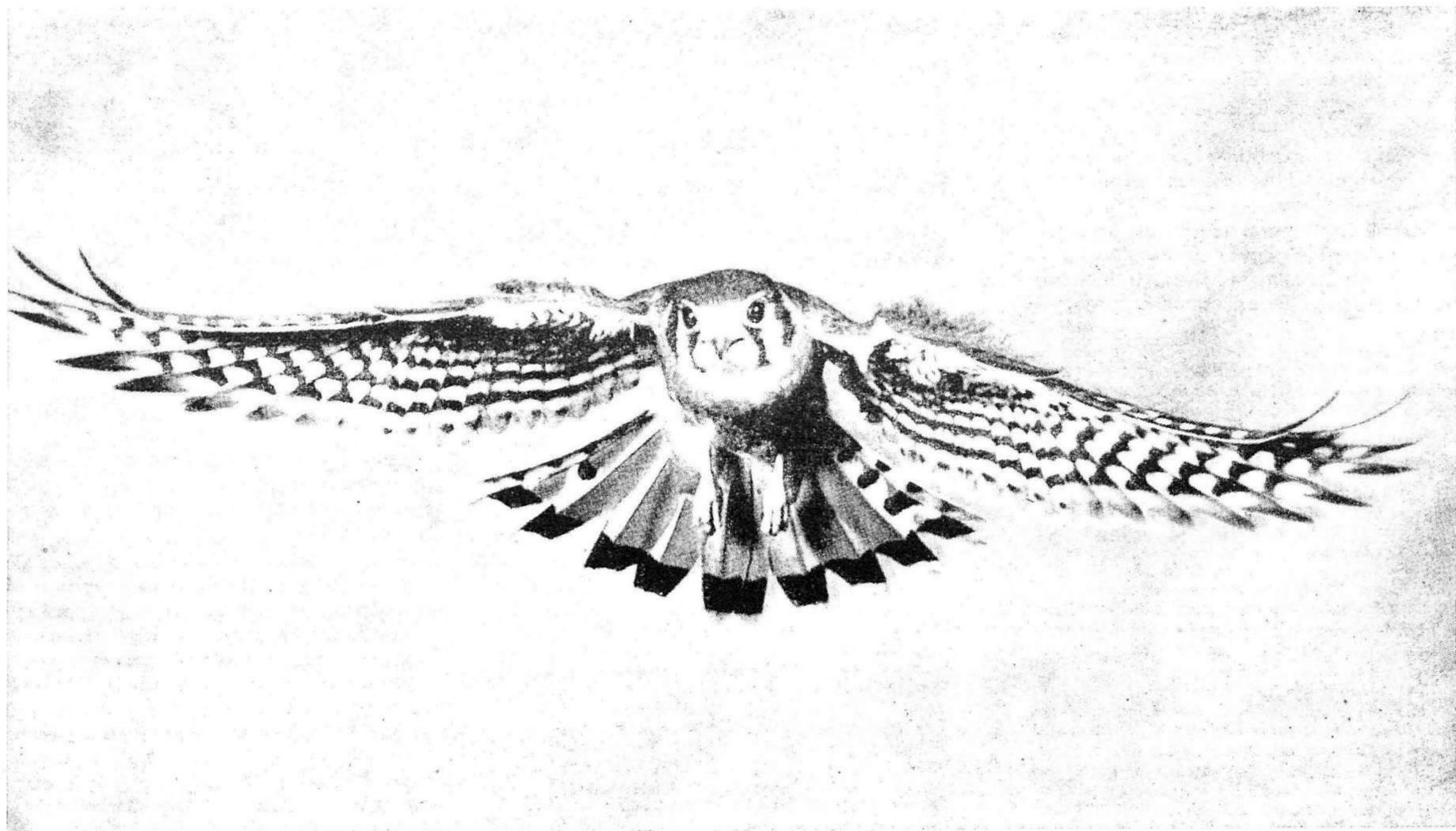
Es posible que la obra de Fernández de Oviedo fuera conocida de López de Yanguas, la de Ayala es casi seguro que la conocía pero en ella no existen ambas partes de la leyenda, sino solamente la de la franquía, pero estimo que no le era preciso porque es indudable que era una especie de rumor popular, o de transmisión tradicional. Como quiera que sea la cadena no se interrumpe hasta por lo menos el siglo XVIII, puesto que también la hallamos en el prodigioso Lope; es posible que se exageren sus fuentes, pero es indudable que era un consumado lector. En **El Príncipe Perfecto** —1616?—, 2.ª parte, acto III, esc. XV, pág. 138 a), se refiere a esta curiosa leyenda:

Y si sois pobre, me pesa,
porque como no hay halcón
que sin un pájaro duerma
por la frialdad de los pies,
no hay noche que yo tenga
un hombre pobre en las manos (28).

(26) Fray Luis de Granada, ob. cit.

(27) López de Yanguas, F.

(28) Vega, L.: «El Príncipe Perfecto» (BAE, tomo 52), pág. 138 a.





Puerto de Sete

EN BUSCA DE PAUL VALÉRY

Por CARMEN NONELL

«Ce toit tranquille, ou marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!»

«Le Cimetière marin» Paul Valéry.

He venido a Sete en busca de Paul Valéry a través de las calles estrechas, empinadas, que se abren a los muelles anunciados por el olor salobre y húmedo y por alguna gaviota desesperada que confundió una antena de televisión con un mástil.

He recorrido esos muelles en el atardecer cuando los barcos pesqueros cabecean lentamente en el agua gris, chocando sus cascos con rumor de nueces. En el puerto del vino los barcos son negros, oscuros, de color de mos-

to, y el agua, al reflejarlos, es también negra, veteada de verdes y rojos.

Enfrente, la laguna de Thau, manda los dedos de sus canales a enlazarse con los canales marinos y ya no es posible separar unos de otros.

La bella y pintoresca ciudad a la que envidia Marsella, apoteósicamente mediterránea, se vuelca en esas orillas donde se suceden los mesones, las tascas marineras, las marisquerías, sólo interrumpidas por las sencillas

tiendecitas, como bakalitos en los que se amontonan las barnastas cargadas de pirámides de pescado, de crustáceos, de mariscos, con su fragancia marina que aún no ha descompuesto la muerte.

Peces estertorantes, langostas de lentos desperezos gimnásticos, cangrejos inquietos y moluscos somnolientos en constante bostezo. Y próximo, el dorado escocor del aceite frito mezclado al exótico de las especias.

Pregonos vibrátiles enredados

en el humo calmo de las pipas de los lobos de mar de ojos lejanos que pasean sus tatuajes sin alejarse demasiado de sus barcos, atados a ellos por misterioso imán de la mar, y que se detienen cada pocos pasos, la mirada en eterno sueño de rutas infinitas.

Más adentro, en el puerto que pudiéramos llamar frívolo, los yates, balandros y fuera bordas; hermanos desdichados de todos los barcos, sobre los que pesa la maldición de una falsa vocación marinera. Navegantes fallidos, lujosas entretenidas de millonarios que soñaron en ser piratas y se quedaron en banqueros y empresarios.

Por la carretera, asomada al puerto, anhelante de la mar libre que trepa hacia el faro y hacia Mont Saint-Clair, voy en busca del cementerio marino que ha sido el motivo de mi viaje.

No sé por qué, a través del poema lo había imaginado como, justamente lo he hallado en Gruissan, cerca de Narbona: un promontorio marítimo cubierto de pinos y cipreses y sembrado de estelas que sólo cubren un recuerdo: de unos hombres y unos barcos que tienen su verdadera sepultura en el mar. Un solitario y misterioso cementerio vacío al que en las noches de tramontana llegarán los espíritus marinos en busca de sus tumbas terrestres en las que no podrán reposar nunca.

«Fragment terrestre offert à la
[lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de
[flambeaux
Composé d'or, de pierre et d'ar-
[bres sombres,
Où tant de marbre est tremblant
[sur tant d'ombres;»

Por eso el cementerio marino de Sete, el verdadero protagonista del poema de Paul Valéry me ha desmontado todo el sueño.

Un campo santo lleno de visitantes, de entierros, coronas y mausoleos y tumbas familiares, desde el que se descubre el mar, ciertamente. Pero esto no es nuevo para mí, que desde más alta atalaya marina tengo mi tumba a la espera en el de Barcelona de iguales características. Una tumba ante la que el día y la hora en que enterraban a mi abuelo, sus acompañantes miraban a la vez tomar el rumbo de alta mar al barco que se llevaba a América a su sobrino predilecto.

Ahora en éste he buscado la tumba del poeta para decirle mi desencanto y brindarle mis cementerios marinos de la costa catalana que cimbrean sus cipreses en la playa y que tances veces ha arrasado el mar en cualquier invierno y en una noche de tramontana:

«Le vent se lève...!
L'air immense ouvre et renferme
[mon livre
La vague en poudre ose jaillir
[des rocs!

HISTORIA SECRETA

DE LAS LIGAS

Por JUAN PERUCHO

HUBO un momento de su larga vida profesional durante el cual Sherlock Holmes investigó a fondo los orígenes de las prendas interiores femeninas, y fue precisamente en el transcurso de una de sus feroces e inacabables luchas con Mortimer, episodio que el gran detective llamó «el tenebroso caso de la jarretera», y así, en un atardecer de octubre, mientras fumaba una pipa en su gabinete de trabajo de Baker Street, lo comunicó a su inseparable y fiel doctor Watson con mucha seriedad y mirándolo fijamente. Watson, que estaba recién casado, abrió los ojos desmesuradamente y tosió con hipocresía. En aquella ocasión, Sherlock Holmes permanecía tumbado con indolencia sobre el sofá, mientras su amigo examinaba detenidamente un ejemplar rarísimo de pistola «Sharp» con cuatro cañones giratorios, calibre 22 (5,5 mm.) mediante la cual se había suicidado un coronel esperantista, recién llegado de la India.

Sherlock Holmes, sintiéndose particularmente locuaz aquel momento, contó la historia del robo de la liga de la condesa Alicia de Salisbury, a la sazón depositada en el British Museum; execrable hecho que realizó Mortimer, el mortal enemigo del gran detective. Se creía que esta liga era la fuente o el origen de la Orden de la Jarre-

tera, pero solamente Sherlock Holmes lo probó como consecuencia de los profundos estudios efectuados en ocasión del robo. Esta es, por lo menos, la tesis de Watson, expuesta en un manuscrito original, recientemente encontrado en Londres, publicado por «Owen Limited» en 1968, bajo el título de «Murder and Fashion by Dr. Watson (Sir Arthur Conan Doyle)». Mister Holmes afirmó que, efectivamente, las ligas fueron puestas de moda por Alicia de Salisbury, y que ésta en 1345, cuando en una gran fiesta bailaba con el rey Eduardo III de Inglaterra, le resbaló pantorrilla abajo una de sus ligas, la cual el rey prontamente recogió, y que para desmentir las murmuraciones de los malévolos cortesanos y manifestar la pureza de sus intenciones, fundó allí mismo el rey la Orden de la Jarretera, que tuvo por divisa una liga y por lema la frase «Nonni soit qui mal y pense».

Holmes buscó y rebuscó la pista de la liga robada, viajando constantemente por Europa y Asia, frecuentando los más dispares lugares, desde hoteles de gran lujo a cafetines infectos y desagradables. Vistió escafandra autónoma y descendió a las profundidades del Támesis, donde, por cierto, descubrió una de las múltiples guaridas del tristemente célebre Fu-Manchú; pero no interesándole, en aquel mo-

mento, el bandido oriental, ya que su meta era la liga, salió nuevamente a la superficie oleosa y nauseabunda del río, continuando sus investigaciones en París. Por fin, en un piso de la rue de Saint-Honoré, recargado de cortinajes de terciopelo carmesí, halló Holmes la codiciada liga, que estaba siendo contemplada lujuriosamente por su enemigo mortal, el infame Mortimer. A punto estuvo de perder la vida nuestro detective, pues Mortimer, al verse sorprendido con las manos en la masa, intentó estrangularlo con la liga, produciéndose un horrible forcejeo. No obstante, con la intervención de Watson (que salió de detrás de un armario apuntando con un revólver al malvado) todo acabó felizmente y la íntima prenda de Alicia de Salisbury fue devuelta con todos los honores al British Museum. Holmes publicó después un celebrado folleto que incrementó su gloriosa reputación de detective, ganándole además la de erudito en el ramo, difícil y prolijo, de la modistería interior.

No obstante las verdades contenidas en tal folleto, nosotros nos permitiremos ahora contradecir ligeramente al gran genio universal de la deducción, diciendo que mucho antes de nacer Alicia de Salisbury ya se conocían las ligas bajo el nombre, según los países, de «senogildes» o «genogildes», «liga-

gambas», «cinyells de cuixa», «atapiernas», «jarretières», etc. En castellano se las llamaba también «apretaderas», tal como indican los siguientes versos:

Soltó Inés con mano breve
Las finas apretaderas,
Para descubrir la nieve
De sus piernas hechiceras.

Fenelón nos dice que es en la alta Edad Media cuando comenzó el gusto por la ropa interior, gusto que anuncia, en definitiva, el despertar del «fetichismo», nueva y ulterior etapa en la evolución de la sensibilidad. Indica que la «Jarretièr» adquiere un valor erótico particular y que la «duchesse d'Orleans, devenue veuve en 1455, commande à son orfèvre d'orner de larmes et de pensées émaillées les seize petits besants de ses jarretières. Bientôt Rabelais, au nombre des élégances des dames de Thélème, signalera la passion grivoise qui les pousse à assortir leurs jarretières à leurs bracelets».

El simbolismo erótico de la liga ha continuado hasta nuestros días, pero es singularmente durante el siglo XIX que ha obtenido su máxima glorificación, confeccionándose prototipos de excelsa y mórbida fantasía. Por ejemplo, se da por seguro que las lujosas cortesanas de aquel siglo, como lo eran Blanche d'Antigny (1840-1874), La Barucci (1837-1870), Cora Pearl (1835-1886), Marguerite Bellanger (1840-1886 y la célebre «Dame aux Camélias» (que se llamaba Alphonsine Plessis, pero era conocida por Marie Duplessis y más tarde por Mme la comtesse de Perregaux (1824-1847), regalaban a sus amantes ligas con la inscripción bordada del nombre y la fecha de su relación amorosa. Esto dio lugar al fetichismo de la liga y a la subsiguiente cleptomanía de los coleccionistas, como lo demuestra el caso del barón Coquericaud de la Martinière, el cual batió el récord hurtando, en una sola noche, cincuenta ligas a sus gentiles propietarias, damas todas ellas de la buena sociedad que asistían a una función de gala al «Théâtre des Italiens». Después del escándalo que se produjo, el barón fue procesado y condenado, pero no lo fue por estos hechos singulares, sino por unos versos que se le atribuyeron:

O jarretièr noire à la boucle
[argentée,
Diadème lascif d'une jambe
[sculptée,
Pour les étreintes du plaisir.

Hoy el uso y la sugestión de la liga han decaído notoriamente, desplazados por los «mitouffles» y los tejidos adhesivos. Todo vuelve, sin embargo; y después de una época llega otra. Esta es, por lo menos, la opinión de un especialista en estas materias, Cecil Saint-Laurent, autor de «L'histoire imprévue des dessous féminins». Es posible, pues, que la liga vuelva, aunque sea como un romántico «revival».



estafeta

NOTICIAS



CALLE DEL ESCRITOR FRANCISCO GARCIA PAVON, EN TOMELLOSO

El día 2 de septiembre, en un solemne acto celebrado en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Tomelloso, con la asistencia de la Corporación en pleno, autoridades locales y numeroso público, le fue entregado al escritor Francisco García Pavón el nombramiento de hijo predilecto de su ciudad natal, momento que recoge la fotografía, en la que vemos en primer término al novelista manchego y al señor Palacio Valero, alcalde de Tomelloso. A continuación, y en medio de una auténtica manifestación popular, se procedió al descubrimiento de las placas que dan el nombre del escritor a una principal calle de la ciudad.

CURSOS DE VERANO PARA EXTRANJEROS

Han sido muy numerosos los cursos de verano para extranjeros celebrados en distintas ciudades españolas durante los últimos meses. El de Salamanca estuvo dedicado al tema «La España del siglo XX», e intervinieron, tratando diversos aspectos históricos, sociales, literarios, artísticos, económicos y políticos, los destacados catedráticos, escritores y profesores, César de la Riva —director de los cursos—, Miguel Cruz Hernández, Carlos Clavería, Luis Granjel, José Luis Varela, Alonso Zamora Vicente, Andrés Amorós, José Luis Cano, Enrique Llovet, Miguel Pérez Ferrero, Ricardo de la Cierva, Manuel Fraga Iribarne, José María Gil Robles, Alfonso Padilla, José María Naharro y Jesús Prados Arrate.

En Valladolid, Vitoria, Segovia, Cádiz, Sevilla, Santander y otras capitales españolas, los cursos de verano han tenido también singular relieve, tanto por la altura y calidad del profesorado, como por el interés de los temas estudiados y la numerosa concurrencia de cursillistas.

HOMENAJE DE LOS ESCRITORES ESPAÑOLES A LA MISTICA DOCTORA

ALBA DE TORMES, 25 DE OCTUBRE DE 1970

En la proclamación de Santa Teresa de Jesús, patrona de los escritores españoles, como primera doctora de la iglesia universal, una serie de entidades académico-literarias y un amplio número de escritores cuya relación se omite por razón de brevedad, adhiriéndose a la iniciativa de la Junta Nacional para las fiestas conmemorativas del Doctorado Teresiano, convocan fervorosamente a todos los escritores españoles para participar en el homenaje que se rendirá a la Doctora Mística por el honor que esta proclamación supone para las letras españolas.

Los actos tendrán lugar en el Templo-sepulcro de la Santa, en Alba de Tormes (Sala-

manca), a las cinco de la tarde del 25 de octubre próximo. Consistirán fundamentalmente en la ofrenda del original del Breve Pontificio con que Su Santidad Pablo VI la nombró patrona de los escritores españoles el 18 de septiembre de 1965, y en la celebración de unos laudes literarios en honor de la Santa Doctora, con participación breve, pero numerosa, de prosistas y poetas a determinar en su día.

Cuantos deseen sumarse al homenaje deberán anunciar anticipadamente su asistencia hasta el 15 de octubre próximo. Para comunicaciones y más amplias informaciones sobre los actos dirigirse a: Triana, 9. Madrid-16. Teléfono 259 16 61.

FALLECIO FRANÇOIS MAURIAC



A los ochenta y cinco años de edad falleció en París, el pasado día 1 de septiembre, el célebre escritor francés François Mauriac, Premio Nobel de Literatura y miembro de la Academia Francesa. Autor de más de cien obras, y colaborador de muchas otras colectivas, entre sus libros más destacados y traducidos a múltiples idiomas, cabe señalar las novelas «El niño cargado de cadenas», «El beso al leproso», «El río de fuego», «Genitrix», «El desierto del amor», «Teresa Desqueyroux» y «Nido de víboras».

estafeta

NOTICIAS

«INSULA», 25 ANIVERSARIO



Con motivo de cumplir el veinticinco aniversario de su fundación, *Insula*, revista bibliográfica mensual de ciencias y letras, ha publicado un cuidado e interesante número especial conmemorativo, en el que colaboran Enrique Lafuente Ferrari, Domingo García-Sabell, Américo Castro, Dámaso Alonso, Alonso Zamora Vicente, Vicente Aleixandre, Ricardo Guillón, Jorge Guillén, Blas de Otero, Carlos Bousoño, José María Valverde, Leopoldo de Luis, Ramón de Garciasol, Juan Marichal, José Carlos Mainer, José Antonio Muñoz Rojas, Paulina Crusat, Concha de Marco, Joaquín Caro Romero, Eugenio Florit, Justo Jorge Padrón, Juan Manuel Rozas, Guillermo de Torre, Manuel Durán, Alberto Adell, María Alfaro, Genaro Talens, José Luis Cano, Antonio Núñez, Ramón Carnicer, Emilio Miró, Domingo Pérez Minik, Concha Castroviejo, José Domingo, Serge Salaün, Ángel Fernández-Santos, Maurice Serrahima, Françoise Pechère, Tomás Alcoverro, Manuel Cardenal, Juan Antonio Gaya Nuño, Jorge Campos, Max Aub, Enrique Anderson Imbert, Pablo Serrano y Zamorano.

JUEGOS FLORALES EN EL CASTILLO DE ALCALÁ DE GUADAIRA

Con motivo de las fiestas patronales de Alcalá de Guadaíra, se celebró en el castillo de la ciudad andaluza los V Juegos Florales, en los que actuó de mantenedor el poeta Demetrio Castro Villacañas, delegado provincial en Sevilla de Información y Turismo. Siendo premiado en el certamen poético José María Rubio.

MALAGA

Organizados por la Sección de Literatura del Ateneo de Málaga, tuvieron lugar en el patio del Museo Provincial de Bellas Artes una serie de actos en los que intervinieron Demetrio Castro Villacañas, quien disertó sobre el tema «La poesía popular y la obra poética de Bécquer»; Luis López Anglada, que trató el tema «Juan Ramón Jiménez», y Ramón Solís, que se ocupó en su conferencia de «Galdós, su vida y su obra».

EDITORES ESPAÑOLES EN BRASIL

Se desplazó a Río de Janeiro una misión de editores españoles, patrocinada por el INLE y presidida por el jefe del departamento de Iberoamérica, don Santiago Petraz Estévez, y compuesta por los representantes de dieciocho editoras, que realizarán una gira por Hispanoamérica promocionando mercados para el libro español.

HOMENAJE AL ESCULTOR JULIO ANTONIO

En homenaje póstumo al escultor Julio Antonio, se ha inaugurado en Valencia una exposición que reco-

ge lo más importante de la obra del artista. Al acto asistieron las primeras autoridades de la ciudad.

La exposición se ha instalado en el Colegio Superior de Bellas Artes de San Carlos y reúne 40 esculturas en bronce, otras varias en mármol, el monumento funerario «Ardeмонiel», el monumento a los mártires de Tarragona y 18 dibujos del escultor. Casi todas las obras han sido cedidas para esta exposición por la Diputación Provincial de Tarragona, provincia natal del escultor, y por el Museo de Arte Contemporáneo.

FUENGIROLA: CONFERENCIA DE PEREZ DEL ARCO

Sobre el tema «Contrapunto y unidad de las Españas», disertó en Fuengirola el director general de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, don José Pérez del Arco, con motivo del acto de clausura del tradicional curso de verano para extranjeros.

SAN SEBASTIAN: FERIA DEL LIBRO EN OQUENDO

El 29 de agosto se inauguró en Oquendo la I Feria del Libro. Con tal motivo el INLE convocó un concurso de artículos periodísticos y de reportajes radiofónicos entre los publicados y emitidos en las provincias vascongadas.

PREMIO NACIONAL DE TURISMO PARA «BLANCO Y NEGRO»

El Premio Nacional de Turismo para Revistas Españolas 1969, dotado con 100.000 pesetas, ha sido otorgado a la revista «Blanco y Negro», por su labor propagandística y de orientación sobre temas turísticos españoles.



MANUEL ALCANTARA: UNA CONFERENCIA Y DOS DISCURSOS

El 27 del pasado agosto, en Motril, y presentado por José Luis Fernández Trujillo, el poeta Manuel Alcántara pronunció una conferencia sobre «La poesía del año 2000». El día 3 de septiembre, Alcántara, mantuvo la XX Fiesta de las Letras, en Tomelloso, en la que fueron premiados los poetas José María Fernández Nieto, Nicolás Sánchez Prieto y Dionisio González Roper, en poesía, y en cuentos el escritor José María Pérez Lozano. Y con sólo veinticuatro horas de diferencia, Manuel Alcántara actuó también de mantenedor en la localidad sevillana de El Arenal, donde Ángel García López obtuvo el premio de poesía.

PEDRO ROCAMORA, PREMIO «CIUDAD DE VIGO» DE PERIODISMO

El primer concurso periodístico «Ciudad de Vigo», dotado con 40.000 pesetas ha sido fallado en favor de Pedro Rocamora, director de la revista «Arbor», por sus tres artículos publicados en el diario «Ya», firmados con el seudónimo «Tristán de Gondomar».

Carta de Barcelona

CAMINO DE REGRESO, DE REGRESO SIEMPRE

Por JULIO MANEGAT

YA canta la luz de las vendimias y nuestros hombres de pasaporte rápido y urgencias otoñales preparan las maletas de madera para los jornales de la vid en la Francia vecina. Aquí, en esta ciudad, estas cosas apenas se saben, apenas se ven. Aquí ha llegado ya hace días el ritmo del regreso. Acabaron las vacaciones colectivas y sólo algunas familias, como arrastrando una vieja tradición que cada día es menos asequible, continúan su veraneo de playa o montaña con jerseys al atardecer. Es la hora, sonó ya, de las tiernas despedidas adolescentes, de las prisas del corazón, de las primeras nostalgias tal vez...

Es la hora del regreso, de encontrar nuevo lo viejo y de saber que todo sigue igual y que en este «igual» se encierra más verdad que en las semanas alegres en que la vida nos entró más por los ojos que por la razón.

VALENTIN MORAGAS Y ROGER

EL primer regreso ha sido el de la muerte. Un amigo, un compañero en las horas del periodismo, un hombre de letras se nos ha ido a fines de agosto: Valentín Moragas y Roger. Tenía sesenta y ocho años de edad y en la adolescencia primera ya escribía artículos, poemas, pequeños ensayos... A los diecinueve años publicó su primer libro: «Recuerdos de estudiante». Y, luego, el camino que ya no se interrumpe: periodismo, crítica teatral, divulgación cultural en la radio, teatro, biografía, libros de viajes, conferencias, ensayos literarios...

Toda la vida junto a la pluma; toda la vida tam-

bién, como vocación segunda, un poco escondida, el pincel y el lápiz. Y toda la vida, muy emocionadamente, el señorío, la hidalguía de la amistad, de la palabra, de la compañía. Tal vez sea esto, siempre, lo más importante de un hombre a la hora del regreso definitivo por el camino del morir. Aunque queden sus piezas teatrales, sus libros, sus recuerdos. Que el Padre le haya dado la luz y la paz.

EL GRAN MURAL MIRO-LLORENS ARTIGAS FRENTE A LOS REACTORES

CUANDO ustedes lean estas líneas ya estará más cerca de su inauguración el inmenso mural diseñado por Joan Miró, y realizado por el gran ceramista Llorens Artigas, para uno de los lienzos del aeropuerto de Muntadas, el viejo «aeródromo del Prat».

El lienzo se extiende a lo largo de la fachada norte de la terminal de Barcelona. Miró, se dice, no ha cobrado nada por su colaboración: desea dejar a Barcelona una obra como este mural que es uno de los más grandes lienzos de cerámica existente en todo el mundo. Tiene cincuenta metros de largo por diez de altura la pared que se ha construido para ocultar celosamente la instalación del mural. Esto nos ofrece medida de las dimensiones de la ingente obra de cerámica.

En el taller de Llorens Artigas, en el pueblo montañés de Gallifa, se han realizado las casi cinco mil piezas de que consta el mural. Cada una de ellas mide 35,5 por 25,5 centímetros, y tienen un grosor de tres

centímetros. El peso total de las piezas de cerámica supone unas 35 toneladas. El ritmo de colocación es de 60 piezas cada día, pero la labor se halla bastante avanzada. El montaje, como digo, se lleva con el mayor secreto.

Miró y Llorens Artigas, el mismo «mano a mano» del mural de la Exposición Internacional de Osaka, nos guardan su secreto. Pero de su arte cabe esperar mucho. Cuando llegue el día, ya verán ustedes, al menos en fotografía, cuál ha sido el resultado de esta espléndida colaboración artística.

RUMORES ACERCA DEL ATENEO

Y lo titulo rumores porque no sabría titularlo de otro modo. De pronto se han alzado, no sé hasta qué punto bastante gratuitamente, voces diciendo que el Ateneo barcelonés languidece y muere sin remedio. Durante casi tres años se han realizado allí, en su sede de la calle Canuda, importantísimas obras que en sí mismas, ya significan una vitalización de la docta casa. De momento, y a causa de estas obras, se interrumpieron algunas de las normales actividades del Ateneo. Pero de esto a morir sin remedio... Se han aumentado los puestos de la Biblioteca, que resultaba insuficiente ante el número, cada año mayor, de estudiantes y de lectores; se han construido dos nuevas plantas, dos salones de actos, sala de pintura, cine club, aulas especiales para el estudio de idiomas...

El Ateneo, ¿y qué institución no la precisa?, necesita, sí, una vitalización distinta, más de hoy. Pero

el Ateneo no se muere ni languidece. Y si no, al tiempo.

Y MAS RUMORES

DE teatro ahora. El caso es que de momento sigue sin confirmarse el cambio de director en el Teatro Nacional de Barcelona, el Calderón de la Barca. Y el caso es que hablar de teatro aquí es un poco como hablar de corridas de toros en Groenlandia. Uno tiene la impresión de que el Teatro, con mayúscula, sí languidece y muere en Barcelona. Ni Festivales de España hemos tenido, hasta ahora, este año en Barcelona. Ahora, hace unos minutos, me entero de que viene, dentro de Festivales, el Circo de Moscú. Pero el circo no es teatro.

TEATRO, PERO SIN RUMOR

CREO que ya les dije a ustedes que el llamado Ciclo de Teatro Latino, que venía programándose durante las Fiestas de la Merced, desaparecía este año. La cosa es cierta: desaparece, pero jugando un poco al Guadiana. El Ciclo de Teatro Latino se transforma en algo más importante: en un Festival Internacional de Teatro. Este ciclo internacional, en el que tiene mucho empeño el Ayuntamiento, se celebrará a partir del próximo año durante la primavera, seguramente en la primera quincena de mayo. Es, teatralmente, algo de signo esperanzador.

Durante las Fiestas de la Merced ya hay demasiadas cosas programadas. Creo que el cambio es saludable. Aunque me pregunto si además del Ayuntamiento y de los encargados de montar este nuevo ciclo teatral, el público de Barcelona responderá al estímulo escénico que se le procurará desde la próxima primavera. Veremos. Uno, es la verdad, ya se fía muy poco.

Ya sé que mi director, mi querido Ramón Solís, arrugará su cordialidad cuando vea que no le mando fotografías para ilustrar mi carta de hoy. Me hubiera gustado enviarle algo del mural Miró-Llorens Artigas, pero como es tan secreto...

el sueño como

I



Por medio de las técnicas modernas se han logrado grandes avances en la investigación de todo lo relacionado con el cerebro humano. Hasta el punto que no pocas teorías que se creían irrefutables han quedado desechadas por completo, gran parte han sido variadas en su casi totalidad, y han nacido otras que, hace pocos años, ni tan siquiera eran concebibles.

Los científicos están llegando a los parajes más recónditos de nuestro cerebro, y no pasará mucho tiempo para que puedan reducir la mayoría de los males que actualmente ponen en peligro el órgano más complejo y delicado del cuerpo, el centro vital para nuestro equilibrio no solamente físico, sino también espiritual.

Pero, pese a todo, hay un enigma que se sigue escapando a todo control: el sueño.

Extraño aliento

El sueño, ese extraño aliento que, proveniente de alguna parte de nuestro cerebro, engendrado en la psiquis, nos acompaña mientras dormimos. Esta siempre sorprendente cualidad que nos hace navegar, mientras el cuerpo descansa, por los mundos más absurdos, que nos hace vivir—puesto que seguimos viviendo—las situaciones más inusitadas, que nos envuelve con la gasa de lo desconocido o que confunde la realidad, distorsionándola hasta límites indescriptibles.

No es el sueño el único enigma. También queda por saber la razón que existe para que gran parte de nuestra vida nos la tengamos que pasar enteramente insensibles al mundo que nos rodea. Estos dos enigmas, el soñar y el dormir, aunque estudiados por separado tienen su unidad propia, se encuentran íntimamente ligados, puesto que así se nos presentan.

Si por una parte los conocimientos sobre la bioquímica del cuerpo, del sistema nervioso central y del cerebro humano han avanzado extraordinariamente, por otra continuamos imposibilitados para contestar a la pregunta que la Humanidad viene haciéndose desde que es considerada como tal: ¿Por qué dormimos, por qué soñamos?

No obstante, ya se conoce mucho de lo que hacemos mientras nos encontramos en tal estado, el ritmo que imprime la psiquis al organismo.

Tanto el dormir como el soñar, desde la antigüedad, se ha venido presentando como algo inexplicable. Se han barajado teorías que van desde lo penetrante a lo absurdo. Pero, definitivamente, no hay nada escrito, pese a lo mucho que se ha investigado y experimentado.

En laboratorios y hospitales no son pocos los que se prestan voluntariamente para que los científicos puedan seguir trabajando en lo que normalmente no reparamos. Todos dormimos y todos soñamos, aunque al despertar no recordemos los sueños.

Pero, ¿hemos pensado alguna vez por qué lo necesitamos? Y, sobre todo, hay una pregunta fundamental: ¿En qué nos diferenciamos cuando estamos durmiendo o cuando estamos despiertos?

Inspiración

Por JUAN JOSE PLANS

Magia y ciencia

La historia sobre las creencias, teorías e interpretaciones o significados de los sueños testimonia, en todos los siglos, la trascendencia que las culturas han dado a esta facultad, que en no pocas ocasiones se ha tenido como proveniente del maligno.

Nosotros, en la actualidad, no hacemos consultas por medio de magias rituales a los dioses que se creía aparecían en los sueños. Tal cosa la llevaban a cabo los antiguos egipcios. La arqueología nos ha revelado infinidad de datos sobre este particular. Estamos muy lejos de aquellos siglos en los que se pensaba que, por medio del sueño, un faraón sabría si iba a vencer o no en su campaña guerrera. Ni tan siquiera pensamos como los primitivos griegos que las imágenes de los sueños son de personas que viven cerca del otro mundo, teoría tan del agrado de Homero. Ni tenemos supersticiones acerca de los sueños como en épocas pasadas, algunas no muy lejanas.

Freud y otros han sido los culpables de que analizáramos el sueño y el dormir bajo un sistema racionalista, que posteriormente daría paso a la ciencia.

Hoy, por ejemplo, el psicoanálisis va postergándose ante los electrodos que intentan medir y explicar, por medio de las reacciones que presentan los diez mil millones de células eléctricas que componen nuestro cerebro, el discurso de los sueños.

Pero, en el fondo, seguimos tan ignorantes ante las funciones básicas del soñar y del dormir como aquellos antepasados, que explicaban los sueños como un producto de ángeles o demonios.

