

la  
**estafeta**

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº

473

1 agosto 1971

20 ptas.

**VALLE-INCLÁN**  
y el teatro contemporáneo

El hispanista norteamericano  
Prof. William Shoemaker

**XIX FESTIVAL DE CINE**  
**DE SAN SEBASTIAN**



*Z-44*



# LOTERÍA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS



## PUEDEN JUGAR

### PREMIO DE POESÍA 1971 DEL «GRUPO MADRIGAL»

A este premio podrán concurrir todos los poetas de habla castellana.

El premio será adjudicado a un poema sobre el tema «Teatro eterno», sin limitación de espacio y con libertad de rima y medida.

Los originales deberán ser remitidos al secretario del jurado para el número, calle Calvo Sotelo, número 102, en Puerto Real (Cádiz), debiendo recibirse antes de las veinticuatro horas del día 5 de agosto de 1971. Los trabajos vendrán escritos en papel folio, por una sola cara y a doble espacio, remitiendo original y dos copias, firmados con un lema. En un sobre adjunto constará sobre él, escrito, el mismo lema, y en su interior una tarjeta con el nombre y dirección del autor.

El poema ganador será premiado con un símbolo Madrigal de Oro y 15.000 pesetas, dotadas por la excelentísima Diputación Provincial de Cádiz.

Para la entrega de este premio se requerirá la presencia del poeta premiado en la fiesta que se celebrará en Puerto Real el día 22 de agosto de 1971.

Los casos no previstos en las presentes bases serán resueltos por el comité organizador de la fiesta.

La participación en este concurso presupone la total aceptación de las presentes bases.

### FIESTA DE LA POESÍA Y DE LA VENDIMIA VALDEPEÑAS, 1971

Bajo la advocación de la excelsa patrona de Valdepeñas, Nuestra Señora de la Consolación, y con motivo de la Fiesta de la Poesía y de la Vendimia que en su honor ha de celebrarse, el excelentísimo Ayuntamiento y la Jefatura Local del Movimiento de esta ciudad convocan un certamen poético que ha de regirse por las siguientes bases:

1.ª Se establecen los siguientes premios:

Primero: «Bernardo de Balbuena», flor natural y 10.000 pesetas.

Segundo: «Juan Alcaide», flor natural y 7.000 pesetas.

Tercero: «Ana de Castro», flor natural y 4.000 pesetas.

2.ª Podrán concurrir al primer premio «Bernardo de Balbuena», con poesías originales e inéditas, todos los

escritores de habla española que lo deseen.

3.ª Podrán concurrir al segundo premio «Juan Alcaide», con poesías originales e inéditas, todos los escritores naturales o vecinos en la actualidad de las provincias de Ciudad Real, Toledo, Albacete y Cuenca o que sean hijos de padres nacidos en las mencionadas provincias.

4.ª Al tercer premio «Ana

de Castro» sólo podrán concurrir, con poesías originales e inéditas, los escritores valdepeñeros, entendiéndose por tales los nacidos en Valdepeñas, los hijos de padres nacidos en dicha ciudad o los que sean vecinos en la actualidad de Valdepeñas.

Las composiciones poéticas que presenten a los premios anteriores serán de tema libre.

5.ª Además de los expresados premios, podrán concederse cuantas menciones honoríficas sean precisas.

6.ª Todos los premios podrán ser declarados desiertos, si lo estima el jurado, y no podrán fraccionarse. No obstante, la declaración de un premio desierto autoriza al jurado para proponer la concesión de los accésit que estime oportunos a otro premio, en número y forma tales que la suma de los accésit concedidos no exceda del importe del premio declarado desierto.

7.ª El poeta que en certámenes anteriores hubiese sido galardonado con alguno de los premios convocados no podrá optar, en los dos concursos siguientes, más que a un premio superior.

8.ª El jurado puede exigir, lo considera conveniente, o en caso de duda, la comprobación documental de la

naturaleza de los autores galardonados con los premios segundo y tercero, así como la identificación personal de los autores que hayan obtenido cualquiera de los tres premios.

9.ª Los trabajos, escritos a máquina, por triplicado y sin firma, serán enviados bajo sobre cerrado al excelentísimo Ayuntamiento de Valdepeñas, haciendo constar en la cubierta del sobre: «Para la Fiesta de la Poesía y de la Vendimia de 1971». En el mismo lugar del sobre harán constar también al premio al que concurren.

En los trabajos figurará un lema, el cual a su vez ha de aparecer en la cubierta de otro sobre cerrado que acompañará al trabajo correspondiente. Dicho sobre contendrá los datos personales del autor y, en el caso de optar a los premios segundo o tercero, también da-

## DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior:

**15.265.000**

**200.000**

Don José María López-Peláez y don Julio Vidaurre, premios nacionales de Arquitectura.

**150.000**

Don Manuel Sebares de Caso, primer premio de guiones del Sindicato Nacional del Espectáculo.

**100.000**

Don Manuel Félix Atalaya, premio de guiones de televisión en el concurso de la Cruz Roja.

Don Manuel Vigil y Vázquez, premio de las Fiestas de la Merced.

Don Jaime Buesa Ara, premio de fotografía de las Fiestas de la Merced.

Radio Huesca, premio nacional de Turismo de radiodifusión.

Don Amancio Landín Carrasco, premio «Virgen del Carmen» de libros.

Don Rafael Rodríguez Domínguez, segundo premio de guiones del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Don José Luis Ortiz de Lanzagorta, premio de novela corta «Ciudad de San Fernando».

Don Agustín de Celis Gutiérrez, premio nacional de Pintura.

Señorita Michele Lescure Frambourg, premio nacional de Escultura.

**75.000**

Don Fernando Merelo Casas, tercer premio de guiones del Sindicato Nacional del Espectáculo.

**70.000**

Doña Emilia Lahitte, premio nacional de Turismo para profesionales de radio y televisión extranjeras.

**50.000**

Don Diego Jalón y suplemento económico semanal de «Informaciones», premios de la Cámara de Comercio e Industria.

Don Erminio Braidotti, premio periodístico «Benito Pérez Galdós».

Don Constantino Benito Plaza, primer premio concurso periodístico de la Cruz Roja.

Programa «Confidencias», de la C. A. R., primer premio radiofónico de la Cruz Roja.

Don José Ibáñez Fontoni y don Aurelio Rodríguez Antón, premios nacionales de Turismo de televisión.

Don Manuel Gordillo Osuna, premio «Ceuta» para investigación.

Don Alfonso Ibáñez Romero y don Francisco Díaz Velázquez, premios de teatro «Amantes de Teruel».

Don Juan Cepas González, premio de novela «Virgen del Carmen».

Don Carlos Murciano, premio de periodismo «Virgen del Carmen».

Grupo de Prensa y Radio de la Sección Naval de la Juventud Francisco Franco, de Huelva, premio de radio «Virgen del Carmen».

Don Pedro A. Olivar Gaus, don Jesús Crespo Serranzo y don José R. Elizalde Gómez, en colaboración, y don José Manuel Somavilla Fernández, premios «Félix Gallardo».

**30.000**

Don Carmelo Sanz Ros, accésit al premio «Ceuta» de investigación.

Don Andrés y don Pedro Quintanilla Buey, premios de poesía «Ceuta».

Don Andrés Barajas Díaz, premio nacional de Dibujo.

Don Roberto Reina Robledo, premio nacional de Grabado.

Don Antonio Manuel Campoy, premio nacional de literatura de Bellas Artes.

**25.000**

Televisión Española y Agencia Cifra, segundos premios de la Cámara de Comercio e Industria.

Don Eduardo Alarcón, primer premio de la crítica «Negtor».

Don José García Cossío, premio «Ceuta» de periodismo.

Don Teodoro Marfil, premio «Ceuta» de radio.

NO-DO, premio «Ceuta» de cine y televisión.

Don Luis López Anglada, premio de poesía «IV Centenario de la Batalla de Lepanto».

Don Mariano Sánchez García y don José Gerardo Manrique de Lara, premios de poesía «Virgen del Carmen».

Don Carlos de la Rocha Mille, premio de fotografía «Virgen del Carmen».

Don Fernando Viola, primer premio de periodismo de Banesto.

Don Bonifacio Varea, don José Montero Alonso y don José María Pérez Lozano, segundos premios de periodismo de la Cruz Roja.

Don Pedro Erquicia y López de Montenegro, accésit guiones premios de la Cruz Roja.

**20.000**

Don José Félix Navarro, Flor Natural Juegos Florales de Avila.

Don Manuel Alonso Alcalde, accésit al premio de poesía «Ceuta».

Don José Luis Aleoar Nasaes, premio de cuentos «Ceuta».

Don Pedro Martínez Carrión, premio nacional de Fotografía.

**15.000**

Don José María Sanz García, premio periodístico especial Banesto.

**10.000**

Don Eduardo Ruiz Fernández y Alfonso López Gradolí, accésit al premio de poesía «Artesa».

Don José Luis García Martín, premio de poesía «Zahorí».

Don Miguel Calvo Morillo, primer premio certamen poético «Jaén 1971».

Don José Luis Sánchez Cuñat, accésit al premio de cuentos «Ceuta».

Señores Bou Carrilero, Chamorro, Rodríguez del Pino, Bermejo González y González Salas, segundos premios periodísticos Banesto.

**5.000**

Don Valeriano Heras Alcalde, accésit al premio «Zahorí» de poesía.

Don Manuel Fernández Vaca, segundo premio certamen poético «Jaén 1971».

Señores Criado Abad, Mora del Río, Vivero López, Ponce y Rincón, accésit premios periodísticos Banesto.

Suma y sigue:

**18.190.000**

# CERTAMEN LITERARIO XI FIESTA DE LA VENDIMIA DEL CONDADO

## BASES

Tema: Poesía.—Un premio de quince mil pesetas otorgado por la Comisión organizadora de la XI Fiesta de la Vendimia del Condado para una poesía inédita, de metro y extensión libres, dedicada a la vendimia en el Condado, y al vino, producto de la misma, o a ambas cosas a la vez. Escrita a máquina, en folio o folios, a doble espacio y por una sola cara.

Los originales no vendrán firmados. Cada uno ostentará un lema de libre elección. En sobre cerrado, con el mismo lema en su exterior, se contendrá el nombre y apellidos del autor, domicilio y punto de residencia. Todos los trabajos deberán remitirse por quintuplicado, dirigidos al ilustrísimo Ayuntamiento de La Palma del Condado, haciéndose constar en el sobre: «Para el certamen literario de la XI Fiesta de la Vendimia del Condado» terminando el plazo de admisión a las veinticuatro horas del día 20 de agosto de 1971.

No podrán ser premiados con la Flor Natural aquellos escritores que lo hayan sido anteriormente en un plazo inferior a tres años.

Los trabajos premiados quedarán en poder de la Comisión organizadora de la XI Fiesta de la Vendimia del Condado, que podrá disponer de ellos libremente.

Al poeta que obtenga el primer premio se le impondrá la Flor Natural en los Juegos Florales que se celebrarán en uno de los días del 18 y 19 de septiembre, en cuyo caso deberá dar lectura públicamente al poema objeto del premio.

Actuará para resolver este concurso un jurado compuesto por distinguidos poetas y escritores, permaneciendo secretos los nombres de las personas constitutivas del mismo hasta la publicación del acta en que se haga constar el resultado del concurso. Este se fallará con anterioridad a la fecha en que se inicie la Fiesta, y el acta a que antes se alude será hecha pública en prensa y radio. El fallo del jurado será inapelable.

Queda facultado el jurado calificador para conceder los accésit o menciones honoríficas que estime conveniente.

tos sobre su naturaleza o vecindad.

Todos los escritores que concurren a este certamen pueden enviar cuantas composiciones deseen, pero siempre en sobres distintos y con lemas y plicas diferentes.

10. El jurado, nombrado por el excelentísimo Ayuntamiento conjuntamente con la Jefatura Local del Movimiento, emitirá su fallo el día 31 de agosto de 1971. Su composición se hará pública veinticuatro horas antes. El día mencionado se abrirán las plicas correspondientes a las composiciones premiadas y se comunicará la decisión a los autores galardonados.

11. Ningún autor podrá obtener dos premios. Si abierta la plica de un autor premiado resultase que éste había sido ya galardonado con otro premio, se anulará la última concesión y el premio será concedido a otro trabajo, si lo hubiere, en condiciones de mérito para tal distinción. En este caso, ningún autor podrá reclamar contra el hecho de haber abierto otra plica suya si obtuvo otro premio en el certamen.

12. El plazo de admisión de trabajos terminará irremisiblemente el día 10 de agosto de 1971.

13. Los trabajos premiados pasarán a ser propiedad del excelentísimo Ayuntamiento y de la Jefatura Local del Movimiento de Valdepeñas, que se reservan el derecho de su publicación si lo estiman pertinente.

14. Los trabajos premiados serán leídos por sus au-

tores o personas en quienes deleguen, en el acto público que ha de celebrarse el día 5 de septiembre de 1971 y que se anunciará oportunamente. En este acto se entregarán los premios y las flores naturales.