No es nuestro empeño el presentar una historia o una teoría acerca del mundo onírico. Pero si analizar el posible rendimiento creador que puede existir mientras estamos durmiendo.

Si sabemos que un hombre que haya vivido setenta años, veintidós de ellos se los ha pasado durmiendo, cabe preguntarnos si hay un medio para no perder tanto tiempo. Y si el hombre que crea puede tener en el sueño una gran fuente de inspiración.

Las dos realidades

«Esta noche he soñado que era una mariposa. ¿Cómo sé yo si soy un hombre que cree haber soñado que es una mariposa, o si soy una mariposa que ahora está soñando ser un hombre?»

Esta pregunta, llena de ingenio, nos la legó el poeta y filósofo chino Chuang-tse. El razonamiento, comparable en otro plano al burdo de si fue primero el huevo o la gallina, no deja de ser un buen y pequeño prólogo para el tema que nos ocupa.

Si nos ponemos en plan de creador, nos da una perfecta definición de las dos realidades con las que nos podemos enfrentar a la hora de empezar a bosquejar un argumento.

Por una parte, la realidad que nos rodea, la que consideramos como la verdadera, la única existente. Por otra parte, esa realidad que nace con el sueño, que no tomamos como tal. Pero si partimos de nosotros mismos, hemos de concluir que ambas realidades nos pertenecen. La externa a nosotros y la interna, la que se produce en nosotros mismos sin intervención tan siquiera del propio sujeto. Según miremos hacia dentro o hacia fuera, tenemos dos realidades. Ninguna es más o menos desdeñable o apetecible que la otra. Ninguna es más o menos realidad que la otra. Por muy absurda que se nos antoje la realidad soñada, pertenece a nuestro mundo.

Generalmente, a la hora de plasmar un personaje se suele olvidar esta realidad última. Y, en cambio, es tan vital como la otra. Naturalmente, el tratamiento es muy complicado, difícil, extremadamente agotador. No sólo hay que narrar que el hombre se hallaba almorzando en compañía de una señorita a la que le estaba declarando su amor, sino también, es mero ejemplo, que en aquel momento, en aquel preciso instante, estaba pensando en el partido de fútbol que vería pocas horas después y sobre el que realizaba infinidad de cálculos

de probabilidades para que su equipo obtuviera la victoria. No solamente habría que decir que el personaje se hallaba dormido, sino también indicar lo que estaba soñando en ese momento. Y, ¿cómo saber lo que nuestro personaje sueña entonces? Realmente, lo considero fuera de las posibilidades de la mayoría de los escritores. Aunque, pienso, valdría la pena hacer una exhaustiva experimentación literaria.

Pero podemos elegir entre las dos realidades. Una, la que nos rodea, está suficientemente tratada y estudiada. La otra, no tanto. Analicemos esta última, la onírica, como fuente de inspiración.

El método de Stevenson

Veamos como R. L. Stevenson recurrió a sus sueños para inspirarse:

«Llevaba mucho tiempo tratando de escribir un relato basado en el tema y buscando



un vehículo para la intensa sensación del hombre acerca de una doble personalidad, la cual debe presentarse a veces y abrumar la mente de toda criatura que piensa... Entonces se produjo una fluctuación financiera..., durante dos días estuve devanándome los sesos para encontrar un argumento de cualquier clase; la segunda noche soñé la escena de la ventana y después otra escena partida en dos, en la cual Hyde, perseguido por algún crimen, se toma los polvos y se metamorfosea en presencia de sus perseguidores. El resto lo compuse cuando estaba despierto. Consciente.»

Así nació, al menos muy rudimentariamente, la obra que le haría más famoso: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.

Stevenson fue uno de los no raros casos de escritores que se educan a sí mismos para utilizar los sueños como fuente de inspiración. En su libro *A través de los llanos* nos da cuenta de la evolución de sus sueños, sobre los que ejercía un gran control. No obstante, no fue un camino fácil. Tuvo que recurrir más de una vez al médico, pues «lo sombrío de esas experiencias imaginarias ensombrecía mis días». Pero un camino no más difícil del que se emprende cuando se intenta estudiar la realidad que nos rodea a fondo.

Llegó a soñar historias completas. Historias que se quedaban suspendidas al despertar, pero cuyo hilo argumental continuaba en cuanto volvía a dormirse. Naturalmente, unas historias eran dignas de considerarse como buenas ideas y otras no. Siendo estudiante, las historias se le presentaban en secuencia. Lo que nos dice acerca de lo que denominó «La Gentecilla» es una prueba de que no solamente los sueños le eran fuente de inspiración, sino que también se las había arreglado para que lo que le inspiraran fuera comercial, o, como él escribe, «vendible»:

«Comparten sus preocupaciones financieras y vigilan el libro de cheques. Es obvio que comparten su aprendizaje y evidentemente han aprendido, al igual que él, a componer el esquema de una historia en un orden progresivo... pueden contarle una historia, pedazo a pedazo, como un serial y mantenerle en la ignorancia acerca de cuál será el desenlace.»

El sueño y la inspiración

Edgar Allan Poe y Charlotte Brontë también recurrieron a los sueños como fuente de inspiración. Poe, en los sueños, buscó gran parte de sus escenarios macabros y fantasmagóricos que, como puede apreciarse en sus obras, tienen todos los visos de lacerantes pesadillas. También se inspiró en el mundo onírico para encontrar temas que le sirvieran para la composición de poemas. A Charlotte Brontë, ante la perfecta descripción que dio acerca de los efectos del opio, se le preguntó si había tomado tal droga. Contestó, según Mrs. Gaskell, biógrafa de la escritora:

«...Había seguido el método que siempre adoptaba cuando describía algo que no pertenecía a su propia experiencia: meditó intensamente durante muchas noches, antes de dormirse, preguntándose qué se sentía o cómo era, hasta que por fin, cuando el progreso de su relato había quedado estancado en un punto desde hacía semanas, se despertó por la mañana viéndolo todo claramente, como si hubiera vivido realmente la experiencia, y entonces pudo describirla, palabra por palabra.»

Voltaire, escéptico en cuanto a los sueños, soñó un canto entero de su obra *La Henriade*. Otros escritores, como William Hazlitt, percibieron que su capacidad de creación permanecía durante el sueño, aunque no obtuviera la misma concentración que Stevenson, a quien, indudablemente, se le puede llamar maestro del soñar. William Hazlitt, escribió:

«... Las imágenes sueltas se encuentran, forcejean y se amalgaman, sin poder compararse con otras con las cuales están conectadas en el mundo de la realidad, y, en este sentido, se pueden consultar con provecho, a guisa de oráculo. Se podría decir que el poder voluntario queda en suspenso y que las cosas se presentan como revelaciones inesperadas que en otras ocasiones mantenemos lejos de nuestros pensamientos... Durante el sueño, no somos hipócritas... en su estado incipiente, puede ser que reprimamos cualquier sentimiento que desaprobemos y que podamos detectar, antes de que sea demasiado tarde, una irrazonable antipatía o una pasión fatal.»

Es decir, son muchos los escritores que se han servido y se sirven del sueño como fuente de inspiración. Hablamos del sueño normal, el que se produce porque así está regulado por la naturaleza. El soñar nos es tan necesario, para el perfecto funcionamiento de nuestro cerebro, como el respirar. La otra clase de sueño, el buscado por medio de drogas alucinógenas, escapa al tema. En este caso, se pueden mencionar a Thomas de Quincey (opio) o Baudelaire (hashish), maestros de la inspiración por medio del sueño fabricado antinaturalmente a través de las drogas alucinógenas.

Diversos métodos

Tantos como así tengan de aprovechables los sueños. Stevenson parece que, en muchas ocasiones, contó con sueños que le ofrecían un completo argumento. Es decir, con su inicio y su resolución. Pudo seguir trabajando, ya despierto, siguiendo fielmente aquello que se había creado en su imaginación mientras dormía o aprovechar lo que consideraba de más interés, como se supone ha sido el método de Edgar Allan Poe o Charlotte Brontë. Estos tres escritores se disciplinaban para ello. Otros muchos aprovechan esa original idea que son capaces de recordar al dormir, idea que puede repetirse durante muchas noches y con variantes, como punto de partida para una obra o, simplemente, como un fragmento de ésta.

El psiquiatra W. Kemper nos dice en *El significado de los sueños* y acerca de la propia obra:

«... Me ha sucedido repetidas veces—sobre todo cuando me he retirado a descansar muy tarde, agotado por el trabajo de escribir por la noche este libro—que, a la mañana siguiente, en el momento de despertar, y con mayor frecuencia aún unos minutos más tarde, al afeitarme, se me han ocurrido de repente ideas sobre el libro, las cuales, con absoluta seguridad, no las había pensado yo jamás antes de modo consciente. Caen, literalmente, como frutos maduros del árbol, mientras me estoy afeitando, y en absoluto me ocupo de modo consciente del libro. Se me ocurre, por ejemplo, una idea que aclara y suprime una contradicción existente hasta entonces, o una ordenación más apta de la materia, o un título acertado para un capítulo, o una omisión que hasta ahora no había advertido, o la falta de una transición, o dónde tengo que colocar esto o lo otro, en aquel pasaje que tengo claramente ante la vista, etc. Esta prolongación del trabajo constructivo, en modo alguno deliberada, que se desarrolla en mí «subterráneamente» mientras estoy medio dormido, puede llegar tan lejos...»

Es decir, el creador tiene en los sueños una buena e inquietante fuente de inspiración. Y no solamente de inspiración, sino también de solución para muchas de las situaciones creadas cuando se está despierto, pero a las que no se les acaba de dar la necesaria madurez porque falta, al menos, un pequeño detalle.

Las dos realidades nos pertenecen por igual. Por eso es tan válido inspirarse en la realidad que está fuera de nosotros como en esa misteriosa y extraña realidad que nace dentro de nosotros mismos. Ambas existen. Por lo tanto, tienen su razón de ser.





las vacaciones

Por PEDRO EMILIO FERNANDEZ COCERO

EL jefe de la oficina «Metamorfosis» sabía siempre cómo mirar sin aparentar que miraba. Sus ojos, líquidos y lejanos, semejaban dos pequeñas ventanillas de algún computador.

—El mando supremo ha tenido a bien conceder a usted unas vacaciones sin límite preciso—dijo.

Q-35 asintió con prontitud mecánica, movido tal vez por sus bien entrenados resortes de obediencia. Cerca del ventanal trabajaba una rubia secretaria, y al agente se le antojó que ella sonreía subrepticiamente. De inmediato, mientras miraba para la muchacha, estaba ya experimentando, una vez más, el desasosiego de los bienes regalados. «¿Qué hacer con unas vacaciones?»

—Parece que el almirante ha informado en el sentido de que su tercera actuación como

ingeniero geógrafo ha reunido datos de un valor en verdad insospechado—dijo el jefe.

Q-35 se acordó de las abscisas que rayaban caprichosamente el techo de siniestros polvorines. Desde un vértice geodésico, cierta mañana, la superficie terrestre se le había mostrado ensimismada. «Los hombres rellenos esto con ponzoña», habíase dicho.

—¿A quién?—preguntó.

El jefe de la oficina le miró sin comprender. Las líquidas mirillas de computador parecían algo empañadas.

—Pregunto por la persona a quien ha informado el almirante—dijo Q-35.

—Al mando supremo—dijo el jefe—. Creo haberlo dicho antes.

Q-35 se sintió un tanto desconcertado. Con un ligero chasquido, el otro ofrecía el contenido de su pitillera de concha. En medio de este or-

den irreprochable diríase que nunca en esta oficina había existido quehacer alguno.

—¿El almirante no es el mando supremo?—dijo Q-35.

El jefe y la secretaria torcieron para el hombre un gesto indulgente, como se hace ya al final técnico de los acertijos.

—El almirante es el cerebro de la red número cinco—explayó el jefe con desacostumbrada generosidad—. El mando supremo es el cerebro, las manos y los pies de todas las redes.

El agente quedó suspenso. En seis años de servicio, a través de sus méritos en dieciséis falsas profesiones, nunca había sabido nada acerca de la Organización. «Desde aquel vértice Mahler canta a la tierra ensimismada», pensó de repente. «Las redes arañas patas cerebros almirantes polvorines».

—Naturalmente, usted deberá tenernos al co-

riente de los lugares a donde se desplace —sonrió el jefe entre sus apretados dientes amarillos.

Una especie de satanismo atemperado parecía venir de sus mirillas. Q-35 se acordó de los monstruos rampantes esculpidos en los capiteles de las viejas iglesias. La secretaria miraba al vacío como una esfinge. Q-35 asintió.

—¿La palabra «Historia» no queda excesiva en este párrafo?—preguntó luego la secretaria.

Afuera del ventanal, altas chimeneas disparaban su mal aliento contra el cielo. Q-35, obsesionado por el peso solitario de sus vacaciones, confundió en este momento, en un amasijo mental, la Geografía y la Historia.

—¿Cuántas veces va?—estaba preguntando el jefe.

—Once—acabó de contar la secretaria.

—No es excesivo—dijo el jefe.

«Anaximandro», pensó Q-35. Vio en la pared de la izquierda, en un gran panel, una ordenada multitud de fichas hexagonales y multicolores. «He aquí un ábaco, y no escolar.» Algunos de los hexágonos despedían información fluorescente, muchos aparecían mudos, ofrecían, otros, iniciales y cifras en reposo.

—Y bien...—sonrió el jefe con exquisita corrección.

Era visible, sin embargo, parte de su exquisita impaciencia ante la parsimonia un tanto profesional del agente. Leves y musicales, sonaban teléfonos dentro de profundos muros. «Herodoto-Anaximandro-Tolomeo», precisó Q-35 como residuos masticables de aquella vaga conferencia en aquella vaga sociedad geográfica.

—Estoy encantado por mis vacaciones—dijo—. Transmita mis gracias. Les tendré al corriente de mi recorrido.

Ante la cancela del ascensor, la idea de una tarjeta postal le pareció tan cómica que estuvo a punto de echarse a reír. «El tiempo es espléndido», escribió mentalmente con letra inglesa. El ascensorista llevaba una especie de bonete verde coronando su buena estatura. «Se parece a Antony Perkins», decidió Q-35. Envidió esa pura existencia uniformada, esa voluntad doblegada que a su vez imperaraba sobre la jaula, cada vuelo con su descenso subsiguiente, y viceversa, siempre números pares, movimientos nacidos de los destinos externos que fugazmente habitaban el ascensor, y, nunca, nada de movimientos espontáneos del alma. «Aún mejor que mi oficio», resumió. Antony Perkins sonreía, pálido y saludable, sobre el fondo de la pared acolchada en cuero. «Una fotografía»—se dijo Q-35—. «¿Y cómo resolverá el enojoso problema de las vacaciones?»

—... Decibelios—iba explicando un señor a su esposa.

—Dicen que al morir es lo último que muere, el oído—explicó ella a su vez.

Q-35 les miró con un vago asombro. Se alejaban despacio, contra corriente, delicadamente vestidos. «Provincias»; una extraña opresión se insinuaba sobre su esternón. «Comprarán regalos. Se alimentan de escaparates y de teatro sentimental»; la opresión resbalaba hacia el estómago. La tumba de su padre, en la pequeña ciudad... Lo enterraron una tarde de abril y un mirlo cantaba, escondido tras un andamio del campo santo. «Hay que saber quiénes somos—había dicho el viejo antes de su jubilación—. Hay que saber adónde van a parar nuestros actos.» En ciertos días invernales, al calorcillo doméstico que se extiende como una pasta tras las horas de oficina, el viejo solía leer algunos libros prestados. Cruzó ante los grandes diarios mundiales, imbricados en la pared de un quiosco. «Casitas de papel—sonrió, despectivo—. Flotan arriba, o donde no es, escorias, cortinas de humo. Parece que existen unos pájaros...» Alguien le propinó un codazo; los hombres pasaban sin ver. «Los huevos en un sitio y los gritos en otro, según creo.» Mientras miraba en el retrovisor, estableciendo distancias, oyó a su propia voz como saliendo de un magnetófono. «Les tendré al corriente de mi recorrido.» Las dos de la tarde. La ciudad se entrechocaba en el paroxismo de sus moléculas.

Aceleradores, luz verde, ruedas y ventanillas, franjas de turbio sol, sombras de cemento, ca-

rrocerías o conchas movidas por blandos moluscos, luz roja, ciempiés... Q-35 los miraba, en las pausas, se subdividían en individuos, cada uno una prisa, una disciplina, un lucro, un certificado de estudios, una prostitución o una profesionalidad. Los seres..., quizá existían, algunos. «Tal vez mirando con calma, y debajo de todo eso...» Q-35 aceleró de nuevo. «El ascensorista. He ahí la respuesta a Dios.» Dobló a la derecha, en busca de una calle excusada. «Ya que otra cosa no es posible», se dijo.

Acudió presuroso el *maitre*, llevando en su diestra anchas cartulinas de filo dorado. Una anciana maquillada se acercaba el tenedor a los labios sin descomponer su hieratismo. Una pareja de amantes intercambiaba miradas voraces y bocaditos minuciosos de sus platos.

—El señor me permitirá sugerirle...

—No.

«Oh, gran maestro de las mesas, nada de sugerencias.» Olores primorosos y discretos venían rodando. Q-35 levantó los ojos de las letras góticas para pensar en la índole de esos efluvios. En un acuario de fondo convencional, ojos de estupor y bellos malhumorados, seis o siete peces nadaban y miraban. Después de algunas vacilaciones, Q-35 consideró que, en cierta medida, se estaba preparando con acierto su identidad. Luego encargó en alta voz ese menú, y el maestro de las mesas sonrió con gran complacencia.

—Platos muy condimentados, sabores picantes—comentó, lejano, Q-35.

—Permítame elogiar su elección, ya que nuestro jefe de cocina...

Q-35 esbozó un gesto impaciente. «Soy, por lo menos, las tres cuartas partes de esos sabores que van a producirse», se dijo, mientras el maestro se alejaba. «Soy, en segundo término, mi rutinaria afición por el ajedrez y una lejana admiración por el vasto Mahler. Nada más, fuera de todo eso.» Armoniosos toques de cristal, y sus pausas parecían fundirse con los olores. Eso, y los zócalos de madera, los cobres de adorno, los concertados movimientos de los peces, invitaban de consuno a algo que Q-35 no pudo comprender. «Los míos han ido a caer en la técnica del exterminio y de la mentira. Mis informes. Esos son mis actos.» Se esperaba. Sonrió, estaba citado con sus sabores. «Sin límite preciso. Sin límite preciso», rememoró, de súbito. ¿Adónde ir? ¿Cómo se usa un mapa para salir de vacaciones...?

—¿Tiene la bondad...?

Una mano enguantada se posó en su antebrazo derecho. El hombre tenía el rostro recién rasurado, unas leves rojeces se insinuaban en la piel de su mentón. Otro dedo, enguantado también, presionó suavemente, diríase que con amistad, sobre el costado izquierdo de Q-35.

—Excuse. Sin duda aguarda algún plato favorito.

Q-35 se puso en pic. Los dos hombres lo contemplaban sin emoción. Q-35 se sintió atenazado por el horror. Satán había sido desplazado de los capiteles de los claustros, vestía traje gris, tenía rojeces en la mandíbula.

—Especias, verdad?—insinuó con dulzura el segundo desconocido.

Q-35 arregló un poco la raya de sus pantalones. Mientras salían, la anciana maquillada, como regresando por un momento a la curiosidad remota de su infancia, miró recto para los tres hombres, quizá un poco más para el que iba en el medio. El amante había metido con disimulo su mano entre los muslos de su pareja e ignoraba al mundo. El viejo, que entonces era maduro, y Q-35, niño entonces, jugaban a los espías en el parque polvoriento de la provincia, junto a la complicidad de los barquilleros. El viejo reía y se enjugaba el sudor; Q-35 lo tomaba muy en serio y había empezado por borrarse el nombre y el destino. Los tres hombres siguieron hacia cualquier calle, donde el entrechocar de las moléculas de la gran ciudad proseguía. «Decibelios. Dicen que el oído es lo último...» Por entre el ritmo inalterable de sus pisadas, Q-35 agradeció al Mando Supremo el haberlo liberado para siempre del libre albedrío de las vacaciones.

la
estafeta
literaria

II CONCURSO DE CUENTOS (42)

HAY una nube allá arriba semejante a una boca abierta que exhibiera blandos, lechosos dientes prestos a decorar implacables la convexidad entera de la Tierra. Hay acá abajo un senderillo flaco, terroso, descaneado hacia la desigual simetría enhiesta de los cañaverales. Y tras la lanza verde brotada de la tierra oscura anda el río amargo y barroso, semiseco en verano, desbordado en invierno; y la caja junto al río, cubo escaso de adobe y cal, aplastada junto al fin del sendero pleno de matojos inútiles.

«... Porque yo, hijo, ya soy muy vieja. He visto al sol oscuro escaldar el cielo muchas veces; he sentido mil gotas de lluvia mojándome la cara. Yo, hijo, estoy ya pegada al barro que se deshace como el azúcar en el vino, sola hoy, ayer sin más calor que el tuyo. Y tú, hijo, te vas ahora, lejos con otros compañeros. Yo me quedo aquí, al lado del río y de la caña, con el viento y el agua, con el techo del cielo en-



Angulo recto

Por SOL NOGUERAS

cima de la casa que tu padre hizo con sus propias manos mucho antes de que tú nacieras, cuando él era joven y yo era joven, cuando tú no eras ni aun una promesa en el mundo.»

Bajo la nube blanda, a la punta extrema del sendero, está el pueblo, redondo alrededor de la iglesia, desplegándose de viejo a nuevo en círculos concéntricos. Y junto a la iglesia está el ayuntamiento, cascarón triste y vacío, grande, albergador de legajos y registros, abotargado de generaciones desaparecidas y anotadas: nacimientos y defunciones, muchas mujeres y muchos hombres, niños y ancianos, y muchachas muertas en agraz y gentes que se fueron y no volvieron nunca y forasteros que murieron aquí habiendo nacido en otra parte.

«... Y ahora te vas, hijo. Te vas y no sé si a la vuelta estaré en donde acaba y comienza todo, llenos los ojos, la boca, los oídos de la tierra espesa. Te vas como se fue tu padre; y él, tu padre, no volvió; se quedó para siempre,

Dios sabe dónde, Dios sabe cómo, en un país extraño y lejos al que fue por tí y por mí sin saber si tú, o yo, o él, íbamos a vivir para contarlo. No volvió jamás. Quedamos, hijo y madre, desmembrados, secos, cobijados en la casa del río; esperando tú sin saber, sin esperar yo que sabía...»

Hay música en las calles del pueblo y cigüeñas en la torre de la iglesia, aves blanco-sucio que claquean largos picos con la mirada redonda y equívoca extraviada en la planicie ilimitada del cielo. Hay canciones por las calles empedradas y ventanas que parpadean hacia fuera y niños que corren por los marginales espolvoreados de jaramagos raquíuticos.

«... estoy aquí, esperándolo desde que empezaste a ser hombre. Temiendo el día de hoy y temiendo el verte marchar a ti también, decirte adiós, hundirme después en la silla de aca, la misma en que me hundi cuando se fue mi hombre, y llorar un rato cuando te hayas per-

dido a la punta del camino. Y llorar también todas las noches, y al borde del fogón y a la vera del río; llorar hasta que los ojos se me queden áridos otra vez, enjutos como un trozo de cristal, como cuando perdí todas las lágrimas que tenía en el otro adiós.»

Ya no sonríe la nube lechosa de arriba; cambia de forma, se vuelve pájaro inmenso, cabeza de perro, ballena blanca, nada... simple jirón de vapor de agua flotante. Sale el Sol a contemplar la Tierra, el pueblo, bola rojiza y caliente sobre la llanura, agostador de cañaverales, castigo de las espaldas que se aplastan bajo sus rayos acerados como el filo de una navaja al rojo. Mientras tanto, en las calles, siguen brotando risas al socaire de los tejados y se llenan las tabernas de una multitud de mozos en camisa blanca.

«... Sabía bien que tenía que pasar. Que tenían que llegar tus veinte años y los he visto venir uno tras otro, enteros, sólidos, llenos. Sa-

bía que una mañana de marzo irías con los demás a la plaza y que desde el balcón del ayuntamiento dirían tu nombre y muchos nombres más. Que esa palabra, tu nombre, esas tres palabras, tu nombre y apellidos, dichas por primera vez así, en público, lanzadas al vacío desde la altura de un balcón de nadie, te llevarían lejos, me dejarían sola y te expondrían a ti a todos los peligros, a todas las fortunas.»

Las cigüeñas castañetean el pico largo encima de la torre, encaramadas en una sola de sus patas frágiles, impasibles e inútiles sobre la maraña circular del nido, contemplado ahora, con ojos de rojizo asombro, el bullicio desenfocado de abajo. La calle, sobre la raída piel del pueblo hierve de gente semiendomingada, mitad alegre, mitad triste, vibra de canciones y despliega brazos y piernas, remueve torsos y cabezas.

«... Ahora estarás, hijo, en la taberna, junto a los otros, bebiendo el vino rojo y fuerte que bebéis los hombres, hablando de tu marcha, mi soledad, tu ausencia infinita de pena para esta vieja que te parió una tarde seca ya hace más de veinte años. Te estarás riendo con tu boca grande, a través de tus dientes duros, bajo los ojos negros que son también los míos. Levantarás el vaso y se romperá la luz en las crestillas rojas del licor, comerás esas aceitunas verde oscuro que son como las lágrimas de los olivares y romperás tu vaso contra la sucia pared del bar porque esa es la costumbre. Y beberás otra vez y volverás a beber más antes de venir a decirme adiós, un adiós que se puede demorar hasta mañana, o hasta pasado, o hasta dentro de un mes, o de dos meses, pero no menos cierto porque tarde en llegar.

Chillan los mozos en la taberna oscura y raya el mandil la barriga tensa del tabernero. Una jarra se estrella contra el suelo pardo y esparce el charco agrio salpicando zapatos relucientes de betún. Caen a desgana las risas desde las bocas y relucen los cromos de las paredes, viejos calendarios sin tiempo, de años que se fueron, escrito en la parte inferior una marca de conservas, o de anís, o el nombre de una casa de maquinaria agrícola.

«... Cuando aparezcas por la punta del camino habré de sonreír a tu sonrisa, y llenar el cuenco con el guisado y poner el pan encima de la mesa para que tú comas una vez más, te alimentos, te nutras de mis manos. Cuando hayas comido me dirás: «madre»; yo te contestaré: «hijo» y dirás, poco a poco, lo que has hecho esta mañana, para terminar, o empezar, o mediar, con el nombre de ese sitio lejano que va a ser tuyo y mío, tuyo en lo cerca, mío en la distancia.»

Se acerca la mañana a la tarde y en la plaza del pueblo comienza a cuajar el silencio apenas interrumpido por el bordoneo de las ventanas que parpadean. Casi la tarde ya, pasado el filo agudo del mediodía, risas, sonrisas y suspiros en la penumbra de las casas, carcajadas calientes de mozo sano, estallidos que huelen a vino medio agrio. El Sol, que ha deshinchado la nube, alumbra la punta del camino seco por el que viene el mozo con la chaqueta al hombro, revuelto el pelo, llenos de pálida luz triste los ojos negros, avanzando pausado hacia la turba erecta de los cañaverales tiernos, hacia la casa, hacia la vieja. En la boca oscurecida, manchadas de vino violeta las comisuras, se va difuminando una frase. A lo lejos, a la sombra verde de los matojos, junto a la puerta abierta en el adobe encalado, está la madre que ya ha puesto la mesa, y el pan, y el cuenco de comida; y que llama quedo, despacio, laminiendo la palabra con el borde de la lengua: «hijo, hijo»; que hunde los ojos aún más en las gastadas órbitas, que esconde con fuerza las manos bajo el delantal grisáceo, que adivina más que oye, la frase, la sentencia:

—Madre. Me ha tocado a Africa.

POEMA DE AMOR SIGLO XX

*Un poema de amor no tiene límites.
Se abraza con la tierra, y gana y gana
la estatura de Dios.*

*Ojos y dientes
brillan, si se le nombra.*

*Y la sangre es un bosque
rojo, turbado de pasos y acentos
a lo divino. Oh, nunca podremos
decir lo que es un poema de amor,
sino por las señales que nos deja, hiriéndonos.
«Rojos labios, amada mía.» «Garras dulces
que con la sangre son un fundido dolor.»
Pero no basta. Los labios se pueden
morir con el olvido; y las garras, acaso,
no ser sino de un pájaro que canta en otra rama.*

*«Hijo, tápate bien
con tu bufanda de pobreza.» «Hijo,
hijo, no me llores aún en el seno
a tus cuarenta años.» «Eres tan débil
que ni sé cómo aguantan mis arrugas.»
Y éstas pueden ser otras vivas, ciegas señas
de un poema de amor.*

*Sé que no tiene límites; pero yo lanzo
a los pájaros y a la sangre en busca de su órbita.
(Sólo palabras. Sólo acaso palabras.)
Y Dios—amoramor—, llorando en una iglesia;
cerrado con sus viejas y sus pobres;
cayéndose de pena en cualquier banco.*

*Y allá, en Asia, los niños, con su bomba
diaria; y por los arrozales,
los jusiles que dan el fruto de la muerte.
¿Y dónde hablar de amor? ¿En qué rincón
decir que América les mandó alimentos?*

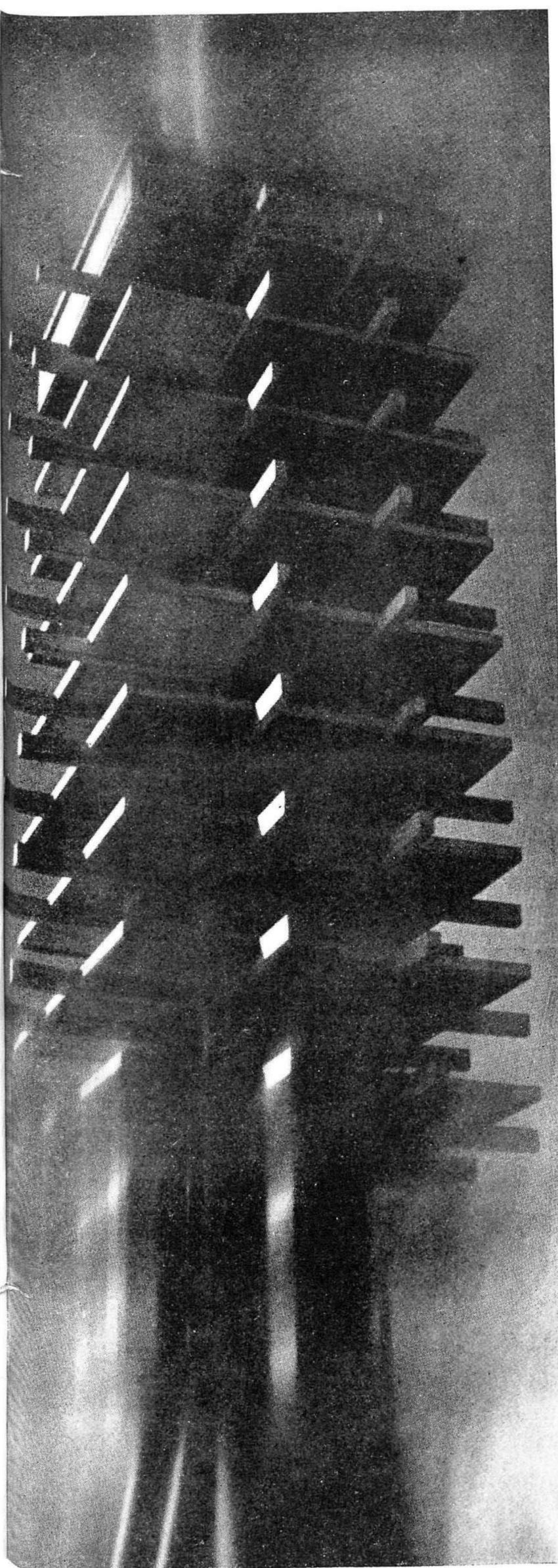
(Ay, porque un poema de amor no tiene límites.)

*Un poema de amor es sólo idéntico
a sí mismo. Cuerpo cerrado en sí,
con pobres, ricos, negros, blancos, hijos
de Abisinia; cárcel; monjas; miserables
poetas. Y, apretando el círculo,
Dios, que con fina tensión amorosa,
nos agrupa en sus eternos brazos.
Ya sí, quizá, enfilemos directos
el poema de amor que no tiene límites.
conocemos el punto de partida
y el de llegada.*

*Pero en el camino,
¿quién no dejó mendigando a su hermano?
Un poema de amor tendrá mucho que ver
(digo yo, si no sólo me dedico
al canto); tendrá mucho que ver
con ese hombre del camino a solas;
con ese adverso de fortuna, áspero
de sí mismo y luchador de barro,
que se quedó en mendigo porque todos
íbamos a lo nuestro y Dios le ampare.*

*Porque si bien un poema de amor no tiene límites,
yo digo que el de ahora sí se cierra,
y en falso, con una llaga, oh Dios.*

GASPAR MOISES GOMEZ



EL POETA ESTA SOLO

El poeta está solo.
¡Mi canto!, grita.

Y nadie le responde.
Bajo sus pies, las ruinas del ensueño
le arrojan la verdad como pedradas.
Y el tiempo, ese inhumano morador de los hombres,
le dicta el testimonio que sus ojos no vieron.
El poeta está solo.

Es a veces un cristo nuevo y ágil,
descendido a la paz y al sentimiento,
porque va amando siempre, porque habita
las cuentas de un rosario de siglos y silencios.
Y, a veces, ama hasta su propio odio,
hasta las maldiciones de su boca,
hasta el dolor de ser lo que combate.
¿Dónde encontrar la plenitud que anuncia
el retorno a la historia de las vidas?
El poeta no sabe que otros nombres
han desgranado el suyo letra a letra,
no sabe que otros ojos le han mirado
y han abierto su vida a la esperanza.
Quiere escuchar la voz de la promesa,
llenar las manos que se abren a su paso,
(¡mi canto!, grita.

Y sigue solo)
quiere
creer que en el dolor está el futuro
y atrapar el futuro entre sus brazos.
Siente miedo.

La noche le sumerge
y le abrasa los ojos como lágrimas.
Y el silencio ha llegado a ser la carne
de su noche de bodas reprimida.
Absorto servidor de cada instante,
adulador de su existencia altiva
buscó la luz en donde nadie ha visto,
escribió sus memorias esperando,
con palabras jamás antes usadas.
Y siguió ciego. Y no encontró discípulos.
Sintió miedo de estar solo y sin fuerzas,
de no hablar el lenguaje que le habían
enseñado, obligado a descifrar
cuando era sólo el lúcido desco
de dos cuerpos sin fe, desconocidos.
Y ahora busca el placer de ser humano,
discute de belleza con la luna,
se acusa de no ser dios ni materia.
No le hubiera importado morir entre las llamas,
gritando que la tierra es un cuerpo redondo.
Se hubiera regalado a manos llenas
por el trozo de pan de unos dientes hambrientos.
Y ahora está solo.

Sospecha de su instinto,
se sumerge en su ser sin latitudes,
se asombra de los niños y la muerte.
Y el pasado le abruma como un alma.
¡Mi canto!, grita.
Y nadie le responde.

RAFAEL BALBIN N. DE PRADO

KURT WEILL: «LA OPERA DE LOS TRES

PARA muchos hay una gran distancia entre el Kurt Weill de «La ópera de los tres peniques» y el de «September Song». Distancia que se quiere ver en el tiempo, en una curva descendente del compositor. Pero esa visión ignora la postura de Weill que confirma, una vez más, en su época estadounidense, cuando dice: «... los grandes compositores clásicos escribieron para sus contemporáneos. Por lo que se refiere a mí, escribo para hoy. No doy un céntimo por la posterioridad» (1). El comentario es revelador y, efectivamente, no representa un cambio en la concepción estética que ya había expuesto en su juventud.

Weill nació en Dessau, Alemania, el 2 de marzo de 1900, hijo de cantante, muestra una inclinación clara por la música, por lo que sus padres le enviaron a las clases de Engelbert Humperdinck (2), hasta que éste se retiró de la enseñanza. A continuación, Ferruccio Busoni, que había regresado a Berlín tras sus dos años al frente del Liceo de Bolonia, pasó a ser su maestro.

Derivado de esta sólida formación musical y al tanto de las entonces nuevas tendencias de la música, Weill se dedica por entero a la música «seria». De este tiempo son sus obras para conjuntos camerísticos, que siguen la escuela atonalista de Arnold Schönberg. Su vida se concentra en ese ambiente, mientras practica como director de la coral de Dessau y de

una pequeña compañía de ópera de Lüdenscheid, en Westfalia, en la temporada de 1919-1920.

Esta última experiencia y el éxito de su ciclo de canciones «Frauentanz», en el Festival de Salzburgo de 1924, le deciden por el teatro. El primer encargo se plasmó en «Die Zauber-nacht» («La noche mágica»), un «ballet» para niños, en el que se plantea, por primera vez, su «escribo para hoy», su acercamiento al público.

Su concepción escénica va evolucionando en las primeras óperas hasta que, en su encuentro y colaboración con Bertold Brecht, reafirma su estética. Ese acercamiento al público va a tener dos nombres. Por una parte, «Gebrauchsmusik», que literalmente no es sino «música de encargo», y que en la práctica se identifica con la idea del teatro de masas. Por otra, «Zeitoper», ópera referida al tiempo y, por extensión, al presente. Llámese como quiera, lo importante está en que las afirmaciones de su etapa americana no suponían una novedad, sino la actualización respecto del «hoy» al que se refieren.

Tres obras anteriores a su coincidencia con Brecht muestran más claramente la evolución hacia ese concepto. En «Der Protagonist», ópera en un acto, y en «Der Zar lasst Sich Photographieren», ópera bufa, tuvo como colaborador a Georg Kaiser. La preocupación de Kaiser por los problemas sociales y éticos y su

aproximación al público, con el éxito subsecuente, revelan las bases de esta colaboración, que, al mismo tiempo que mantiene su ya desarrollada adhesión a la escuela de Viena, le acerca al expresionismo kaiseriano.

La tercera obra pre-Brecht es «Royal Palace», escrita en 1926, sobre un libreto en un acto de Yvan Goll. Weill introduce, sobre una base técnica «seria», elementos del «jazz». La idea no era nueva. Como señala Adolfo Salazar, «Schulhoff, en 1919, ya escribía danzas al estilo americano, Rag-Time, Vals Boston, etc., antes de que Krenek y Kurt Weill pensaran en hacer con las danzas del tiempo presente un género de «suite» equivalente a las de los compositores de los siglos XVI al XVIII». Y aun en el caso de Schulhoff había antecedentes, como el «ballet» «Parade», de Erik Satie, sobre argumento de Jean Cocteau y decorados de Picasso, que estrenó el «ballet» de Diaghilev en París, en 1917. «Parade» se subtituló «Ragtime du Paquebot». Satie, en una de sus habituales piruetas, utilizaba los ritmos importados de los Estados Unidos, que promovieron, la noche del estreno, una de las más violentas reacciones del público.

La colaboración Weill-Brecht fue el paso siguiente a «Royal Palace», que se inicia con la serie de cinco poemas «La pequeña Mahagonny». Estas canciones fueron estrenadas por



Kurt Weill, al piano, acompañado del director Maurice Abravanel y del autor de letras Ira Gershwin, hermano del famoso compositor



Lotte Lenya, esposa de Weill y principal intérprete de la «Ópera de los peniques»

«PENIQUES» Y ALGUNAS PARTITURAS MAS

Lotte Lenya, esposa del compositor, en el Festival de Baden-Baden, de 1928. Pero su título completo en la forma de ópera es «Nacimiento y caída de la ciudad de Mahagonny», que Theodor W. Adorno define así: «La ciudad de Mahagonny es una creación del mundo social, aquél en que vivimos, planeada a partir de la perspectiva lejana de una sociedad realmente liberada.» La música está en la línea que preside «La ópera de los tres peniques», pero Adorno, en el mismo ensayo sobre «Mahagonny», la califica de primera ópera surrealista, cuyas intenciones en este sentido «vienen aportadas por la música que, desde el primero hasta el último sonido, sirve al «shock» que crea la repentina representación del mundo burgués en descomposición».

La colaboración con Brecht ha tenido su punto máximo en «La ópera de los tres peniques», estrenada en Berlín en 1928. El libreto está basado en la «Opera del pobre», del inglés John Gay (1685-1732), y la música, emparentada con Schönberg aunque no lo parezca, responde a la idea de la paráfrasis que preside también «Mahagonny». La ópera de Gay fue estrenada en Londres, en 1728, y la música, arreglo de temas populares, fue preparada por John C. Pepush, así como la obertura, pero no fue utilizada por Weill. Brecht utilizó para su trabajo la traducción de François Villon.

«La ópera de los tres peniques» obtuvo en sus

estreno un éxito definitivo, aunque las opiniones a lo largo de estos años han estado divididas. Claude Samuel, por ejemplo, dice ahora: «Podemos decir que Kurt Weill y Bertold Brecht han inventado este estilo berlinés un poco chillón y demasiado soez para ser reconocido por los músicos «serios», demasiado intelectual para ser del todo popular, pero con un encanto indiscutible.» Por su parte, Stravinsky dice: «Conoció a Weill en esta representación y se desarrolló una amistad, en París, cuando su estreno de «Mahagonny» y «Der Jasager» («El conformista»), cuando ambas fueron interpretadas, sin escenario, en casa de la vizcondesa de Noailles, y admiro ambas obras.» Copland, el compositor americano, ha opinado que «Weill utilizó algo del lenguaje del «jazz» en «La ópera de los tres peniques» para describir la Alemania deprimida y cansada, de una manera punzante, inolvidable».

En la primera fase de su éxito, «La ópera de los tres peniques» obtiene más de diez mil representaciones en los cinco primeros años en los países de Centro-Europa, hasta que es prohibida en Alemania, en 1933, con la llegada de Hitler al poder. En ese mismo año se estrena en Broadway sin éxito alguno, pero años después Lotte Lenya, que también la había estrenado en Alemania, se compensa ampliamente en el Teatro de Lys, de los llamados de off-Broadway. Se presentó el 10 de mayo de

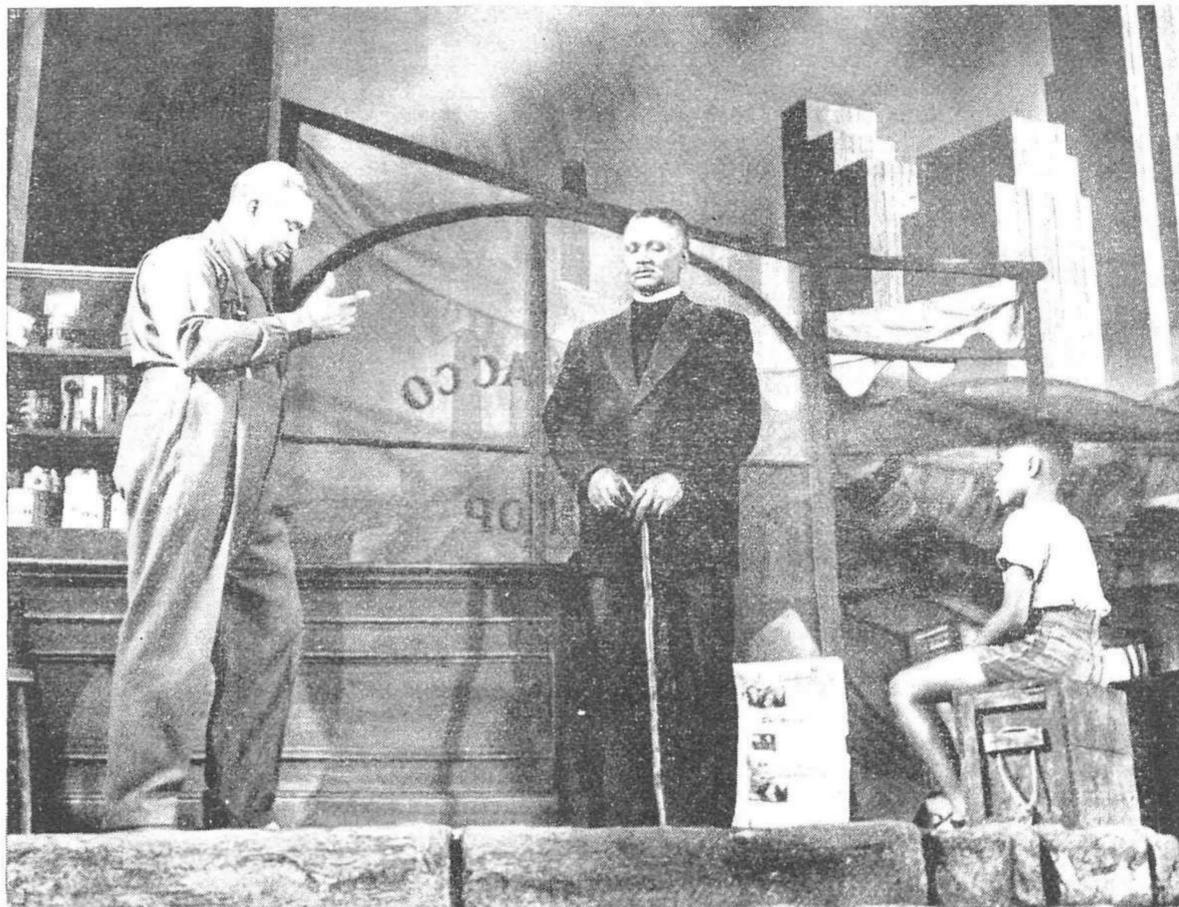
1954, pero las representaciones tuvieron que suspenderse para cumplir otro contrato ya firmado por la empresa del teatro, volviendo el 20 de septiembre de 1955 y manteniéndose sin interrupción hasta 1961. La orquesta conservó la instrumentación original (piano, dos clarinetes, dos trompetas, un trombón, timbal y percusión, banjo y guitarra) y la traducción del libreto fue encargada a Marc Blitzstein, que acertó plenamente, lo que no puede sorprender ya que Blitzstein, además de compositor, es autor de sus propios libretos. Copland señala su habilidad para los diálogos y para las letras, aunque en sus libretos las tramas no estén muy conseguidas.

Con la llegada de Hitler y, por tanto, con la persecución judía, Kurt Weill fija su residencia en París hasta que en 1935 se traslada a los Estados Unidos. Su obra hasta entonces incluye dos óperas más, «Na Und?» y «Die Burgschaft», y durante su estancia en París estrena la opereta «Marie Galante», y en Londres «Reino por una vaca» y el «ballet» «Los Siete Pecados Capitales». En este último mantiene su colaboración con Bertold Brecht, mientras que en «Marie Galante» es el dramaturgo francés Jacques Deval el autor del libreto.

En 1935 se produce el traslado de Weill a los Estados Unidos, como director de una compañía de obras teatrales. La propuesta partió de Max Reinhardt, que preparaba el espectáculo «The Eternal Road», una historia de la situación judía a través de los siglos, que había escrito el dramaturgo y novelista Franz Werfel para su estreno en el Manhattan Opera House, y para el que Weill compuso la música de escena. El estreno tuvo lugar en 1936, con un decorado memorable de Norman Bel Geddes, en el que la vía Appia comenzaba en el foso de la orquesta y alcanzaba una altura de quince metros, muy en línea de las grandes presentaciones que caracterizaron a Max Reinhardt.

A partir de «El camino eterno» se inicia la etapa americana de Kurt Weill, que no va a cambiar su orientación básica en cuanto a dirigirse a un determinado público, pero que influye en su modo de hacer, más de la línea de lo «asequible», aunque mantenga su inquietud por lo social, lo que queda patente en la mayoría de sus colaboradores en los libretos de sus obras para la escena.

La primera de este periodo es «Johnny Johnson», estrenada el 19 de noviembre de 1936, sobre libro de Paul Green, que es como una especie de leyenda amarga y, a la vez, divertida en contra de la guerra. Tras de su estreno alcanzó un total de 68 representaciones seguidas, lo que para la media del momento no pasaba de un éxito regular. Paul Green, dramaturgo y novelista, ya había conquistado el premio Pulitzer en 1926, con su obra «In Abraham's Bosom». En el estreno intervino como actor Elia Kazan, que pasaría después a distinguirse como autor y, sobre todo, como director de escena y de películas.



Una escena de «Perdido en las estrellas» («Lost in the stars»)

Tras esta primera experiencia directa frente al público norteamericano, llega el 19 de octubre de 1938 el estreno de «Knickerbocker holiday», sobre libreto de Maxwell Anderson. La acción transcurre en tiempos de Pieter Stuyvesant, en Nueva Amsterdam, con sus manifestaciones contra la tiranía y resaltando los valores de la libertad. Coincide también en esta ocasión el que el colaborador había obtenido con anterioridad el premio Pulitzer, que le fue concedido en 1933 por su obra «Both your houses». La obra se representó durante ciento sesenta y ocho días, actuando como protagonista Walter Huston, y a ella pertenece «September Song», una de sus canciones más populares, que ha sido interpretada a todos los niveles.

En ambas se mantiene su preocupación por los temas sociales, y en ambas también sus colaboradores están en la línea de preocupación del anterior europeo Bertold Brecht. Sin embargo, su paso siguiente tiende más al espectáculo asequible a un público medio, aunque posteriormente regresará a su postura anterior. «Lady in the dark» se estrena en Broadway en 23 de enero de 1941, sobre libreto del comediógrafo Moss Hart y letras de Ira Gershwin, hermano de compositor, que con esta obra inicia su colaboración con otros músicos, tras la muerte de su hermano. Estrenan esta comedia musical Gertrude Lawrence y Danny Kaye, a quien el éxito sirvió de trampolín para su carrera posterior en el teatro y en el cine. El tema de la obra era de actualidad e iba a dejar amplia huella en el teatro y en el cine, así como en la novela: el psicoanálisis que habían divulgado los alumnos de Freud, como Jung, y que acaparó la atención del gran público durante unos cuantos años. Se trata de la historia de una editora de una revista de modas que resuelve sus problemas interiores acudiendo al psiquiatra, con el que acaba por casarse. El crítico del New York Post, John Mason Brow, calificó la música con una frase: «Es la partitura más aguda y más atrevida de las escritas por Weill», lo que desgraciadamente no puede considerarse como un elogio si pensamos en la «Opera de los tres peniques». Pero su carácter más ligero, por el sentido «entretenido» de su música y por el tema, muy de moda en el momento, alcanzó 467 representaciones. Ahora bien, desde el punto de vista de la comedia musical americana, esta obra supuso un hito. Brooks Atkinson, crítico teatral del New York Times, escribió en aquella ocasión: «El teatro musical americano está proyectándose hacia una forma más dramática, centrifuga, y "Lady in the Dark" es un gran paso en esa dirección.»

Dos años después, concretamente el 7 de octubre de 1943, Weill estrena «One Touch of Venus», sobre libreto de S. J. Perelman y Ogden Nash, y este último, poeta y epigramista, fue asimismo autor de las letras. Se previno para el estreno la contratación de Marlene Dietrich, pero finalmente el papel fue repartido a Mary Martin, que hacía su primero en Broadway. Continuando su línea ascendente según su «popularización», la obra llegó a las 567 representaciones. Canciones de esta comedia musical, como «Speak Low», han pasado al repertorio de orquestas y cantantes ligeros.

Casi con la misma diferencia de dos años, estrena con gran éxito de crítica, pero no de público, «The Firebrand of Florence», el 22 de marzo de 1945. En esta obra colaboró de nuevo con Ira Gershwin, quien escribió las letras de las canciones para el libreto de Edwin Justus Mayer, basado en su comedia del mismo título y en cuya adaptación interviene el propio Weill. En esta ocasión, Lotte Lenya intervino también en el reparto.

La antigua y perenne preocupación de Kurt Weill por convencer a autores dramáticos para que escribieran obras musicales, se ve recompensada de nuevo con Elmer Rice, y así nace su versión musical de su famosa comedia «La Calle» («Street Scene»), que le había valido un premio Pulitzer. Elmer Rice se ocupó de la adaptación del libreto y Langston Hughes de las letras, siguiendo la costumbre americana de utilizar a un «especialista» para los «lyrics». En este caso bien puede considerarse a Langston Hughes como especialista. Nacido en 1902 figura entre los poetas de color que más han contribuido a la formación de una auténtica cultura de su raza. Hughes tiene una clara inspiración folclórica muy precisa para el típico ambiente de la trama.

Para Weill supuso un gran avance en sus intenciones. Según su propia declaración, «hasta "La Calle" no conseguí la conjunción de drama y música, en la que el canto continúa con naturalidad cuando se detiene la palabra hablada, y ésta, así como la acción dramática, se conjuntan con una estructura musical dominante». De aquí que aunque calificada como «musical dramático», esté mucho más cerca de la ópera. El estreno tuvo lugar el 9 de enero de 1947 y se mantuvo durante 148 representaciones, aunque, como ha sucedido con todas las obras de Weill, ha sido repuesta o presentada en otras ciudades, y sus canciones o fragmentos musicales han sido reiteradamente grabados en discos.

Un nuevo colaborador, Alan Jay Lerner, se une a Weill y juntos estrenan «Love Life» el 7 de octubre de 1948, logrando 252 representaciones en Broadway. Lerner era el colaborador habitual de Frederick Loewe, con el que volvió a trabajar y con el que escribió comedias musicales tan conocidas como «Brigadoon», «Paint Your Wagon» y, sobre todo, «My Fair Lady».

Vuelve Weill a su colaboración con Maxwell Anderson, en su última producción para el teatro, «Lost in The Stars». El argumento se basa en la novela «Cry, The Beloved Country», de Alan Paton, uno de los pocos escritores sudafricanos que ha conseguido amplia difusión. El tema se basa en las relaciones entre blancos y negros en Africa del Sur, y Weill buscó en él «un mensaje de esperanza para que, a través de un acercamiento personal, se resuelvan los problemas sociales». Weill, judío y por tanto perseguido, no podía permanecer insensible ante el gran problema de las diferencias raciales.

«Lost in The Stars» se estrena el 30 de octubre de 1949 y se mantiene en su primer ciclo durante 273 representaciones y, aunque Weill insistía en su desprecio por la posteridad, tanto con esta obra como con «La Calle», logró que pasaran al repertorio de la Compañía de Ópera de la Ciudad de Nueva York.

Al margen de estas obras, escritas directamente para su estreno de Broadway, preparó «Down in The Valley», ópera de media hora de duración, basada en temas americanos, que se representa habitualmente en las escuelas y cuyo libreto se debe a Arnold Sundgaard.

En 1945 se incorpora al cine y surge «Where Do We Go From Here?», sobre guión de Morrie Ryskind y con Ira Gershwin como colaborador en las canciones.

En la ópera y en la comedia musical, Weill mantuvo el criterio de realizar sus propias instrumentaciones, lo que en la comedia musical no es frecuente, pero que en su caso define su postura de acercamiento «serio» a la escena.

Para Kurt Weill el lugar de la orquesta estaba en el foso de los teatros más que en la sala de conciertos. Definía el mundo del teatro musical como «una historia simple y fuerte contada en términos musicales, intercambiando el mundo hablado con el mundo cantado, de tal modo que el canto se haga dueño de la situación naturalmente cuando la emoción de la palabra hablada alcanza el punto en que la música puede "hablar" con mayor efectividad». Y si es cierto que una parte de su producción se orientó hacia lo que se conoce como «teatro musical comercial», también conservó su preocupación por establecer un orden «natural» entre la palabra hablada y la música, para que se produjeran las situaciones como derivadas unas de otras, sin «saltos» injustificados totalmente.

De su primera época en Europa quedan sus obras sinfónicas, género que casi no cultivó en su etapa americana. De 1923 datan su «Fantasía, Pasacalle e Himno», «Cuarteto de Cuerda», «Divertimento». Después vendrían el «Concierto para violín», la cantata «Der Lindberghflug», «El Nuevo Orfeo», y otras.

Poco antes de cumplir los cincuenta años, el 3 de abril de 1950, falleció en Nueva York, de un ataque al corazón, sin que llegara a conocer el «renacimiento» de «La ópera de los tres peniques» en la producción de Stanley Chase y Carmen Capalbo, con la colaboración de su viuda y excelente intérprete de sus obras, Lotte Lenya. Después de la prohibición de la obra en Alemania, pudo decir con los versos de la «Opera del pobre», de Gay: «Pero piensa en esta máxima, y despréndete de tu pena. / La desgracia de hoy, puede ser la felicidad de mañana.»

La casa natal de Beethoven

BICENTENARIO

BONN, la ciudad beethoveniana por excelencia, posee para los admiradores del maestro un gran atractivo: su casa natal, una constante meta para los melómanos, cuyo primer afán es conocer la modesta buardilla donde nació Beethoven. La mencionada casa es propiedad de la «Asociación de la Casa de Beethoven», una entidad privada fundada el siglo pasado.

En los comienzos de 1969, al acercarse ya el bicentenario del nacimiento de Beethoven, los miembros propietarios de la referida casa decidieron someterla a una renovación a fondo, muy necesaria por varios motivos de consideración. Además se estaba seguro de que el Festival Beethoven, que entonces estaba «ante-puestas», contribuiría al aumento de los visitantes, ante todo extranjeros, ya que el Municipio de Bonn ha hecho desde el comienzo todo lo posible para que este festival adquiriese rango internacional al celebrarse los proyectados tres ciclos de conciertos en diferentes épocas, comenzando el primero de ellos en mayo de 1970.

En cuanto a la proyectada restauración, pronto se vio que los gastos de la misma sobrepasarían las posibilidades de la asociación. Hacia falta unos 50.000 dólares, pues no se pensaba realizar sólo una renovación, sino que se proyectaba restablecer el estado original de este importante monumento histórico. Además, y esto fue lo más grave, estaba en peligro la seguridad estática del edificio, ya que las renovaciones hechas anteriormente eran demasiado superficiales para salvar la casa de la destrucción, cuya edad es de unos trescientos años.

Gracias a ayudas oficiales y a donativos de personas económicamente fuertes se consiguió la meta propuesta, pudiendo abrirse de nuevo las puertas de la casa natal de Beethoven hacia fines de abril de 1970. Muy a tiempo por cierto, pues así fue posible que los participantes extranjeros al primer ciclo de conciertos del festival pudiesen visitar esta casa en esta época. Para fervorosos admiradores del compositor de la «Novena» es algo así como un peregrinaje musical.



Beethoven y el Festival de Conciertos en Bonn con motivo del 150 del NACIMIENTO de BEETHOVEN

Por RICHARD KLATOVSKY

Desde el siglo pasado han desfilado más de un millón y medio de personas por la casa natal de Beethoven, llegadas de todo el mundo, como consta en el libro de huéspedes, lleno de firmas célebres, pues muchos artistas de rango internacional visitaron esta casa.

Algunos, como, por ejemplo, el violoncelista español Pablo Casals, han ofrecido allí conciertos para un grupo reducido de invitados. Primer tesoro de la casa es el piano GRAF, de origen vienés, que utilizó Beethoven durante sus tres últimos años de vida, o sea desde la «Misa Solemnis» y la «Novena» hasta su muerte.

Entre el 2 y el 8 de mayo de 1970 se transformó Bonn, la actual capital alemana, en la meta de muchos viajeros que llegaron a orillas del Rin, procedentes de los más diversos países del mundo. Más de 50.000 carteles alusivos fueron distribuidos con anterioridad a los más lejanos confines del mundo para animar a los melómanos a que participasen, como oyentes, en el «Festival Internacional Beethoven», celebrado con motivo del bicentenario de su nacimiento. En mayo tuvo lugar el primer ciclo de obras para piano y música de cámara. El segundo, con la participación de la Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Herbert von Karajan, ofrecerá obras orquestales y se realizará entre el 12 y el 26 de septiembre, y el último, entre el 11 y el 17 de diciembre, presentará a grupos de solistas y «Fidelio». Cada uno de los tres ciclos cuenta con los mejores artistas internacionales, como ya se puso de manifiesto en el primer ciclo. Veladas cumbres serán, sin duda, la interpretación de la «Novena» y su repetición la noche siguiente, bajo la dirección de Karajan. Desde ahora están vendidas en Bonn todas las entradas para los dos ciclos restantes, muy a pesar de los melómanos locales. Corre el «slogan» de que la única manera de obtener entradas es pedir las en el extranjero, pues en Bonn es imposible, desde luego, el conseguirlas.

El mencionado festival Beethoven continúa una tradición iniciada con las grandes conmemoraciones beethovenianas en los años 1845, 1871, 1890 y 1927.

¿Cómo resultó el primer ciclo del festival que tuvo lugar a principios de mayo de 1970? El primer concierto corrió a cargo del pianista Wilhelm Kempf, quien, después de la muerte de Backhaus, en 1969, es hoy, sin duda, la figura más destacada entre los pianistas alemanes de celebridad. Y Kempf no defraudó en ningún momento, pues entre los pianistas alemanes de su generación es en su instrumento quizá el más competente intérprete de la obra beethoveniana. Pese a contar setenta y cuatro años, se dedicó con un entusiasmo propiamente juvenil a su tarea: la interpretación de las sonatas tardías del maestro. La impresión mágica que se desprende del teclado al interpretar Kempf a Beethoven, no la obtiene recurriendo a medios interpretativos románticos ni valiéndose de un forzado virtuosismo titánico, sino a través de una subjetividad muy propia de Kempf. Su esencia refleja una independencia intelectual que la transmite al oyente, tras la superficie de una clara construcción formal: lo mágico que llena su fondo. La interpretación de Kempf es, propiamente, clásica. Testimonia que no basta ser virtuoso para resolver problemas como los propios a obras del estilo de las sonatas tardías de Beethoven.

El segundo concierto del ciclo beethoveniano presentó como solista a un latinoamericano: al pianista chileno Claudio Arrau, muy estimado en Alemania, donde había estudiado y vivido largos años. Arrau interpretó el «Quinto Concierto», para piano y orquesta, de Beethoven. Aparte de esto, pudieron escucharse selecciones de la tragedia «Egmont», de Goethe, escritas para piano y orquesta, una obra beethoveniana apenas conocida.

Arrau es un pianista cuya especialidad es precisamente el no tener ninguna, pues pertenece a aquellos artistas de rango internacional que interpretan con la misma fidelidad a



Bach, Chopin y Schubert que a Ravel y Beethoven. Al interpretar a este último las obras adquieren no sólo brillantez, sino que reflejan también todo lo que la obra contiene en sí.

Tanto Kempf como Arrau han actuado, aparte de en los conciertos ya mencionados, en dos más, pues cada uno de los artistas tuvo a su cargo dos veladas. Arrau, al tocar las sonatas números 4, 26, 12 y 23 de Beethoven y Kempf, al acompañar al violoncelista francés Pierre Fernier en tres sonatas para violoncelo y piano y en una obra menos conocida, las «12 variaciones sobre un tema de Judas Macabeo», de Händel, para los mismos instrumentos.

Respecto a Arrau cabe agregar que también esta vez obtuvo en Bonn verdaderos triunfos. Su participación en el primer ciclo de conciertos del Festival Beethoven fue un nuevo motivo para que el público aclamara al famoso pianista chileno con gran entusiasmo. También estuvo presente la televisión alemana para fijar su actuación en cinta y retransmitirla luego en uno de sus programas. Aunque Arrau es un pianista latinoamericano que reside en Nueva York, es huésped constante de Europa y, con este motivo, también de Alemania.

El séptimo y último concierto de la serie ofreció dos obras de música de cámara: el octeto en Mi bemol mayor y el septeto OPUS 20 en la misma tonalidad. Especial atención merece el octavo y último concierto del ciclo: la Misa en Do mayor, Opus 86. La interpretación estuvo a cargo de la Orquesta Municipal de Bonn, bajo la dirección de Volker Wangerheim y con la actuación de renombrados solistas.

Está fuera de toda duda que la Misa en Do se sitúa, injustamente, a la sombra de la Misa Solemnis, una obra famosísima entre las creaciones tardías del maestro. Pero, aunque distantes entre sí, ambas obras han sido compuestas dentro del mismo espíritu, siendo así fruto de la confrontación de Beethoven con el iluminismo, ideas propiamente revolucionarias que ejercieron gran influencia en el maestro. Pero la libertad y los nuevos conceptos humanistas a través del iluminismo los aprovechó Beethoven para encontrar una nueva relación

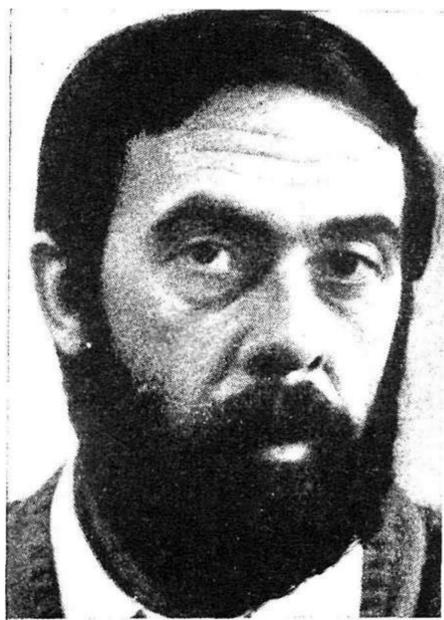
con lo divino, a través del Dios de la cristianidad. Y el hecho de que un artista como él, siempre consciente de su responsabilidad, haya compuesto a su manera el texto de la Misa, comprueba de relevante forma que no estuvo preso de una vaga visión de lo divino. No quiso acercarse a Dios con los medios que propaga la forma tradicional de la fe cristiana.

En cuanto a la composición de la misma, condujo a una nueva interpretación del texto. No lee y compone el viejo texto como una segura e indiscutible herencia de la tradición y del rito, sino que lo observa sin prejuicios e independientemente, aunque con todo el respeto que merece un documento de alcance e importancia estando, sin embargo, convencido de que exige una nueva interpretación. De ahí seduce que al vestir con ropaje musical el texto de la Misa, quede eliminado todo lo esquemático o convencional.

Las Misas de Beethoven no son en ningún momento esquemáticas o convencionales, sino que significan una regeneración en cuanto a la observación del texto, y, por lo tanto, una renovación de lo religioso a través de la música. Es imposible poner en duda la fuerza religiosa que se desprende de sus obras litúrgicas. Y aunque las partes vocales son a veces de muy difícil ejecución, no quita esto mérito a sus dos misas, música coral por excelencia, y compuestas para ser interpretadas con aquel espíritu de comunidad que exige el canto litúrgico.

Beethoven compuso la Misa en Do Mayor para cuatro voces solistas, coro y orquesta, Opus 86, en 1807, quedando así situada en la vecindad de su Sinfonía en Do menor. Fue un encargo del duque de Esterhazy. El estreno tuvo lugar en la parroquia de Eisenstad, el 13 de septiembre de 1807, bajo la dirección del mismo compositor. Es un sitio célebre por los estrenos de las Misas de Haydn, que estuvo, como recordarán los melómanos, entre 1796 y 1802 a los servicios del duque.

La ejecución de la Misa en Do, con motivo del Festival Beethoven en Bonn, en mayo de 1970, obtuvo gran éxito y cerró muy gratamente el primer ciclo de los conciertos en homenaje al bicentenario del nacimiento de Beethoven.



IGNACIO DE YRAOLA TRANSFIGURA LA ACCION Y LA MADERA

Por LUIS LOPEZ ANGLADA

LA casa de Ignacio de Yraola está muy cerca del Ateneo. Madrid, afortunadamente, sigue estando en estos viejos portales con alma donde hay algo más que recuerdo polvoriento y enlutada elegía. No muy lejos de aquí visitamos un día otro estudio de pintor en plena madurez creadora: el de Francisco Arias, y ahora subimos por la escalera de Yraola cuando apenas nos han bastado unos pasos para dejar la Docta Casa de la calle del Prado, donde salas y cátedras esperan impacientes la apertura del curso.

No hace mucho tiempo, Ignacio de Yraola presentó, en la sala Skira, una muestra de su obra, y puede decirse que aquello constituyó un acontecimiento en Madrid. Hubo derroche de ingenio en la inauguración y el éxito alcanzado fue recogido por nuestra prensa con amplia información. Los críticos se enfrentaron con este pintor que

utilizaba materiales de toda clase, no con esa alegre irresponsabilidad con que muchos jóvenes pretenden «estar al día», sino con la conciencia del que sabe que pisa fuerte por otro camino, aquél, «sin dirección, que llega a todas partes», y, como en estos casos ocurre, hubo intentos de definición y clasificación, se habló del pop-art y de la esculto-pintura; pero, al fin, todos convinieron en que Ignacio de Yraola era uno de esos pintores que escapan de lo establecido, del canon y la regla, de lo acostumbrado y de lo sabido, porque él ha dicho que el drama es querer pertenecer a un tiempo, que ya es el mañana, que no nos va a pertenecer.