15. Los autores no premiados podrán retirar sus trabajos en el plazo de un mes después de hacerse público el fallo del jurado, previa identificación de los autores. Pasado este plazo, las composiciones que no hubieran sido reclamadas se quemarán sin abrir las plicas.

16. El hecho de presentar trabajos a este certamen supone la aceptación, por los autores, de todas las condiciones impuestas en las bases.

## SEGUNDO CONCURSO LITERARIO DE «EL ADELANTO BAÑEZANO», PATROCINADO POR LA CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE LEON

Organizado por «El Adelanto Bañezano» y patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, a través de su oficina de La Bañeza, y con la colaboración del excelentísimo Ayuntamiento, coincidiendo con las fiestas patronales de

agosto, se convoca en La Bañeza un concurso literario (prosa literaria) con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán participar en él todos los escritores en lengua castellana con trabajos inéditos.

2.ª El tema será libre, aunque el jurado tendrá en cuenta y valorará los trabajos sobre temas de La Bañeza y su comarca.

3.ª La extensión de los originales no será inferior a tres folios ni superior a cinco, en ambos casos mecanografiados a doble espacio, a una sola cara.

4.ª El sistema de envío de originales será por plica cerrada, con un lema por firma; se enviarán a: Redacción de «El Adelanto Bañezano», apartado 66, La Bañeza (León), indicando en el sobre: «Para el concurso literario». Los que no se ajusten a estas normas no serán admitidos a concurso.

5.ª El plazo de recepción de originales caduca el día 12 del próximo mes de agosto. Un jurado nombrado al efecto, cuya composición se publicará oportunamente, fallará los premios el día 15; el fallo del jurado será inapelable. El siguiente día, 16 de agosto, en un acto especial, cuyos detalles también se publicarán, se hará la entrega de los premios.

6.ª Se establecen tres premios de la siguiente cuantía:

Primer premio: 9.000 pesetas y placa de plata (donada por Tiffany's Club).

Segundo premio: 4.000 pesetas.

Tercer premio: 2.000 pesetas.

7.ª Los trabajos premiados serán publicados en «El Adelanto Bañezano» en un número especial. El periódico se reserva asimismo el derecho de publicar cualquier trabajo de los presentados al concurso.

8.ª El hecho de participar en el concurso supone la aceptación de estas bases.

## PRIMER CERTAMEN LITERARIO Y PRIMER CONCURSO DE PINTURA-HOMENAJE AL PINTOR RAFAEL ZABALETA EN QUESADA (JAEN)

Coincidiendo con la celebración de las fiestas locales de Quesada se convoca el primer certamen literario de poesía y cuentos, así como el primer concurso de pintura-homenaje al pintor quesadense Rafael Zabaleta, con sujeción a las siguientes bases:

### CERTAMEN LITERARIO

1.ª Premios y temas: Se establece un premio de pesetas 15.000 a la mejor composición poética, con libertad de métrica y tema, extensión comprendida entre cuarenta y ochenta versos; y otro premio de 15.000 pesetas al mejor cuento, de tema libre y extensión de cinco a diez folios.

2.ª Los trabajos se formularán presentándolos en tamaño folio, mecanografiados a doble espacio y a una sola cara.

3.ª Podrán concurrir al certamen todos los poetas y escritores de habla española, debiendo ser inéditos y originales los trabajos presentados, enviándose en tripli-

(Pasa a la pág. 37)

# la estafeta

literaria

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

Redacción: Calle del Prado, 21. Madrid - 14  
Teléfonos: 222 85 14 y 232 33 74 :-: Administración: San Agustín, 5 :-: Edita: EDITORA NACIONAL :-: Suscripción anual: ESPAÑA, 425 ptas. Resto de EUROPA, 800 ptas. (avión), 600 ptas. (ordinario). OTROS PAISES, 1.900 pesetas (avión), 840 ptas. (ordinario)

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

## Sumario n.º 473

VALLE-INCLAN Y LAS DISYUNTIVAS DEL TEATRO CONTEMPORANEO, por Víctor Vallembois. (Págs. 4 a 8.)	
ETOPEYA Y ANECDOTARIO DE VALLE-INCLAN, por Manuel Barbadillo. (Págs. 8 a 11.)	
HISPANISTAS EN EL MUNDO: WILLIAM SHOEMAKER, por Antonio Iglesias Laguna. (Págs. 12 a 15.)	
CON EL ESCRITOR PORTUGUES PAÇO D'ARCOS EN MADRID, por Juan Emilio Aragonés. (Págs. 18 y 19.)	
LA COLECCION «TEATRO», por Arturo del Villar. (Págs. 20 a 23.)	
LAS VIEJAS PELICULAS TRAEN MALA PATA (cuento), por Angel Vázquez. (Págs. 24 a 26.)	
ODA A LOUIS ARMSTRONG (poema), por Carlos Murciano. (Pág. 26.)	
LA APASIONADA CONTEMPLACION DE CONCHA IBAÑEZ, por Luis López Anglada. (Pág. 44.)	

Págs.

### Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... ..	2
LOS CONSUMOS LITERARIOS: EL TRAJIN FOLLETINESCO, por Francisco Alemán Sainz ... ..	14
ESTAFETA NOTICIAS ... ..	16
CARTA DE BARCELONA, por Julio Manegat ... ..	17
MUSICA, por Carlos José Costas ... ..	27
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto ... ..	29
CINE, por Luis Quesada ... ..	30
CON EL ESTILO DE... MANUEL SCORZA, por Angel Palomino ... ..	35
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés ... ..	36
PAPELETA DE LECTURA: EUGENIA SERRANO, por Eusebio García Luengo. 39	
ARTE: MEDALLISTICA, por Luis M.ª Lorente ... ..	40
ITINERARIO DE EXPOSICIONES, por Carlos Areán ... ..	40

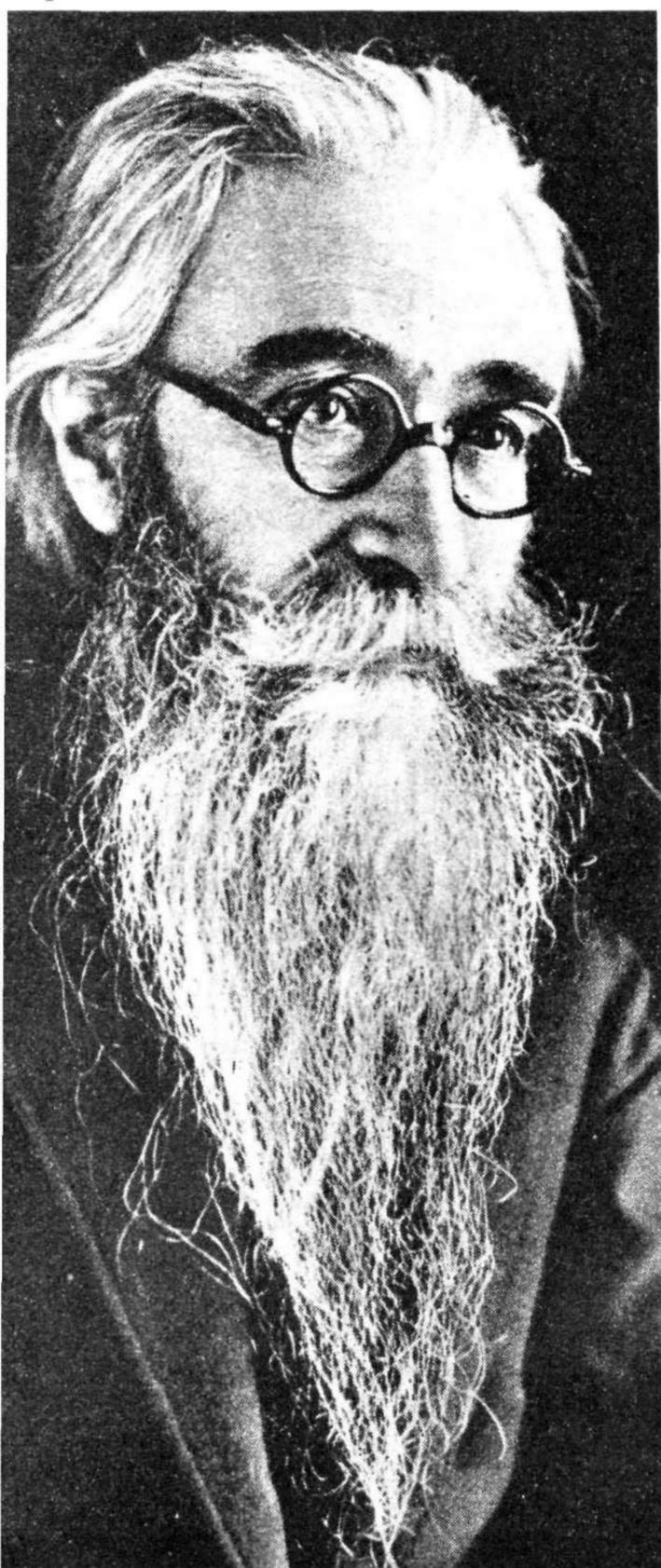
ESTAFETA LIBROS (Suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas (Págs. 641 a 656.)

## Portada de PEPI SANCHEZ



# VALLE-INCLÁN

## Y LAS DISYUNTIVAS DEL



EL arte escénico de nuestros días lleva consigo problemas y esperanzas. Se está manifestando un profundo cambio no solamente en la temática de los autores, sino también en el papel del actor y en la actitud del espectador. Vemos cómo poco a poco, y sobre todo en el extranjero, viejas tendencias de evolución vuelven a implantarse con mejores perspectivas. Meyerhold, Brecht y Stanislavski ya no son nombres completamente desconocidos.

Ha llegado su hora.

Al aplicar a la escena española las ideas de esos teóricos, surge una serie de peculiares implicaciones, debidas todas a la propia circunstancia sociocultural. Por una parte, ¿cómo hay que entender la confusión que producen aquí las nuevas creaciones de un Grotowski, por ejemplo? Por otra parte, ¿cómo interpretar el desfase que acompaña a la representación española de las obras de un Sartre, tomemos por caso?

Son éstas preguntas que se imponen a la luz de la actual transmutación del teatro en España. Tienen como rasgo común las particulares razones multurales e históricas que caracterizan el actual quehacer escénico. En mi opinión, hasta ahora se ha infravalorado el papel de Valle-Inclán en la transformación del arte de Talía. Es mi propósito analizar el caso ejemplar del español don Ramón bajo el enfoque de las disyuntivas del teatro contemporáneo.

Los precursores son personas ingratas en una comunidad. Es la desdicha de don Ramón. El mismo se daba cuenta: «Ya llegará nuestro día...» Pero antes de enfocar lo que el genial dramaturgo quería cambiar, veamos la acogida que tuvo en su época. Desde principios del siglo hasta 1927, fecha de su última obra dramática, Valle escribió para el teatro, desarrollando nuevas técnicas formales. Si siempre estuvo preocupado por esa búsqueda de nuevas formas, el público no lo entendió así.

El fenómeno «Valle» no lo es sólo por la mediocridad de los críticos y por la falta de medios para «contactar» con el público. Son muchas las vidas de dramaturgos que han sido truncadas antes de llegar a estrenar o a pasar el muro de la indiferencia. Tomemos por caso a H. Becque y A. Jarry, en Francia, que, pese a su auténtico valor, un valor que supera toda clasificación sim-

plista, no llegaron al grueso de los espectadores. En cambio, sí que tuvieron el apoyo de críticos eminentes: E. Zola, para el primero, y A. Artaud, para el segundo. Muy distinto es el caso de Valle: pudo estrenar sus obras y no era ningún desconocido, pero tuvo desde el primer momento un grupo de ciegos detractores. Casi toda su producción fue pateada en la misma noche del estreno. Asistimos, pues, no al olvido culpable de parte del público, sino al tipo de «desfase» que caracteriza al autor de vanguardia.

«Me ha fallado la época, ¡qué le voy a hacer! Es un fallimiento demasiado grande para que pueda arreglarlo un hombre solo.»

Lo decía acertadamente J. Ruibal: «Benavente escribió para el público; Valle-Inclán, contra el público» (1). Este gallego se impondría, no por la prodigiosa fluidez de su pluma, como un Echegaray o un Benavente, sino por el auténtico valor de su creación. De modo que cierta falta de concordancia entre Valle-Inclán y sus espectadores no resultó sino inevitable, teniendo en cuenta que don Ramón, conscientemente, escribió para las generaciones futuras. Conste en favor de dicha tesis, que al parecer ni sus jóvenes contemporáneos, como lo eran entonces F. García Lorca y A. Casona, intuyeron el excepcional valor del maestro.

Frente a tal actitud de incompreensión, miremos rápidamente cuál es la acogida que se reserva actualmente a Valle. Varias obras quedan todavía por estrenar. En los coliseos madrileños se estrenaron desde la posguerra las siguientes obras suyas: *Ligazón y Melodrama para marionetas*, *La marquesa Rosalinda* (1957), *Don Friolera* (1958), *Divinas palabras*, *Las galas del difunto* (1962) *Aguila de Blasón* (1966), *La cabeza del Bautista*, *La enamorada del rey*, *La rosa de papel* (1967), *Cara de plata* (1968).

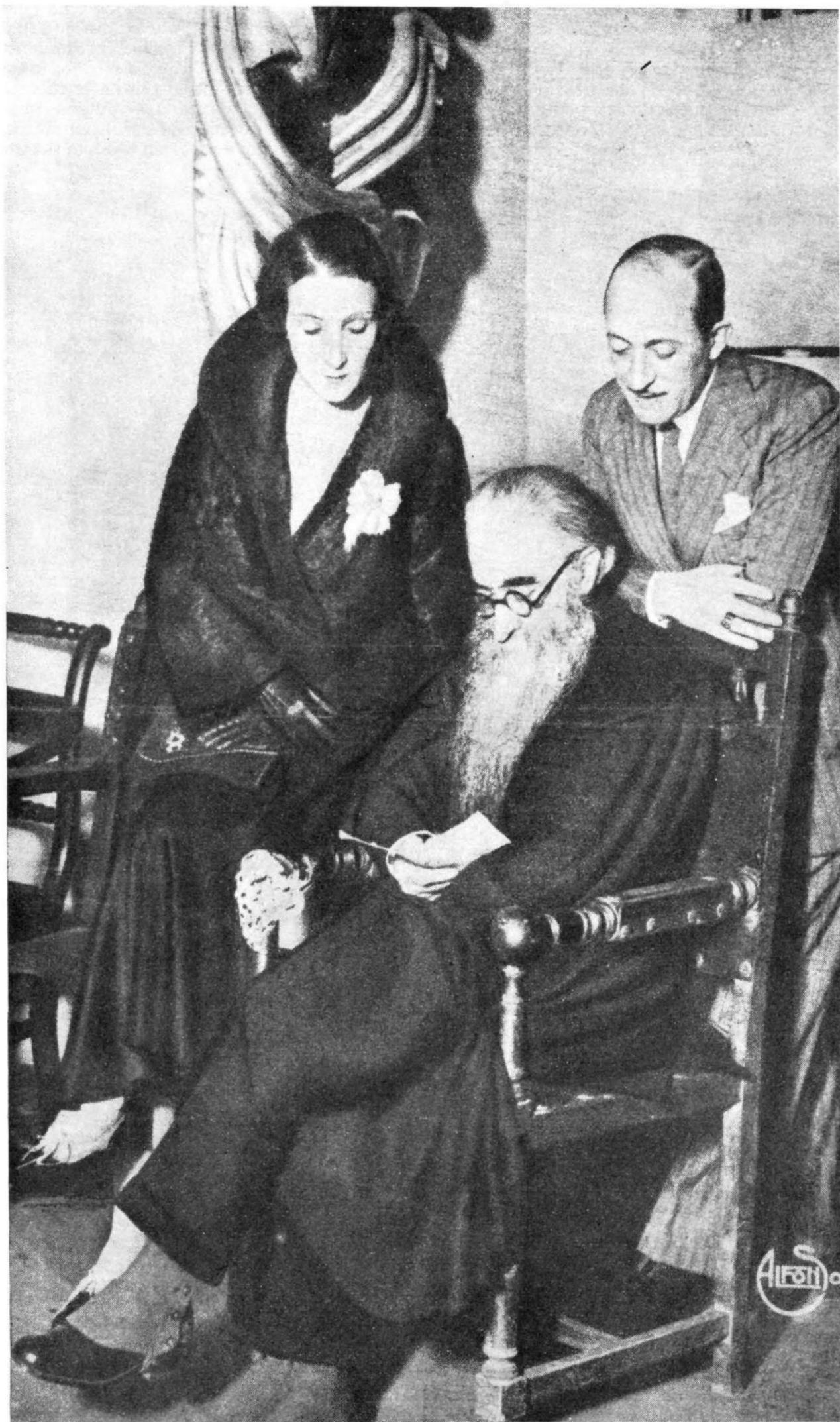
Por si la desgracia en el retraso de los estrenos no fuera todavía suficiente, hay que añadir que hasta la fecha la censura había permitido solamente versiones truncadas. Conste que casi todos estos estrenos corren a cargo de compañías sin carácter comercial, sean diversos grupos de ensayo, privados u oficiales.

En resumen, y con apenas exageración, se puede afirmar que es solamente en la

(1) ABC, febrero de 1969.

# TEATRO CONTEMPORANEO

Por Víctor VALEMBOS



Valle-Inclán,  
con Irene López Heredia  
y Mariano Asquerino

última temporada cuando se da a conocer al gran público a Valle-Inclán. El reciente *Romance de lobos* no alcanzó las 200 representaciones en la capital. En cuanto a las provincias, es esperanzador que en la III Campaña Nacional de Teatro se haya incluido *Luces de Bohemia*. Con todo, se levanta poco a poco el velo para descubrir a un gran dramaturgo. Empero, por inevitable que haya sido, el mal está hecho, puesto que Valle se revela con medio siglo de retraso frente a su «circunstancia»: *Romance de lobos* se escribió en 1908. Apenas si empieza a tener vigencia y consideración.

Valle-Inclán es una figura clave en la evolución global del arte escénico. En medios académicos y en trabajos de investigación casi no se ha estudiado su teatro. Sin embargo, si en la historia de los palcos españoles hubiera que guardar tres nombres, sería una injusticia no incluirlo al lado de Lope y Calderón. Cabe destacar la figura de don Ramón como agente transformador del teatro español. Contemporáneo cronológicamente con el 98, lo es también espiritualmente con las más recientes evoluciones en el arte dramático. Un espectáculo benaventino nos parece gracioso y hasta cierto punto infantil, pero ya no conmueve desde el punto de vista artístico y humano. El cambio es significativo: la labor creativa de Valle no es extraña a tal metamorfosis.

Sin embargo, en honor a la verdad, hay que señalar que don Ramón no contribuyó sólo a esta evolución. Aparte de él y de los numerosísimos críticos y dramaturgos extranjeros que influyeron en el nuevo desarrollo del teatro, contribuyeron también en su medida los trabajos de investigación realizados por el «Teatro Universitario», de Lorca, y el «Teatro del pueblo», de Casona. Ambos directores de escena deseaban, aparte de una auténtica creación personal, que al arte teatral le fuera otorgada una nueva importancia y una valoración más profunda. Hasta tal punto que podría afirmar, si se me permite, que el laboratorio grotowskiano, por ejemplo, no es más que una de las múltiples tentativas para dar una nueva fuerza vital al teatro. En España, Valle-Inclán era el primero en poner en tela de juicio su propia actividad de dramaturgo. En consecuencia, la pregunta principal no debe ser, ¿cuándo encuentra

Valle-Inclán, por fin, a su público?, sino más propiamente, ¿por qué estuvo ausente durante tanto tiempo? Así radicamos en las razones históricas y culturales que motivan la particular importancia de este español en las disyuntivas del teatro contemporáneo. A mi parecer, las causas del desfase anterior y de la actual acogida favorable son principalmente dos: hay en primer lugar una razón compleja e interna, de orden estético; destaca después una razón exterior, sociocultural, no menos importante.

Estudiaré con más detenimiento la razón estética. Valle-Inclán tenía su propia concepción del arte escénico; no es exagerado llamarla revolucionaria. Si no se ha conocido hasta la fecha, se debe al mismo ambiente de ceguera y torpeza espiritual que impidió la comprensión de sus obras hasta nuestros días. Además, hay que añadir, ahora a cargo de Valle, que no dejó texto teórico alguno. De modo que su visión peculiar del quehacer teatral hay que sacarla de las mismas obras y de las anécdotas saladas y críticas suyas—esas sí de sobra conocidas—. Conste que su labor reflexiva era contemporánea a la de un Meyerhold y un Stanislavski, que solamente ahora también, aunque por otros motivos, llegan a tener vigencia. Con dichos investigadores

enseñar algo, o dicho de una manera menos pasiva de parte del espectador, quiere que éste esté dispuesto a aprender por su cuenta y que sea capaz de una toma de conciencia frente a lo que ocurre delante de él en el teatro y en la vida.

Heme aquí con un primer punto de contacto entre el semisecular Valle-Inclán y un Grotowski, para escoger el último. En realidad, todos los investigadores teóricos que ahora tienen fama concuerdan en la necesidad de un teatro político (1). Entendámonos con las palabras: hasta cierto punto, todo teatro, por el mero hecho de serlo, es político, si tomamos como acepción de «político» lo que se refiere a la comunidad y le afecta como tal en su entidad. Otra significación de un teatro político sería la de un teatro de protesta y de provocación. Pero no me refiero a ese género, demasiado directo como para ser arte. Queda la interpretación de un teatro que postula una respuesta o una interrogación crítica que el dramaturgo hace a su público mediante el actor. Dicha concepción del arte escénico parte del presupuesto que todavía no vivimos en «el mejor de los mundos». Conste, por supuesto, que el teatro político—guardo el término en su última acepción—no excluye el *otro* teatro, llamado comercial, al

ción dramática. Extrapolando así la finalidad del teatro según Valle-Inclán, resulta un tanto difícil justificar lo acertado de mis elucubraciones. No puedo basarlas en ningún texto teórico del autor. Mi punto de apoyo es la misma creación valleinclanesca mirada a la luz de los teóricos posteriores.

Para Valle-Inclán el teatro era una barraca inquietante y divertida, igual que para la vanguardia actual. Valle es también coetáneo de las últimas tendencias del teatro contemporáneo por su concepción del público. Sin duda le hubiera encantado hacer sus experiencias teatrales en el mejor de nuestros cafés-teatro, delante de un público selecto. Sacaría a su público de la butaca demasiado cómoda, igual que lo hace Ronconi. Como Grotowski, experimentaría sobre efectos de participación entre los palcos y el público.

En cambio, don Ramón tuvo que estrenar sus mejores obras en una época frívola y decadente. El público iba al teatro, no para ver una representación, por bonita que fuera la actriz principal, sino sencillamente para salir y pasar el rato. En estos años locos, el teatro era un lugar de encuentro para el mundo galante. Las butacas más caras eran las que menos permitían ver el espectáculo, pero donde, en compensación,



«Divinas palabras»

y con sus directos o indirectos alumnos—me refiero a Bertolt Brecht y a Grotowski—, el teórico Valle tiene muchas ideas en común. Para mayor claridad, analizaré estos «puntos de contacto» alrededor de tres preocupaciones centrales: son la función del teatro, la caracterización del público y, por último, la forma que mejor corresponde a esas ideas.

¿Cuál es, en la opinión de Valle, la función del teatro? Quizá la respuesta más adecuada, por cierto muy abstracta, sea ésta: para Valle el teatro es, o debería ser, «una reflexión crítica que el público recibe críticamente». Entiendo que a Valle no le convence una representación que se limita a copiar, durante dos horas, más o menos libremente, lo que vivimos toda la vida. No basta tampoco la reproducción con el único fin de divertir, en el sentido corriente del vocablo. Don Ramón, al contrario, pretende

cual estamos todos acostumbrados. Dicha forma de representación tiene como única meta el consumo y el deleite del espectador. Esta modalidad existe en competencia con el cine comercial, con la revista o con el espectáculo corriente. Es necesario que exista este divertimento escénico, pero es igualmente necesario el divertimento en el sentido de Pascal. Es imprescindible un Benavente; es igualmente imprescindible un Valle-Inclán.

Se comprende que don Ramón, si bien pudo estrenar la mayoría de sus obras, no tuvo nunca verdadero éxito en su propia época. Era un adelantado que correspondería mejor a nuestra mentalidad. Su teoría sobre la función del teatro constituye una fundamental, pero no explotada, revolu-

(1) Cfr. J. A. CASTRO: *Algunas reflexiones sobre teatro y política*, Insula, Madrid, núm. 289, página 15.

más se veía al espectador... Casi cabría pensar, como propuso acertadamente Monleón, que para la mentalidad de este período, el intermedio era mucho más interesante que el propio espectáculo. El ideal hubiera sido una obra cortita dividida por un intermedio enorme.

El análisis sociológico de la «belle époque» es aleccionador. Pero al mismo tiempo, ese mismo análisis lo intuimos fácilmente con sólo observar el motivo que llevaba el espectador de entonces al espectáculo teatral. Valle-Inclán no pensaba así. Su aristocratismo no era social, sino intelectual. Siempre tuvo un aire despectivo, algo superior, frente a su público. Y es que a don Ramón no le había llegado todavía su turno. Valle esperaba una democratización del espectáculo, tanto en el público como en la temática. Por eso se le acepta solamente a partir de ahora. Algunas de sus obras tie-

nen ya un carácter abiertamente «contestatorio». Baste recordar el primer encuentro con los mendigos en *Romance de lobos*. En una especie de profecía don Juan Manuel Montenegro les lanza a la cara:

(...) Tenéis marcada el alma con el hierro de los esclavos, y sois mendigos porque debéis serlo. El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia... Ese día llegará (...) (1).