Por todas estas cosas se dará cuenta el lector de que Yraola es, en principio, un intelectual. Ha llegado a la pintura después de haber conocido de derecho y de arquitectura, y sólo una imperiosa y decidida vocación le ha convencido de que donde él

tenía auténticas posibilidades de acción era por los caminos del arte.

Ignacio de Yraola, por intelectual, sabe bien eso de que «son tus huellas el camino, y nada más», y por eso procura dejar bien firmes las señales de su paso por el instante que le ha correspondido vivir; ese instante que es siempre futuro y para el que todo canon es en seguida norma anticuada o perdida, por mucho respeto que se tenga a nuestros mayores. Mientras hablamos con él y cuando sirven de testigos algunos escritores que nos han acompañado, Ignacio no cesa de centrar su actitud en la que lo que predomina es su atención al mundo que le rodea, a la juventud que le sigue y, sobre todo, a la posibilidad de que su arte no se quede en recuerdo o trofeo, colgado sin sentido ni utilidad. A nuestra pregunta de que dónde querría que se pusieran los cuadros que él hace, nos contesta

sin vacilar. Donde sea visto, donde el espectador pueda intervenir no como simple receptor, sino con participación indiscutible, sintiéndose identificado con el mundo que en su cuadro se exhibe.

Ignacio de Yraola habla con pleno convencimiento de sus razones. No quiere esto decir que no sea tolerante con las nuestras ni intransigente en su postura. Pensamos, oyéndole, que está haciéndole falta a nuestro arte gentes que se sientan maestros como lo sentía D'Ors, que abran los ojos de los que le siguen, que no se limiten a ser simples piezas de una escuela que alguien, por fortuna o por capricho, fundó un día. Y mientras él habla y los amigos oímos, su esposa le mira como si la acción, que es siempre la nota predominante del pintor, hubiera transfigurado el instante y todos nos viéramos envueltos en un mundo de infinitas posibili-

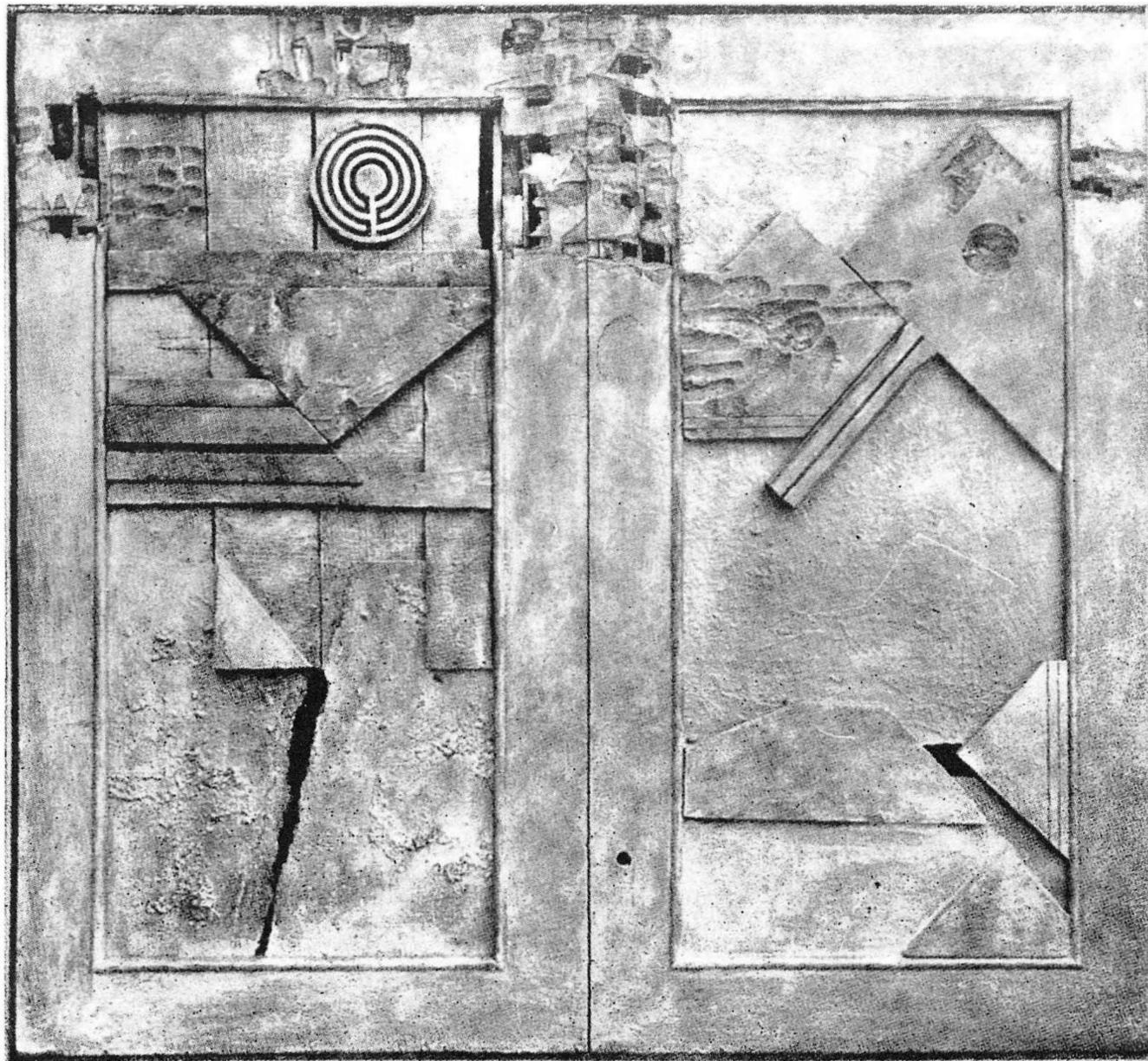
dades de belleza, de la que ella es para Yraola arranque y estímulo. Y, por si fuera poco, la presencia de la hija del matrimonio Yraola justifica la transfiguración del artista, más cierto que nunca de que nada se gana mirando atrás ni postulando caminos trillados.

Si, nos están haciendo mucha falta en España estos artistas que se ganan la acción con una auténtica conciencia de su papel de creadores. Gracias a ellos, si Europa empieza a mirar con respeto el arte actual de España, los más jóvenes no podrán pensar que ha sido un golpe de fortuna o una casualidad lo que ha movido la mano de nuestros creadores, sino una auténtica voluntad de creación sustentada en un amplio poso de cultura que no debe limitarse a existir sin exponer razones y doctrinas que serán, sin duda, los futuros y perecederos cánones de belleza.

Yraola sonríe ante la palabra belleza. Intentamos que nos explique por qué ha dejado de creer en la palabra, pero ha llegado el momento de entrar en el estudio, donde va a mostrarnos sus últimas creaciones, las «esculto-pinturas», como las bautizó Areán, aunque la palabra compuesta no nos haga mucha gracia.

Y no, porque más que una actitud de talla y volumen y más que una voluntad de color y formas, lo que hace Yraola es «entrar en la madera» con aquel amor y aquella entrañable fruición con que lo escribiera Neruda en su célebre poema. De donde Yraola, en estas tablas donde se han acumulado con mágica y prevista ordenación incisiones y coloración y al que la aportación de «materiales de derribo» ha venido a convertir en insinuaciones de mundos entre soñados y reales, nos está dando la lección del encuentro con la ternura en momentos en que ya podía considerarse acabada la misión de cada objeto. Tablas de desahucios desvenajadas se convierten en cimiento de ciudades que no son sino ideas. Hierros marginados entre los escombros resucitan en sus dedos y se transforman en un conjunto que invita a meditar. Pero nadie crea que todo es puro capricho, desordenada exhibición de materias y objetos perdidos. Más bien es, todo esto, una razón de posibilidades, de cómo nada queda hundido en el desprecio cuando hay unas manos que, ensamblando y entrando en la madera, son capaces de elevarlas a la categoría de motivos de belleza, aunque la palabra pueda parecer insólita en este mundo de sensaciones y posibilidades.

Seguramente los amigos del cuadro, los que se conforman con lo que ya se habían aprendido, y los que piensan que «entienden de arte» porque son capaces de valorar la dificultad técnica de una veladura o el fracaso de un rechupado, no tolerarán que este sentido constructivo de realidades venga a estropearles su cómoda postura crítica. Allá ellos. Hace tiempo que la batalla ha sido vencida y nuestros creadores, sin menosprecio para los altos valores



que han producido la figuración y la abstracción, se aventuran para hacer camino allí donde sólo sus huellas pueden dejar constancia de su presencia en el mundo del arte.

Manuel Conde, que por poeta y por conocedor perfecto de los últimos logros artísticos, es uno de los más fieles seguidores de Yraola, ha dicho de él:

«Situación su obra, etiquetar sus diversas proyecciones, intenciones, hallazgos; sus probables orígenes en su mundo de niño, en contacto directo con la Na-

turalidad, los bosques y el árbol; considerar dónde esta obra podría incorporarse para una posible futura perfecta antología de los movimientos, "ismos" o tendencias del arte contemporáneo, sería traicionar, primero la libertad del hombre, y después la libertad del arte. La pintura, esculto-pintura, talla en madera, policromía, "pop" formalista, libre, realista y expresionista obra plástica de Ignacio Yraola, con su peculiar, personal, inconfundible sentido de la distribución de los espa-

cios, asociación de colores, objetos creados o encontrados; con su ingenuidad y su malicia, se nos ofrece ahora, en su plenitud dialéctica, como una de las aportaciones más originales, profundas y poéticas del actual arte español.»

Y Luis Angel de la Viuda, que conoció antes que nadie esa transfiguración de la acción que nosotros hemos advertido en Yraola nos dice:

«Es un gran comprometido; consigo mismo, con los demás y su pintura. De esa manera apura la cotidianidad de su vida, en una entrega total a su obra, la cual, por generosidad e inteligencia, nos comunica a todos su larga y bien meditada verdad: la de trabajar todos los días.»

Es un gran comprometido. Y ahora ya no puede escapar del compromiso que ha pactado con su tiempo y con todo lo que le rodea. Este es uno de esos que estaban esperando los materiales de todo el mundo para que fuese verdad aquello de que nada se destruye y todo se transforma. Diríamos mejor, todo se transfigura; la acción, la madera, los objetos. Hasta sus amigos, cuando conversamos de todo en la terraza de su casa una noche estival mientras su esposa le contempla en silencio y la niña corre a ver quiénes son los visitantes de hoy. Nos hemos entrado en un estadio superior de la naturaleza: el de las posibilidades. Y nos damos cuenta de que en él es donde ha establecido verdaderamente Ignacio de Yraola su domicilio.



EL «HACE MEDIO SIGLO» DE ABC Y EL DIBUJO ESQUEMATICO

Por CARLOS AREAN



Wesselmann: «Four Roses, 1962»

Pocas lecturas habrá para quienes nos acercamos ahora a los cincuenta años más emotivos que la sección diaria de *ABC* «Hace medio siglo *ABC* decía». El encanto de estas noticias que, a veces, pasados tantos años, vuelven a ser actuales, unido a la ternura que suscita en nosotros la situación de España y del mundo en los años inmediatamente anteriores a los de nuestro nacimiento, nos hacen devorar a muchos españoles esa página tan breve, no sólo con auténtica curiosidad, sino con ese cariño nostálgico que nos inspira todos los recuerdos del mil novecientos.

En cuanto críticos de arte, más preocupados por la evolución de las formas año a año y decenio a decenio, que por la gran creación individual de cualquier artista aislado, sentimos todos cuantos nos hallamos embarcados en la tarea diaria de informar al público sobre las realizaciones artísticas de nuestro tiempo un encanto inefable al ver esos viejos anuncios que pasaron tal vez inadvertidos en su época, pero en los que hallamos hoy un auténtico valor dibujístico de calidad indudable. Más importante aún que esta valía artística por ella misma, es el hecho de que estos anuncios hayan sido reelaborados por los grandes maestros del pop-art a lo largo de los últimos quince años, tanto en España como, más habitualmente, en los Estados Unidos y en Inglaterra. Ofrecemos como ejemplo de esta afirmación el anuncio de «Dentífrico Calber», publicado en *ABC* el 8 de septiembre de 1920 y reproducido en ese mismo día de este mismo mes en el presente año de 1970, así como una pintura reciente del gran maestro del pop y del neodadaísmo norteamericano, Wesselmann. Notará fácilmente el lector que tanto los artis-

tas españoles especializados en el dibujo publicitario hace medio siglo, como los grandes pop norteamericanos posteriores a 1960, se caracterizan por la factura plana, por la alada finura de la línea, por la utilización de los blancos en calidad de formas, por la inclusión de rostros o símbolos que quieren tener un carácter típico, susceptible de ser vivido emocionalmente por todo un ámbito social, por la incorporación de diversos objetos que nos rodean en nuestra vida diaria y por las asociaciones inesperadas entre los mismos. La similitud resulta todavía más evidente en las obras de Warhol, pero he preferido elegir como término de comparación a Wesselmann, dado que el primero ha afirmado taxativamente que se inspira tanto en sus «Marylines Monroe» como en sus «Botellas de Coca-Cola», en los anuncios de los periódicos o de la televisión, punto de partida que podría forzar la similitud, en tanto el segundo confiesa que pinta, dibuja o construye exclusivamente los cuadros u objetos que solicitan su imaginación o su curiosidad, sin pretender previamente aproximarse a ninguna otra actitud creadora de ningún grupo o artista concreto. Debido a ello esta semejanza existente entre muchos cuadros de Wesselmann, e incluso entre algunas de sus «construcciones», tales como los «Grandes desnudos americanos» y los anuncios europeos del primer tercio del siglo actual, es mucho más significativo, por no haber sido previamente buscado por el artista.

Ello nos prueba una vez más hasta qué punto es verdadera la opinión de que dentro de una cultura concreta que se mantenga todavía viva, la evolución de las formas se realiza muy a menudo en espiral, pero sin copiar al pie de

la letra el pasado, sino reelaborándolo y reutilizando algunos de sus elementos estructurales en una nueva ordenación que revivifica los ecos que, procedentes de una singladura anterior, pueden tener todavía una capacidad de congobernarse en el momento en que el artista los incorpora como carne propia a su personal manera de expresar su alma y de interpretar el mundo que lo rodea.

Aunque en principio queríamos limitar este artículo a la evolución del dibujo, creo que el lingüista podría hacer consideraciones semejantes comparando el vocabulario y estilo de los artículos periodísticos de hace medio siglo con el de los de hoy. El comentarista político confirmaría la tesis de que muchas de las tensiones de ayer tienen un paralelo, tal vez más masificado, en otras de hoy, en tanto el economista podría ver cómo ante el problema de la carestía de la vida, el acaparamiento de productos de primera necesidad ha constituido siempre un abuso con el que la prensa se ha visto obligada a encararse desde el propio instante de su nacimiento. Todo ello multiplica la importancia de esa sección que es, además, de una variedad inimaginable.

ABC ha sido siempre un periódico bien ordenado. Es el único que conozco en el que año tras año cada sección se halla siempre en el mismo lugar. De ahí lo fácil que resulta consultarlo sin tener que saltar de una página a otra para poder enterarse de una única noticia. Tengo la impresión de que este orden de *ABC* ha facilitado enormemente la realización de esta panorámica retrospectiva. Debido a la ausencia de reenvíos, los encargados de realizarla pueden espigar con toda facilidad en los viejos números las noticias más repre-

sentativas que han de ser resucitadas medio siglo después de haber visto la luz. Creo, por tanto, que esta sección no sólo sirve para con-movernos, sino que puede constituir un buen elemento de trabajo para el sociólogo y para el historiador. Consultar en una hemeroteca la colección entera de cualquier diario constituye una tarea abrumadora. «Hace medio siglo ABC decía» nos la evita en parte, al darnos la quintaesencia de lo entonces acaecido. A causa de ello quisiera terminar este artículo con una sugerencia: ¿Por qué no se decide ABC a publicar todos los años un libro recogiendo todo el «Hace medio siglo» correspondiente al año en cuestión? Se trataría de un libro de 313 páginas en el formato habitual del periódico, y no sería, por tanto, de manejo difícil. Claro está que no se trataría de una obra para leer de un tirón, sino de algo así como una enciclopedia de la ternura, que sirviese para enriquecer nuestros ratos de ocio y para religar nuestro hoy con el hoy de nuestros padres y de nuestros abuelos. Semejante publicación llenaría un hueco muy importante y nos ayudaría a mantener viva ante nuestros ojos la continuidad de nuestra historia reciente. Esperemos verla convertida pronto en realidad, confiando en que quienes han salvado por un momento las noticias de hace cincuenta años en la página volandera de un periódico, se decidan a salvarlas también para más largo tiempo elevándolas a la categoría de libro.



LA MUERTE DE UNA ESPERANZA

A PROPOSITO DE «EL ULTIMO DIA DE LA GUERRA», de J. A. BARDEM

Por LUIS QUESADA



Anuncio publicado en «A B C» el 8 de septiembre de 1920



Poco debía confiar la empresa productora y distribuidora del último film de Bardem en el rendimiento taquillero y en críticas elogiosas de esta «superproducción en Todd-Ao», cuando le asignó (o aceptó para ella) un triste papel de rellena-fechas, estrenándola en los primeros días de agosto en un Madrid semivacío y caluroso. La discutible perspicacia mercantil de nuestras organizaciones cinematográficas tenía su fundamento: *El último día de la guerra*, a pesar de su planteamiento estrictamente comercial dirigido a un público de masas, como espectáculo para pasar el rato, es un producto para mercados de segunda o tercera categoría, apto para esas redes de distribución mundiales que abastecen de material a salas de reestrenos, de público fácil, sin necesidad de lanzamientos especiales.

Una gran parte de las coproducciones españolas están dedicadas a este género. Recuerde el lector toda la larga serie de «Westernspaghetti» y la menos amplia de films policíacos o de acción tipo *La residencia*, *Las Vegas*, etc. Recientemente se ha iniciado la producción, siempre en colaboración con firmas extranjeras, de películas sobre la pasada conflagración mundial, entre ellas *El largo día del águila* y la que da pie a nuestro trabajo: *El último día de la guerra*, de Juan Antonio Bardem.

Esta clase de cine, a pesar de sus cortos vuelos y escasas ambiciones, tiene sus exigencias que varían en función de diversos condicionantes pero que podríamos resumir así: gran simplicidad en los temas, sin pretensiones literarias o artísticas; mayor o menor exaltación de la violencia y del sexo; burdos señuelos técnicos (gigantismo de pantalla, imagen en relieve, color, ma-

sas de extras, trucajes). Por el contrario, no precisa de un cuadro de actores prestigiosos y mucho menos de un director conocido. Es frecuente el caso de utilización de seudónimos extranjerizantes o arreglos del propio nombre.

El último día de la guerra reúne los requisitos detallados para su inclusión en la categoría de cine comercial de menor categoría.

¿Es posible, entonces, es razonable siquiera, intentar un juicio crítico de esta película?

¿Cómo juzgar un guión que hace intervenir a una bella muchacha, impecablemente vestida de calle, en una acción de comando, integrada en un pelotón de infantería norteamericana?

¿Cómo hablar de una puesta en escena en la cual los exteriores —que figuran ser del Tirol austriaco— han sido tomados en diversos puntos de España, de forma que las calles de los pueblos más bien parecen del Sur de Italia y no de los alrededores de Innsbruck, con inclusión de una flora desconocida en el centro de Europa y unos muebles (en interiores) totalmente distintos a los usados en Austria? (Por ejemplo, la silla de clarísimo estilo sevillano que aparece en la casa del amigo del sabio, o las cortinas de cáñamo, tan usadas en Andalucía, que cuelgan sobre un balcón.)

Si el ambiente no está en absoluto conseguido y la aventura corrida por el pelotón de «americanos» es inverosímil a más no poder, se han reunido en cambio, a lo largo de la película, todos los más viejos topicazos usados en las películas del género «auténticas», es decir: hechas por naciones que hicieron la guerra. Bardem y sus guionistas nos muestran, escena tras escena, un nazi fanático (que



tuerce el cuello al estilo del comandante de *Roma, città aperta*, según un recurso expresivo de 1945); una apuesta entre soldados americanos en torno a dos grandísimos bebedores de cerveza; un sabio alemán que traicionó a Hitler retrasando sus planes atómicos; la hija del sabio que va a buscarle y acompaña a los soldados en la aventura de su rescate; un sargento americano que se engalla con su comandante; un soldado americano que es de origen piel roja; una vagoneta que asciende por la ladera con el nazi malo dentro, mientras el americano bueno sube corriendo detrás; otro soldado americano, muy picarón, que se lo pasa muy bien durmiendo con dos chicas a la vez; una chica que se ha echado a la mala vida desesperada por lo mal que se pasa en la guerra y desengaña al guapo americano,

enamorado de ella, que se pone muy furioso...

¿Le suena algo de todo esto al lector que haya tenido la paciencia de seguir este inventario de personas y situaciones archiexplotadas por el cine desde los años cuarenta?

Pues eso es la última película de Bardem. No creo que valga la pena decir que los actores están discretamente dirigidos, que la fotografía (¡en glorioso Todd-Ao!) resulta bien y que la historia es entretenida para un público que sólo busque matar dos horas sin el mínimo quebradero de cabeza.

El último día de la guerra supone, en la relativamente amplia filmografía de Juan Antonio Bardem, un tremendo rompimiento, un quiebro rotundo de su línea artística,

ética e ideológica como realizador.

Entrevistado por la revista francesa *Cinema*, en 1957, decía:

«Dadas las condiciones actuales de la producción cinematográfica, se busca procurar una diversión momentánea al mayor número posible de espectadores. Diversión en el más completo sentido de la palabra es sacar a los espectadores de sí mismos, sacarles del espectáculo de su propia contemplación y dirigirles hacia un mundo distinto, reproducido en expresiones de luz, de imágenes y sonidos. Las diferentes crisis de temas que atraviesan todos los cines podrían tener su origen en esta sustitución del mejor por el más rentable.

Orientar, por tanto, la mirada del espectador en la mejor dirección me parece una tarea importante y seria. Esta dirección debe consistir, ante todo, en una vuelta a la realidad, al realismo del tema en el cine.

Mostrar en términos de luz, de imágenes y sonidos la realidad de lo que nos rodea, aquí y hoy. Ser el testigo del momento humano. Porque, en mi opinión, el cine será, ante todo, testimonio, o no será nada.»

Así era la tarea proyectada desde su primera película, rodada en pleno esplendor del neorealismo italiano, que tanto influjo ejercería sobre su obra. En el mediocre marco de una cinematografía que no acertaba a encontrar una salida tras la década del «cartón-piedra», *Esa pareja feliz* (1951), *Cómicos* (1953), *Felices Pascuas* (1954) y sobre todo la celebradísima *Muerte de un ciclista* (1955) despertaron el interés y la esperanza entre críticos y espectadores. Junto con Nieves Conde, autor de un buen film como *Surcos* (1953), Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem fueron proclamados en España y en el extranjero como auténticos renovadores y al fin salvadores del cine hispano. En 1953 la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica otorgaba su premio

en el Festival de Cannes a *Muerte de un ciclista*. Las campanas se echaron al vuelo. Se reconocía en Bardem, con justicia, a un gran director de actores (no en balde es hijo de dos conocidas figuras de la escena); se aplaudió su intención de hacer un cine-testimonio, honrado y hondo. Y aunque se le acusaba de mirar demasiado hacia De Sica y Zavattini (la realidad es que Bardem ha tomado de los italianos más la intención que la técnica), e incluso de plagiarlo (*Cómicos*=*Luci di varietà*, *Calle Mayor*=*I Vitelloni*...), Bardem era la gran esperanza.

La aparición de *La venganza* (1957), no obstante obtener el premio de la Fipresci, también en Cannes, y una nominación para el Oscar, suscita una controversia más agria que nunca hasta entonces. Ciertamente, en esta película se advierte un considerable desnivel entre lo vigoroso de la realización y lo endeble de la historia, pero acaso injusta y prematuramente la crítica la trató con excesiva dureza.

El ataque arreció con *Sonatas*, estrenada en 1959 y, a mi entender, la obra más floja de Bardem, por su confusionismo estructural, al utilizar dos de las cuatro obras de Valle-Inclán. *Las cinco de la tarde*, película sobre el mundo de los toros, fuertemente ideológica (la explotación del hombre por el hombre), aparecida en 1961, no despierta ya ningún interés. Algunos críticos opinan que como película española sobresale muy por encima del resto de la producción de ese año, pero que al tratarse de Bardem es preciso exigirle mucho más. El reproche más extendido es el de inverosímil y «hecha a base de "typical" mirando al mercado exterior». También se acusa a su autor de hacer un cine «formalmente anticuado», cosa cierta, puesto que Bardem se ha preocupado más de lo que quería decir que de la forma de decirlo.

De ahora en adelante, Bardem quedará oscurecido por las nuevas generaciones de realizadores, muchos de los cuales le deben no poco de sus inquietudes. *Nunca pasa nada* (1963) aparece el mismo año que *Del rosa al amarillo*, de Summers, y *El vedugo*, de Luis García Berlanga, ya completamente distanciado de Bardem en su labor cinematográfica. Al año siguiente se estrenan las primeras resonantes obras de nuestra fugacísima «Nueva ola»: *La niña de luto*, de Summers; *La tía Tula*, de Picazo; *Llanto por un bandido*, de Saura... También *Los pianos mecánicos*, film rodado por Bardem con amplios medios económicos y un plantel de actores de categoría, es objeto de severas críticas: falso, comercial, extranjerizante en su planteamiento... Y sigue, paralelamente al fracaso de la obra bardemiana, el desarrollo del «joven cine»: *Nueve cartas a Berta*, de Patino; *La caza*, de Saura; *El juego de la oca*, de Summers...

A pesar de la crítica adversa y de sus errores, Bardem había seguido hasta hoy una línea perfectamente definida de acuerdo con el credo expuesto en *Cinema 57*, reproducido más arriba. Todas las películas enumeradas intentaban ser documentos testificales de nuestra época y de nuestro ser. *Sonatas* pretendía demostrar, por encima del tiempo, actitudes inmutables en el trasfondo del alma española. *Calle Mayor*, a pesar de que el problema planteado es de todos los países, calaba hondo en

film
ideal

REVISTA MENSUAL DE CINE

Comentarios sobre películas
Estudios de Directores
Festivales cinematográficos
Entrevistas
Esquemas de películas
Documentación y Fichas mensuales de estrenos

SUSCRIPCIONES Y PETICIONES DE NUMEROS:
APARTADO DE CORREOS 50827 MADRID

nuestra situación, en la situación de la provincia, de la juventud, en la soledad, en el enfrentamiento de las generaciones. Por encima de la inconsistencia del relato, *La venganza* era una tremenda visión del campo castellano... Bardem había sido injustamente juzgado: por exceso, cuando se echaron demasiado jubilosamente las campanas al vuelo en los primeros momentos; por defecto, en sus baches de creación. Pero intentaba decir algo.

Hace más o menos tres años, Bardem publicaba en el diario *ABC* un «Relato de ciencia-ficción» (reimpreso en la revista *Nuestro Cine*), donde hacía una amarga crítica de los procedimientos para producir un film en nuestro país, de la cortedad de miras del productor, de la funesta improvisación de los medios de rodaje, de las dificultades de exhibición. No sé hasta qué punto estos condicionamientos han podido influir en

el declinar de su carrera como realizador. No resulta fácil explicar el triunfo de *Muerte de un ciclista* y el fracaso de *Los pianos mecánicos* si nos atenemos a explicaciones racionales basadas en ese relato «fantástico» que Bardem hace sobre el mundo del cine español. Evidentemente se trata de una autodefensa, de una justificación ante el ocaso de su obra. ¿Es aceptable esto? Tengo la sospecha, ante las famosas definiciones bardemia-

nas de Salamanca («El cine español es ineficaz, raquítico, nulo», etcétera), ante su ingeniosa justificación por medio de la «ciencia-ficción», que, como tantos otros «teorizantes» de nuestro cine, a Bardem le ha resultado más fácil pontificar que realizar. Y la verdad es que siento tristeza al comprobar cómo *El último día de la guerra* marca casi definitivamente la muerte de aquellas esperanzas lejanas puestas en el realizador.

EXITO SOCIAL, APTITUDES BRILLANTES, RENUNCIA

HE visto en estas últimas semanas varias películas bien distintas entre sí. El cine, siendo tan reciente y con frecuencia tan monótono y repetido, ha originado ya manifestaciones diversísimas. El saltar de una a otra produce casi vértigo. Pues, en ciertas costumbres, especialmente de las gentes que vivimos en la ciudad, apenas se puede ejercer vigilancia sobre nosotros mismos respecto de lo que contemplamos. No suele ocurrir así en el libro que precisa, para su lectura, por regla general, de mayor y más deliberada decisión y elección.

Hace quizá un par de meses pude ver *El compromiso*, de Elia Kazan, sobre la cual se ha vertido ya bastante literatura crítica. Es una de estas películas que desencadenan expresiones en serie acerca, por ejemplo, del hombre que se rebela contra el sistema, de la sociedad de consumo, de la rebeldía del hombre ante algo que le esclaviza, que puede ser su propio éxito, y otras frases la mayoría de las veces carentes de sentido. Suelen inspirarse en un ensayismo dudoso y ambiguo cuyos conceptos apriorísticos se pretende desarrollar a través de una trama más o menos coherente o caprichosa.

La dificultad de *El compromiso* estribaba para mí, fundamentalmente, en dar a determinadas especulaciones sociológicas, a menudo arbitrarias y carentes, como digo, de rigor vital y psicológico, precisamente aquellos rasgos de vida verdadera y de profunda justificación que hace que una obra sea convincente y que no produzca la sensación de algo abstraído de los libros.

Y ésta fue la sensación que predominó en mí. Sobre todo, a causa del arranque de la situación vital y social del protagonista que se me antojó esencialmente falsa. Y es que a una persona que ha tenido tanto éxito en los negocios, en la publicidad de unos cigarrillos y que goza, dentro de su empresa y, por consiguiente, de toda la sociedad que le rodea—incluyendo, claro está, su propia familia—de tanto y tan bien ganado prestigio, de repente no se le ocurre renunciar a todo, en nombre de vaguísimas ideas más bien arrancadas de ese vacío ensayismo ambiente al que aludí. Según el cual, a mucha gente le gusta combatir—o lo fingen—sus propias convicciones. Todo ello lo encuentro muy alejado de procesos internos que mues-

tren la mínima coherencia espiritual. Tal vez se deba a que en el cine es preciso apelar a estos saltos bruscos o a situaciones de hecho, sin más explicaciones. En este caso, además, la película arranca de una novela del propio Kazan.

Sólo en accesos místicos, que se ofrecen poquísimos a través de los libros—y no precisamente en el mundo actual—, cabe imaginar transformaciones tan súbitas y radicales. Casi siempre se dan con una motivación y un trasfondo religiosos. Y casi siempre también, rastreando en el carácter y en la vida del individuo en cuestión, es fácil observar rasgos que van prediciendo o prefigurando aquella decisión.

Nada hace presumir en el protagonista de *El compromiso* resoluciones tamañas. Claro que en la vida se dan sorpresas a veces trágicas y sin explicación posible. Pero lo malo de esta película es que todo ello por fuerza pretende tener una explicación; por ejemplo, la del hombre cansado de su propio éxito para el que, además, se halla muy bien dotado.

Al querer extremar el director los términos del problema, haciendo más agudo y dramático el conflicto y el contraste, lo convierte también en más inverosímil. Por un lado, un hombre al servicio de la publicidad más exacerbada y estúpida; por el otro, él mismo presa de una crisis casi metafísica. ¿Qué hace el director para que su personaje ponga de manifiesto un cambio tan abisal? Le obliga a callarse. No responde a los dulces requerimientos de su mujer, la cual no entiende nada. Es lógico, no sólo en ésta,

sino en cualquier mujer, en su caso. En un momento determinado, cuando la mujer le insta a que vuelva a su trabajo, donde le espera toda clase de halagos, él le responde que quiere «ser él mismo». Pero, ¿cómo va a ser él mismo sin tanta piscina, tanto jardín y tanto coche?

El intentar llevar nociones vagas de los folletos a acciones dramáticas resulta muy difícil y sólo escasísimos autores saben infundirle humanidad, término que no por excesivamente amplio deja de ser revelador.

El personaje de la amante tampoco deja de mostrar interés, porque no se sabe qué quiere ni qué es en realidad. Parece que Kazan ha querido retratar a una de esas mujeres libres cuya libertad consiste principalmente en que no les importa el padre de su hijo. Esta mujer trabaja, gana dinero, brilla, resulta interesante para algunos, lo cual viene a ser bastante subjetivo, tiene un hijo que es de su propiedad—quiero decir de su propiedad moral y jurídica—y un hombre que la ama, precisamente el protagonista de la película. Tampoco estos amores están demasiado claros. ¿Qué más quiere? No me extrañaría que, de haber llegado a tiempo, el director la hubiera hecho manifestarse por las calles neoyorquinas reivindicando no se sabe cuántos derechos más.

La parte de la película en la que interviene el padre del personaje, con la evocación del griego humilde y enérgico que emigró, de la madre abnegada, etc., se despegaba bastante, a mi juicio, del resto. Responde, según parece, a fijaciones y recuerdos de Kazan, de la más noble y conmovedora índole, pero no creo que tenga nada que ver con el meollo de *El compromiso*, que, según todos los síntomas, viene a significar el compromiso que un hombre adquiere con la sociedad y con la familia, a través de toda la existencia. De alguna manera, aunque remotamente se alude al problema de la libertad personal. Pero quien lo encarna se ha dedicado durante cuarenta o cincuenta años a la publicidad de unos cigarrillos y, además, lo ha hecho muy bien. Ciertas aptitudes no se poseen impunemente.

Por lo demás, Kazan es un director brillantísimo, cuyas imágenes tienen por sí mismas fuerza y sugestión peculiares.



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

JOLGORIO CONTESTATARIO

GRUPO «TABANO» Y CONJUNTO «LAS MADRES DEL CORDERO»: Castañuela 70. *Teatro: Comedia. Dirección, intérpretes y escenografía: Grupo «Tabano». Acompañamiento musical: «Las Madres del Cordero». Fecha de estreno: 21 de agosto de 1970.*

El espectáculo *Castañuela 70*—cuyo autor, director, intérpretes, escenógrafo y coreógrafo se ocultan en el humilde anonimato de la colectividad, sin personalismo alguno— comienza muy positivamente, con el cuadro *Cada mochuelo a su olivo*. En él, con música de la pintoresca orquestina «Las Madres del Cordero» y excelente expresividad de los componentes del grupo «Tabano», se satiriza y desenfada justamente el desequilibrio socio-económico producido por el latifundismo en la zona olivarera jiennense. Es la jocunda escenificación del lema «la tierra es de quien la trabaja», potenciado con música, coplas e ingenio de raigambre popular, sin caer en fáciles deslizamientos a la parodia simplista o a una caricatura de nulos efectos catárticos, por descomedimiento.

Riesgos ambos en los que incurren, en mayor o menor medida, los restantes cuadros de la denominada—a título publicitario—«Revisita de Cámara y Ensayo», pero que, a veces, más parecía una de esas fiestas de fin de curso en las que los alumnos escenifican sintética

y bienhumoradamente las actividades docentes, y en las que están permitidas algunas extralimitaciones en la crítica del profesorado. Sólo que en *Castañuela 70* el ámbito objeto de sátira alcanza al más ancho predio de la vida nacional o, mejor dicho, pretende alcanzarlo.

Al final de la primera parte, en el cuadro *La caída del imperio romano*, crece de nuevo y muy ostensiblemente la estatura artística de la pseudorevista, aun cuando—seguramente contra la voluntad de sus autores—se desprende de él un cierto tufillo patrioter y nacionalista.

La segunda parte resulta frustrada, tanto en su intención crítica como en los elementos estéticos utilizados, pues incluso los episodios bien concebidos, como la dramatización de un peculiar *Don Alvaro, o la fuerza del sino* con fondo de tendidos taurinos, pierden eficacia por el empleo de factores heterogéneos y deshilvanados.

En resumen, *Castañuela 70* es una bienintencionada tentativa de hallar cauces nuevos a la expresión dramática, con mayor mérito en su concepción que aciertos en el resultado.

EL GRAN ESPECTACULO DEL MUNDO

Circo de Moscú. Local: Palacio de los Deportes. Dirección: Leonid Assanov. Intérpretes: Los de la Primera Compañía Oficial de Circo del Estado Soviético de la URSS.

Música: Orquesta dirigida por Sviatolav Danilov. Fecha de estreno: 28 de agosto de 1970.

El circo es siempre, como dice la frase hecha del tópico, «el mayor espectáculo del mundo», mas raramente en la proporción que se da en el que dirige Leonid Assanov. De ahí que sin ningún rubor use del tópico para titular esta crónica. (Además, lo bueno de los tópicos es que suelen ser verdades absolutas.)

Precisamente cuando la voracidad insaciable de no sé qué entidad bancaria ha comenzado a derruir el histórico y entrañable local del Price—cuyos muros cobijaron tantas risas y tantos sobresaltos—, la última empresa del mismo, Feijoo-Castilla, reforzada por el gran amigo del circo que es Carcellé, logra traer a Madrid al famoso Circo de Moscú, para presentarlo en el ámbito de los Festivales de España. Y no resulta inadecuado el marco del Palacio de los Deportes, pues si bien carece de la familiar intimidad que poseía el Price, deja más espacio para unos ejercicios que, siendo de raigambre estrictamente circense, no se hallan muy distantes de lo deportivo, como probaron esos consumados jinetes que son los Djiguites Annaiev. Sus pasos bajo la montura a todo galope no hubieran podido efectuarlos en la pista del Price, o al menos no a tanta velocidad, pues el día del estreno dos caballos saltaron la pista...

Este número ecuestre, el de los Kadyr-Guiliam—acróbatas sobre camellos armenios—, el de Ludmila Filatova y sus dóciles y sabios animalitos, y, sobre todo, «El circo de los osos», de Valentin Filatov—padre de la anteriormente citada—, constituyen la parte que da al Circo de Moscú impronta y personalidad, estilo y sello propios, la que le da un matiz diferenciador con respecto a los circos que acostumbramos a ver por estos pagos occidentales. Quizá también deberíamos incluir en este apartado de lo distinto esa sinfonía olímpica que Bellei y Tachkenbaieva danzan sobre tambores, en un positivo intento de adaptación del arte coreográfico a la mecánica circense, por medios resueltamente válidos.

Digamos—antes de volver con mayor detenimiento sobre Filatov y sus osos amaestrados— que los componentes del resto del programa se aproximan más a la técnica circense que habitualmente nos es dado contemplar, sin que esto vaya en detrimento de los artistas no incluidos en el párrafo anterior, pues el circo, cuando se hace a la perfección, implica siempre ruptura de las leyes del equilibrio, dominio increíble de las posibilidades expresivas del cuerpo humano y muchos valores más. Trapeceistas, acróbatas, malabaristas, equilibristas sobre percha, antipodistas y danzas sobre el alambre, son números usuales en cualquier espectáculo circense, si bien en muy pocos se realizan sus arriesgados ejercicios con la perfección lograda por los soviéticos, consecuencia sin duda del duro aprendizaje que han de superar en la única escuela circense de carácter estatal que hay en el mundo. Junto a ellos, la pareja de payasos—Veksin y Vasiliev—, que llena los breves espacios entre número y número con pantomimas grotescas de seguro efecto hilarante.

Y, para concluir, volvamos al número más definitorio del estilo del Circo de Moscú: Valentin Filatov y sus osos. ¡Este domador sí que es distinto! No se enfrenta a sus enormes plantigrados con el látigo, sino con una permanente sonrisa... y la estratégica distribución de terrones de azúcar. Y es suficiente para



que los pesadotes osos pardos sean antipodistas, acróbatas, patinadores, ciclistas, motociclistas que, cuando la máquina cae, por sí mismos la recogen del suelo y prosiguen la marcha, y hasta boxeadores que se mamporrean, van a sus respectivos ángulos y obedecen en todo al árbitro. No así el ayudante, que se muestra remiso a seguir la orden de «¡Segundos fuera!»... hasta que Filatov no le da el terrón de marras. En todo y por todo, un espectáculo fuera de serie.

HA NACIDO UNA AUTORA: ANA DIOSDADO

ANA DIOSDADO: Olvida los tambores. Teatro Valle-Inclán. Dirección: Ramón Ballesteros. Intérpretes: Mercedes Sampietro, Emilio Gutiérrez Caba, María José Alfonso, Juan Diego, Pastor Serrador y Jaime Blanch. Escenografía: Javier Artiñano. Música: Alberto Bourbon. Fecha de estreno: 4 de septiembre de 1970.

Ana Diosdado es hija de actor y, como quien dice, ha pasado toda su joven vida en el teatro. Pero eso parece justificación insuficiente para que, a las primeras de cambio, acredite la posesión conjunta de tantas excelencias de autora. El éxito fue inmenso y para corresponder a las ovaciones y ¡bravos!, Ana Diosdado—aplaudida también desde la escena por sus esforzados intérpretes—, tras un amago de dirigirse al público frustrado por la timidez, sólo pudo decir, conmovidamente: «Muchas gracias... sobre todo por haber venido.»

Olvida los tambores es una pieza de ambiente actual, temática juvenil, caracteres diestramente definidos y tesis nada banal, con un ritmo perfectamente adecuado a la acción y unos diálogos eficaces y expresivos a carta cabal, que paulatinamente revela las diversas facetas psicológicas de cada una de seis personas dramáticas—en casos como éste, resulta peyorativo llamarlos «personajes», ¡y hasta define a la sociedad de la que forman parte!

En las primeras escenas, parece que la comedia va a plantear, una vez más, el manido tema del conflicto generacional, a base de inconformismo juvenil, etc. No sería exacto decir que no lo haga, pero de tal modo enriquecido en la visión de su problemática, que paralelamente surgen en ella procesos depuradores de la autenticidad del ser y hasta una digresión ahondadora y en modo alguno gratuita sobre la cuestión racial.

Ana Diosdado ha escrito, en fin, una primera comedia que, sin estar exenta de algunas lógicas ingenuidades expresivas—como la del inconformista al que le es imposible prescindir del coche—, da pie para sugerencias analizadoras de muy variada y legítima raíz. No hay en la joven autora de *Olvida los tambores* solamente intuición, sino también talento natural y seguridad del terreno que pisa: el teatro. Y no vale pensar que para ella es fácil, porque—según la imagen deportiva—«juega

en terreno propio», ya que con la misma seguridad y conocimiento igual se adentra en el mucho más extenso territorio de la vida y de las humanas pasiones que lo pueblan.

En cada gesto, en cada movimiento, en cada palabra de todas y cada una de sus personas dramáticas hay autenticidad. *Olvida los tambores* es una impecable fusión de teatro y vida. Y uno lo constata con la alegría que produce siempre al crítico la oportunidad de dar un juicio positivo.

Que ha de serlo también en los capítulos de dirección, interpretación, música y escenografía, aun cuando ésta resultara enturbiada por una mácula, en forma de publicidad a dos «boites» madrileñas en funcionamiento. ¡Lástima de detalle!

ALONSO MILLAN, AL BORDE DEL ABISMO

JUAN JOSE ALONSO MILLAN: La idea fija. Teatro Infanta Isabel. Dirección: Juanjo Menéndez. Intérpretes: Juanjo Menéndez, Manolo Gómez Bur, María Cuadra, Paloma Hurtado y Josele Román. Escenografía: Vicente Sainz de la Peña. Fecha de estreno: 4 de septiembre de 1970.

Juan José Alonso Millán no ha cometido la avilantez de calificar su estreno como «farsa», «comedia», «sainete» u otro cualquiera de los subgéneros teatrales. En los programas consta, simplemente, el título y la división «en dos actos y cuatro cuadros». (Como por arte de birlibirloque, los cuadros resultaron luego ser cin-

co.) Hay que agradecerle al joven y archimercantilizado autor tal discreción, que libera a todos los subgéneros cómicos teatrales de ver encasillada en cualquiera de ellos *La idea fija*.

De donde se deduce que dicha no adscripción es la única avilantez de que se ha privado Alonso Millán en tan aciaga salida escénica.

En mis veinte años de crítico teatral, pocas veces habré tenido que enjuiciar obra de tema tan verdadero y real más burdamente falseado. Es cierto que en nuestra sociedad en desarrollo—aún no hemos llegado a la de consumo—los hombres trabajan más de lo prescrito en la maldición bíblica; es cierto también que, en algunos casos, como los dos que lícitamente nos presenta Alonso Millán, el pluriempleo aleja a los maridos de cumplir sus deberes conyugales. Pero es incierto, zafio y sin más gracia que la aportada por el buen hacer de los intérpretes, el corolario escénico del autor.

De veras: después de haber puesto algunos reparos a un empeño tan digno y bienintencionado como *Castañuela 70*, en modo alguno puedo analizar *La idea fija*, porque sería tanto como emplear una misma vara para medir géneros heterogéneos. Diré, meramente, que la última pieza—por ahora—de Alonso Millán resulta ofensiva para cualquier sensibilidad no del todo embotada. Y ello a pesar de la gran profesionalidad de los cinco intérpretes, a los que sólo puede culparse de manifiesta complicidad en el atentado artístico: arriba quedan estampados sus nombres para que participen del tanto de culpa.

Juanjo Menéndez, además, es responsable de algo tan indirigible como indigerible.

A los decorados de Sainz de la Peña les sobraba el bien visible anuncio del nombre del importante establecimiento que había cedido muebles y vestuario. Esos servicios deben de quedar compensados con su constatación en el programa, sin entrar para nada en la acción escénica, que ya es bastante el grado de comercialización condicionante de cierto teatro, para que además nos truequen el escenario en escaparate de publicidad mercantil.



(Viene de la página 2.)

convocatoria hasta el día 30 de octubre de 1970, inclusive.

4. Se publicará bajo los auspicios del C.E.P.I. un libro con todos aquellos trabajos que obtengan primer premio.

5. Los originales deben ser dirigidos de la siguiente manera: Señor don Odón Betanzos Palacios, Presidente del X Certamen Literario Internacional, P.O. Box 831, GPO Station, New York, N.Y., 10001, marcando en el exterior del sobre al apartado que se concurre. El material debe enviarse por triplicado, acompañado de sobre cerrado, dentro del cual vendrán nombre y dirección del autor, y escrito en la parte exterior del mismo, el lema del trabajo.

6. El fallo de los Jurados se hará público a finales de diciembre en la ciudad de Nueva York. El acto solemne de entrega de premios se llevará a cabo a principios del año 1971.

7. Podrán concurrir al certamen poetas, escritores, músicos y estudiantes de cualquier nacionalidad cuyos trabajos estén redactados en lengua española.

PREMIO FOTOGRAFICO SOFICO

★ Sofico, atento a cuanto sea difusión de Málaga y la Costa del Sol, convoca su Primer Premio Fotográfico. El tema, fotográfico y expresado en imágenes en blanco y negro, estará referido necesariamente a la Costa del Sol y, preferentemente, a cuanto se refiera al avance experimentado por la misma en los últimos años. Cada autor, profesional o aficionado—sin distinción de nacionalidad—, podrá presentar hasta cinco trabajos como máximo y dos como mínimo. Las fotografías presentadas, en doble copia cada una, no serán menores en formato de 30 por 40, pudiendo ser mayores si lo creen conveniente.

La presentación de estos trabajos, haciendo constar el nombre y domicilio del autor de los mismos, se cerrará el último día del mes de septiembre. Y puede hacerse, por correo o personalmente, en las oficinas de Sofico, En Madrid, Claudio Coello, 124, y en Málaga, en Molina Lario, 13. 5.º

Un jurado de selección, de plena garantía profesional, determinará aquellas fotografías que por sus méritos pasarán a la final y, por tanto, serán expuestas en la Costa del Sol y en Madrid. Otro jurado determinará la merecedora del Primer Premio, consistente en una estatilla de bronce con el simbólico caballo de mar de Sofico, y en 25.000 pesetas.

BARCELONA: ARTICULOS DE PRENSA, RADIO Y TELEVISION

★ El Ayuntamiento de Barcelona, con el fin de premiar las mejores crónicas gráficas que se publiquen en la prensa y las mejores emisiones difundidas por las estaciones de radio y televisión, no barcelonesas, en el período comprendido entre el día 15 de septiembre y el 31 de octubre de 1970 y que exalten las fiestas de la Merced. Convoca un concurso al que podrán concurrir todos los diarios o semanarios españoles, así co-

mo las emisoras de radio y televisión nacionales, con excepción de los barceloneses, para los cuales se ha convocado un concurso especial. Se establece un premio único de 100.000 pesetas para el mejor artículo o fotografía publicados en cualquiera de los diarios o semanarios, así como para la mejor emisión radiofónica o de televisión de cualquier estación local, a excepción de las barcelonesas.

Los trabajos deberán presentarse en la Oficina Central de Turismo e Información (avenida de la Puerta del Angel, 8, bajos), los días laborables de diez de la mañana a una de la tarde, con sujeción a los siguientes requisitos:

De cada uno de los trabajos de prensa optantes al premio a que se refiere la base primera, se remitirán tres ejemplares, adheridos a hojas de papel de tamaño folio por una sola cara, con expresión de periódico o revista, fecha de publicación y páginas.

De cada trabajo emitido por radio o televisión se remitirán tres ejemplares escritos a máquina, a dos espacios, en papel tamaño folio y por una sola cara, con el título, fecha y emisión y certificado del director de la emisora, o en su caso, del jefe de emisiones.

Todos los trabajos, de cualquier clase que sean, se entregarán en sobre cerrado con esta inscripción: «Para el concurso de prensa, radio y televisión de las fiestas de la Merced de Barcelona, 1970».

El plazo de admisión termina a las trece horas del día 7 de noviembre próximo.

Las fotografías optantes al premio no se devolverán a sus autores una vez fallado el concurso.

VI PREMIO DE «TEATRO CATOLICO Y VALORES HUMANOS»

★ La Pontificia y Real Academia Bibliográfica Mariana de Lérida y patrocinado por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo convoca un premio de «Teatro católico y valores humanos».

Las obras que concurren a este concurso deberán ser originales e inéditas y no estrenadas, estar escritas en lengua castellana y enviadas al señor secretario de la Academia Bibliográfica Mariana, calle Academia, 17, Lérida, antes de terminar el día 10 de noviembre próximo en que se cerrará definitivamente el plazo de admisión.

Las obras estarán escritas a máquina, a dos espacios y a una sola cara. En el sobre de envío deberá figurar un lema y en plica aparte, señalada con el mismo lema, constarán el nombre y domicilio del autor. La plica irá cerrada.

Los autores de las obras presen-

CINCUENTA MIL PESETAS, EL PREMIO VILASECA-SALOU

★ El Ayuntamiento de Vilaseca-Salou (Tarragona) ha convocado un concurso histórico-literario sobre aquella villa turística, que comprende desde sus primeros moradores hasta nuestros días. Este estudio será premiado con 50.000 pesetas.

tadas que no obtengan premio dispondrán del plazo de un mes para retirarlas, a contar desde la fecha del fallo. Transcurrido este tiempo se destruirán los originales no recogidos.

El autor de la obra ganadora recibirá un premio en metálico de 25.000 pesetas, otorgado por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo y Diploma de la Academia Mariana.

El fallo del Jurado se dará a conocer a través de los periódicos locales «Diario de Lérida» y «La Mañana», notificándose al autor mediante telegrama.

La decisión del Jurado será inapelable y el hecho de concursar supone la aceptación de las presentes bases.

La Academia Mariana se compromete a un solemne preestreno en Lérida de la obra galardonada, interesándose al mismo tiempo, pero sin ninguna clase de compromiso, por el estreno en Madrid o Barcelona de la misma obra premiada, que pasará a ser propiedad del autor quien, en caso de publicación o representación, vendrá obligado a hacer constar el galardón obtenido.

PREMIO DE NOVELA ATENEO DE SEVILLA 1971

★ Las condiciones para el Premio de Novela «Ateneo de Sevilla» 1971 son las siguientes:

1.ª Podrán participar en este concurso todos los escritores, cualquiera que sea su nacionalidad, que presenten novelas originales e inéditas. Cada novela irá firmada con el nombre y apellidos del autor, o bien con un seudónimo, siendo en este último caso indispensable que, en sobre aparte y cerrado, donde figure el seudónimo que emplee el autor de la novela, vayan expresados su nombre y apellidos. Dicho sobre permanecerá invariablemente cerrado, a excepción del correspondiente a la novela que obtenga el premio «Ateneo de Sevilla».

2.ª Las novelas habrán de estar escritas en lengua castellana, y su extensión no ha de ser inferior a la de 200 páginas, tamaño holandesa, claramente mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara.

3.ª Se otorgará un premio único de 500.000 pesetas a la novela que, por unanimidad o, en su defecto, por mayoría de votos del Jurado, se considere con mayores méritos.

4.ª El concurso no podrá ser declarado desierto ni distribuirse el premio entre dos o más concursantes.

5.ª La admisión de originales se cierra el día 31 de diciembre del año en curso, y el fallo del Jurado, inapelable, se hará público en el transcurso de una fiesta literaria en Sevilla el miércoles siguiente al domingo de Resurrección de 1971.

6.ª Toda novela presentada a concurso dentro del plazo antedicho lleva implícito el compromiso del autor respectivo a no retirar su obra antes de hacerse público el fallo del jurado. Asimismo, el hecho de presentar una novela significa la aceptación por el autor de todas las condiciones del concurso.

7.ª Los escritores que deseen optar al premio entregarán los originales, por duplicado y sencillamente encuadrados o cosidos, en la Secretaría del excelentísimo Ateneo de Sevilla, calle de Tetuán, número 11, Sevilla, haciendo constar en la cubierta de los mismos que concurren al premio objeto de estas bases.

8.ª A los originales habrá de acompañar una certificación suscrita por el autor, garantizando que los derechos de publicación de la obra presentada no los tiene en forma alguna comprometidos ni la novela sometida a ningún otro concurso pendiente de resolución. En las obras que se presenten con seudónimo, podrá con éste suscribirse la certificación, pero bajo la plica correspondiente el autor, firmando con sus propios nombres y apellidos, se declarará explícitamente responsable de la exactitud de las afirmaciones contenidas en la certificación a que se alude. En el caso de faltar este requisito, aun después de abierta la plica, no podrá ser premiada la obra.

9.ª La composición del Jurado que habrá de discernir el premio de novela «Ateneo de Sevilla», se hará pública el 31 de diciembre del año en curso.

10. El importe del premio implica el derecho de Editorial Planeta a publicar una primera edición de 25.000 ejemplares de la obra elegida sin que por ella el autor devengue otra cantidad por ningún concepto. Para ediciones sucesivas, la Editorial se reserva el derecho de publicación, sin plazo de caducidad, concediendo al autor el 10 por 100 del precio de venta al público.

11. Editorial Planeta, patrocinadora del premio «Ateneo de Sevilla», se reserva el derecho de opción preferente para publicar aquellas obras que, presentadas al concurso y no habiendo sido premiadas, pudieran interesarle, procediendo a su edición o ediciones previo acuerdo con los autores respectivos.

12. Cada autor se obliga a suscribir cuantos documentos sean necesarios para que la edición de su obra sea inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual, y si fuere necesario de la Propiedad Industrial de España, como asimismo en los correspondientes Registros extranjeros.

13. La Secretaría del excelentísimo Ateneo de Sevilla se limitará a entregar recibos de las obras debidamente presentadas al concurso dentro del plazo señalado, sin comprometerse a sostener correspondencia alguna con los optantes al premio ni facilitar a éstos información sobre clasificación de las novelas.

14. La devolución de los originales no premiados se efectuará a petición de los autores y previa entrega

VII SALON NACIONAL DE PINTURA

★ La Caja de Ahorros del Sureste de España convoca el VII Salón Nacional de Pintura, que se celebrará en Murcia en los meses de octubre y noviembre del año actual. Pueden concurrir todos los pintores que lo deseen, con libertad de procedimiento y técnica en lo que a la obra u obras se refiere. El plazo de presentación finaliza el día 10 de octubre. Se establecen los siguientes premios: Medalla de oro y 50.000 pesetas, primera medalla de plata y 35.000 pesetas y segunda medalla de plata y 25.000 pesetas. Las bases completas del certamen deberán solicitarse de la mencionada Caja de Ahorros (Alameda de Colón, 23), Murcia.

PREMIO «ALCARAVAN» DE POESIA 1970

★ El Grupo «Alcaraván» de Arcos de la Frontera, bajo los auspicios del excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad, convoca su decimo-cuarto premio de poesía con arreglo a las siguientes bases:

- 1.ª Podrán concurrir a este Premio todos los españoles e hispano-americanos que lo deseen, excepto los que ya lo obtuvieron en años anteriores.
- 2.ª Los poemas presentados habrán de ser rigurosamente inéditos y relacionarse directamente con el tema «Gustavo Adolfo Bécquer» (personalidad, vida, obra, etc.). La extensión máxima será de 100 versos y la mínima de 60, con libertad de metro y rima.
- 3.ª Se otorgará un premio de cinco mil pesetas. El Jurado podrá conceder cuantas menciones honoríficas crea oportunas.
- 4.ª Los originales serán enviados por triplicado y escritos a máquina por una sola cara, a la dirección de «Alcaraván», Corredera, 35, Arcos de la Frontera (Cádiz), sin firma y con lema, haciendo constar en el sobre «Para el Premio Alcaraván de Poesía». El concursante incluirá sobre cerrado, en cuyo exterior se repita el lema, y en cuyo interior se consigne su nombre, apellidos y domicilio.
- 5.ª «Alcaraván» se reserva el derecho de publicar donde y como estime oportuno los poemas premiados.
- 6.ª El plazo de admisión de originales se cerrará el 30 de noviembre de 1970. El fallo se hará público en la primera quincena de diciembre del mismo año, dándose entonces también a conocer la composición del Jurado.
- 7.ª No se mantendrá correspondencia sobre el concurso y se destruirán trabajos y plicas acto seguido al fallo, el cual se hará público a través de los habituales medios de difusión.

del respectivo resguardo, presentado por el propio autor o persona por él debidamente autorizada por escrito. Dicha petición habrá de hacerse antes del 1 de julio de 1971. Si un autor desea que el original duplicado le sea devuelto por correo, habrá de solicitar que se le remita, previa devolución del resguardo y abono anticipado, en efectivo o en sellos de correos, de los gastos que el envío ocasione.

15. Los originales que no hayan de ser publicados y no sean reclamados antes del 1 de julio de 1971, serán destruidos, sin que sobre esta resolución sea admisible recurso alguno.

16. Para cualquier diferencia que hubiere de ser dirimida por vía judicial, las partes renuncian al fuero propio y se someten expresamente a los Juzgados y Tribunales de Sevilla.

PREMIOS DE POESIA Y CUENTOS

★ La revista *Nuestra Ciudad* convoca un concurso permanente de poesías y cuentos.

Los poemas tendrán una extensión máxima de cien versos y los cuentos un máximo de ocho folios.

Cada mes, *Nuestra Ciudad* seleccionará un cuento y un poema que serán publicados en la revista. El premio se concederá al mejor de los trabajos de cada género, publicados a lo largo del año.

Los premios están dotados con 25.000 pesetas para el concurso de poesías y 25.000 pesetas para el concurso de cuentos.

Los originales inéditos deberán ser dirigidos a revista *Nuestra Ciudad*, calle Caramuel, 3, Madrid-11.

PREMIOS «CASA DE LAS AMERICAS» 1971

★ Se considerarán seis géneros:

1. Novela. Teatro (obra de teatro). Ensayo. Poesía (libro de poemas). Cuento (libro de cuentos). Testimonio.
2. En lo que respecta a Poesía, Novela, Cuento y Teatro no se exige que el tema se ajuste a características determinadas. El ensayo será un estudio sociológico, histórico, filosófico o crítico, sobre temas de la América Latina. El testimonio será un libro donde se documente, de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana actual.
3. Los libros presentados deben ser inéditos y en lengua española. Dichos libros se considerarán inéditos.

CERTAMEN PERIODISTICO EN HONOR DE SANTA TERESA DE JESUS, DOCTORA DE LA IGLESIA

★ Con motivo de la exaltación de Santa Teresa de Jesús al Doctorado de la Iglesia, la Junta Nacional Española para la conmemoración de este acontecimiento religioso y cultural convoca un Certamen Periodístico con arreglo a las siguientes bases:

- 1.ª Podrán concurrir al Certamen los artículos o reportajes periodísticos aparecidos en diarios o publicaciones periódicas españolas, que exalten y divulguen la figura y el mensaje de la nueva Doctora de la Iglesia, así como el significado y actualidad de dicho Doctorado.
- 2.ª Estos trabajos habrán de publicarse entre el 15 de septiembre y el 25 de diciembre próximo, ambas fechas inclusive.
- 3.ª Se establecen tres premios, dotados respectivamente con 75.000, 50.000 y 25.000 pesetas.
- 4.ª El plazo de admisión de trabajos presentados a concurso expira el 31 de diciembre de 1970 a las doce de la noche. Su entrega o envío, en ejemplar triplicado de la publicación en que hayan aparecido, se hará a: Junta Nacional Española pro-Doctorado de Santa Teresa de Jesús, Triana, 9, Madrid-16.
- 5.ª Un jurado competente, que se reserva el derecho a adoptar cualquier determinación en la adjudicación de los premios y cuyas decisiones serán inapelables, emitirá su veredicto sobre el Certamen en el mes de enero de 1971, haciéndolo público a través de los medios normales de difusión.

los aunque hayan sido impresos parcialmente en publicaciones periódicas (*).

4. Las obras deberán presentarse anónimamente, en original y copia, escritas a máquina en papel 8,5 x 11 pulgadas (carta), acompañadas de un sobre cerrado en cuyo exterior deberá indicarse el género literario en que concurre y su lema, y en el interior el nombre, dirección postal y ficha biobibliográfica del autor. Para facilitar el trabajo del Jurado, se ruega el envío de original y cuatro copias.

5. Los Jurados otorgarán un Premio único e indivisible por cada género, que consistirá en: \$1.000 (mil dólares). Publicación por Editorial Casa de las Américas. Los premios y menciones serán traducidos a lenguas extranjeras y publicados en español en varios países de la América Latina.

6. Los jurados podrán mencionar para su publicación total o parcial, en las colecciones, cuadernos o revistas de la Casa de las Américas, y a juicio de ésta, las obras (o parte de ellas) que consideren de mérito suficiente.

7. La Casa de las Américas se reserva el derecho de publicación de la primera edición en español de las obras premiadas. A partir de esta primera edición los derechos sobre la obra corresponden íntegramente al autor, para todos los efectos editoriales y de representación consiguientes.

8. El plazo de admisión de las obras se cerrará el 31 de diciembre de 1970.

9. Los Jurados correspondientes a cada uno de los seis géneros se constituirán en La Habana en enero de 1971.

10. Las obras deberán ser remitidas a las siguientes direcciones: Case Postal 2, Berna, Suiza, o Casa de las Américas, G y Tercera, Vedado, La Habana, Cuba.

11. Las obras presentadas estarán a disposición de sus autores hasta el 31 de diciembre de 1971. La Casa de las Américas no se responsabiliza con su devolución.

CONCURSO PERIODISTICO SOBRE AUTO-ESCUELAS

★ La Agrupación Nacional de Auto-Escuelas ha convocado el II Concurso Nacional de Prensa para premiar los trabajos periodísticos más destacados sobre la labor docente de dichos centros contra los accidentes de tráfico. Se establece un premio de 100.000 pesetas, otro de 50.000 y cuatro accésit de 10.000 pesetas para las mejores series de artículos o reportajes sobre el tema publicados hasta el 31 de diciembre próximo. Los trabajos se deberán enviar, por quintuplicado, a la presidencia de la Agrupación, calle de Lope de Vega, 38, Madrid, antes del 31 de enero del próximo año.

PREMIO DE PERIODISMO DE LA JUVENTUD

★ Con una dotación de 100.000 pesetas ha sido convocado por la Delegación Nacional de la Juventud un premio de periodismo para trabajos relacionados con las actividades de la Delegación, que sean difundidos en periódicos, radio o televisión. Los trabajos, que habrán de ser publicados entre el 1 de enero y el 5 de noviembre de 1970, serán enviados antes del día 25 de noviembre al director del Gabinete de Información de dicha Delegación, por correo certificado, calle José Ortega y Gasset, 71, Madrid-6. El envío de los originales se hará como sigue: tres copias mecanografiadas en pa-

(*) En lo concerniente a los autores cubanos o residentes en Cuba se tendrán por inéditos los libros u obras teatrales que no hayan sido publicados o representadas, en todo o en parte, en el territorio nacional y en el curso de 1970.

pel tamaño folio, con mención de la publicación o emisora donde se hayan publicado, fecha de la publicación y nombre y dirección del autor.

El fallo del concurso será dado a conocer en la primera quincena de diciembre, pudiendo el Jurado dividir el premio establecido.

VI PREMIO DE NOVELA «VICENTE BLASCO IBAÑEZ»

★ Ediciones Prometeo, S. L., convoca el VI Premio de Novela «Vicente Blasco Ibañez», concurso que se registrará por las siguientes:

BASES

1.ª Podrán optar al Premio «Vicente Blasco Ibañez» las novelas inéditas escritas en lengua castellana.

2.ª La extensión de las obras no será inferior a 200 folios (tamaño 32 por 22), mecanografiados por una sola cara a dos espacios.

3.ª La cuantía del premio es de cien mil pesetas, que se consideran adjudicativas de la primera edición de 10.000 ejemplares de la obra galardonada, que editará Ediciones Prometeo, S. L., quien se reserva las subsiguientes ediciones, caso de tener que realizarlas, y por las cuales percibirá el autor, en concepto de sus derechos, un 10 por 100 del precio marcado en tapa, que le será abonado por Ediciones Prometeo, Sociedad Limitada, con arreglo a la venta en liquidaciones semestrales.

4.ª El premio será indivisible y se adjudicará íntegro a una sola novela.

5.ª Este premio podrá ser declarado desierto, en cuyo caso su importe quedará acumulado a la convocatoria siguiente.

6.ª Ediciones Prometeo, Sociedad Limitada, tendrá opción preferente para adquirir los derechos de publicación de las obras presentadas y no premiadas cuya edición considere de interés.

7.ª Los originales, mecanografiados y en perfectas condiciones de legibilidad, deberán ser presentados por triplicado, haciendo constar el nombre y domicilio del autor o en su defecto un seudónimo, en cuyo caso, y en sobre aparte, deberá indicarse la verdadera filiación del remitente.

8.ª El plazo de admisión de originales finalizará el día 30 de diciembre de 1970, otorgándose el Premio el día 9 de marzo de 1971. Los originales deben ser remitidos a Ediciones Prometeo, S. L., calle de la Universidad, 3, 2.ª, Valencia-3 (España), con la indicación «Para el VI Premio Vicente Blasco Ibañez».

9.ª El jurado, compuesto por siete miembros, será dado a conocer por medio de la prensa y radio una vez cerrada la admisión de novelas.

10. El envío de originales a este concurso supone la plena aceptación de sus bases.

11. Los originales presentados y no premiados se podrán retirar durante los tres meses siguientes al fallo, previa presentación del oportuno recibo de entrega, no respondiéndose en ningún caso del extravío o pérdida de algún original.

EL IDIOMA NUESTRO DE CADA DIA



EL PIROPO

Por FRANCISCO UMBRAL

La decadencia del piropo es manifiesta. ¿Quiere esto decir que se ha acabado la fertilidad verbal del español de la calle? Más bien, lo que ocurre es que la gente le va perdiendo afición al piropo porque tiene otras cosas en qué pensar, porque ha descubierto que ya no se lleva o porque hay otras maneras de abordar a una mujer. Lo que **La Codorniz** denominó una vez «el piropito madrileño», es algo que se viene abajo.

Ahora que corren tiempos de nivel europeo, parece como si el hombre medio hubiera decidido replegarse en su casticismo. El pluriempleo, por otra parte, no deja mucho tiempo libre, entre oficina y oficina, para detenerse a piropear a la que pasa. En general, el piropo se iba quedando trasnochado. Lo que subsiste es el requiebro soez, flor sucia de un fondo incivil. Eso se ha dado siempre en todas partes. No tiene nada que ver con el piropo, arabesco verbal de pueblos desocupados. Esto es lo que se ha perdido, el arabesco, por natural imperativo de los tiempos. Como cada vez somos menos árabes, hacemos menos arabescos. Y ahora que el piropo es ya arqueología, nos parece llegada la ocasión de estudiarlo un poco. En el piropo hay que deslindar fondo y forma, o, mejor, código y mensaje. El mensaje del piropo es erótico y desinteresado, puesto que el piropoador sigue de largo y no aspira a retener ni seducir a la bella. Este desinterés respecto del mensaje, nos hace pensar si la clave del piropo no estará en el código, si lo que le importa al piropoador no es el qué, sino el cómo.