Si difícilmente imaginamos a Valle-Inclán haciendo teatro popular delante de un público de mineros, en cambio no cuesta mucho entrever su anhelo revolucionario que, involuntariamente, hace pensar en el Brecht de los mejores años: Galileo Galilei y Don Juan Manuel Montenegro, a pesar de su ascendencia, son figuras populares. Si fracasaron, fue porque todavía no había llegado su hora, pero llevaban dentro de sí la semilla de la esperanza popular.

En tercer lugar, queda por averiguar cómo Valle-Inclán pensaba llevar a la práctica sus ideas sobre la función del teatro y sobre la estratificación del público. Dicho de otro modo, ¿cuál es la forma teatral que propone? ¿Existe en Valle una teoría del actor?, preguntas todas muy actuales si se considera la labor crítica de un Meyerhold, el

mántico, Echegaray y Benavente. Dichos autores se expresan de un mismo modo costumbrista y sainetesco, o en su ampliación que llamaré la comedia seudorealista. Valle-Inclán sigue otro camino. A esta altura chocaré otra vez con la falta de pruebas escritas por parte de Valle.

Don Ramón estuvo siempre obsesionado por las posibilidades que le brindaba el cine. El «séptimo arte» estaba en esta época abriendo nuevos caminos en la comunicación artística. El cine estaba todavía muy influido por el teatro, para despegar poco a poco en un vuelo autónomo. Será, en cambio, el teatro el que tardará en recuperar su propia vía, puesto que es solamente en nuestra época cuando vuelve a situarse de una manera autónoma frente al cine. El interés que Valle—al igual que Azorín—tuvo por el cine demuestra su deseo de renovación. El teatro, del mismo modo que el arte de la pantalla, no puede limitarse a un fiel retrato de la vida cotidiana. Dice Valle del teatro realista:

«Con los recursos de presencia que el teatro tiene nos echan a la cara trozos de la realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal» (1).

Pensemos en el carácter forzosamente ar-

subordinados que han de limitarse a ejecutar sus instrucciones, es decir, a visualizar el texto escrito. Valle no tiene teoría del actor ni concepción particular sobre el lugar escénico. Es la gran diferencia que le separa de Meyerhold y de Grotowski.

En cambio, se puede comparar, incluso muy a fondo, a Valle con el Brecht de la teoría y la praxis teatral. Valle-Inclán evolucionó paulatinamente de la dolorosa ironía que encontramos en sus primeras obras hacia la sátira cruel y mordaz de las comedias bárbaras. *Cenizas* (1899) era todavía un melodrama por la compasión que suponía hacia el actor; *Romance de lobos* (1908) ha superado ya toda actitud pasiva en favor de una perspicaz «toma de conciencia». El esperpento valleinclanesco contiene en germen la distanciamiento brechtiano.

Valle-Inclán es precursor del alemán por su búsqueda de una forma adecuada para llevar a cabo en el público la auténtica función catalizadora en que consiste el teatro. Ninguno de los dos tenía una autónoma teoría del actor. En cambio, ambos proponen, por un lado, una misma actitud del actor para desembocar en una revolucionaria concepción del espectáculo teatral. Por otro lado, ambos se proponen obtener el mismo resultado de participación aumentada en el espectador. Se puede afirmar que Valle-Inclán y Brecht, si bien pretendían el mismo efecto, trataron su realización por diferentes caminos. El distanciamiento requerido por el alemán y la sátira esperpéntica invocada por el español son de la misma índole, por producir en el espectador una ruptura: esa actitud crítica entre lo que se ve y lo que se debe ver; entre lo representado y el propósito global.

Sin embargo, una generación separa a Brecht de Valle-Inclán. En ese transcurso hubo una gran evolución en la relación director-autor antes aludida. La distanciamiento (Verfremdungseffekt) es una nueva versión más completa y profunda del corrosivo esperpento. Brecht quiso el llamado efecto V en dos planos: en un primer plano, una no-asimilación entre el actor y el personaje que está representando: es la auténtica aportación de Brecht a la teoría de la escena. En segundo plano, Brecht recoge (¿inconscientemente?) la no-identificación valleinclanesca entre el espectador y el «héroe» de la escena.

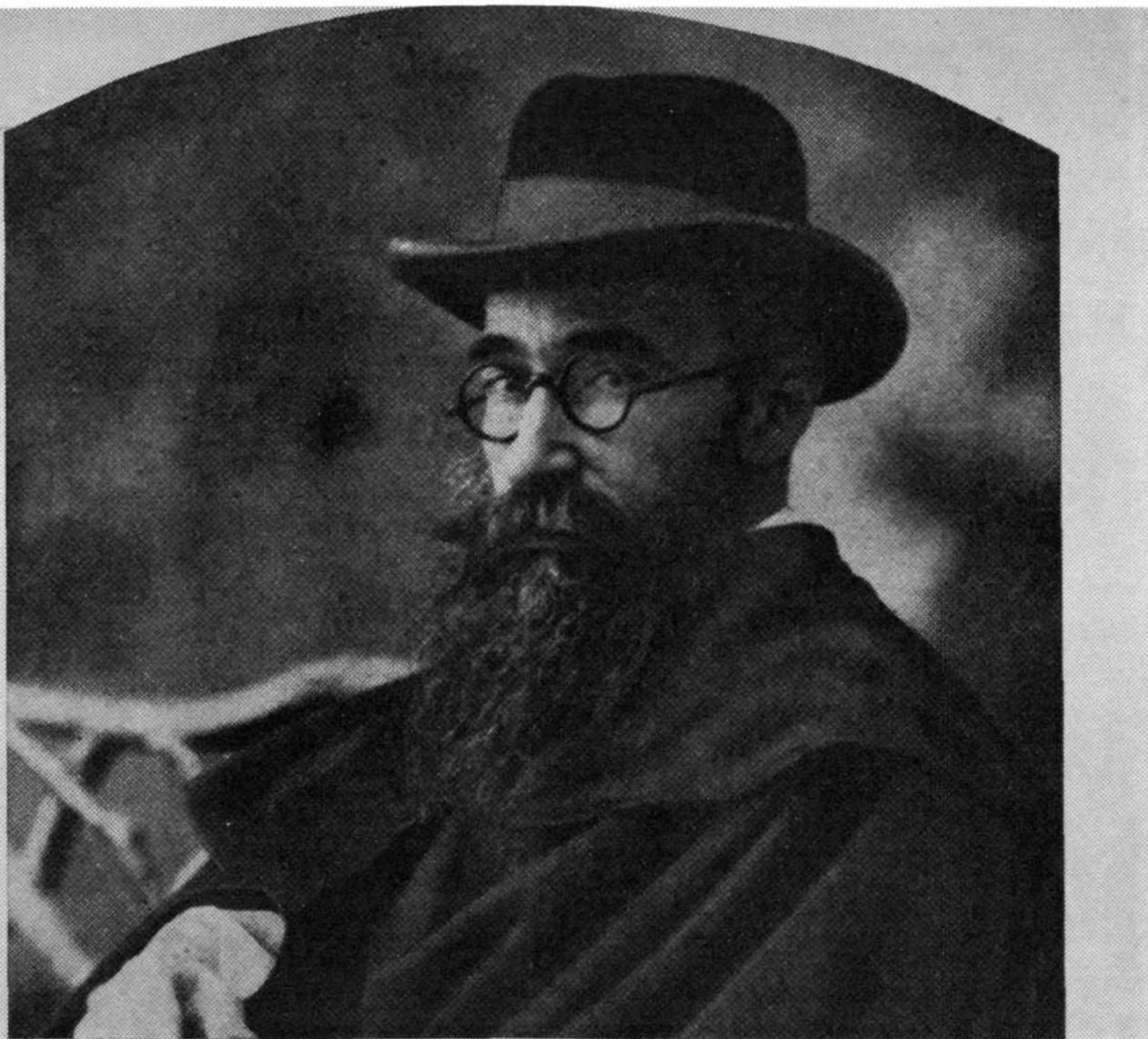
Quizá, una breve comparación entre *Romance de lobos* y *Madre Coraje* puede probar a nivel más práctico hasta qué punto Valle-Inclán era precursor de las disyuntivas del teatro contemporáneo. Llama la atención el carácter seco y brutal de desmistificación que caracteriza las dos obras citadas. Son igualmente parecidos los recursos empleados para llegar a tal fin premeditado:

Don Juan Manuel y *Madre Coraje* critican en torno a su figura todo el trágico desarrollo de la trama.

La gente del pueblo, en *Madre Coraje*, como los mendigos en *Romance de lobos*, acentúan el carácter popular, hasta incluso proletario, y al mismo tiempo subrayan, por su carácter secundario, el papel primordial de los dos «héroes». En cierta medida, ambos fracasarán trágicamente, pero—y así lo esperan los autores—el personaje colectivo del segundo plano y también el espectador captarán mejor así el mensaje esperanzador y tomarán el relevo.

Los personajes no son auténticos, sino que tienen su inmediata proyección sobre la historia. Del mismo modo que los personajes de la tragedia clásica, funcionan como condensaciones ejemplares. *Madre Coraje* simboliza en sí la miseria hitleriana y la esperanza de mejores tiempos; Don Juan Manuel Montenegro es el representante de toda una clase social que se extingue para que nazca una Galicia nueva.

Es constante, tanto en Brecht como en Valle-Inclán la preocupación por mantener



Brecht teórico y la investigación grotowskiana.

Para llegar a la meta que se propone con el espectáculo teatral, Valle no sigue el camino trazado por sus precursores inmediatos ni por sus contemporáneos. No se puede situar a don Ramón en la línea de constantes que une a Lope de Vega con nuestros últimos valores, tómesese por caso a Buero Vallejo, Sastre, Muñiz y algunos más, pasando por Moratin, el teatro ro-

tificial que debe tener la representación según la teoría de Meyerhold.

Valle buscaba nuevos caminos en la expresión teatral. Sus obras están llenas de recursos inhabituales que, por su dificultad de montaje, contribuyeron a un reconocimiento tardío. Es más, en muchas ocasiones, Valle se limitó a plantear un problema sobre el papel, sin resolverlo en la práctica. De allí el natural desdiseño de los directores de escena, con su grupo de actores, frente a la escenificación de la obra valleinclanesca. Don Ramón no ha adquirido aún el espíritu de la empresa común que caracteriza actualmente a la labor del director con los actores. En Valle existe todavía una cierta supervaloración del dramaturgo como señor omnipotente e individual que se confiere toda la tarea creativa, frente a sus

(1) «Teatro selecto», Madrid, Escelicer, 1969, página 12.

(1) Página 721 de *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar. Es magnífica, en este sentido, la puesta en escena de esta temporada. Para subrayar el mesiánico fondo popular de don Juan Manuel, el director José Luis Alonso reúne al final a los pobres alrededor del cadáver de su protector. La última escena adquiere así un carácter epopéyico cuando, antes de caer definitivamente el telón, se repite «in off» el esperanzador mensaje de don Juan Manuel.

alerta al espectador. Ambos vigilan por el carácter antiheroico de los personajes principales. Procuran además la permanencia del espectador en una actitud crítica y anti-trágica. Brecht se propone ese fin por medio del hundimiento de Madre Coraje, por sus canciones y por otros elementos de un desarrollo épico. Su fuente de inspiración es el coro de la tragedia griega. José Luis Alonso, en su adaptación de *Romance de lobos*, supo captar admirablemente el mismo sentido épico que prevalece en la creación valleinclanesca, introduciendo el canto de los tres anunciadores.

En resumen, vemos cómo en realidad fondo y forma no se pueden separar sino artificialmente. Por caminos a veces antagónicos, muchas veces complementarios, Valle-Inclán y Brecht se proponían un mismo ideal. La forma en que se realiza el espectáculo está al servicio de la finalidad requerida: el alemán y el gallego querían sacar al espectador de su butaca. Del choque esclarecedor entre el público y lo representado tiene que nacer la nueva catarsis aristotélica.

Hasta aquí el genial talento precursor de Valle-Inclán. Sus ideas, destiladas—por así decirlo—de su propia creación y de sus reflexiones marginales, muestran una concepción ambiciosa sobre la utilidad del teatro, la función del público y la forma intrínseca de la creación teatral. He agrupado dichos tres factores bajo el lema común de la razón estética que impidió a Valle-Inclán ser reconocido en su propia época. Por su pensamiento, era hombre de la posguerra. En efecto, es solamente después de la segunda contienda mundial cuando se revolucionan las ideas básicas de la estética teatral. En esa época se imponen, por fin, los viejos críticos Meyerhold y Stanislawski. En Francia, Sartre y Camus imponen un teatro de búsqueda. Brecht empieza a ser reinterpretado fuera de la ideología nazi. Llegan por fin jóvenes actores, críticos y directores de escena, audaces y responsables en su tarea. Vuelven a descubrirse valiosos dramaturgos del pasado como A. Jarry y H. Becque; llega por fin Valle-Inclán. Hubo que esperar toda una transformación sociocultural de la sociedad.