Veamos. El hombre que dice piropos, se los dice a desconocidas, a mujeres que pasan. Cuando está con la suya, no le dice piropos, sino que se atiene a la sobriedad del «te quiero», pues que el trance erótico tampoco es propicio para andarse con retóricas. Si de verdad hay amor o pasión, lo que sale son frases cortas y directas, no piropos barroquizantes. La retórica del piropo presupone desinterés, lucimiento literario, ejercicio de la gracia. Se ha dicho del piropo que es un madrigal abreviado. Efectivamente, el piropo es un género literario. Como tal hay que estudiarlo. Las razas latinas somos verbalistas, discutidoras y retóricas. Quizá en estos países meridionales se lee poco porque todo el mundo hace su literatura de viva voz. Los elogios o las críticas al torero son siempre retóricos, asimismo, complicados, indirectos. Quiere decirse que lo que surte la riqueza floral del piropo no es el erotismo. Al verbalista le tiene sin cuidado la belleza de la dama y el arte del torero. Tan coqueto como la dama, tan artista como el torero, lo que quiere es lucirse él. En los meandros locuaces del piropo se pierde la pequeña dosis de erotismo que pudiera comportar. Había antaño piropos transportables que, con ligeras modificaciones o sin modificación ninguna, servían para los distintos tipos de mujeres. Esto nos descubre en el piropo un oficio literario que poco tiene que ver con el mensaje erótico. El piropoador es o era un mantenedor de sus propios y particulares juegos florales que va con la elocuencia por delante a cantar lo que le echen.

La española, por más acostumbrada al juego del piropo, llegaba a no reparar en su artificio y a sentirse halagada con él. La extranjera ha venido a descubrirnos el absurdo del piropo, su condición lujosa que nada tiene que ver con la relación erótica o sentimental en ninguna de sus fases. El español tradicional necesitaba discutir en el café, reñir en casa, dialogar en la oficina y piropear en la calle, a más de vociferar en los toros. El verbalismo de la raza, que compartimos, ya está dicho, con otras razas latinas y mediterráneas, no es ninguna tontería. Sabemos que la primera filosofía, la griega, fue hablada, y los sofismas del español o el italiano de hoy, en el café o en el fútbol, no son sino la degeneración de aquel genio discursivo que alumbró a Sócrates y que puede que sea el genio definitivo de estos pueblos. Sócrates se ha quedado en la disputa de café y Homero en el piropo de la Puerta del Sol.

¿Dónde se ha ido la locuacidad del español que en la calle ya apenas dice piropos y en el fútbol dice cosas mucho más directas y menos literarias que las que decía en los toros? Son las nuevas formas de vida, menos vecinales, las que nos dan la sensación de que a la gente ya no se le ocurren cosas. Por otra parte, la educación va cambiando y el gusto de la gente también. Hay una nueva retórica que no es ya la trivialización del Modernismo de café. Es la retórica telegráfica de nuestro tiempo. «De morirte, la sueca, macho, de morirte, no veas, alucinante.» ¿Qué es esto sino otra retórica?

DOS LIBROS DE ENRIQUE CERDAN TATO



ENRIQUE CERDAN TATO: **El tiempo prometido**. Editorial CLA. Bilbao, 1969; 135 págs., Ø14 x 19Ø.



ENRIQUE CERDAN TATO: **El lugar más lejano**. Azur. Madrid, 1970; 102 págs., Ø12 x 20Ø.

PADECEMOS una inflación de cuentistas. Son tantos que uno ya pierde la cuenta. Centenares, millares de cuentistas. El año pasado se presentaron tres mil y pico narradores breves a las Huchas de Plata. Mientras no se demuestre lo contrario, todo español que no ande a patadas con la ortografía es un cuentista en potencia. A la nube de los poetas de antaño ha sucedido el pedrisco de los mininarradores de hoy. Ahora bien, la abundancia no lleva aneja la calidad, y esto salva a los cuentistas verdaderos. Tal vez haya ahora un centenar de cuentistas estimables, de los cuales veinte o treinta pueden considerarse como indiscutibles. Uno de ellos es Enrique Cerdán Tato. Enrique Cerdán Tato no es escritor muy cotizado por el gran público, pero tiene su importancia para los profesionales de la literatura. Ha obtenido premios de narración corta, como el Gabriel Miró, el Guipúzcoa y el Sésamo.

El cuento, actualmente, es una situación, un instante vital que, sin trama ni desarrollo, debe dar la totalidad de una vida, debe desentrañar el carácter de un personaje, explicar su pasado, anticipar su porvenir. «¡Adiós, Cordera!», de Clarín, todavía tiene un argumento, una historia, dos partes, una moraleja. Sin embargo, hoy se escriben cuentos magníficos en donde no hay anécdota ni personaje, aunque a veces haga de tal el inconsciente colectivo o lo que los ingleses denominan el «stream of consciousness». Es decir, la narración breve sigue el camino de la pintura abstracta: no pinta, sugiere. Da al lector unos datos, unas reacciones sobre los que ha de actuar, conformativamente, el espíritu de quien los recibe. Así, pues, el cuento actual es interpretativo, mientras que antes era expositivo. La anécdota se agota o se vuelve ininteligible. Lo que importa es la manera de contar. La moraleja ha perdido su función admonitoria y docente. Si el lector la descubre, advertirá que en ningún caso pretende adoctrinar, moralizar, antes al contrario ha quedado en recurso, en residuo independiente de la voluntad del escritor.

Enrique Cerdán Tato recurre a dicha técnica en los cuentos de «El

lugar más lejano» (catorce en total), recién publicados por Azur. Utiliza accesoriamente procedimientos de la ciencia-ficción, aunque no persiga una intención premonitrice. No obstante, se atiene por lo común a una temática rural, con ribetes de literatura social, constante a lo largo de su obra. Escribe con sencillez, sin miedo a las reiteraciones—a veces excesivas—y sin el prurito de estar a la última en punto a innovaciones y recursos. Suele usar de la primera persona del singular y del monólogo interior y se complace en dilatar los ámbitos de lo sensorial hasta confundirlos con lo acongojante por impreciso y misterioso. Parte de una realidad mínima para crear una suprarrealidad. Ejemplo: «El lugar más lejano», cuento simplísimo con algo de Kafka dentro: un maestro debe tomar posesión de su nueva escuela, sita en Los Tatujos, lugar indeterminado, y va de acá para allá, caballero en una mula, tratando de localizarla. Tras un viaje penoso cree haber llegado a su destino, pero—como él dice—«frente a mí sólo se extendía la infinita llanura, con su soledad y su abandono» (página 102). Esa escuela puede ser el destino irrealizado, el deseo de dar sentido a la propia vida. El cuento desasosiega y convence. La escuela encontrada es una ruina. El poeta que alienta en Cerdán Tato parece decir: el alma está deshabitada, sola, a oscuras, alejada de la vida y del mundo. El único inconveniente de este relato, justamente galardonado con el Sésamo, reside en su longitud, que le resta fuerza al prolongar artificialmente la tensión. Su mayor mérito: esta misma tensión y los aciertos paisajísticos. Otro defecto: el lenguaje no siempre correcto: «Estaba seguro que él comprendería» (pág. 93).

Encuentro más medidas otras narraciones. Empezando por la liminar, «El Pellicoco», publicada en LA ESTAFETA LITERARIA. «El Pellicoco», a pesar de algún desfase, está bien escrito y lleva una carga social negativa y, por ende, irónica. Es la historia del mendigo que todavía puede explotar a otros seres más infelices que él. En cambio, «La raíz» revierte a lo telúrico, intenta la simbiosis hombre-tierra, que resultaría paradigática si no estuviese forzada, lo cual la hace derivar hacia el efectismo truculento. Más honda, dentro de su ingenuidad social, es «Tomatoes Export, Ltda.» Defectos no consignables en «La espera», esperpéntica incluso a través de la historia de los cazadores de ranas.

Para mi gusto, los mejores cuentos del volumen son los que buscan la creación de una suprarrealidad no basada en ensoñaciones, entelequias o misterios, sino arraigada en la realidad cotidiana, de tejas abajo. «Caín, de ocho a ocho», es un buen ejemplo de esta manera de hacer. Cuento de terror no basado en los recursos fáciles del «escalofrío», en la reelaboración de los últimos desperdicios del último imitador afortunado de Edgar Allan Poe, sino en la creación de un clima, de una posibilidad humana. El hombre que ve a su asesino en otro hombre constituye un caso de conciencia, de mala conciencia. Es su conciencia la que le acusa y le mata, aunque por un pro-

ceso lógico de autodefensa proyecte sobre el prójimo su propio complejo de culpabilidad. Otro acierto lo tenemos en «Torre de Babel, octavo izquierdo», notable por el juego espacio-temporal. «Me llamo, v. gr.: Heráclito» no convence. «Historia antigua», por su índole reversible, por su irónica transposición de unas coordenadas histórico-sociales, merece la pena. Y francamente bueno es «Inútil caballo de noche», con el arranque efectista de las ratas y el fratricidio de Juanco, consecuencia de un estado de angustia rayano en el terror.

Pese a contener tres o cuatro cuentos excelentes, «El lugar más lejano» no lo estimo lo más granado del autor. Prefiero la novela corta «El tiempo prometido», premio Guipúzcoa 1966, donde Cerdán Tato, a través de una trama itinerante y sencilla, paralela a una exposición retrospectiva de las motivaciones del éxodo del abuelo Sebastián y sus familiares, consigue su mejor prosa hasta la fecha. Una prosa cálida, cuidada, pulcra, sin estridencias, bien adjetivada y ceñida generalmente al tema como el guante a la mano. Los únicos defectos señalables serían las intromisiones del autor, los galicismos, el abuso en el empleo de la reiteración como recurso estilístico y la impropiedad de construcciones basadas en el refuerzo del pronombre personal mediante un sujeto innecesario. Igualmente curiosa resulta la adopción de recursos poéticos como la correlación y las estructuras bimembres.

La omnipresencia del autor resta autenticidad al relato del muchacho de quince años que, fascinado por la poderosa personalidad del abuelo, intenta explicarse su conducta en virtud de un viejo cuaderno de notas de aquél. Un chichuelo que ha vivido de espaldas a la civilización y de cara a la naturaleza, en la casona solitaria de un valle escondido, debe relacionar los fenómenos naturales—en este caso los fucilazos de la tormenta—con esa misma naturaleza, o, todo lo más, con algo mágico e inexplicable, no asociarlos a procesos derivados de la técnica. Sin embargo, el mozalbete afirma: «El valle permanecía sumido en una extraña luz—como si en el fondo alguien hubiera encendido un monstruoso sopele oxiídrico—» (pág. 28). Tampoco resultan apropiados los desahogos líricos del abuelo, hombre expeditivo, inculto y nada soñador: «Sí, no era fácil sacarle toda la vida del cuerpo. Porque Renzo vivía en cada latido de la tierra, en cada hoja de los árboles, en cada espiga, en cada gota de sudor» (pág. 57). Asimismo parece prematura la reflexión biológico-transcendental con que el chico juzga el acoplamiento entre su hermana Amparo y Anselmo a la orilla del río: «Porque ahora que, según pienso, voy recordando las cosas tal como fueron, juraría que Amparo se abalanzó sobre Anselmo y le arrancó el hijo—la vida abierta, recién abierta—que Anselmo llevaba ya, desde muy antiguo, en algún repliegue de su propia vida» (pág. 60).

Cerdán Tato, a pesar de todo, escribe muy bien, pero a veces cae en el galicismo: «Por eso fue que el abuelo no dijo ninguna otra cosa» (pág. 29); «en medio del monte

de tan buena mañana» (pág. 27); «muy de buena mañana» (página 112). No obstante, el léxico suele ser preciso y con fuerte sabor rural (arroyado, caloyo, marjal, maitinada), complementado por algunos cultismos (lúspidas, circuido, ludían, exfoliada, andadura). En general, el estilo, además de ser correcto, posee fuerza expresiva, dramatismo y un sustrato poético que realza la figura sorprendente del abuelo Sebastián, su insólita decisión, las penalidades de la marcha invernal a través de las montañas y el difícil parto de Amparo en el monte. Estilo que a veces se relaja por esa manía de reforzar los pronombres: «él—el abuelo—» (pág. 36); «en el regazo de ella, de Amparo» (pág. 45); «para él, para el abuelo» (pág. 48). También parece superflua la utilización de pronombres personales allí donde serían necesarios en otro idioma, pero no en español: «Ella permaneció estática» (pág. 45), etc.

Pecadillos sin importancia, pues «El tiempo prometido» me parece un buen relato. Posee emoción, ternura,

magia, equilibrio, caracteres bien trazados. El abuelo, con su enorme personalidad, anula a toda la familia, pero aún así el niño, Amparo y Anselmo, se graban en la memoria del lector. La acción paralelística está bien llevada. El final, el hallazgo de la tierra prometida, desilusiona un poco. El novelista no ha sabido precisar, o no ha querido precisar, de qué huye el abuelo, por qué huye, qué paraíso busca. Hace correr una aventura impresionante a los suyos, les obliga a abandonar casa y hacienda, exponerse a morir de frío o despeñados en el mundo de las cumbres, y todo ello para escapar de un enemigo misterioso que no se sabe quién es. No puede ser la gente del pueblo vecino, no pueden ser los lejanos compañeros de juventud, no se habla de guerra alguna. Se trata más bien de un miedo patológico, mitológico. El motor de la acción es el pánico. Esto sería aceptable. Lo dudoso es el «paraíso» descubierto, que sólo puede ser otro valle más o menos fértil habitado por gentes parecidas a las dejadas atrás. No obstan-

te—repito—lo mejor de «El tiempo prometido» está en el clima de angustia, contrapesado por el amoroso deseo del niño de comprender a su desconcertante abuelo. «El tiempo prometido» es un éxodo con un patriarca, un Moisés obsesionado por una idea fija que impone despóticamente a los suyos. Pero el abuelo Sebastián no resulta incapaz de ternura, sólo que la refrena para que sus hijos y nietos sigan creyendo en él, en sus cualidades de aguante y tesón. Creen en él precisamente porque no le comprenden, porque le encuentran absurdo. Solamente el nieto se percata del carácter real de este hombre, un hombre de cuerpo entero.

«El tiempo prometido» se lee con gusto y anuncia un narrador con mucho camino por delante. Confíemos en Enrique Cerdán Tato, de quien esperamos nuevas obras. Ojalá le sean útiles las pequeñas objeciones aquí hechas a sus dos libros, objeciones que tienen un propósito orientador.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

UN SOCIALISMO FUTURO



CARLOS IGLESIAS SELGAS: *Un Régimen Social Moderno. Reflexiones sobre la España actual.* Biblioteca Fomento Social. Editorial Mensajero. Bilbao, 1970.

En el breve tiempo transcurrido desde su publicación, este libro ha cosechado ya un notable éxito en las críticas y comentarios de toda la prensa nacional y en la acogida que ha obtenido del público interesado en estos temas. Resultado merecido, sin duda, porque esta última obra de Carlos Iglesias Selgas—Premio Nacional de Literatura «Francisco Franco» 1965, para obras doctrinales—posee unos valores que nadie puede desconocer. No se trata de ninguna divagación fácil, sino que éstas «reflexiones sobre la España actual» están bien centradas, muy responsablemente, con profundidad, preparación y buen sentido pragmático en los problemas de España; y no considera sólo la actual, sino también la contemporánea—desde principios de siglo—, que con su pasado tan ligado a nosotros influye sobre el presente con eficacia incuestionable.

La problematización de España—alguien que escribió *España sin problema*, no sé cómo explicará esto ahora—es, sin duda, y Carlos Iglesias lo recoge de modo expreso, su inseguridad. Américo Castro pone al comienzo de su obra más importante una frase tremenda, extraída de *Fortunata y Jacinta*: «La inseguridad, única cosa que es constante entre nosotros.» Por eso, hoy la posición mental de considerar al régimen como un paréntesis para volver a unas situaciones anteriores, no sólo ha de resultar inoportuna e injusta, sino radicalmente falsa, imposible, ante la ausencia de esas situaciones de referencia a las que retornar. Iglesias dice muy claro que en los últimos tiempos España no logró un régimen estable, porque «no lo fue la monarquía restaurada, en las últimas etapas, en razón a que los equipos gobernantes se revelaron incapaces de hacer frente a las nuevas necesidades». Tiene razón y si matizo algo este juicio

es para ampliarlo en el sentido de que, a mi entender, tampoco las anteriores etapas de la restauración deben ser excluidas del signo negativo. Si Carlos Iglesias sostiene que el período de descomposición de la monarquía va de 1898 a 1917, me parece evidente que el trauma del 98—que para él desencadena y para mí sólo acelera el proceso—tiene que encontrar su causa en previos errores, o, si no queremos hablar de errores, en situaciones muy anteriores de decadencia y deterioro. En general, y aunque tampoco seamos absolutamente deterministas, no compartimos del todo las explicaciones que Iglesias quiere fundar en puras circunstancias personales. En la falta de éxito de Don Alfonso XIII y de los dirigentes de la segunda república—experiencia repetida tras el fiasco de 1873—no podemos ver sólo unas responsabilidades individuales, sino el fracaso de los sistemas, por falta de adecuación a las condiciones reales del país. Y que no se nos diga, como argumento decisivo, que el sistema liberal-democrático no se aplicó en su verdadera pureza, y por eso hay que considerarlo indemne del fracaso histórico, pues precisamente la falta de aplicación es consecuencia de su inadaptabilidad.

En fin, lo cierto es que tampoco pudo ser un régimen estable la segunda república, porque—dice Iglesias—«los términos en que se planteó la vida política no ofrecieron al país una perspectiva de continuidad y de paz». Se justifica así, plenamente, la necesidad del Movimiento Nacional, que a esa legitimidad de origen une además la legitimidad de ejercicio. «El régimen se ha podido mantener durante treinta años porque ha respondido a las necesidades del proceso por el que ha tenido acceso nuestro país a la socie-

dad industrial»; y el mayor acierto es que «una situación que, en sí misma, parecía propicia a la estabilidad y al inmovilismo haya evolucionado, por un proceso imperceptible, de manera que, en los más variados aspectos, nuestro país se encuentre a la altura de los tiempos en el orden económico-social». Por eso, el gran reto que se plantea hoy a los españoles es la salida a un sistema institucional estable, que será «preciso se asiente en el presente como expresión de continuidad».

Son muy claras en esto las posiciones de Carlos Iglesias Selgas. «La alternativa del régimen no puede ser el restablecimiento de un sistema basado en la mediana y grande burguesía, del tenor del que existió en la restauración o en la segunda república». Mas para la política social avanzada que necesitamos «nos sirve muy poco la última manifestación programática que tuvo en nuestro país la izquierda»; ni «la experiencia de revolución social que tuvo lugar en lo que fue zona roja». Iglesias, reafirmando su fidelidad esencial a lo que han sido nuestros ideales, se propone ofrecer a los españoles un «modelo español de socialismo», «lo que podría ser en España el socialismo del último tercio del siglo xx». Se trata, en su pensamiento, de un socialismo sin la propiedad colectiva de los medios de producción, un socialismo sin planificación imperativa y compatible con el libre mercado. Claro que esto—laborismo, social-democracia alemana, etc.—, ya no es para mí ni siquiera revisionismo socialista, sino cosa muy distinta, pues no queda en él nada de marxismo, y el revisionismo, en sentido propio, sigue siendo marxista, al referirse a los intentos para repensar la doctrina de Marx con independencia de sus intérpretes oficiales.

Por todas esas razones, a mí me gustaría que la tesis fecunda de Carlos Iglesias se matizase en el sentido de ahondar en una solución plenamente original y nuestra. El mismo viene a desearlo así cuando habla de las reformas como un *aggiornamento*—esto es, una puesta al día—, como la expresión de una continuidad, como un despliegue de valores implícitos en nuestro Movimiento. Esto es lo que a mi juicio procede llevar a sus últimas consecuencias, no sólo porque la originalidad es buena y el trasplante de fórmulas extrañas resultó siempre inviable en nuestra patria, sino, además, porque se trata de situaciones que ni en los países en que rigen provocan, ni remotamente, universal entusiasmo. La sociedad de consumo está llena de tensiones, de contradicciones, de un desolador vacío moral que originan el estragamiento y el rechazo de la juventud del mundo. Descontento que se produce en los países capitalistas y en los llamados socialistas, sean social-demócratas o comunistas. Giller Martinet demuestra muy claro que la democracia socialista no ha existido jamás. En los países de régimen parlamentario con Gobiernos titulados socialistas, las estructuras capitalistas de la sociedad no han sido realmente puestas siquiera en tela de juicio. En los regímenes comunistas, esas estructuras sí que han sido de verdad destrozadas y se ha instaurado una organización económica de tipo socialista, pero tal organización ha revestido formas autoritarias, no democráticas. Su tiranía resulta inaceptable para un pueblo civilizado.

Entendemos por todo esto que estamos obligados a intentar para España un desarrollo con justicia y participación de todos, que supere los fallos y contradicciones de unos sistemas, y la tiranía y la ineficacia de los otros. Somos conscientes de la gran dificultad del propósito, pero concluiremos con las bellas palabras que Iglesias escribe al final de su libro, que «las sociedades como los individuos no pueden prosperar sin optimismo».

LUIS GOMEZ DE ARANDA

TRES NARRADORES ESPAÑOLES

JUAN MARSÉ: *La oscura historia de la prima Montse.* Col. Nueva Narrativa Hispánica. Editorial Seix Barral; 348 págs., 13x20.

Marsé es un novelista en plena evolución, un escritor de una inquietud y una vitalidad digna de aplauso. Tanto por su juventud, como por su afán de hollar nuevos caminos estilísticos, puede considerarse uno de los más prometedores nombres de nuestra narrativa actual. Juan Marsé puede erigirse—y de hecho lo está lo-

grando—en ese novelista que nos ofrezca con calidad, hondura y riqueza expresiva, la visión de nuestro tiempo, de nuestra sociedad, en su dinámica externa y en su metabolismo interno. Una prueba amplia de estas posibilidades es su última novela, *La oscura historia de la prima Montse*, cuya ambientación transcurre en el seno de la sociedad catalana de hoy, que últimamente está siendo objeto de vivisección por nuestra joven literatura.

En *La oscura historia de la prima Montse*, hallamos principalmente un

halo satírico que se enseorea en el relato de principio a fin, y que se acentúa en algunos capítulos, sobre todo en las páginas dedicadas a los cursillos de cristiandad y en cuantas alusiones se hacen de la caridad organizada de los centros parroquiales, donde pululan y manipulan personas cuyo celo apostólico revierte en un descarado lucimiento personal, con el consiguiente aprovechamiento coyuntural para situarse social y políticamente. Con este ambiente y otras circunstancias de tipo clasista—burguesía con ínfulas de aristocracia—, Juan

Marsé desarrolla una historia tan desenfada como trágica, propia de nuestros días, la de una joven de buena familia, cuyo carácter de Hija de María sufre una violenta eclósión al enamorarse casi platónicamente de un enigmático golfo, al que conoce en libertad e intenta redimir una vez en la vida, hasta caer víctima de la incompreensión de los suyos y de la tibieza y calculadora mentalidad de su protegido.

Lo que a simple vista puede parecer folletinesco y lineal, conforme hemos expuesto el argumento, queda salvado por Marsé de excelente manera, dándonos una muestra de lo que un escritor con talento y lícitos recursos puede conseguir. De ahí que cobren singular interés, junto a la apasionada e inquietante Montse—cuyo rostro no deja de ser, pese a lo mucho que sobre ella se insiste en el relato, una nebulosa y una casi corpórea preocupación en los demás—, personajes singularísimos, prototipos de distintas idiosincrasias. Y sobre todo, es muy original la fórmula narrativa que emplea Juan Marsé, evocativa en esencia, pero tratada con unos encuadres o intermitencias que escalonan la acción y dosifican los acontecimientos, aprovechando al personaje evocador y casi protagonista real, que comparte con el resto de los personajes una dolorosa pesadilla, el peso culpable de una frivolidad colectiva. Todo ello, envuelto en una atmósfera pecaminosa y corrosiva que presta al relato un indiscutible acicate para el interés del lector.

MANUEL RIOS RUIZ



MEDARDO FRAILE: *Descubridor de nada y otros cuentos*. Prensa Española. Madrid, 1970; 110 págs., Ø13x18Ø.

Medardo Fraile ha escrito en una ocasión que considera «acéfalo, arbitrario y viejo» nominar un conjunto de cuentos con el título del primero. De aquí que elija para tal noble menester el penúltimo de los catorce que integran su nuevo libro, *Descubridor de nada*. Su personaje único—don Rosendo—, de vuelta de su paseo habitual, adquiere la evidencia de haber descubierto algo, que debe redescubrir para saber qué es. Piensa que sólo pueden descubrirse cosas a cambio de perder; o lo que no es nuestro o se nos va y vemos que se va; o, sencillamente, no descubrimos nada, sino que nos limitamos a cambiar una cosa por otra... En esa tesitura, alegre, emocionado, tembloroso y con una punta de temor, don Rosendo se acerca a la mesa y comienza a escribir con humildad: «Don Rosendo se levantó temprano, como siempre...» Es el comienzo de su propio cuento, es decir, el final. Mas, ¿existe el final en un cuento? Medardo Fraile ha escrito que quizá no acaben nunca del todo: «porque no acaban cuando acaba el cuento, sino cuando acaba el hombre».

Podríamos espigar frases y frases—sobrias, atinadas—sobre el misterio de este género impar, sobre su razón, su condición, su destino. Espigarlas de esas breves páginas con que el autor madrileño gusta de encabezar sus entregas, puntualmente espaciadas: un libro cada lustro (*Cuentos con algún amor*—1954—; *A la luz cambian las cosas*—1959—; *Cuentos de verdad*—1964—), cuyo ciclo ha roto ligeramente este *Descubridor de nada*, fechado en el año que discurre y no en el anterior, como hubiera correspondido. En cambio, Fraile se atiene a su propia norma en lo que al número de cuentos se refiere: catorce. Y no olvida el prólogo, una ligera historia esta vez, con *miss* y magnetófono.

Comentando sus *Cuentos de verdad*, destacábamos en el hacer de Fraile

su amor por las criaturas, su don de observar y analizar con pupila poderosa los más insignificantes detalles; y, añadimos: «Medardo Fraile es escritor reposado, mesurado: Sus cuentos revelan equilibrio, tersura. Su prosa es clara, limpia.» Al ratificar ahora, una a una, nuestras palabras de ayer, resulta fácil comprender que estamos ante un escritor que ha hallado un camino, una forma, un estilo, un tono, es decir, una voz: la suya. Estos nuevos cuentos de Fraile siguen, en efecto, fieles a su línea de ayer y de siempre: cuentos sencillos, sin estridencias, con su procesión por dentro y su calidez a flor de piel; cuentos que no vemos, pero que sí sentimos. En uno de ellos—«Señor Otaola, Cien-cias», publicado en LA ESTAFETA LITERARIA—, leemos: «Conociéndolo, sabía uno por qué las esferas celestes no chocan entre sí, por qué la Naturaleza acude a su cita con las flores en primavera, por qué no se pierde la fórmula de hacer nubes, por qué la vida y la muerte llegan a muchos rincones con un silencio milagroso y sabio.» Algo así nos ocurre con los cuentos de Fraile, en los que todo—como en las clases del señor Otaola—es paz, respeto: el respeto que imponen «sus palabras justas, su distanciamiento afable, su tono de voz, su puntualidad, la ejemplar irrevocabilidad» de cuanto hace. En ellos está, latente si contenida, la semilla de ese salto que el probo profesor no pudo evitar, pero que nuestro autor controla, con perfecto autodomínio.

¿Cabría añadir que entre nuestros preferidos están «El coche», «La trampa», «José I», «Mientras cae la lluvia» y ese «Nuevo en esta plaza», que prueba el buen pulso del narrador en terrenos que le son menos habituales? ¿Cabría añadir también, por definidoras, las palabras que abrian su entrega primera, hace más de tres lustros? Queden, pues, aquí, cerrando las nuestras: «Un cuento me parece lo más fino y personal y lo menos manchado que puede hacer un escritor. Quiero decir finura literaria y cuando hablo de manchado me refiero a manchas de conciencia.»

CARLOS MURCIANO

CÉSAR LEAL: *Visperas de revolución en el claustro*. Editorial Linosa. Barcelona, 1970; 332 págs., Ø14x19Ø.

Desde que Michel de Saint Pierre publicó su novela sobre los nuevos curas se han repetido otras sobre el mismo tema en España. Ciertamente algunas noticias periodísticas incitan a crear en torno a ellas un origen y un desenlace, y cierto también que parece haber dos bandos en la jerarquía eclesiástica, al menos por lo que a nuestra patria se refiere.

La novela-testimonio de César Leal lleva las inquietudes de los nuevos curas al seminario. Como el autor está dentro de lo que suele llamarse el integrismo, hay un grupo de jóvenes teólogos que defiende una teoría contraria a la opinión de la Iglesia, pero no condenada por los superiores; son malos, traidores, lascivos, golosos, soberbios, en fin, poseedores de los siete pecados capitales y de algunos otros señalados por el decálogo. En cambio, los integristas sólo defienden las teorías clásicas, desprecian los cambios, son íntegros, aunque por ser humanos a veces sienten la tentación de la carne, son humildes, resignados, pacientes, etcétera.

Se le ve, pues, la oreja, como suele decirse, al autor de *Visperas de revolución* en el claustro. El planteamiento de su obra es defectuoso, por ese maniqueísmo parcial de que hace gala. El protagonista de la obra, el integrista Alfonso Real, es un apuesto joven rubio, sacrificado siempre, que parece la encarnación de un ángel de fresco clásico. Así no vale. La novela no debe ser un panfleto, y si lo es tiene que estar disimulado por un buen arte narrativo.

Y que es un panfleto lo da a entender implícitamente el escritor en el epílogo de su obra. Aquí, en efecto, se hace una serie de preguntas y ofrece respuestas a tono, sobre el posible daño que la lectura de esta obra pueda causar a lectores no formados. Curiosa pieza literaria, que trae a la memoria al inefable padre Astete. También aclara César Leal que los seminaristas de su obra no tienen nada que ver con ninguna orden religiosa en con-

creto (aunque en el curso de la novela se refiera un sacerdote al jesuitismo: pragmatismo egoísta de que se acusa a la orden, y le responde otro «Pues nadie menos hipócrita que nuestro fundador», como puede ver el lector en la pág. 48). La orden protagonista es llamada en la novela *Voluntarios de Cristo*... casi, casi, el nombre de un grupo integrista que suele aparecer con frecuencia en los diarios.

Pero aquí nos interesa hablar de los valores literarios, y no de los morales. El planteamiento y la intención de la obra van a un fin determinado, y eso se nota tanto que rebaja la naturalza literaria. Si los problemas temporales que se tratan en estas páginas no fuesen eminentemente posconciliares, crearíamos estar leyendo a un autor del siglo pasado: el lenguaje de César Leal no es de hoy, por sus construcciones desfasadas. Para decir que un seminarista toma la sopa, escribe: «Tomás abría su rostro de hogaza candente, mientras ingería de excelente gana el caliente caldo» (pág. 18). Cualquier novelista decimonónico podría haber firmado este otro párrafo: «El brillante sol languidece. Los pies de Nieves huellan un camino arenoso entre juncos y tamarindos. Por cima de los bardales de los huertos abren las higueras a los gorriones golosos los rojos labios melifluos de sus frutos» (pág. 24).

César Leal antepone generalmente el adjetivo al sustantivo, como acostumbra los autores románticos. Usa hipérbatos con insistencia, trasladando el verbo al final de la oración, lo que quizá delata a un latinista, pero que no es admisible e incluso resulta anfibológico: «Dios quiere que entre defectos vivamos, ¡y con cuánta Sabiduría!» (129). En su narración, pasa del pretérito al presente en el mismo párrafo con toda tranquilidad, y se detiene en explicaciones como ésta: «Sabía además que Luis era íntimo de Alfonso. ¿Cómo lo sabía? No nos detengamos en ello, ni en por qué, en lugar de exponer a Luis...» (132) En fin, una narrativa ajena a nosotros, para tratar desde una posición fuerte un tema candente en la actualidad.

ARTURO DEL VILLAR

Y CUATRO EXTRANJEROS

EDGAR ALLAN POE: *Obras selectas*. Ediciones 29. Barcelona, 1969 (cuatro tomos); 226 págs., Ø14x20,5Ø.

Edgar Allan Poe es, indiscutiblemente, el inventor de la novela policíaca. En sus obras *Los crímenes de la calle Morgue*, *El misterio de María Roget* y *La carta robada* encontramos el verdadero comienzo de la historia de la novela policíaca. El fue quien inició, mal que les pese a algunos, este género en el que posteriormente militarían, con una máxima entrega o casualmente, grandes figuras de la literatura. Pero no hemos de olvidar que Edgar Allan Poe ha sido también el precursor del simbolismo con su ensayo crítico *Filosofía de la composición*, uno de los más sólidos pilares de la actualmente llamada ciencia ficción con su novela corta *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall*; uno de los más importantes poetas mundiales que nos diera el pasado siglo, cosa que queda bien patente en sus poemas *El cuervo*, *To Helen* y *Ulalume*, o en su estudio *Filosofía de la composición*; uno de los maestros y ennoblecedores del género del terror, para lo que basta recordar títulos como *El pozo y el péndulo*, *El enterrado prematuro*, *La caja oblonga* o *La caída de la casa Usher*; un crítico agudo y de gran clarividencia como nos demuestra en *Literatura de revistas*, y un periodista que sabía ejercer su oficio con una calidad infrecuente en los Estados Unidos de su época. En pocas palabras, Edgar Allan Poe ha dejado una huella imborrable en la literatura. Ramón Gómez de la Serna, que lo llamó «El genio de América», escribió: «Poe es un caso especial, una entelequia con un valor latente superior a su obra, por lo cual es más importante que lo que hizo el

paso adelante que dio en el tiempo, para bien de todos, para luz de todos.»