Interviene, pues, en el desfase de Valle la doble y simultánea motivación del adelantado estético y la razón política. Valle, en la época de la Barraca, no podía ser apreciado todavía; en los años cuarenta hubiera podido ser valorado correctamente sólo por una minoría. Don Ramón ya era perfectamente representable en los años cincuenta. Sin embargo, es comprensible que exista cierta molestia frente a toda vanguardia, puesto que supone una ruptura total con costumbres enraizadas en el público, en el aparato crítico y hasta en los mismos dramaturgos y empresarios. No nos extrañe entonces la confusión que produce un Valle-Inclán y con mayor razón una creación grotowskiana.

Circunstancias adversas pueden decidirlo de otro modo. En los años cincuenta, la sociedad española no se podía permitir el lujo de la interrogación artística. Había que jugar con valores seguros; cada investigación tenía un matiz subversivo. Cabe señalar, además, que Valle-Inclán no es un caso aislado en este proceso. Había que emprender un estudio de sociología teatral sobre la presencia—o la ausencia—de otros muchos dramaturgos como J. P. Sartre, A. Camus y B. Brecht.

¿Hasta cuándo estuvo «ausente» de la escena española el teatro tan sólo evasivo y poético de un Casona?

Valle-Inclán es una víctima de un lamentable, pero difícilmente evitable desfase. Sin este natural fenómeno de bloqueo, hubiera sido, espiritualmente por lo menos coetáneo del Brecht reinterpretado. Ha llegado la hora de Valle-Inclán.

# ETOPEYA Y ANECDOTARIO DE VALLE-INCLAN

Por Manuel BARBADILLO

**A** Valle-Inclán lo aúpan a estatua circulante dos signos personales suyos: su barba y la falta de su brazo izquierdo. Tan es así, que lejos de señalar esta mutilación comparable a una desgracia, él la estimó no digamos como un regalo providencial, pero sí de algo con vista a una provechosa e inmediata remuneración. Nuestro héroe saltó decidido sobre aquel defecto corporal, y mediante el artificio de su gran teatro de espectáculo, lo convirtió en un cartel de propaganda, casi en una pancarta callejera; especie de maniquí negro, que iba advirtiendo la proximidad de un transeúnte romántico y estrafalario. Don Ramón era publicidad. Con su brazo deshecho se adelantó a la radio, a la televisión, a los luminosos y a esos anuncios que lanzan, en huecograbados, los grandes ro-

tativos industriales. Desde lejos ya producía el impacto convenido: agrupaba público antes de que la función comenzase oficialmente; pudiéramos calificarlo de talón de boca, de escenario urbano y hasta de final de drama romántico. Fabricaba y vendía literatura con anterioridad a que las linotipias comenzasen a funcionar. Para que nada le fuese deficitario hasta tenía su *slogan* de combate: «Feo, católico y sentimental.»

Todo esto dicho con vista a público más o menos docto. Para la vulgaridad, la figura de don Ramón traía a la memoria el esquema de aquellos muñecos que tiroteaban los aldeanos en los antiguos sábados de gloria o el de esos espantapájaros que se colocan en los sembrados para ahuyentar a los gorriones... Sin olvidar, en esta relación de servicios agrí-



colas y ciudadanos a las madres y a las amas de cría, que encontraron siempre en don Ramón un sustitutivo fácil y patriótico con que reemplazar, frente a los niños rebeldes, al *coco*, al *bu* y a toda esa nómina de duendes y fantasmas nocturnos.

Tan persuadidos estamos de que esos signos exteriores suyos (la barba y el muñón) fueron sus mejores colaboradores, que no queremos seguir sin antes dedicar unos minutos a su brazo muerto y a su barba. Con lo que queremos declarar que vamos a valerlos de la elegía y del epinicio.

Don Ramón perdió el brazo en una pelea con Manuel Bueno. Se lo infeccionó una de las heridas, ocasionada ésta por uno de los pasadores de su puño, donde recibió un golpe de combate, y no

hubo más remedio que el remedio de amputar.

Momentos antes de la operación hizo sus declaraciones a la prensa. Como si fuera a estrenar una obra o a ingresar en algún ministerio.

—Me he recortado la barba por el lado izquierdo para ver mejor la actuación del cirujano.

Luego, mientras éste podaba, le recomendó técnicamente:

—Procure no salpicarme mucho la barba.

\* \* \*

El brazo, ya sin vida, siguió dando juego. Ganando batallas o siendo célebre como los grandes hombres después de muerto.

«Una vez, estando en América (refiere

don Ramón), al internarme en uno de aquellos bosques milenarios, me encontré de pronto, y frente a frente, con un león terrible. Momento difícilísimo; el león, hambriento, avanzaba hacia mí con el propósito de liquidarme en unos cuantos minutos; pero en esto, ¡oh ocurrencia bienhechora!, me arranqué el brazo y se lo tiré.»

Luego agregaba:

—Así, mientras él se lo comía, yo pude ponerme a salvo y seguir mi camino.

\* \* \*

Este desprecio que don Ramón hizo de su brazo, considerándolo algo así, o incluso inferior a una sobra despensera, no lo tuvo nunca con su barba. Antes de salir de Pontevedra camino de la Corte, unos bromistas le enviaron un día, de hora en hora, un barbero distinto, que provisto cada cual de las herramientas propias del caso, iban todos con la intención perversa y casi homicida de cercenar aquellas barbas proféticas. Don Ramón, estoico, los recibió uno a uno al final de su escalera, por donde luego volvieron a bajar, si bien en este último acto afanosamente empujados por las extremidades pedestres de don Ramón.

La barba de don Ramón —por estas y otras vicisitudes— dio origen a determinados piropos literarios: «barba de chivo», la tituló Rubén Darío; de «cola de caballo», Juan Ramón Jiménez; de «misteriosos reflejos morados», Ortega y Gasset. Don Ramón, más ampuloso, formó con todo aquel complejo capilar un motivo estético: la llamaba «negra guedeja y luenga barba».

A estos atributos agregó luego, con el propósito de que subiera lo más rápido posible el termómetro de la publicidad, un pintoresco sombrero, más la compañía de unos perros, que iban, delante, ladrando y abriéndole paso.

Anuncio puro, equivalente al de esos personajes que vestidos de arlequín van anunciando, con una trompeta o con un tambor, la hora y el programa del espectáculo.

(La barba y su propietario siguieron produciendo otras escenas. Conviene advertir que en aquella época el escritor, independientemente de contar con su pluma, tenía que contar con algo más. Quizá por eso, Larra se colocó su chaleco blanco, don Pío su boina, don Benito sus gafas, don Jacinto su puro y «Azorín» su paraguas colorado. Valle-Inclán, naturalmente, se colocó su barba.

Su triunfo literario fue completo; pero... ¿qué hubiese sido de él sin *la barba y con el brazo?*)

\* \* \*

Al cóctel del brazo y de la barba le agregan color, y acidez, los otros ingredientes, representados por la audacia, por la extravagancia, por la fantasía, y a veces, o muchas veces, por la miseria.

Los exponentes de sus audacias forman un delicioso manojó.

Cuando publicó su novela *Farsa y licencia de la reina castiza*, en la que pone de vuelta y media a Isabel II, envió a don Alfonso XIII un ejemplar, donde colocó estas palabras de saludo, de dedicatoria o de regalo: «Señor: tengo el honor de enviaros este libro, estilización del reinado de vuestra abuela doña Isabel II, y

hago votos porque el vuestro no sugiera la misma estilización a los poetas del porvenir.» Soltó la pluma, se atusó la barba y se quedó tan fresco.

\* \* \*

En cierta ocasión fueron a tomarle los datos necesarios para formalizar el padrón de cédulas. El empleado que iba a cumplir con semejante servicio, intentó, para escribir, sentarse en la misma mesa de don Ramón.

Este acudió desdeñoso:

—Ahí no, so mentecato, que esta mesa se ha hecho para escribir obras maestras y no para uso de cagatintas.

\* \* \*

Una noche, yendo de paseo por la carretera de El Pardo, le sorprendió una piara de toros.

El que venía al frente de aquella manada le advirtió, gritándole desde su caballo, del peligro que corría:

—¡Fuera! ¡Fuera!

Don Ramón, heroico, se quedó quieto, lo mismo que Don Tancredo. Cuando milagrosamente pasó por su lado aquella tromba salvaje, se encaró furioso con el mayoral que le había avisado del riesgo.

—Oiga... Un hidalgo como yo no tiene nunca que echarse afuera. Y, además, no consiento que me grite así un vaquero miserable y follón.

\* \* \*

Una de las veces que don Ramón estuvo enfermo, efecto, posiblemente de las vigiliadas a que sometía a su organismo, el médico le recomendó unas transfusiones de sangre. Hubo muchos ofrecimientos de escritores. A uno de estos voluntarios lo rechazó gritando desde la cama:

—De ése no, que me va a infeccionar con sus gerundios.

\* \* \*

A don José Echegaray —acaso porque estrenaba más que él— le tenía un odio feroz, casi de tipo maniático. En cierta ocasión tuvo que mandar una carta a Nilo Fabra, que vivía precisamente en la calle llamada Echegaray. Don Ramón, en lugar de escribir en el sobre, como era obligado, el nombre auténtico del célebre dramaturgo, puso tan sólo: *Calle del Viejo Idiota, número 16*. La carta llegó puntualmente. Don Ramón comentaba satisfecho:

—¡Señores! ¡Hay que ver lo bien que funciona en España el cuerpo de correos!

\* \* \*

Al estrenarse una obra de Joaquín Montaner, don Ramón, no conforme con lo que allí se representaba, armó en el teatro un escándalo mayúsculo. Hubo, porque no había otra forma de reducirlo, que llevarlo a la Comisaría. Al llegar, lo mismo que si fuera un ser totalmente inocente, preguntó extrañado:

—¿Por qué soy detenido?

—Por escándalo público y además por haber insultado a este policía llamándole *animal*.

Don Ramón dijo en su descargo:

—Eso, señor comisario, no fue un insulto; fue solamente una definición.

En vista de esta reticencia acordaron

meterlo en prisión. Al entrar comentó optimista:

—Esta noche me siento con treinta años menos.

Y avanzó hacia el interior de su nuevo domicilio con la misma diligencia que si fuese convidado a un palco del Teatro Real.

\* \* \*

En el café *El Levante*, a donde solía pasar casi temporadas, tuvo, entre otros incidentes de menor cuantía, una trifulca histórica: una batalla fenomenal: bastonazos, competición aérea de vasos y botellas y ofensas terribles y antológicas. Don Ramón gritaba:

—Es usted un pedazo de bruto.

—¿Yo un pedazo de bruto? Retire esa palabra. Se lo exijo.

Intervienen los amigos:

—Hombre, don Ramón, por Dios, rectifique usted.

Don Ramón, asediado, accede:

—Bueno, señores; en obsequio a ustedes retiro lo de *pedazo*.

\* \* \*

Su escudo heráldico pregonaba:

*El que más vale  
no vale tanto  
como vale Valle.*

A esto agregaba, para concluir de poner las cosas en su sitio:

«Los españoles nos dividimos en dos grandes bandos. En uno, don Ramón María del Valle-Inclán. En el otro, todos los demás.»

(Para defender estos principios, cuando llegó a Madrid en 1890 en su maleta llevaba dos floretes y una careta de esgrima.)

\* \* \*

De extravagancia hay también un capítulo sustancioso. Cuando (por conmiseración gubernativa, por lástima nacional ante lo trágico de su estado económico) estuvo destinado en Roma, solía, en sus ratos de meditación al aire libre, pasearse por los jardines de la Academia. Al jardinero, con el propósito de que no le distrajera en esos momentos de alta creación, lo había uniformado poniéndole unos pantalones rabiosamente rojo y una casaca rabiosamente verde. Una indumentaria de carnaval.

—Así vestido —argumentaba don Ramón, muy satisfecho de su sastrería— el jardinero me parece un pájaro, y lejos de distraerme, hasta me sirve de inspiración en muchas ocasiones.

\* \* \*

Al volver de Méjico, adonde, según él, había ido por la sola razón de que se escribe con X, declaró que no le gustaba Madrid.

—¿Y por qué, don Ramón?

—¡Hombre! No me permiten subir al tranvía con dos leones que me he traído de mi viaje.

\* \* \*

La justificación de ser escritor la razonaba así:

—Pensé hacerme militar, pero en seguida tropezaba con el coronel...; cura, pero al lado veía al arcipreste, al canónigo, al obispo... ¡al papa! Entonces me hice escritor.

Rubricaba convencido:

—Sin jefe sólo existe el escritor. Aunque el jefe de los escritores sea yo.

\* \* \*

Tenía ocurrencias de gran ingenio y profundidad.

«... al perro no le falta para ser el mejor amigo del hombre más que tener dinero.»

«Si queréis ser felices, gastad un poco más de lo que ganéis.»

«Cuando miro a Unamuno me parece que es un cura vasco con ama y con sobrina.»

\* \* \*

Entre las cosas fantásticas que se le atribuyen, ninguna como ésta.

Ocurrió, claro, en América; lo más lejos posible de la comprobación policíaca.

El relato, expresado por su autor, dice así: «... salí de la ciudad y distraído me interné en uno de aquellos bosques gigantescos. Me sorprendió la noche a la orilla de un lago, ya en pleno territorio salvaje. Como estaba rendido de la caminata me senté a descansar sobre un tronco verduoso, lleno de musgo. Pero al poco rato noté que el tronco se movía. Otro cualquiera se hubiese muerto de terror. Yo no. Me fijé y vi que me había montado encima de un caimán, y como yo conozco la costumbre de estos animales, le puse un dedo sobre un ojo, que es la manera de guiarlo, y así subido en él, me fue conduciendo tranquilamente hasta dejarme en las mismas puertas de la ciudad.»

\* \* \*

En el capítulo de las desvergüenzas también pueden recogerse algunas muestras. Como ésta, por ejemplo. «Los militares españoles son los más valientes del orbe para todo aquello que no sea función de guerra.»

«Cínico, descreído y galante como un cardenal del Renacimiento.»

«De una incomparable belleza: sensual, fecunda y sagrada como la esposa del Cantar de los Cantares.»

\* \* \*

Se estrenaba una obra de un autor muy conocido. En el saloncillo de aquel teatro, Valle-Inclán despotricaba del autor y de su obra. De todo.

Un joven que le escuchaba indignado, se acercó a él para advertirle:

—Opine de la obra; pero no de la vida privada del autor.

Don Ramón se creció:

—¿Y quién es usted?

—El hijo de ese autor...

—¿Está usted seguro?

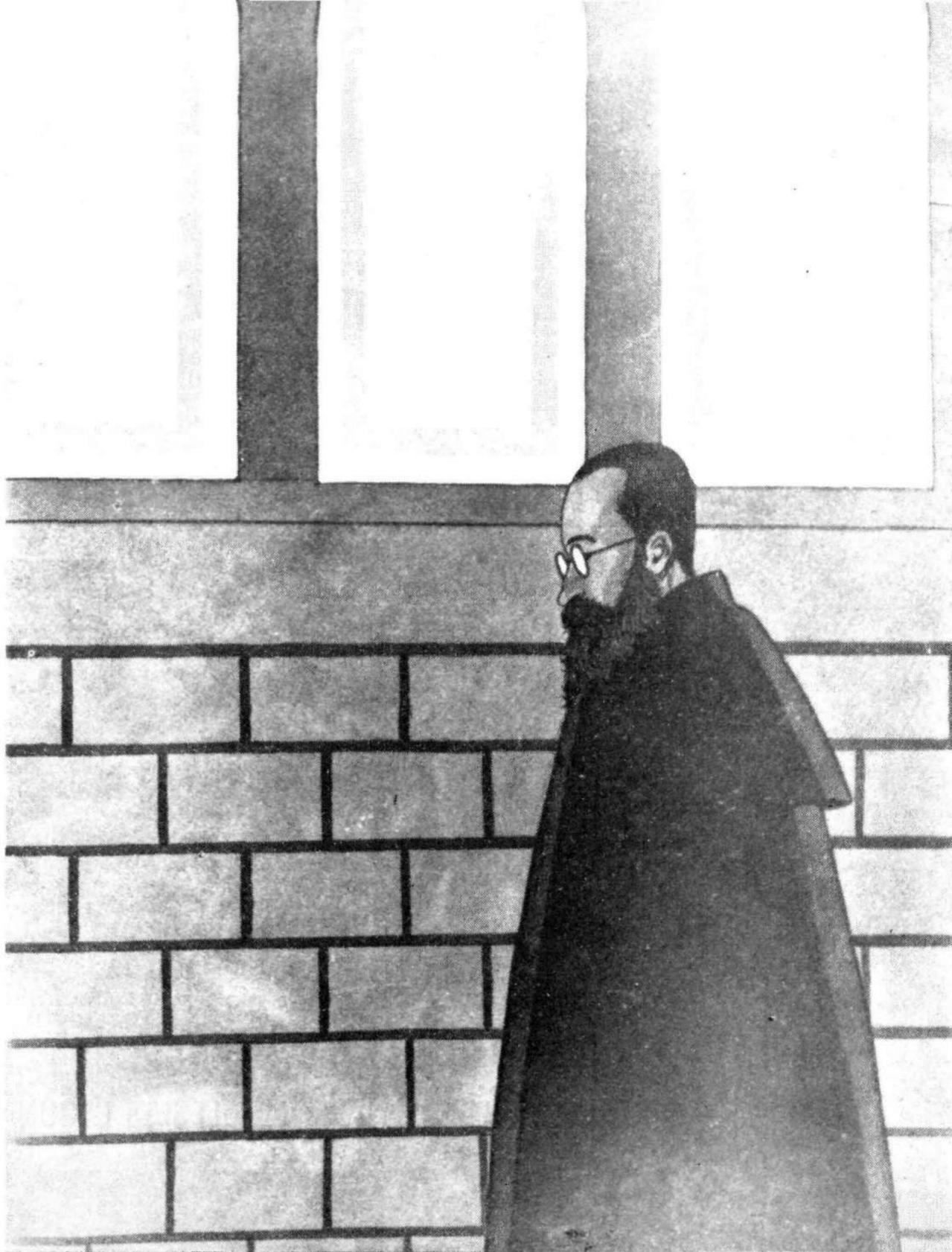
\* \* \*

A pesar de esto, en su vida hubo grandes rasgos de nobleza. Cuando después de la pelea con Manuel Bueno, intentaron los amigos un acto de reconciliación, Valle-Inclán inició el saludo con estas palabras: «Aún tengo libre la mano derecha para estrechar la suya.»

La izquierda la había perdido en aquella contienda célebre.

\* \* \*

Sus años últimos conocieron todas las angustias, la lista completa de las amarguras. Llegó a vivir en un albergue pobrísimo, rodeado de las más inauditas incomodidades. La cama, sucia y medio desnuda, aparecía sujeta con cuerdas a



Valle-Inclán rodeado de sus hijos



Madrid-España, 1 de agosto de 1971

las vigas del techo, porque la solería, llena de hoyos, se hallaba reñida con todo sistema de regularidad. Dormía bajo la clemencia de un paraguas pomposamente abierto, con el propósito de librarse así del riesgo de las lluvias, primero, y de las goteras, después. Al meterse en la cama—y por supuesto antes de echarse a dormir—comenzaba a maullar estrepitosamente con la intención política de que se asustaran los ratones y le dejaran descansar.

\* \* \*

Ramón Gómez de la Serna refiere: «Yo, que ya pensaba hacer su biografía, le pedí documentos, datos de su pasado...

—No tengo nada de nada. Ni pluma.»

\* \* \*

Melchor Fernández Almagro conservaba una carta suya fechada en 1932. De ella son estos trozos dramáticos:

«Ayer empeñé el reloj. He convocado a los hijos y les he expuesto la situación. Después de comernos estas cien pesetas se nos impone un ayuno sin término conocido.»

\* \* \*

A pesar de esto, su espíritu no desmayó nunca. Al tener noticias de que pretendían embargarle, don Ramón reunió a la familia y la preparó para el combate. A unos les entregó las espadas mohosas de su panoplia; y al resto, ya falto de material guerrero, las ollas, las sartenes, los cacharros, todo lo más ofensivo que encontró a mano. Tras esta primera etapa de aprovisionamiento militar, vino la arenga:

—Y cuando llegue el caso, atacad valientes como se hace en los libros de caballerías.

\* \* \*

Algunas semanas antes de morir, un periodista, de entre los varios que con tal motivo le visitaban, comentó al despedirse, pensando que el enfermo ya no le oía:

—Ahí queda don Ramón, que un día de estos se va a morir.

Don Ramón captó la onda y la devolvió con ironía:

—No tanto, mi querido amigo; soy tan sólo un modesto agonizante.

\* \* \*

Pero la muerte le cercaba avariciosamente. Acaso esto le hizo recordar los cementerios y, por añadidura, todo aquello que rodea nuestro tránsito definitivo.

«No sé por qué a los cementerios le ponen tapia. Los que están dentro, no se pueden salir, y los que estamos fuera, no queremos entrar.»

Pese a su gran fortaleza moral, la obsesión, sin embargo, no lograba separarla de su lado.

Al final, ya casi resignado (nunca resignado), llegó a confesar:

«Lo malo de la muerte es que hay que volver a ver a todos aquellos que afortunadamente perdimos de vista.»

Que era tanto como declarar, de un modo compendioso, que a partir de esos encuentros desagradables, todo lo demás le tenía sin cuidado.

Magnífico epílogo de un hombre genial. De un hombre de colección, digno de subir al cuartel heráldico de un escudo guerrero.



# BIBLIOGRAFIA

## LIBROS

- The Multiple Stage in Spain During the Fifteenth and Sixteenth Centuries.* Princeton Univ. Pr., 1935. Pp. xi + 150.
- Edición de José Robles, *Tertulias españolas.* N. Y., Crofts, 1938. Pp. ix + 144.
- Director y editor de *Manual of Guides Part VI — Foreign Languages.* State of Kansas Dept. of Education, Topeka, 1940. Pp. 61.
- Edición de Alejandro Casona, *Nuestra Natacha.* N. Y., Appleton-Century, 1947. Pp. xxxv + 178.
- Edición de Benito Pérez Galdós, *Crónica de la quincena.* Princeton, Princeton Univ. Pr., 1948. Pp. vii + 140.
- Spanish Minimum.* Boston, D. C. Heath and Co. (1953). Pp. xi + 160.
- Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI.* Diputación Provincial de Barcelona. Col. Estudios escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro, núm. 2, Barcelona, 1957. 154 pp.
- Cuentos de la joven generación.* New York, Holt, 1959. Pp. xvii + 165 plus li.
- Los prólogos de Galdós.* México, Ediciones de Andrea-Univ. of Ill. Press, Col. Studium, 1962. Pp. 142.
- La crítica literaria de Galdós,* en prensa, en *Revista de Occidente.*

## FOLLETOS

- Department of Romance Languages and Literatures. Univ. of Kansas Newsletter, 1940, XXXIX, Num. 23, March 2, pp. 12.
- Two Spanish tests for American Council on Education's Cooperative Test Service, 15 Amsterdam Ave., N. Y. 23, N. Y.
- «Los pepes» of Galdós in 1868 and 1887: two stages of his style. Reprint from *Hispania.*

## ARTICULOS

- «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century». *Hispanic Review*, II (1934), 303-318.
- «The Llabrés Manuscript and its Castilian Plays». *Hispanic Review*, IV (1936), 239-255.
- «Fernando de Basurto's "Lost Play" on the Martyrdom of Santa Engracia». *Hispanic Review*, VI (1938), 35-45.
- Con otros (como miembro de Committee on Bibliography of the Modern Language Association of America's Spanish Group II—Renaissance and Golden Age): *Recent Literature of the Renaissance—Spanish. Studies in Philology*, XXXVI (1939), 411-432; XXXVII (1940), 439-460; XXXVIII (1941), 390-409; XXXIX (1942), 449-468; XL (1943), 334-353; XLI (1944), 336-357; XLII (1945), 347-365; XLIII (1946), 413-438.