En los cuatro volúmenes que ha publicado Ediciones 29 encontramos la mayoría de las obras de Edgar Allan Poe. Los textos del autor se acompañan con diversas e interesantes notas, así como con trabajos de escritores sobre Poe. También figura el ensayo que le dedicara Charles Baudelaire, su introductor en Europa. Importante la labor realizada por Ediciones 29, que se ha preocupado de ofrecer no solamente los textos sino unos trabajos que esclarecen la labor llevada a cabo por Edgar Allan Poe.

JUAN JOSE PLANS

ARTHUR C. CLARKE: *2001. Una odisea espacial*. Editorial Pomaire. Barcelona, 1969; 248 págs.

Arthur C. Clarke es uno de los escritores más famosos del género de ciencia ficción. Aunque en calidad literaria le sobrepasen Ray Bradbury, Sturgeon y Wyndham, la verdad es que Arthur C. Clarke, a lo largo de todas sus obras, entre las que se cuentan varios tratados puramente científicos, muy realistas, cuenta con la imaginación suficiente para interesar al lector. Al igual que los autores mencionados, entre otros muchos, es representante de una ciencia ficción que nada tiene que ver con ese producto «sub» que tanto se vende en los puestos de periódicos y que nos habla de monstruos, rayos atómicos y demás elementos carentes de todo ingenio y que nada tienen en común con lo que actualmente es la ficción científica. Tan absurdo sería considerar una obra de Poe de género menor por tratarse de un argumento policíaco como el decir que Arthur C. Clarke

escribe para esa masa idiotizada por las fotonovelas, las novelas (?) malas del Oeste o de tinte rosáceo.

Arthur C. Clarke se diferencia de Ray Bradbury tanto como Julio Verne se diferenciaba de H. G. Wells. El primero, aprovecha al máximo la ciencia para recreárnosla con un argumento puramente imaginativo; el segundo, se sirve de la ciencia pero sin grandes preocupaciones, como mero detalle que añadir a su obra. Julio Verne ilustró la ciencia, H. G. Wells ilustró la fantasía con la ciencia.

En 2001. Una odisea espacial se nos brinda un argumento que entra de lleno en el terreno metafísico. Con una trama verdaderamente original, llena de peligros que el autor salva implacablemente, cada vez nos sentimos más interesados en saber qué ocurrirá a los personajes. La novela fue escrita mientras se elaboraba el guión de lo que posteriormente sería, mientras no haya otra mejor, la película que más dignamente representa a la ciencia ficción en el séptimo arte. El guión, escrito en colaboración con Stanley Kubrik, fue la base de esta obra, que cuenta con el poderoso atractivo de la sorpresa final. Tal vez sea la mejor obra escrita por Arthur C. Clarke. Se puede discutir lo que en ella nos pretende demostrar. Lo que no se puede poner en discusión es su elaboración, su riqueza imaginativa.

JJP

WILLIAM GOLDING: *Martin el naufrago*. Novelas y Cuentos. EMESA. Madrid, 1970; 249 págs., Ø11x18Ø.

Más de una vez, leyendo a Golding, nos hemos preguntado dónde concluye la realidad y comienza el símbolo. Porque Golding suele plantear sus novelas desde bases muy sólidas y con-

cretas, en las que la fantasía parece no tener sitio; mas, al fondo de sus experiencias y tentativas, se alza siempre ese algo más que traspasa—y trasciende—la piel de los hechos que narra y sobre los que edifica su sistema. Sistema que, en lo que a tres de sus novelas concierne (*Señor de las moscas*—1954—, *Martin el naufrago*—1956—y *Caida libre*—1959—), ciñese a un solo problema, obsesivo: el rescate—de una situación límite—, la espera y la esperanza. Mas, como bien señala Clara Janés, prologuista y laboriosa traductora del libro que nos ocupa, el hombre «lo que no puede hacer es rescatarse a sí mismo»; si ayudar a su rescate, con una espera activa, con una fe firme, con una inteligencia que asegure el orden. Christopher Hadley Martin, el protagonista de *Martin el naufrago*, se enfrenta exactamente con tal problema. Perdido en una roca aislada en mitad del Atlántico, débil y desvalido, con sólo un salvavidas y un cuchillo, lucha por sobrevivir a costa de su inteligencia; habla para sí, en voz alta—«La palabra es identidad», considera—, y afirma: «Todos sois una máquina. Os conozco, humedad, dureza, movimiento. No tenéis piedad, pero no tenéis inteligencia. Yo puedo ser más astuto. Todo lo que debo hacer es resistir.» «Seré rescatado. Seré rescatado», repite. Pero ello no basta. Y cae una vez y otra, y se levanta, terco, para volver a caer, a hundirse, en el agotamiento y la locura; aún le sostendrá su oscuro centro, su instinto, pero será inútil. El mar—«el peor terror que hay, el peor imaginable»—ganará la partida. Y el ansiado rescate llegará, al cabo, para un cuerpo hinchado y frío.

Golding narra con morosidad, minuciosamente; mas, en contra de lo que ocurre con una gran parte de este sector de la novelística de hoy, su prosa no cansa. Golding se mete en su protagonista, nos mete en su protagonista, y nos hace vivir su odisea minuto a minuto, palmo a palmo; mover una pierna o abrir un ojo puede llevarle una página, pero seguiremos la mínima peripecia como si de ella dependiese nuestro propio destino. Golding hizo la guerra en la Marina británica y conoce bien el mar y sus secretos; su relato tiene, pues, el sello de lo auténtico, y esos «trailers del pasado» que nos van perfilando la figura de su protagonista, logran perfectamente su objetivo.

A raíz de su aparición—1956—, *Pincher Martin* fue considerada por Koestler—del *Sunday Times*—y Tyan—del *Observer*—como la mejor novela del año. No nos sorprende. Porque, pese al natural crecimiento de su obra posterior, *Martin el naufrago* permanece como título cimero dentro de la ya densa bibliografía de este poeta, que llegó a su plenitud de escritor por el duro camino de la novela.

CM

FÉLICIEN MARCEAU: *Creezy*. Plaza & Janés, S. A. Barcelona, 1970; 151 págs., Ø11x18,5Ø.

Félicien Marceau sorprendió a muchos ganando el *Goncourt* del pasado año. A priori. Es decir, por su solo nombre y antes de que conocieran la novela merecedora del codiciado premio. Leida ésta, ¿perduraría la sorpresa? Creemos que, en la mayoría de los casos, sí.

Marceau ha escrito una novela ligera, atractiva: como esta muchacha, como esta Creezy que la protagoniza; una novela breve: como el amor que en ella se narra. Amor—amores—de un diputado francés, casado y padre de dos hijos, por una modelo publicitaria, caprichosa, voluble, mimada. Narra, en primera persona, el hombre. Escribe: «El hombre de Creezy no podía haber nacido en Morlan. Tenía que ser un hombre hecho a su imagen y semejanza, nacido en ninguna parte, sin infancia, sin recuerdos, fruto de un computador; dos robots, éramos dos robots que caminaban para encontrarse, entre crujidos de metal.» Porque, en el fondo, ese amor pasionario del político y la modelo, que acaba separando a aquél de su familia y arrastrando a ésta (a la modelo) a la muerte, no llega a romper la capa helada que desde un principio lo condiciona y recubre. «Yo me estaba durmiendo—confiesa el narrador—. Quiere decir: en mi vida. Creezy me sa-

cude como a una coctelera.» El hombre se deja sacudir: eso es todo. Entra en el juego. Esa mujer, famosa a su manera, cuya hermosa figura relumbra en los carteles publicitarios de tantas ciudades del mundo, está a su alcance, entregada. El hombre la toma, orgulloso, complacido. Lo demás es como un río que arrastra, cada vez más crecido, prejuicios y voluntades. Al final, el hombre, por amor o por celos o por simple rabia que estalla, incontrolable, contra la mujer y contra sí, mata. Los periódicos hablan del suicidio de la modelo y silencian—sorprendentemente—el nombre del diputado, que se ve libre de toda sospecha por la complicidad—no buscada—de la doncella de la muchacha. Su so-

litud, su abandono, su remordimiento quizá, llevan al hombre a reconstruir, en estas pocas páginas, vivas, ágiles, bien trazadas, su amor truncado.

«Es, precisamente, este estilo rápido, brillante—que Ferrer Aleu conserva dignamente en su versión castellana—, el que ha logrado para Marceau la faja del *Goncourt*? ¿O su mero nombre, ya prestigioso en las letras de su país? Pongamos un poco de cada cosa; y añadámosle el hecho de que esta Creezy es una novela muy francesa y muy del gusto francés, a la que, con tal premio como grimpola, resulta fácil predecir una feliz singladura, una legión de gozosos lectores. En Francia, al menos.

CM

LAS OBRAS DE ARTE

VICENTE AGUILERA CERNI: *El arte impugnado*. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1969; 227 págs., Ø11x18,5Ø.

Este libro ofrece una recopilación de textos de Vicente Aguilera Cerni escritos entre 1959 y 1969. Se han agrupado en dos rubricas distintas, los de carácter fundamentalmente ideológico en torno a la rubrica «razones y sinrazones» y los estudios de matiz crítico en torno al rótulo «Hombres y obras».

El primer estudio titulado «El problema social en el arte abstracto» acuña una afirmación sobre la humildad de la función artística que en cierto modo anuncia el proceso de desmitificación que con este estudio afirma el crítico.

«Aunque sea a fuerza de golpes—dice Aguilera—, cada día ha de cobrar mayores vuelos la convicción explícita o implícita—de que el arte es un fenómeno de la vida, una emanación, un «además» sometido al hombre que lo produce, el cual—también—está condicionado por la verticalidad de su herencia histórica—desde la biológica a la tradición y la educación—y la horizontal de su contorno social. Clavada en esa cruz, la humana criatura intenta lograrse. No sólo busca la expresión; pretende conseguir la plenitud de su «hecho vital», único modo de justificar una existencia estadísticamente milagrosa en la gran tabla cósmica de posibilidades.

Por muchas cosas que no es del caso recordar, la actividad artística fue catalogada—en virtud del espíritu de soberbia—como una línea casi independiente de la vida. Se ha hablado de la «Inspiración», de «Belleza Ideal», de «éxtasis» y de otras bobadas por el estilo. Historiadores y críticos trataban las evoluciones del «objeto plástico» cual si dependieran exclusivamente unas de otras, prescindiendo con excesiva frecuencia de sus radicales originaciones, que—quíerese o no—están en el fantástico drama del vivir, en las presiones y aspiraciones de unos seres umbilicalmente históricos y sociales.»

Dentro de este mismo fragmento, Aguilera Cerni intercala una importante puntualización que, referida exclusivamente al arte abstracto, evidencia la ideología del autor y perfila su diagnóstico. «El problema social y vital contemporáneo—dice el autor—no sólo está presente en el arte abstracto, sino que en gran parte lo ha producido. Ahora, vista la absoluta historicidad de la «abstracción», será preciso determinar las posiciones, decidiendo la prioridad entre causa y efecto. Si la cultura pretende ser una cosa viva, ha de servir a las aspiraciones entrañables del «hecho vital». Si el arte es «además» de la vida, tendremos que abordarlo en función de ese vitalismo implacable. Lo que está en juego no es una disputa entre preceptos estéticos, sino la misma posibilidad de vivir con dignidad, con plenitud, con altura y alegría.»

La primera parte de esta recopilación contiene además un análisis de los perfiles ideológicos del undécimo convenio internacional de artistas críticos y estudiosos del arte celebrado en 1963, y un artículo titulado «La insurrección estudiantil, el arte y otras cosas», publicado en una revista de Milán en

1968. Artículo que recoge los acontecimientos marcados por la última *Bienal de Venecia* y en la *Trienal de Milán*, en la que los jóvenes se manifestaron hostiles a toda actividad artística. La observación de este conflicto que Aguilera Cerni ve cifrado en el combate de «Los hijos de papá» contra «El mundo de papá», inspira al autor esta reflexión: «Recordemos una sola cosa. No basta con transformar las estructuras: es preciso rejuvenecerlas de verdad, sin hacer trampas, con auténtica participación de sangre fresca y de nociones juveniles. De todas formas, el relevo biológico y mental es inevitable. Más vale darle curso de buen grado, evitando los malos consejos de la demencia senil.»

Por último se reproduce un estudio publicado recientemente para la presentación en Madrid, en la Galería de Arte Eurocasa, de la experiencia artística titulada «Antes del arte», trabajo que plantea las relaciones del artista y del espectador con la experiencia de arte desde unas perspectivas completamente nuevas.

La segunda parte de la obra recoge artículos, estudios y presentaciones artísticas, sobre Antonio Tapies, Gerardo Rueda, Emilio Vedova, Antonio Saura, Eduardo Arroyo, Julio González, Amadeo Gabino, Lucio Fontana, Rafael Canogar, Genovés, Miró y Picasso, así como un importante y apasionado estudio sobre Angel Ferrant, titulado «Horizontes de la escultura infinita».

Esta obra de Aguilera Cerni, colección de retazos de fragmentos sobre diversos temas artísticos que estarán destinados a perderse o por lo menos a quedar sólo en la colección o revistas de los catálogos en los que fueron hechos, tiene el gran valor de presentarnos a uno de los primeros críticos de arte de España, en su obra presurosa y apresurada, a la que no falta ni inspiración, ni aliento, ni capacidad de diagnóstico.

RAUL CHAVARRI



VIDRIO Y CRISTAL DE LA GRANJA

MARÍA TERESA RUIZ ALCÓN: *Vidrio y cristal de La Granja*. Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1969. 43 págs. Ø17x22,5Ø.

María Teresa Ruiz Alcón nació en Segovia. Es licenciada en Filosofía y Letras y especializada en la rama de Historia de América. Desde hace algu-

nos años ha dedicado su vida plenamente a la Historia del Arte, colaborando con el doctor Angulo Iniguez en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, siendo autora de numerosas publicaciones. Colabora en la *Revista de Reales Sitios* y ha hecho una serie de guías artísticas; debemos de mencionar la del célebre palacio de Aranjuez, que destaca por su gran meticulosidad y valía.

Este libro contiene 90 fotografías en 48 láminas. Al final de ellas realiza un estudio espléndido de cada una de las piezas que muestra, muchas de ellas de un valor fuera de serie.

Las colecciones de donde saca tan bello material se hallan en la actualidad en poder del Palacio Nacional; Instituto Valencia de Don Juan; don Carlos González Bueno; señor Prats (Barcelona); Museo de Artes Decorativas, de Madrid; Gutiérrez Duque, también de Madrid. Así como don Teófilo Hernando; Museo Arqueológico; don Pedro Martínez (una límpida grabada de cristal grabado a la rueda en las Descalzas Reales, de la capital). También tienen su muestra el Museo del Prado; San Andrés, en Segovia; el señor Fernández Montes; la catedral de Burgo de Osma, el Marqués de Lozoya (Segovia); el señor Moreno Arriaga; el señor Canales; la Casita del Labrador, en Aranjuez; don Fernando Alberto; el Jardín Botánico; don Juan Uña (dos piezas); el Museo Victoria y Alberto de Londres, así como la Fábrica de la Granja de San Ildefonso (Segovia), que muestran objetos de cristal y de vidrio de una extraordinaria belleza. Las nuevas piezas que también hallamos en el comercio de Madrid necesariamente también tenemos que recordarlas.

Su introducción a las diferencias del cristal, vidrio y cristal de roca, lo mismo que a la «glíptica» y su industria, demuestran, por parte de María Teresa, una maravillosa erudición, que resulta igual de interesante para el profano que para el técnico en la materia.

Pasa luego a hacer una somera historia de la fabricación del vidrio en España, demostrándonos el enorme atraso en que nos hallábamos en dicha materia hasta el siglo XVIII, en que don José de Goyeneche funda en el Nuevo Baztán una auténtica ciudad fabril que, aunque termina fracasando, abrirá las puertas a la de San Ildefonso, donde los maestros vidrieros Sit y Sac, con un pequeño horno, comienzan la fabricación del vidrio plano. Felipe V dará un gran impulso a este arte, y ya en 1833 nos encontraremos con dos industrias de este tipo en España: la de La Granja de San Ildefonso, en la provincia de Segovia, y la de Madrid. Realiza una historia tan interesante que acaba convenciéndonos plenamente de que dicho tema es conocidísimo por la autora.

Implica luego en este libro todo el personal artístico y administrativo que trabajó en esta industria desde 1750 hasta 1833 en que la fábrica se alquila a la propiedad privada.

Nos muestra cómo la evolución estilística comienza en la veneciana y continúa con el gusto francés, alemán e inglés, y después de la guerra de la Independencia retrocedemos de nuevo para seguir las normas francesas.

Los materiales, lo mismo que las técnicas empleadas en el vidrio plano (espejos, vajillas, piezas de adornos, arañas, objetos de óptica, barómetros, termómetros, etc.), son estudiados por la autora de forma documentadísima.

En general, podemos afirmar que nos hallamos ante un buen libro realizado por una magistral investigadora.

JOSE LUIS DE BEAS

PIERRE FRANCASTEL: *Historia de la pintura francesa*. Alianza Editorial. Madrid, 1970. 542 págs.

Pierre Francastel es uno de los críticos europeos más directamente implicados en una tarea de difusión de la pintura y sobre todo de análisis de las relaciones existentes entre el arte y la sociedad. Según él, la historia del arte es una reflexión dialéctica acerca del papel de lo imaginario en la que se conjugan una multiplicidad de enfoques y perspectivas; así, pues, para apreciar el valor y significado de la obra pictórica es preciso utilizar, a la

vez que criterios propiamente estéticos, pautas interpretativas que la sitúan en su contexto social, temporal y humano. La presente Historia de la pintura francesa es una magistral aplicación de esa metodología al estudio diacrónico de uno de los más importantes focos culturales de creación plástica del mundo occidental. Las escuelas pictóricas medievales, el esfuerzo de los artistas franceses del Renacimiento por liberarse de la influencia italiana, la obra innovadora de Claude Lorrain y de Poussin, la influencia de la Ilustración sobre las artes plásticas, las diferentes visiones del mundo que Watteau, Fragonard y David encarnan, las tendencias románticas y realistas de comienzos del siglo XIX, la escuela impresionista y la huella de Cézanne, Gauguin y Van Gogh en la pintura europea posterior, los comienzos y madurez de Matisse, Braque y el español Picasso, son examinados en su continuidad y peculiaridad, y contrastados con las grandes líneas de desarrollo político, social y cultural de Francia. Un detallado apéndice—elaborado por Maurice Bex—recoge lo más sobresaliente de la vida y obra de los pintores franceses de todos los tiempos.

La obra que lleva como cubierta la reproducción de un extraordinario cuadro de René Magritte, el titulado «La venganza», adolece quizá, como único defecto, de la falta de una documentación gráfica que sirva para orientar al lector no iniciado ayudando a la comprensión del, por otra parte, clarísimo y expresivo texto.

En conjunto, la obra trasciende su simple papel de manual divulgador para convertirse en un auxiliar de primera calidad que permite un conocimiento de uno de los procesos más importantes de la pintura de Occidente, en dos grandes sectores de su desarrollo y esplendor, que prácticamente incluye desde la Edad Media hasta Picasso.

RCh

JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA: *Síntesis del arte universal*. Editorial Tecnos. Madrid, 1970. 484 págs. Ø12x19,5Ø.

La proliferación del libro popular en España está renovando los estilos y las modalidades literarias de todos los órdenes, produciéndose un fenómeno de abandono de un tipo de producción retórica y sobrecargada que va siendo rápidamente sustituida por una forma más ágil y dinámica de hacer.

En esta línea se inserta la obra de Pérez Rioja, del que ya conocíamos un importantísimo diccionario de símbolos y mitos, y que ha realizado con esta síntesis un trabajo importante, moderno, de gran claridad expresiva, en el que conjuga las necesidades informativas con las puntualizaciones críticas, panorama en el que no se pierde ni la entonación, ni la perspectiva, ni el repertorio de categorías con que debe enfrentarse el arte en una obra de este tipo.

No es un resumen desnaturalizado regido por preferencias más o menos caprichosas lo que se nos ofrece en esta obra, sino un auténtico manual articulado en dos grandes fragmentos, un estudio de las características y aspectos generales del arte y un análisis del arte en el espacio y en el tiempo.

El autor ha expresado de esta forma sus propósitos iniciales: «Sintetizar es siempre lo más difícil». Si, como en este caso, se trata de una Historia del arte universal, la empresa supone aún mayores riesgos y dificultades, ya que se pretende, además, ofrecer una visión general y bastante completa del tema.

Para no exceder ese límite se ha excluido la literatura, cuyos tres géneros—poesía, novela, teatro—bastarían por sí solos para ocupar otro volumen de análoga extensión a éste. Por ello, no se han incluido aquí más que las artes plásticas—arquitectura, escultura, pintura—; la música, que les sigue en el orden expositivo de la obra, y, por último, la más joven de las artes: la cinematografía.

Se ha concebido esta obra con un criterio cronológico general, y dentro de éste, mediante la exposición sincrónica de paralela de las artes antes enumeradas. Ello supone un atractivo viaje por todos los confines de la Tierra y del Tiempo, en el que se trata

de caracterizar los periodos y estilos, las escuelas o tendencias y las técnicas, dentro de un rigor científico e histórico que no excluya la sencillez ni la amenidad.

A una introducción en torno a consideraciones sobre el arte—conceptos o definiciones, aspectos fundamentales, clasificaciones—sigue, a lo largo de veinticuatro extensos capítulos, el estudio de las artes señaladas—arquitectura, escultura, pintura, música, cinematografía—, a través del espacio y el tiempo. Como apéndices o complementos finales, un vocabulario de términos de arte, una bibliografía selectiva y un índice alfabético de los temas, conceptos y artistas estudiados.

Si los jóvenes, muy especialmente, y el lector medio, en general, hallan en esta obra una visión completa y precisa, a la vez que una idea clara y

actual de la Historia del Arte Universal, y si a través de la lectura de estas páginas sienten nacer, acrecentarse o depurarse su gusto y atracción por las Bellas Artes—lo que significa el ensanchamiento de su horizonte cultural y el pleno desarrollo de su personalidad—, habremos encontrado la mejor justificación y compensación posibles en la difícil tarea de pensar, proyectar y escribir este libro.

En conjunto, los objetivos que se propuso el autor quedan ampliamente realizados, y la obra desborda el propósito del libro meramente difusora, para convertirse en un manual interesante, ajustado y sólido, sobre los problemas del arte y la perspectiva general, histórica y de civilización que su despliegue ofrece.

RCh

El «Día del Águila» se fija para el 10 de agosto, y 3.358 aviones se alinean en las costas continentales: el mal tiempo lo aplaza. Se fija la fecha del 13, a las 7,30, y de nuevo se hace preciso un aplazamiento hasta el mediodía..., cuando el comodoro Fink está ya en el aire con sus bombarderos, y por una serie de casualidades no llega a conocer la revocación del plan.

Este puede ser un índice somero del libro que comentamos, libro útil para los interesados en conocer con detalle el desarrollo de la última gran guerra.

AV

GIOVANNI GOZZER: *Religión y revolución en América Latina*. Taurus Ediciones. Madrid, 1969. 360 págs. Índice Ø17,5x11,5Ø.

Giovanni Gozzer es un periodista italiano que recoge en este libro un conjunto de sus colaboraciones como corresponsal enviadas a su país entre mayo de 1965 y noviembre de 1967. Todas ellas se refieren a Hispanoamérica, pero concreta y principalmente a Colombia, si bien fecha y dedica alguna de ellas a Venezuela y a Bolivia. Como es de ritual, polariza su comentario en torno a la polémica figura de Camilo Torres, y en un tono menor a las de Ernesto Guevara—con ocasión de su muerte—y a su compañero el periodista francés Régis Debray. Es por lo tanto un libro de «reportaje político», estilo tan frecuente y desarrollado por los llamados «corresponsales en el extranjero». Como tal tiene la viveza, agilidad e incluso amenidad que son propias de estas antologías de crónicas, aunque en ocasiones se resientan de cierta superficialidad de juicios y análisis, característicos asimismo de tal modo en escribir libros. En este, son inevitables por el lector a quien primordialmente fueron destinados, los paralelismos y alusiones a la política italiana que tal vez resulten algo desajustados para el público español. Sin embargo nos ofrecen, tal vez, la intencionalidad de servicio a la objetividad, o mejor diríamos, a un punto de vista quizá menos comprometido entrañablemente que el que podría brindarnos un observador español de nuestros días. Quede lo uno por lo otro pues en todo caso Gozzer no oculta sus filias y fobias y en todo caso su coloreada colección de relatos, es otro testimonio, palpitante, de uno de los más apasionantes y complejos panoramas sociológicos del mundo contemporáneo. Aunque se nos antoje que el título que ha otorgado—es el mismo en italiano que el de la versión española ofrecida por «Taurus» en su colección «El futuro de la verdad»—, resulta ambicioso en demasía.

En 1963, el Centre Catholique des Intellectuels Français publicaba en el número 44 de sus Cuadernos de «Recherches et débats» una luminosa y penetrante selección de trabajos en torno al porvenir de la América «Latina». Como puede verse italianos y franceses prefieren tal denominación a la de «Hispanica» y preciso es confesar que su tenacidad en el empeño va ganando puntos en el litigio que otrora parecía más briosamente defendido por nuestros organismos oficiales y por nuestras editoriales, que contemplamos en franca retirada o en desgana inercia en los últimos años... Tal haz de ensayos se abre por una declaración, plenamente vigente en nuestros días: «La realidad latino-americana se impone cada día más en la conciencia europea» (¿Participan la mayor parte de los universitarios, intelectuales y escritores españoles de esta preocupación...?) E iba seguida al poco de esta otra preciosa matización: los estudios de especialistas responsables sobre la rica problemática etnográfica, demográfica, económica, social, cultural y política del conjunto de las tierras descubiertas y colonizadas por españoles y portugueses, «contribuyen a liberarnos del mito de una América Latina homogénea y uniforme». ¿Acaso no es éste el origen de tantas apresuradas simplificaciones y generalizaciones como tópicamente se empeñan tantos—y los medios norteamericanos de difusión son, tal vez, los más responsables—en imbuir al hombre «siervo de la noticia acuñada» de nuestros días?

DOCUMENTOS POLITICOS



MARCEL JULLIAN: *La batalla de Inglaterra*. Editorial Plaza-Ja-nés, Barcelona, 1969. 350 págs. Ø15x22Ø.

«Mientras las fuerzas aéreas enemigas no estén derrotadas, el imperativo primordial de la guerra aérea es atacarlas en cualesquiera circunstancias, de día y de noche, en el aire y en tierra, con exclusión de cualquier otra misión»; tal era la orden del día 30 de junio de 1940 lanzada por el mariscal Goering. Unos días antes sir Winston Churchill había dicho en los Comunes: «El general Weygand declara que la batalla de Francia ha concluido. Yo espero que ahora comience la batalla de Gran Bretaña.»

La historia de la batalla de Inglaterra es la que Marcel Jullian narra en la obra que tiene ese título precisamente, *La bataille d'Angleterre*, traducida al castellano por Domingo Pruna en un momento en que el tema parece estar de moda: en los cines españoles se proyectan ahora una película con el mismo título, dirigida por Guy Hamilton, y una coproducción titulada *El largo Día del Águila*.

Jullian narra la historia de la batalla aérea que duró desde julio a septiembre de 1940. Lo hace con el rigor del historiador que ha consultado un centenar de documentos, sin apenas poner algo de imaginación en el relato. Y lo que pone es la acción de algunos aviadores, de uno u otro bando. Pero ni siquiera aquí puede decirse que existe una novelización del asunto, ya que Jullian se limita a recordar escritos o declaraciones de los protagonistas del relato. Quizá este tono intermedio de pura historia y de personalización de los protagonistas sea lo que hace que el relato se lea con gusto. Es ágil y tiene todo el interés de un acontecimiento decisivo en la historia más próxima a nosotros.

Los auténticos protagonistas de la batalla de Inglaterra son el mariscal jefe del Aire, sir Hugh Dowding, y el comodoro Johannes Fink, jefe del combate del canal de la Mancha. Sobre ellos aparecen, como sombras protectoras, los superiores jerárquicos, Goering y Churchill; a su mando están los aviadores muchas veces innominados. Como comparsas, aparecen fugazmente otras figuras que ya tienen su

pedestal en la Historia, con mayúscula, y los hombres anónimos que hacen posible en general la sucesión de acontecimientos que componen cualquier historia.

El propio autor de la obra ha confesado en el prólogo sus inquietudes antes de escribirla: recordaba que el mismo sir Hugh Dowding había escrito en la *London Gazette*: «Cualquier tentativa para describir, día a día, los sucesos de la batalla, culminaría en un relato demasiado extenso, con el cual el lector sería incapaz de formar-se una imagen clara de lo ocurrido.»

Insiste varias veces el autor en el deseo de Hitler de evitar la confrontación con la Gran Bretaña. El hubiera querido firmar la paz con el Gobierno inglés a toda costa, llegar a un entendimiento que no hiciera necesario tomar las armas. El 13 de julio todavía se muestra «muy desconcertado por la persistente negativa de Gran Bretaña a hacer la paz», como dice el jefe del Estado Mayor alemán. Al día siguiente Churchill habló a través de la BBC: recordó que Inglaterra era una nación sana y fuerte, a diferencia de los países continentales invadidos. Y aquella misma noche los mismos micrófonos transmitían el bombardeo de Dover.

El «Hurricane», que pertrechaba a los dos tercios de los escuadrones ingleses, era inferior a los cazas alemanes, pero el «Spitfire» británico resultaba superior a los «Messerschmitt 109»; el «Me 110» no podía competir ni con los «Hurricane» siquiera. Por eso los pilotos alemanes pedían a Goering «Spitfires». Uniendo todas sus flotas aéreas Alemania podía disponer de casi tres mil aviones al comienzo de la batalla; la RAF tenía sólo 650. Pero Inglaterra contaba con el radar, que sir Robert Watson-Watt aplicaba para la defensa de la isla. El problema de la RAF era el carecer de pilotos entrenados: en junio la Armada tuvo que cederle 58 hombres.

Pero la Gran Bretaña cuenta con recursos, y, así, el 3 de agosto tiene en activo 121 aparatos más que el 30 de junio y 181 pilotos más que en la misma fecha: en julio produce 496 aviones; en agosto, 476, y en septiembre, 467.

Por otra parte, la Luftwaffe tiene las bases más lejos que la RAF del lugar de la batalla, y sus pilotos derribados caen en campo enemigo, mientras que los británicos son recogidos por un buque encargado de esa misión o aterrizan en su país. Estos datos son tenidos en cuenta por Jullian a la hora de establecer comparaciones.

Los británicos parece ser que no pierden su habitual y anecdótica flemma por un bombardeo de más o de menos: las caretas antiguas repartidas a la población civil aparecen extraviadas en autobuses y parajes públicos; Bernard Shaw dice que no se pondrá la suya porque ello le obligaría a cortarse la barba. Mientras tanto, la RAF derriba más aparatos enemigos que los que pierde.

Mejor hacen, sin duda, quienes optan por analizar a fondo, con criterio y hermenéutica científicos, hechos tales como el desajuste entre recursos y necesidades, explosión demográfica, elevados porcentajes de analfabetismo, bajo índice de ingresos reales por habitante... y los consecuentes desequilibrios derivados de un agudo subdesarrollo social en sistemas que han sido definidos—tal vez como incurables— «democracias oligárquicas», cuyos males de fondo engendran actitudes que por encima del sensacionalismo efímero de los grandes titulares o de los gráficos expresivos, invita a una reflexión permanente y sazónada por el estudio y la comprensión.

Al redactar este leve comentario tengo en la mesa, flanqueando esta obra de Gozzer, la edición de las obras de Camilo Torres aparecida en España en 1968 y el número especial que «El Ciervo» consagró a esta misma figura en tal año. Al lado de ellos, el intento de Frank Tannenbaum—polaco nacionalizado norteamericano—sobre revolución y evolución en el gran espacio geográfico del que nos ocupamos. La dificultad y aspereza del problema político y socio-económico de Iberoamérica—término, a pesar de todo, mucho más propio que el de la etiqueta «Latina»—puede percibirse cotejando tales textos. En los dos primeros, nuestra «deformación profesional» de aprendices de la Historia, hubiera deseado que junto a los textos y afirmaciones del «cura que murió en las guerrillas», se nos hubiera ofrecido una selección antológica de los escritos doctrinales—no hablamos de los simplemente condenatorios por posiciones políticas comprometidas—de quienes, con lealtad dialéctica, y desde atalayas rigurosamente católicas, mantuvieron en periódicos y revistas colombianas de su tiempo, tesis adversas y radicalmente contrarias a las de este intelectual y apasionado sacerdote a quien, nadie puede negar—a pesar de sus paladinos fracasos políticos—la admiración y el respeto que representa su gesto de entrega a ideas y tácticas que pueden ser motivo de apreciaciones muy variadas.

¿Ha calado Gozzer el entendimiento profundo y entero de quien fue—con sus palabras—«brillante estudiante de Derecho», sacerdote de vocación tardía—relevado después de la obligación de sus hábitos—encendido sociólogo, infortunado fundador del «Frente unido del pueblo colombiano», y, en definitiva, mártir de su concepción de los supuestos para alcanzar el triunfo de sus ideales? Nos tememos que no del todo. Tal vez, como en otros muchos casos recientes, la verdadera perspectiva histórica, remansada de oportunismos y sensacionalismos, permita apreciar mejor la profundidad y significado de su evidente drama vital, en el tiempo, la sociedad y las circunstancias que le tocó vivir. Sin una brizna de intento de enjuiciar o devaluar—¿quién o en qué valor se apoyará el que lo pretenda?—lo que para nosotros (por falta de una información completa y depurada) sigue siendo tan respetable como en parte incongruente significación, ha pasado por nuestra imaginación otro ejemplo histórico que puede ser, en cierto modo, paralelo al suyo: Aquel de los misioneros, que, enfebrecidos y confiados en las doctrinas del P. Las Casas, se lanzaban confiados, cruz en alto y oración en los labios, a convertir—sin otro escudo o escolta protectora—a los «indios bravos»... que los recibían a flechazos y segando en flor sus excelentes propósitos evangélicos... ¿No debe ser condición de todo apóstol contemplar con ojos muy abiertos la realidad del campo o ambiente de sus acciones para que sus encomiables intentos obtengan el fruto apetecido...? En todo caso, bien merece que se medite esta observación.

NAVARRO LATORRE

C. B. MACPHERSON: *La teoría política del individualismo posesivo*. De Hobbes a Locke. Editorial Fontanella. Barcelona, 1970; 262 págs., Ø15x23Ø.

Lo que el autor de este libro se ha propuesto es nada menos que esclarecer de alguna manera lo que es y lo que ha sido el liberalismo. La crisis en que el liberalismo y la demo-

cracia se debaten es más que tentadora, sobre todo para los profesores y los historiadores de las ideas políticas; porque esta crisis, que es inquietante, como todas las crisis, tiene la peculiaridad de que frente a ella se ha podido hasta ahora articular un repertorio de ideas que satisfaga al menos exigente. Si atendemos a las necesidades políticas, es claro como la luz que cada tiempo y cada país requieren un tratamiento peculiar; pero si miramos a las demandas del pensamiento, no es posible darse por satisfecho con esos expedientes de emergencia, como ahora se dice con detrimento del castellano. El pensamiento necesita fórmulas de valor universal y, si es posible, hasta de valor necesario, como las encontró en el siglo de la Ilustración; pero una cosa es que las necesite y otra bien distinta que las encuentre.

Y esto es, en mi entender, lo que pasa con el libro de Macpherson, tan laudable por otras cosas. El autor se propone ver lo que es el liberalismo estudiándolo en sus raíces, y para ello toma un período breve y más que breve, que es el que va desde Hobbes hasta Locke. Y el libro se queda, como era de suponer, en un alarde de saber histórico y filosófico y en un alarde por lo menos tan grande de probidad y rigor científico. Es uno de los libros que se componen ahora tan a menudo por hombres que, dedicados a la enseñanza o a la investigación, sienten la necesidad de exponer de manera sistemática sus ideas y sus conocimientos. No suelen aclarar nada estos libros escolares, si bien son muy útiles y hasta necesarios, no para los lectores que quieren conocer las ideas por encima, sino para los especialistas. Este libro de Macpherson no es propiamente un libro de historia del pensamiento político de Hobbes a Locke, sino una exposición de las doctrinas de estos grandes pensadores políticos y de otras muchas cosas que hay entre los dos con el propósito de explicar lo que se propuso el autor desde el principio: aclararnos lo que ha sido y acaso lo que todavía sea el liberalismo. No es que el liberalismo tenga, como todo lo que está vivo, su historia, sus crisis, sus obnubilaciones y sus momentos de inflación, por decirlo sencillamente; es que es mucho más o, si se quiere, mucho menos que una doctrina y, precisamente por eso, no se puede reducirlo a esquemas, por rico y hasta contradictorio que sea su contenido. Para verlo basta el ejemplo de sus enemigos más implacables: el totalitarismo, que se ha desvanecido sin dejarnos una sola idea clara sobre nada, y el comunismo, que cuando tiene necesidad de hacer alguna profesión de fe repite sin quererlo los postulados o los dogmas del liberalismo.

No se ve bien por qué Macpherson recurre a veces a esas ideas que se llaman sociales y que confunden demasiado burdamente las necesidades económicas de los hombres con sus necesidades de desarrollo personal, de formación humana, de fe y de excepcionalismo y de un destino intransferible. De manera que así como el liberal, el liberal de pura cepa, está dispuesto a darlo todo porque se le deje vivir despegando su personalidad, el totalitario y el comunista están dispuestos a renunciar a su desenvolvimiento personal en aras de otras cosas, que, buenas o malas, no son personales.

Las ideas de Macpherson se inspiran con frecuencia en esas ideas que flotan ahora en el aire y que nos inician a todos más o menos. Si son tantas y tan universales es precisamente porque casi todas las sociedades carecen hoy de grandes personalidades que sean capaces de poner las cosas en su lugar.

Lo que más me ha complacido del libro meditadoísimo y pulquerrimo de C. B. Macpherson es su hermetismo, es decir, su rigor, su prestancia, porque, como he dicho, no estudia las ideas de Hobbes y Locke, sino en cuanto sirven a la explicación que inspira el libro. No se dirige, pues, a neófitos, ni siquiera a estudiosos, aunque supone el conocimiento de los autores y los pensamientos que se manejan: se dirige a los que, conociéndose muy bien ese período de la historia inglesa, quieren darle un sentido que nos diga de alguna manera lo que está pasándonos o, cuando menos, lo

que nos ha pasado. El individuo propietario de sí mismo es una entidad que hoy ni acertamos a comprender; pero han reaccionado contra él con demasiada crudeza estos ciento cincuenta últimos años, y a estas alturas sabemos muy bien cuáles fueron sus limitaciones y sus vicios, aunque no estemos aún en condiciones de sentir siquiera las limitaciones y los vicios de este hombre que conocemos tan bien reducido casi siempre a relaciones sociales y a cifras económicas. Por el desconocimiento de la realidad social del hombre ocurrieron en los pueblos europeos las atrocidades que se conocen hoy al dedillo y que dieron pábulo al socialismo hace poco menos de dos siglos. Pero por el desconocimiento en

que estamos cayendo de la naturaleza personal e intransferible de cada ser humano están ocurriendo cosas que ni siquiera entendemos, aunque nos infundan a todos algo así como el miedo que sentiríamos si de pronto se hundiera el suelo debajo de nuestros pies. ¿Qué especie de histrión tiene que ser el que no vive realmente desde sí mismo? Claro es que el libro de Macpherson no nos lo dice; entre otras cosas, porque el liberalismo que él estudia es meramente político. En todo caso, consiguiéndolo o sin conseguirlo, Macpherson ha abordado una de las grandes cuestiones, grandes y universales, que todos tenemos sobre el tapete y quizá un poquito más cerca todavía.

EMILIANO AGUADO

TRABAJO, TIEMPO, MEMORIA, DOLOR



RAMÓN DE GARCIASOL: *Los que viven por sus manos*. Ediciones Javalambre. Zaragoza, 1960; 120 págs., Ø21,5x23,5Ø.

Ganarás el pan con el sudor de tu frente. Ahí empieza el tema del trabajo en la literatura; empieza mal, con una maldición, y desde entonces, de cuando en cuando, alcanza el primer plano, pero especialmente durante nuestro siglo, al hilo de las reivindicaciones laborales. Ahora recuerdo *Canto al trabajo*, de Gabriel y Galán, pieza insólita en su época, donde se lee: *A ti, de Dios venida; dura ley del trabajo merecida, / mi lira ruda su cantar convierte; / a ti, fuente de vida; a ti, dominadora de la suerte*.

Esta concepción tan cristiana del laborar tiene poco que ver con el enfoque marxista del mismo, que alcanza, por ejemplo, en Pablo Neruda una calidad exuberante y clamorosa, igual que en otro chileno de idéntica filiación: Pablo de Rocka. Entre nosotros, Miguel Hernández supo glorificar los sudores campesinos, y, más tarde, Gabriel Celaya es quien se ha acercado en mayor medida a ese humanismo martilleante, cuyos protagonistas son los trabajadores.

¿Cuál es la actitud de Ramón de Garciasol, propenso siempre a mostrar la suya en cualquier orden? La cita de Jorge Manrique le sirve, ya se ve, para el título; unas palabras preliminares precisan que por debajo del aspecto visiblemente social del asunto, hay un estrato en que puede hallarse la preocupación del autor por las frustraciones de la persona originadas al trabajar en condiciones semejantes a las de una herramienta o un semoviente. Entiende Garciasol que el problema de *justicia social o de buena distribución* tiene fácil arreglo (yo me permito las lógicas dudas), mientras que el otro y gravísimo problema presenta un peliagudo abordaje. A mi juicio, ambos y reales problemas andan estrechísimamente conectados, forman un bloque. Lo que aplasta a la persona, que no debe ser conceptualizada como algo abstracto, es el trabajo mal compensado, la imposibilidad, en gran medida, de escoger y realizar una vocación; todo ello afecta a un planteamiento y consecuencias sociales.

A este laborista poético que es Garciasol, el trabajo le origina dos fundamentales reacciones: la del orgullo por trabajar, con las manos y la ca-

beza, viniendo de trabajadores—*A ti, Fermín, obrero padre. A cuantos / en tu nombre abanderó y represento—*, y la dolorosa al ver a los que trabajan y cómo trabajan, compartiendo de cerca sus afanes. Se trata, por tanto, de algo distinto a la aceptación religiosa de la ley divina y a la alegría nerudiana, aunque no quede tapiada la esperanza: *Ven conmigo. / El futuro maldura en nuestros brazos*.

Pero antes que ese futuro—en el reino de las abstracciones—lo que quiere el poeta es mostrarnos quiénes son unos obreros y él mismo en un ámbito de cotidianidad. Esta operación es directa; autobiográfica, a veces; testificadora; generalmente concreta; monomática. Garciasol alterna lo que le es íntimo y lo que presencia. La vida de la que habla le origina una visión pesimista. *Ríos Rosas, ocho de la mañana*, puede servir de redonda muestra en ese aspecto, en cuanto que es una descripción de absoluta tristeza, donde *suenan las sirenas / urgiendo prisas, agorero coro; y están la vieja de la esquina entrapajada y la churrera con voz desangelada; y, por la tarde, el Metro devolverá esas gentes que ahora vienen al trabajo a los suburbios / donde se pudre el orden y el sosiego / futuro se gangrena*, frase espectacular y que no deja de tener un tufillo inequívocamente conservador. Por otra parte, esa estampa me recuerda alguna pintura impresionista-social de principios de siglo.

En la galería que Garciasol ofrece se encuentran el jubilado—al que nadie puede convencer de que debe alegrarse—; el aprendiz; el muerto al pie de la tarea; la mujer del obrero; el otro jubilado, a quien el poeta llama *grande de España*, todo envuelto en una atmósfera de cansancio, de penuria y de abatimiento. *Pero están las sirenas empujándome al tajo / debo ahogar agrisándome el habla, / ponerme la camisa de fuerza del horario, / dejar de ser yo mismo para ser movimiento, / productividad, número, celdilla de estadística*.

Definitivamente, al poeta no le gustan algunas y conocidas consecuencias de la civilización industrial. *Sólo en casa se recupera el hombre*; y hasta cuando el trabajador celebra el santo de su esposa le sabe el pan amargo. La alegría—dice en otro lugar—puede ser delictiva. Evidentemente, pero la amargura unilateral puede ser monótona y encima no responder del todo a la verdad. Tras ofrecer un amplio cuadro depresivo, tiene el poeta un arranque que, para mí, significa uno de los mejores poemas de *Los que viven por sus manos*; tiene ese arranque titulado *Manos a la obra*, que comienza así: *Dejaos de lamentos impotentes, / de marginalidades y clandestinías, / porque no se prorroga el plazo humano, / porque no hay más salida que la obra / porque apenas vivimos cuatro días / y hay que poner honor en el recuerdo / hay que cumplirse aquí y ahora o nunca*. En esta pieza quedan superados algunos enfoques anteriores para afirmar que la lucha por ser, aun en pésimas condiciones, es lo que da a la persona y a su trabajo una configuración auténtica y positiva.

Como en otros libros de Garciasol,

prefiero su cuerda de mester de juglaría a la de mester de clerecía, en este libro mucho más abundante por aquello de *ahogar agrisándome el habla*. En otras ocasiones, la elocuencia domina el campo. Me quedo con *Cancioncilla del obrero*, *Arco de triunfo para las mujeres trabajadoras*, excesivamente prolongado; *No soy distinto*; el soneto *Mala consejera*, *Al cabo de la calle...*

Aplaudo la honesta y vigorosa emoción y la no menos honesta preocupación que trasminan en este libro. Y me gustaría poder seguir escribiendo sobre ese fundamentalísimo asunto de la persona humana y el trabajo.

JIMENEZ MARTOS

ALFONSO CANALES: *Gran fuga*. Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1970; 24 págs. Ø16x21,5Ø.

En nota a este cuaderno, dice Rafael León, poeta y erudito malagueño, que Canales ha escrito ahora con una intención semejante a la de Beethoven cuando compuso los Cuartetos. Naturalmente lo de salvando las distancias resulta obvio, porque la comparación entre dos géneros distintos no puede ser nunca más que aproximada aun existiendo un mismo nivel de calidad.

El leitmotiv de *Gran fuga* es algo nuevo, se siente, palabras que van rodando por el poema para ser primero la equivalencia de una ruptura con todo; para convertirse pronto en escepticismo respecto a la novedad; y en el siguiente momento rotunda negativa—jamás hay nada nuevo; / nada que ponga punto / y aparte esta carrera; pero, al fin, esa frase no deja de ser apoyo, entre un coro de nadies, para que el tiempo se nos haga un poco menos terriblemente continuo, y de verdad algo nuevo se siente.

Esta vertebración origina las consecuentes variaciones, que van desde el recuerdo delicioso de la infancia, al amor y a la idea de Dios. Alfonso Canales es un poeta cuyo talento se muestra muy en especial al construir el poema, evitando la menor jalla de su arquitectura. Esto tiene el peligro de que la técnica tenga mayor bulto que la materia que aquella instrumenta, pero, por fortuna, Alfonso Canales responde con un importante contenido. No sé. Sólo una cosa / es cierta: que me voy; que tuve muchos / proyectos, y que apenas he llevado / a cabo algunos... *Desnuda y tajante es la conclusión*. Reflexionando se puede llegar, con frecuencia, al desespero. Sin embargo, Canales conserva la brida verbal-anímica en su mano; ello le impide convertirse en un romántico cualquiera, en un vociferador clamante todavía al uso. Aquí está la gran diferencia y aquí la personalidad de la poesía canaliana, donde no es difícil advertir el paso de los clásicos, especialmente latinos. Sí, Rafael León anda en lo cierto al afirmar que «Gran fuga es una estación capital para comprender el conjunto de la obra poética de Alfonso Canales: tanto la obra ya hecha como la que aún le queda por hacer.»

JM

RAFAEL SOTO VERGÉS: *El gallo ciego*. Poesía para todos. Madrid, 1970; 40 págs., Ø13x21Ø.

Otro cuaderno, también de un joven poeta conocido, y lo mismo que en el caso de Canales, su publicación obedece al propósito de anticipar obra en marcha. No he perdido nunca de vista la faena de Soto Vergés durante sus años de oficial silencio—quien no habla en libros es que está callado, según se acostumbra a creer en nuestros pagos literarios—; esa atención es la que me permite no sentirme abrumado por supuestas sorpresas.

Soto se instaló hace tiempo en un clima mágico y campesino, pero sin dejar de apoyarse sobre todo en la descripción, ha ido dando importancia al sentido simbólico. Se ha establecido relación entre este poeta gaditano y Claudio Rodríguez. Lo malo de las comparaciones no es que sean odiosas sino que concluyen siendo falsas, aunque haya razón para, en principio, hacerlas. Yo admiro a Claudio Ro-

dríguez; sin embargo, no estoy dispuesto a su mitificación, como parecen dispuestos otros, que citan dejándose llevar por el tic de las cerezas, según la divertida denuncia pemaniana. Entre Claudio Rodríguez, que no creó de la nada, por supuesto, y Soto Vergés no hay sino alguna relación de atmósfera y de técnica en un libro de hace diez años. (No importa: aún se habla de la influencia de Guillén en Cernuda, basada en otro primer libro. Y, naturalmente, de la familia poética de Rodríguez son Diego Jesús Jiménez y Jesús Hilario Tundidor. Esto de las influencias va por regiones: uno por cada región, se entiende, ha de ocupar el magisterio.)

Bueno, tal vez haya gastado líneas de más en hacer algunas aclaraciones, que no espero sean útiles. Soto, decía, cree en el símbolo, exponiéndose a la ira de un crítico catalán, muy provocativo, según sus aireadores, quien ha dado varias veces por difunto al simbolismo (los muertos que vos matáis...) El que aquí se emplea tiene una intención trágica: *¿Puede la vida ser igual que aquel recuerdo?* / Como música, a ciegas, penetra en nuestro espacio la rumorosa confusión. La categoría se desprende de la anécdota; una terrible pelea de gallos (que la erizada cresta de mi dolor remonte tanta manchada nieve). Hay sustancia de memoria infantil, entre dramática y encantada. El argumento, diríamos, aparece diluido; la realidad se transforma continuamente—nada, pues, de realismo a la vieja usanza—y es objeto de una continua y elocuente tensión desarrollada en verdaderos cantos, como expresamente se dice en el subtítulo. La tensión es casi siempre exclamativa, lo cual no apruebo porque llega a pesar, y acumulada en su lenguaje, aunque bien trabado y trabajado. No se le puede negar a éste su rara belleza y su excelente técnica (esto sí es versículo). Extremando la exigencia diré que sería deseable, en este caso y en todos, evitar las rimas internas, a veces demasiado ostensibles.

El *reñidero*—parte de *El gallo ciego* aquí publicada—nos hace desear conocer la obra entera.

JM

JOSÉ LUIS GALLEGO: *Prometeo XX*. El Bardo. Barcelona, 1970. Ø12,5x19,5Ø. 68 págs.

Nuestra época ha multiplicado a Prometeo, ha diversificado las causas de su situación en el mundo. De una experiencia de pérdida de libertad surgió este libro, compuesto entre mayo y diciembre de 1949. A la reclusión responde el poeta, nacido en 1913, con una reclusión formal: el soneto, de cuyas exigencias no hay modo de librarse.

Me parece de interés advertir, de entrada, esta coincidencia entre situación vital y elemento escogido para expresarla, y no descarto que en esa similitud entren en juego factores psicológicos de primer orden. Dos encadenamientos en uno.

José Luis Gallego, como se ve en seguida, pone su intimidad en orden endecasílabo; una intimidad que busca sostenerse en los recuerdos, por muy dolorosos que resulten, y que vuelve sobre sí para alumbrar, en lo que cabe, el presente. La mujer y la hija son los clavos ardiendo, de puro amor, a los que el hombre, al margen, se agarra. Hay que tomar de la vida evocada lo que sirva a su prolongación entre cuatro paredes.

Es ese gusto por la vida perdida lo que importa. Gallego, como otros poetas de la generación de 1936, sabe bien lo que es ese descubrimiento de lo vital, alegre o amargo, que fue anterior y previo a cuanto se considera rehumanización. Por el mismo motivo, hay aquí la presencia de una estética, que a algunos incluso chocará, de un invariable buen gusto a la hora de expresarse, cuando lo fácil hubiera sido en este caso echar por la calle de en medio, como se echaron algunos que no han vivido lo que José Luis Gallego vivió.

Digo que éste me parece un sonetista de primer orden, entre lo rotundo y lo susurrado, entre el desespero y la ternura, dominador en todo momento de los resortes verbales y emocionales, sin ceder a la tentación

de quedarse, más encerrado aún, en su dramática circunstancia, sino dándole a ésta una dimensión fuera de los límites físicos. Sirva de ejemplo, por todos, el soneto *Elegía* en la muerte de la belleza del mundo, que dice así: Fue la belleza. Y no encuentra cobijo, / no encuentra hogar, no encuentra sal ni fuego, / mi corazón. Mi corazón va ciego. / Toro ciego, que apenas casi rijo. / Decidme dónde está. Soy como un hijo / que buscara a su madre. Y yo me niego / a estar no un día, siempre sin sosiego: / huérfano en llanto y siempre llanto fijo. / ¡Decidme, dónde está! ¡Madre del Mundo! / Belleza que me alzaba entre sus manos / ¡Luz Toda, en cuyo ejemplo yo aprendía! / ...Qué silencio tan hondo y tan profundo. / ...Que colmillos de lobos y de alanos. / ...Qué alrededor de Madre muerta y fría.

JM

ESTUDIOS ANTROPOLOGICOS



EDMUND LEACH: *Levi-Strauss, antropólogo y filósofo*. Cuadernos Anagrama. Barcelona, 1970; 74 págs., Ø10x18Ø.

En este breve folleto de menos de setenta y cinco páginas se publican dos ensayos: uno de Edmund Leach sobre Claude Levi-Strauss y otro de Claude Levi-Strauss sobre el totem y las castas como formas de sociedad y de comportamiento. Edmund Leach explica en su conciso trabajo las ideas de Strauss y el sistema de formas a que se reduce en cierto modo la existencia primitiva. Discrepa levemente del idealismo de Strauss, que fundándose en datos ciertos, levanta sus concepciones metafísicas de la antropología y la conducta del hombre en los primeros estadios sociales. La exposición de Leach es, a pesar de su concisión, lo suficientemente precisa para que el lector no familiarizado con las obras de Claude Levi-Strauss se haga a la idea de encontrarse con un antropólogo que hace filosofía sobre sus investigaciones. No se aviene demasiado bien este modo de trabajar con el método tradicional de los antropólogos ingleses, poco partidarios de las ideas generales y cuidadosos siempre de conservar el contacto con los hechos.

El pensamiento de Strauss es más rico y, precisamente por eso, más inseguro, ya que en cualquier momento puede saltar de la valoración de los hechos indubitables a suposiciones o ideas filosóficas que no se siguen necesariamente de esos hechos. Pero las conclusiones de Strauss, más o menos rigurosas, incitan a pensar sobre las grandes cuestiones de la antropología y las cuestiones eternas de la humanidad incipiente; incipiente en sentido histórico, claro es, no biológico.

Es claro que la concepción de las formas escuetas de la vida primitiva, como la concepción de las formas de la vida llamada, por oposición, histórica, es muy anterior a Strauss. Bien miradas las cosas, se originó con el romanticismo, cuando se quiso descubrir lo que entonces se llamaba el espíritu del pueblo, buceando en los cuentos populares, las leyendas, las canciones, los vestidos, el trabajo, las creencias, las supersticiones, los mitos y las ce-

remonias rituales, y se descubrió que el llamado espíritu del pueblo tenía menos entidad de la que se pensaba y que las creencias, las ceremonias rituales, las leyendas, el trabajo, el vestido, la guerra y todo lo demás podía encasillarse en unas cuantas formas universales que delataban, en primer lugar, la pobreza de la imaginación humana y, en segundo término, que la vida discurre por unos pocos cauces, reductibles a número, a tamaño y a estructura, ni más ni menos que los objetos matemáticos o los materiales de la zoología.

Este folleto que publica ahora Anagrama va dirigido, por supuesto, a los aficionados a la antropología. Los que no tengan esa afición van a encontrarse con ideas, nombres, supuestos y cuestiones que no conocen y que tanto Edmund Leach como Claude Levi-Strauss dan por familiares. Por otra parte, Strauss da por supuestas también las más de las ideas que andaban por el mundo hace algunos años y que siguen andando, si bien perfiladas y reducidas a sus proporciones justas, como las ideas generales del marxismo y las de Freud. Las relaciones entre la naturaleza y la cultura y las que existen entre el totem y la casta incitan al pensamiento a buscar estados de ánimo similares, dentro de lo que cabe, entre las sociedades modernas adelantadas y las sociedades modernas que no se han metido de veras en la historia.

EA

SOCIOLOGIA Y MEDICINA

SANTIAGO LOREN: *¿Qué pasa con los médicos?* Ediciones Marte. Barcelona, 1970; 276 págs., Ø14,5x20,8Ø.

El acierto de Santiago Loren en este libro es haber logrado nuevas perspectivas a los conceptos clásicos y modernos de Historia de la Medicina y de la deontología, con aguda percepción científica en la génesis de los problemas, y habilidad literaria para exponerlos. Podríamos decir que es en esta obra, después de sus numerosas novelas y biografías, antes publicadas, donde creemos ver en el fondo a Santiago Loren realizarse a sí mismo, con aplomo y personalidad de escritor que vive médicamente, pero también sociológicamente (en todo lo que la Medicina es además una gran sociología práctica y vital) los grandes problemas del médico de nuestros días, como elemento de una clase profesional y como miembro de la colectividad humana de su tiempo a la que ha de servir en su labor médica.

Los diez capítulos de que consta este nuevo libro de Santiago Loren nos llevan a la realidad de que el médico es el profesional que vive en perpetuo conflicto: con el individuo, con el clan familiar, con la colectividad, y, en suma, con su propia conciencia. Profesión donde el que la ejerce trabaja en su propia contra, pues lucha por abolir la enfermedad, y técnicamente trabaja a favor de su despersonalización. Al enfrentarse Santiago Loren a estos temas con valentía en los capítulos III y IV de su libro, nos introduce cada vez con mayor efectividad en el aspecto sociológico, que en el capítulo V plantea ya de cara el tema de la búsqueda de justicia social por el médico, ya sea desde la raíz hipocrática de su esencia profesional, o desde su raíz cristiana, o también como ampliación de su ciencia, todo lo cual desarrolla el autor mediante paralelismos históricos para llegar a la confortadora conclusión de que el amor es una vitamina indispensable.

El problema tan actual, que sitúa al médico entre el liberalismo y la socialización, viene planteado aquí, en el capítulo VI, con una gran limpieza espiritual, en el fondo eterno de ese altruismo consustancial al médico, cuando advierte el autor que se falsea o adultera la socialización de la Medicina «a partir del momento en que

lo social abandona su primitiva fuente, que es lo humano». Puntos de vista, cuyo indisutible realismo, moralidad y proyección social amplía el autor en el capítulo VII sobre las consecuencias negativas de esa coyuntura entre liberalismo y socialización, entre humanismo y tecnocracia; impactos que sufre el médico con efecto negativo en su formación y en su actuación cotidiana. Sin embargo, existen consecuencias positivas de esa coyuntura, a las que Santiago Loren dedica el capítulo siguiente de su libro, y donde plantea la evolución de la Medicina del futuro en el retorno a un nuevo humanismo, y la perspectiva de una Medicina individual, personalista, más sana y constructiva, por ejemplo, que la orientación freudiana donde toda individualidad se anula, porque «se considera a la psique como un iceberg en el que lo más importante y lo que manda no es la pequeña parte que se ve en la superficie, sino las siete novenas partes que permanecen sumergidas. Así se llega a la aberración de suponer que estamos unidos a lo profundo, en el barro oscuro y misterioso de nuestros orígenes, donde toda individualidad se confunde y la con-

ciencia y la voluntad del hombre nada suponen». Estas líneas que acabamos de citar dan idea del sentido crítico que tanto caracteriza a Santiago Loren como pensador con auténtico criterio propio para decir la verdad de las cosas y sobre los tabúes intelectuales de este mundo, sin miedo a enfrentarse a los fetichismos que se han hecho sofisticadamente artículos de fe en nuestra cultura.

LUIS BONILLA

ECONOMIA AMERICANA

ROBERT LEKACHMAN: *La era de Keynes*. Alianza Editorial. Madrid, 1970; 335 págs., Ø11 x 18,5Ø.

En nuestra época, los libros de bolsillo están cumpliendo una misión de

información y comunicación de masas verdaderamente importante, dándose el caso de que alguna de estas colecciones es realmente la enciclopedia de nuestra época. Una muestra clara de esta actividad se refleja en el libro que comentamos.

El mundo occidental vive ya en *La era de Keynes*. Sin la continua y vigorosa intervención estatal, que regula la demanda global y vigila el funcionamiento entero del sistema, la economía de las sociedades capitalistas se hallaría expuesta a violentas oscilaciones y fricciones; a su vez, sin la revolucionaria obra teórica de John Maynard Keynes esa política económica o no hubiera sido posible o carecería de la coherencia y claridad de miras que actualmente la caracterizan. Robert Lekachman se propone en este libro—cuya calidad literaria y científica ha elogiado calurosamente John Kenneth Galbraith—la doble tarea de explicar en sus rasgos esenciales la formidable hazaña especulativa keynesiana y de señalar su omnipresente influencia en el mundo contemporáneo. El primer objetivo queda cumplido a través de la reconstrucción de la

biografía político-intelectual del más grande economista de nuestro siglo y mediante el análisis del universo conceptual que la *Teoría general* contiene; como ha indicado Paul Samuelson, el autor logra «poner al alcance del lector no especializado, que suele lamentarse de las dificultades del tema, la esencia de la contribución científica de lord Keynes a la teoría económica moderna». El segundo propósito queda cubierto gracias a un profundo examen de las sustanciales transformaciones de la política económica aplicada por los países occidentales a partir de 1945, con especial referencia a la actividad de la Administración estadounidense durante los mandatos de Kennedy y Johnson.

La obra, por encima de sus aspectos divulgadores y de la operación que realiza de trazar un gran cuadro de la economía contemporánea en sus despliegues y condicionamientos, tiene el extraordinario interés de ser principalmente un documento dirigido a analizar una época con todas las relaciones y categorías que la determinan.

RAUL CHAVARRI

estafeta discos

ANTONIO PIÑANA: *El cante de las minas*. Hispavox. HHS 10-371.

De verdadera obra de arte, dentro de la actual y riquísima discografía flamenca, puede catalogarse este fabuloso disco, en el que Antonio Piñana (padre), acompañado magistralmente por Antonio Piñana (hijo), ofrece al aficionado exigente la más interesante panorámica del cante minero, sin dejar de incluir algunos otros cantes de Levante que Piñana domina como nadie, amén de esa bella muestra del folclore de su tierra, que es el cante del trovo, con regusto a mieles sabrosísimas.

Si no todo el cante de Levante, casi todo el de las minas ha sido recogido en este disco, que habrá de complementarse en un futuro próximo con otro del mismo maestro Piñana (Premio Nacional de Enseñanza por la Cátedra de Flamencología de Jerez, en 1968), cabal entre los Caballeros Cabaes de la Orden Jonda de Andalucía, a la que el veterano artista pertenece, con el mayor orgullo.

La crítica, en este caso, no tiene más remedio que ser totalmente elogiosa, porque sabemos con el especial cuidado que esta obra discográfica ha sido realizada por Hispavox. Ya su presentación, cuidadosísima, como es norma en la casa grabadora, nos advierte de que éste no es un disco más. José Blas Vega ha escrito cuatro páginas, a modo de «Boceto para una historia del cante de las minas», que han sido ilustradas con fotos de «El Rojo el Alpargatero», máxima figura de los cantes mineros y levantinos en general, don Antonio Chacón, recreador de tantos cantes de Levante, y Antonio Grau, el hijo del Alpargatero, y continuador de su estirpe cantaora.

Blas Vega, uno de los más entendidos flamencólogos, especializado en esta clase de cantes, nos hace la historia abreviada, sugestiva, llena de nombres y datos concretos de todo lo que significan La Unión, Cartagena y las minas, en la fabulosa geografía del cante flamenco de Levante. Tras la lectura de su boceto histórico, nos adentramos ilusionados por el mundo desconocido de los cantes que el maestro Antonio Piñana interpreta en este disco.

La grabación no puede estar más completa. Tarantas, mineras, cartageneras, fandangos mineros... Todo cantado con exquisito gusto y perfecto conocimiento. Antonio Piñana es el intérprete ideal del cante de las minas. No hay duda. Su maestría, su dominio, están pa-

tentes aquí. A él debemos gratitud, porque todos estos cantes nunca han sido grabados, ni cantados públicamente—al menos en los últimos tiempos—con tanta perfección. Sobre todo, porque los Piñana (padre e hijo) lo hacen con la máxima pureza, sin alardes de falsos gorgorismos ni falsetas exhibicionistas. Van directos al meollo de la verdad y pueden, por ello, ofrecer al aficionado cabal lo mejor del cante de las minas, con toda la sinceridad de que son capaces, como intérpretes concienzudos e inteligentes.

En definitiva, un disco que habrá que recomendar a todos los buenos degustadores del flamenco puro, y a muchos cantaores que quieran aprender de esta escuela abierta del maestro Antonio Piñana (padre).

JUAN DE LA PLATA

NAUDOT, SANMARTINI, SCARLATTI, TELEMANN: *La flauta del virtuoso*. Amadeo. HAMS 250-47.

Bajo la dirección de Wilfried Boettcher, intervienen en este disco Los Solistas de Viena, Ferdinand Conrad—flauta dulce—y Elli Lewinsky-Kubizek—viola de gamba—, interpretando piezas de Naudot, Sanmartini, Scarlatti y Telemann, ofreciéndonos un concierto de gran belleza, donde el virtuosismo de la flauta consigue espléndidos momentos.

FRANÇOIS COOPERIN «EL GRANDE»: *Las Naciones*. Erato. HES 60-108/9.

El 12 de septiembre de 1733 murió François Cooperin, el músico admirado por Juan Sebastián Bach y llamado «El Grande». Al cabo de siglo y medio, Brahms le sacó del olvido, pero hasta nuestros días sólo ha llegado parte de su obra, de la que estas piezas de *Las Naciones* son de suma importancia. Han sido interpretadas para esta grabación por la Orquesta de Cámara de Jean-François Paillard y la intervención de destacados solistas, por todo ello

este álbum que contiene dos L.P y un estudio de Harry Halbreich, significa una indudable aportación al conocimiento del gran compositor francés entre el público español.

SCHUMANN: *Escenas de niños, op. 15. Arabesque, op. 18. Estudios sinfónicos, op. 13*. Clave 18-1170.

El pianista Balint Vazsonyi, húngaro de nacionalidad e internacional en categoría artística, discípulo de Dohnanayi, interpreta con su gran técnica y bella pulsación a R. Schumann, en partituras como *Arabesque*, cuyas melodías provienen de la recta simetría de la canción folclórica alemana.

ALBINONI: *Los 12 conciertos a cinque de la op. 9*. Erato. HES-60-113.

Tomaso Albinoni, veneciano, 1671-1750, compositor de reconocido prestigio en su tiempo, es uno de los músicos que actualmente vuelven a tener el significado y la audiencia que su valía merece. Varios de sus extraordinarios *concertos* son interpretados por Pierre Pierlot y Jacques Chambon—oboes—y Piero Toso y Astone Ferrari—violines—, con la dirección de Claudio Scimone.

LIZ

VARIOS CANTAORES: *Viva el fandango de Huelva*. Clave. 18-1180.

Los hermanos Toronjo, Juanito Valderrama, Chiquito de Osuna, Curro de Utrera, Manolo de la Ribera, Antonio Mairena, Pepe Pinto, Paco Isidro, Manolo Caracol, Pepe Aznalcóllar, Los Hermanos Reyes, Pepe El Culata, Cerrejón y Manolo Limón, son los cantaores que en este L.P. interpretan fandangos por *Huelva*, uno de los estilos que más variantes admite entre los del folclore andaluz. Un disco a modo de antología, en el que se hallan buenas muestras de los aires fandangueriles huelvanos, junto a otras de menos matización regional y más personalista. La grabación, muy bien presentada por cierto, cumple perfectamente el propósito de su edición: agrupar distintas voces para dar una idea general de la riqueza cantaora de Huelva y sus pueblos.

MRR