- «Friends and Foreign Language Study». *Friends Intelligencer*, XCVI (1939), Núm. 33 (Eighth Month 19), p. 537.
- «The Role of Spanish and Teachers of Spanish in American Education». *Modern Language Journal*, XXIV (1940), 413-422.
- «Integration of High-School and College Spanish». *Hispania*, XXIV (1941), 50-54.
- «When are School Courses 'College Preparatory?'». *School and Society*, LVIII (1943), 212-214.
- «Our Relations with Latin America». *Southwestern Social Science Quarterly*, XXVII (1946), 268-282.
- «Yo solo» and «Todos a una». AATSP Presidential Address. *Hispania*, XXXIV (1951), 13-20.
- «Galdós' Literary Creativity: Don José Ido del Sagrario». *Hispanic Review*, XIX (1951), 204-237.
- «Estudios galdosianos recientes en los Estados Unidos». *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria) I, 3, 1955.
- «Galdós' 'La de los tristes destinos' and its Shakespearean Connections». *Modern Language Notes*, LXXI (1956), 114-119.
- «Galdós' 'Lost' Works». *Year Book* (1955) of *The American Philological Society*, 1956, pp. 304-306.
- «The Respelling Issue». *Hispania*, XL (1957), 461-463.
- A manera de prólogo, en Eduardo Betoret-París, *El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez*, Fomento de Cultura, Ediciones, Valencia (1958), pp. (13)-15.
- «Galdós' Classical Scene in 'La de Bringas'». *Hispanic Review*, XXVII (1959), 423-434.
- «New Honorary Members Elected in 1958». *Hispania*, XLII (1959), 89-90.
- Editorial (re: Laurel Turk). *Hispania*, XLVII (1964), 359-360.
- «Importante acontecimiento galdosiano». *Hispania*, XLVII (1964), 407-408.
- «Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXX (1963-1964), 247-306.
- Report on «The Novelistic Art of Galdós». *Year Book* (1964) of *The American Philological Society*, 1965, pp. 609-611.
- «Galdós y La Nación». *Hispanófila*, 25 (IX, 1-septiembre, 1965), 21-50.
- «Cara y cruz de la novelística galdosiana». *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*. Chapel Hill, Univ. of N. Carolina Pr. (1966), pp. 151-166.
- «Sol y sombra de Giner en Galdós». *Homenaje a Rodríguez-Moñino*. Madrid, Editorial Castalia (1966), vol. II, pp. 213-225.
- «Cartas de Pereda a Galdós y ocho borradores». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, XLII (1966) (1967), 131-172.
- Antonio Rodríguez-Moñino, Socio honorario de la AATSP, *Hispania*, L (1967), 345-397.
- «Anniversary Greeting». *Hispania*, L (1967), 1027.

rece que, con todos los altibajos que ha tenido la moda en cuanto a la fama de Galdós, hubo períodos en que se le desestimaba mucho; otros en que, por influjo de Marañón y Pérez de Ayala, por ejemplo, se le elevaba a ciertas alturas. Dentro de estos altibajos creo que estamos llegando ahora a una de esas alturas. Precisamente acabo de leer unos textos periodísticos que escribió don Benito en el año 1865 para «La Nación» de Madrid, y he quedado asombrado de ver en ellos tanta actualidad, como si hubieran sido escritos hoy mismo. Le pondré un ejemplo. En aquella época la novedad musical era Wagner, y Wagner introducía el empleo del metal, de los instrumentos de metal, creando así una música mucho más ruidosa, al menos en parte, que toda la música de Beethoven. Pues bien, Galdós comentándolo una vez, afirma que si tal música estruendosa continúa será necesario que el auditorio tenga nuevos oídos para tolerar el ruido. Y si pasamos a lo político, el sentido de actualidad palpitante del maestro se aprecia en sus crónicas de 1899 a «La Prensa» bonairense, cuando Alemania despojara a España de los últimos restos de su imperio colonial: la Micronesia. El dolor del gran canario contrasta con la apatía general en aquellas circunstancias humillantes.

—Galdós mantiene su actualidad, mister Shoemaker, pero mi pregunta no se refería a su actualidad en España, sino en otras partes. Si Galdós tiene la talla de Balzac, de Dickens, de Tolstoy, entonces ¿cómo explica que no sea actual en Europa y sí más bien desconocido?

—En primer lugar, hemos de considerar la importancia relativa de España en política, y sobre todo en política internacional, en comparación con la de Francia, Alemania, Rusia e Italia. En nuestro siglo España ha tenido una significación limitada. Cuando España estaba en el apogeo de su dominio del mundo, allá por los siglos XVI y XVII, todos los literarios españoles, incluso los peores, eran muy conocidos en Europa; eran imitados, copiados y traducidos, por ser España la primera nación de la Tierra. Así, pues, hay que relacionar el gran artista que fue Galdós con la posición relativa de su patria en el concierto universal. Hoy día se conoce bastante bien a Galdós en los medios universitarios. Las traducciones de sus obras se han multiplicado en los últimos veinte años. En Inglaterra se han traducido «La de Bringas» y «Tormento»; en Norteamérica, «Fortunata y Jacinta». Si no se le traduce más, se debe, consideraciones políticas aparte, a la complejidad y riqueza de su estilo. No resulta nada fácil verter Galdós a otro idioma. Un ejemplo: «Misericordia». «Misericordia» fue puesta en francés por Bizio. En «Misericordia» abunda el lenguaje popular, el lenguaje madrileño, caso incomprendible para un extranjero. Cosa que sucede con la jerga del moro Al mudena, que es un español macarrónico. Los críticos no han estudiado hasta ahora el peculiarísimo lenguaje galdosiano. Bizio, el traductor, escribió a Galdós pidiéndole ayuda, rogando le explicara el sentido de algunos diálogos, y don

Benito le repuso: «A veces yo no tengo idea del significado de lo que dice la gente; pero lo oigo, lo apunto y lo pongo tal como lo he oído.» Anécdota que, por cierto, incluyó Galdós en el prólogo a otra edición hecha en Londres y París. Y que revela su técnica de reflejo directo de la realidad.

—Profesor Shoemaker: si Galdós, el máximo novelista español después de Cervantes, es poco conocido por las razones políticas y estilísticas que apunta, entonces nada debe extrañarnos el que lo mismo suceda con otros novelistas españoles. ¿Existe algún otro motivo para tal desconocimiento?

—La novela española se conoce bien en Estados Unidos si se refiere usted a unos cuantos autores. Es conocido, por ejemplo, «El buscón» y, naturalmente, el «Quijote». De Pío Baroja la editorial Knopf, de Nueva York, tradujo veinte novelas y no vendió ninguna. El asesor literario de Knopf era casualmente un amigo mío, John Underhill. John Underhill me dijo que Knopf había fracasado con Baroja por no haber seguido su consejo al comenzar la serie. Knopf empezó con «Juventud, egolatría», relato muy personal que nada dice al lector norteamericano. Pero si hubiese traducido «El árbol de la ciencia» o «César o nada», el resultado hubiera sido muy distinto. Estas novelas, escritas en «staccato», son de tipo muy americano. Por otra parte, a Unamuno se le conoce muy bien, y no por sus ensayos, o por «Del sentimiento trágico de la vida», sino por sus novelas. «Niebla» la tradujo hará unos treinta años el profesor de filosofía Mist. Fue leídisima.

—Bueno, por lo que veo el panorama es muy alentador. En Estados Unidos conocen «El buscón», el «Quijote» y la novelística unamuniana. Baroja fue un fracaso. En cambio, Blasco Ibáñez constituyó un éxito sin precedentes. Como escritor español puedo sentirme orgulloso. Máxime si consideramos que en España se traduce hasta a los escritores norteamericanos de cuarta fila. Pero usted me ha hablado de las traducciones USA de Galdós. ¿Qué repercusión popular ha tenido en su país nuestro gran novelista?

—Casi ninguna. Desgraciadamente. Sin embargo, el éxito de «Tristana» ha sido arrollador. «Tristana» ha tenido una clientela sorprendentemente grande.

—Se refiere a la «Tristana» de Buñuel...

—Claro.

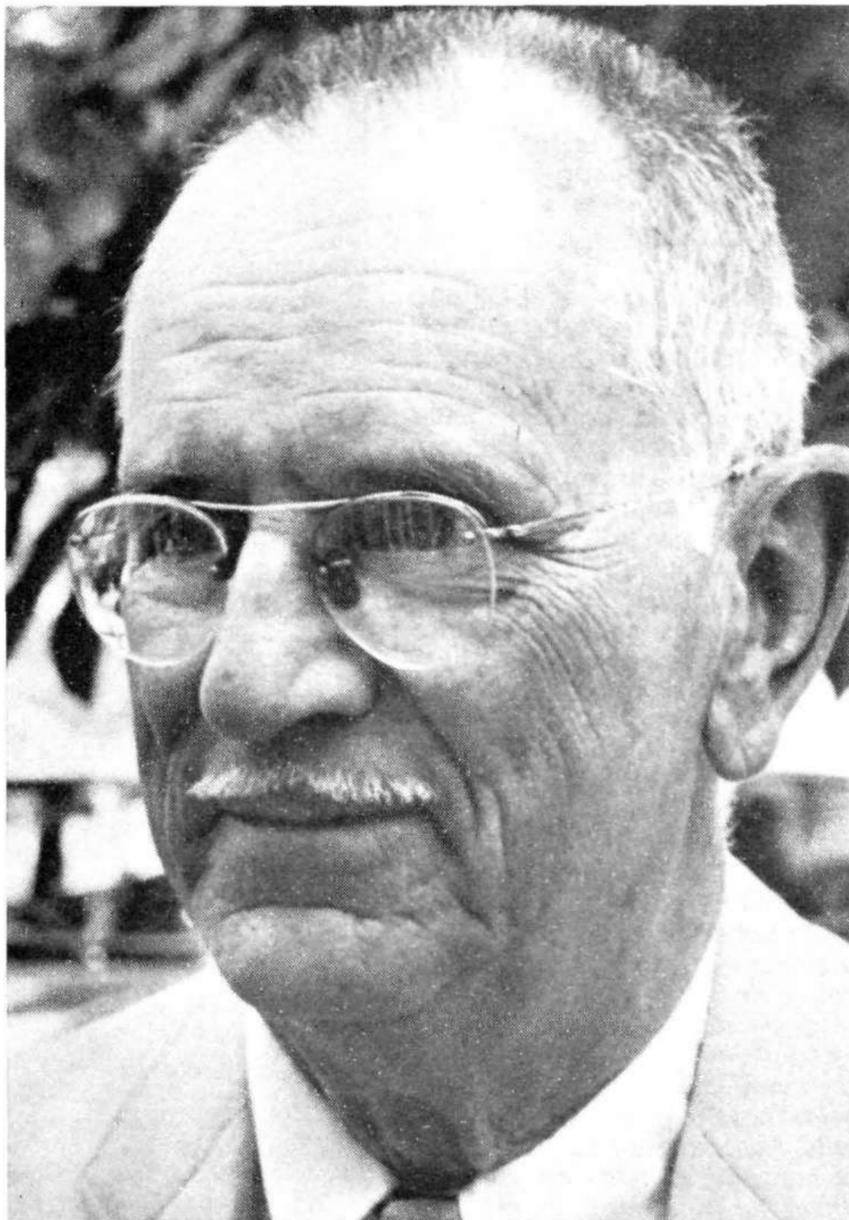
—Que tiene poco que ver con la de don Benito. Pero algo es algo si a Galdós lo leen en el cine.

—No le extrañe. Tenga en cuenta que los jóvenes estadounidenses no leen. No leen ya literatura. Únicamente retazos breves de artículos de revistas y periódicos. Oyen la radio y ven la televisión, pero son muy pocos los que cogen un libro. Excluido, naturalmente, el elemento universitario. Y, como no leen a nadie, tampoco leen a Galdós. Existen muchos medios de estar informado, de adquirir conocimientos de interesarse, valga el ejemplo, por el arte. Pero el pueblo norteamericano tiene muy poco sentido artístico, apenas aprecia el arte, ni la pintura, ni la literatura. La música es otra cosa. El baile es

otra cosa. Mis gentes cantan y bailan, escuchan música por la radio. Quieren siempre lo más moderno. Estoy seguro de que si Galdós viviera hoy, escribiría guiones para televisión. En su época supo adaptarse al teatro, escribir para el teatro y reconocer antes que nadie el talento de Benavente, surgido teatralmente al mismo tiempo que él, llamándole el campeón del nuevo teatro español.

—Todo escritor tiene sus peculiaridades, sus vicios y virtudes, su grandeza y limitaciones que le distinguen de los demás. En este sentido, ¿en qué se diferencia Galdós de los titanes de su tiempo, de Dostoyevski, Balzac, Stendhal, Fontane?

—Pregunta difícil de contestar. En mi opinión, lo que diferencia a Galdós en sus novelas —en los «Episodios Nacionales» y especialmente después, desde «La desheredada» hasta «Misericordia»— es la penetración psicológica conseguida en sus personajes, la compenetración con su espíritu, la manera de identificar al lector con sus pensamientos. He aquí un caso: un hombre casi odioso si no fuera personaje sino persona humana, Torquemada, aunque no cambie radicalmente durante la vida novelística que Galdós le concede, consigue, pese a su fealdad moral, que el lector le coja simpatía. Luego de haber leído las novelas de la serie, el lector comprende las motivaciones



personales de Torquemada, se da cuenta de que es así porque no puede ser de otro modo, se percata de las raíces vitales de su materialismo.

—Existe una cuestión muy debatida, una cuestión académica que ha dado lugar a muchas discusiones: Galdós, tan español, tan madrileño, tiene muy poco de canario. ¿A qué lo atribuye?

—No me es posible decir nada al respecto, pero en Canarias conozco a canarios viejos que aseguran que determinados personajes de Galdós corresponden a seres reales que él conoció allí. Los consideran retratos de personas conocidas. Sin lugar a dudas, esas personas que él trató en Canarias durante los diecinueve primeros años de su vida surgieron después en su imaginación como personajes de novela. Además, Galdós, desde el primer momento hasta el último, asistía con mucha frecuencia a tertulias de canarios en el café Universal. El café Universal fue un hogar canario, un lugar de cita de los canarios avencidados en Madrid durante le época juvenil de Galdós, entre 1870 y 1880. Lo cual no excluye el que don Benito tuviese una idea más bien pobre de Canarias. A un periodista que le preguntaba lo mismo que usted me pregunta culpándole de desamor al archipiélago afortunado, le repuso: «Pero todo eso es muy chico.»

## Los consumos literarios

Por Francisco ALEMAN SAINZ

# EL TRAJIN EN EL RELATO FOLLETINESCO

Lo que un día fue realidad, hoy se ha convertido en historia. No hace mucho que un escritor español quiso lanzar a la calle una publicación con carácter folletinesco, hasta el sistema de entregas. Pero que sepamos no se ha cumplido su propósito.

El folletín no tiene hoy realmente apoyos posibles. En primer lugar, la joven pobre costurera ya no existe. En segundo lugar, el disfraz es un atuendo cotidiano y la moda ha conseguido convertir el vestido en disfraz. En tercer lugar, el urbanismo folletinesco no admite grandes vías, calles anchas, y su elemento persecutorio que era la tracción animal ha desaparecido. Todo esto hace que el folletín sea un relato histórico, perdido para siempre. Lo que ocurre es que en muy distintas ocasiones, hasta en textos pedagógicos, el folletín asoma su perfil incongruente.

Porque el folletín logró realizar una valiosa superchería, que fue la previsión de lo inesperado. Téngase en cuenta que el folletín insiste en una superación constante de forma que los hallazgos son rápidamente relevados. Este sentido de lo inesperado, como algo que no puede faltar, se practica de manera que las víctimas o los perseguidores son dos bandos que se demoran en su acción lo bastante para que la amenaza se quede solamente en advertencia. Piensen ustedes en que la joven costurera, o el mismo Rocambole, son prisioneros de los malvados, el siniestro grupo en acción. ¿Qué ocurre entonces? Todos piensan que la muerte es poca cosa, porque su capacidad de maldad es enorme, de forma que el retraso hace posible el salvamento de la víctima que no llegará a serlo. Las máquinas o invenciones de agresión llegan

a extremos sorprendentes. El cine, con su capacidad visual, nos ha mostrado muchas veces estos artefactos destinados al sufrimiento decidido de la persona aprisionada, no sin que antes el personaje malo haya proferido amenazas terribles de sufrimiento para terminar muriendo.

El patetismo verbal se produce siempre en alta voz, de manera que, con formas teatrales, el aparte puede informar de un designio malévolos, o al menos de una preparación insólita, siempre aviesamente demostrada. El folletín tiene algo de anticipación del «comic», porque la frase pronunciada parece quedar dibujada en la humareda del personaje, como una bocanada de palabras. Porque lo curioso es que el lenguaje de esta gente no sea expresado en palabras, sino en frases muchas veces de confección.

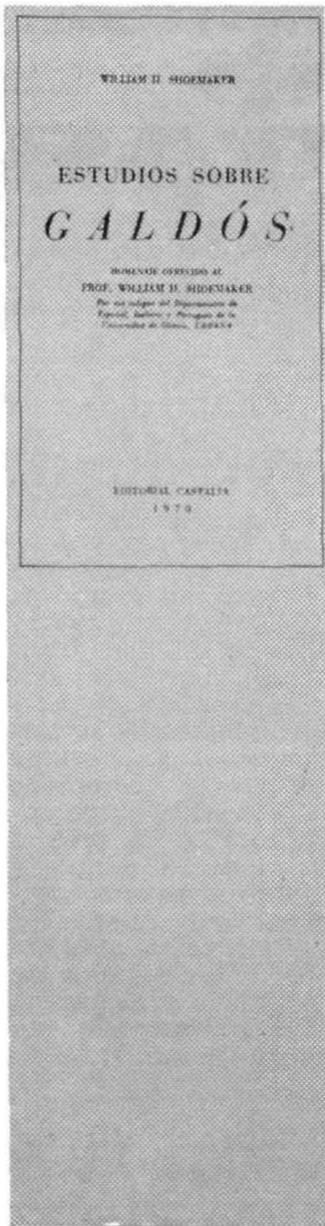
Pero lo que caracteriza al folletín, a sus grandes parcelas de acción, es el trajín. Es un mundo de idas y venidas, de ir arriba y abajo, sin que sus habitantes se sienten apenas. Estos singulares cosarios llevan entre ceja y ceja una confabulación diligente cuyo enredo se plantea sobre extremos de caer en el lazo, de tragarse el anzuelo. Estas situaciones apuradas, y demoradas a la vez, surgen en el folletín a cada paso. Pero el vehículo no se perfila en el automóvil veloz sino en el vehículo de caballos sobre un urbanismo muy quebrado, que permite la escapatoria súbita.

Por otra parte existe el disfraz, esa simulación en que el malvado puede aparentarse virtuoso, o el bueno puede entrar en relación con el malo a través de la simulación: y es en este trasvase de mundos donde el folletín cuenta su maquinaria continuada. Todo desde el volumen crecido, desde el librote surgido por acumulación de entregas, de rendiciones de cuentas argumentales. Porque en el turno más decidido, reiteradamente, los dos bandos disponen de la pobre costurera, como en un poema de Evaristo Carriego, con bandoneones al fondo, algo así como La costurerita que dio aquel mal paso, pero no se trata del paso que pueda suponerse a primera vista, sino del engañoso rapto usando del disfraz. Porque el disfraz supone —lo veremos en otra zona de consumo— la forma de formar parte de una situación a la que no se pertenece, sin ser notado como enemigo hasta el momento en que sea necesario mostrarse como antagonista.

El relato folletinesco nos sitúa ante un grupo de gente propiamente desempleada, cuya úni-

—Humanamente, se comprende que en algunos sectores canarios disguste esa opinión de Galdós sobre su patria chica. Ahora bien, lo injusto, a mi parecer, es que todavía se le discuta en razón de sus ideas religiosas y políticas, que en su día tal vez pudieron parecer avanzadas, pero que hoy, si merecieran algún calificativo, habría que llamar ingenuas. Todavía se recela de Galdós como si fuera un espíritu maléfico; es decir, todavía sienten recelo algunos. ¿Por qué?

—Ese recelo está totalmente injustificado. Yo, un extranjero mucho más joven, que no conoció en vida a Galdós, he podido apreciar en sus escritos y en toda la bibliografía galdosiana que fue un hombre hondamente cristiano, un hombre justo y sincero desde el principio hasta el fin. Don Benito insistía siempre en que, para la humanidad, Jesucristo significaba el amor, en que se sacrificó por amor a ella. En política ya es otra cosa. En política Galdós era un tonto. Y él casi lo confesaba. No entendía mucho de la maquinaria de los partidos políticos. Se dejaba guiar por los demás. Por eso le llevaron del partido de Sagasta al partido republicano. Pero aun siendo republicano le colmó de orgullo el que, en el estreno de una obra suya, el rey Alfonso XIII le invitara a su palco. Luego dijo que el



rey «era un buen chico». Galdós tenía la ingenuidad política de la mayoría de los intelectuales. Políticamente era un niño.

—¿Qué opinión le merecen los especialistas en Galdós más célebres, incluso aquellos que aparentaban ignorar en sus escritos lo mucho que la bibliografía galdosiana le debe a usted?

—Prefiero callarme. No quiero opinar. Aunque algunos me silencien, todos somos galdosianos. Entre los españoles, respeto y estimo a Gullón, Casaldueiro, Angel del Río y J. F. Montesinos, cuyo tercer tomo sobre Galdós espera todo el mundo con expectación; entre los norteamericanos hay que contar con Patterson y Eoff, gentes de mi edad, y también con una serie de jóvenes cuyos nombres no menciono porque son muchos. Algunos de ellos gozan ya de cierta reputación pero todos son menores de cuarenta años. Galdós siempre ha atraído mucho a los norteamericanos, por ver en él una profunda humanidad, humanidad que es también una característica del alma americana. ¡Ah, se me olvidaba! Entre los franceses cabe mencionar a Ricard y a la señorita Josephine Blanquart. También en Inglaterra existen galdosianos.

—Habiendo tantos españoles y extranjeros amantes y estudiosos de don Benito, supongo que en el

futuro las cosas irán mejor, que su obra será más conocida. ¿No le parece?

—Creo que en el futuro la obra de Galdós tiene que ser conocida, o mejor dicho, que será cada vez más conocida. Con el paso del tiempo, el mundo literario siempre ve en el artista, en su obra, lo universal, lo permanente, y deja a un lado lo puramente nacional o circunstancial. Piense, por ejemplo, en los grandes dramaturgos griegos. De la obra de Shakespeare lo que más se aprecia no son los dramas sobre la historia de Inglaterra, sino sus grandes tragedias y comedias, que son inglesas pero que no tienen por qué ser inglesas. Hamlet es un personaje universal, y lo mismo digo de las grandes creaciones galdosianas. No se puede separar Madrid de «Fortunata y Jacinta», pero esta novela vivirá para siempre, no por sus aspectos específicamente madrileños, sino por la humanidad de sus personajes, por la intensidad de sus vidas, individualmente y colectivamente consideradas, consideradas en su interrelación. Eso, eso es lo permanente, lo grandioso de «Fortunata y Jacinta»; eso es lo universalmente humano, y lo universalmente humano de esta novela no es exclusivamente madrileño, ni español, sino patrimonio de toda la humanidad.

ca razón, al menos por el momento, es buscarse o huirse unos a otros, y una vez que se han encontrado complicar lo suficiente la peripecia para dar lugar a la escapatoria. Ejemplo fehaciente de este sentido maquinador puede ser en el encuentro de Wasilika y Rocambole. Aquella puede dar muerte al enemigo con facilidad, pero Wa-

silika ha estado tomando clases del manejo de la espada durante largo tiempo, hasta conseguir una gran maestría. Por eso decide que su venganza será batirse a espada con Rocambole. Tal dilación hace posible la salvación de Rocambole.

Se trata de un mundo irreal, donde la crónica de sucesos puede tener algo que vez, pero

este mundo del folletín está repleto de prisas por estar en otra parte, en otros disfraces, en otras persecuciones. (No hace mucho se han reeditado algunas obras representativas del género, pero téngase en cuenta que uno de los más importantes folletines de todos los tiempos se ha ido reeditando en el tiempo. Se trata de El conde de Mon-

tecristo, donde se dan todos los pretextos imprescindibles para el folletín. No vamos a ponernos a constatarlos, pero Dantés-Montecristo está en el tono más rotundo del relato folletinesco.)

Los diez volúmenes de Los misterios de París pasean al Gran Duque disfrazado de obrero por los bajos fondos, dedicado a hacer el bien y la venganza, con las consiguientes persecuciones, uso de disfraces, y además como clave segura, el ser humano abandonado en la niñez, a ser posible casi recién nacido. (Ponson Du Terrail titula así un tema folletinesco: Historia del niño perdido.) Desde El coche número 13, a La portera de la fábrica, a Los mohicanos de París, y, naturalmente, los temas de Rocambole, estas narraciones se imponen unas razones muy propias. En Los apaches de París, de Gustavo Guitton, Chevrier había dado con la invención para la fabricación económica de la morfina, que unos desaprensivos habían arovechado, arruinándole. Chevrier tuvo una juventud muy triste. «A medida que se arraigaba más en él la idea de llegar a ser un inventor, perdía lentamente el cariño de sus padres, quienes viéndole perseverar en sus proyectos acabaron por maldecirle, sin que consintieran en volverle a ver nunca más.» En esta zona extremada, sin cautelas, el folletín se instala junto a la huérfana, el perseguido, y sus extremos opuestos. Lo que ocurre en estos compartimientos imaginarios insiste en una frenética acción desde el principio hasta el final, donde los personajes muy rara vez toman asiento.



Y cogió al niño pequeño en brazos, el cual reclinó la cabecita sobre el hombro de su protector.



Enrique inclinó la cabeza sobre el pecho, y oró por el alma del duque.

## CAMBIO DE DIRECTOR EN «EDITORIA NACIONAL»

Por el ministro de Información y Turismo ha sido nombrado director de la Editora Nacional don Ricardo de la Cierva y de Hoces. Nacido en Madrid en 1926, Ricardo de la Cierva es doctor en Ciencias y Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid y graduado en la Escuela Oficial de Periodismo. Catedrático y gran especialista de la historia contemporánea española, es autor de diversos libros, entre los que descuellan *Cien libros bélicos sobre la guerra de España*, *Historia de la guerra civil española* y *Leyenda y tragedia de las brigadas internacionales*.

Ricardo de la Cierva viene a sustituir a Jesús Unciti que en sus nueve años al frente de la Editora la ha dotado de una organización adecuada a las exigencias actuales, mediante la per-

fección de redes distribuidoras en España y Europa y el robustecimiento del mercado hispanoamericano. Abrió la librería y la sala de exposiciones de la Editora en Madrid y propulsó el complejo difusor de Buenos Aires. Al tener noticia de su cese, dos centenares de amigos le ofrecieron una cena-homenaje el día 15 de julio. A los postres, José Luis Martín Abril dio lectura a algunas de las numerosas adhesiones recibidas, un empleado de la Editora le hizo entrega de un pergamino con la firma de cuantos estuvieron a sus órdenes durante nueve años, y, en homenaje a Unciti, hicieron uso de la palabra Tomás Borrás, Dámaso Santos, José Hierro y el pintor Jorge Disdier. Muy emocionado, Jesús Unciti agradeció la prueba de afecto que el acto suponía.

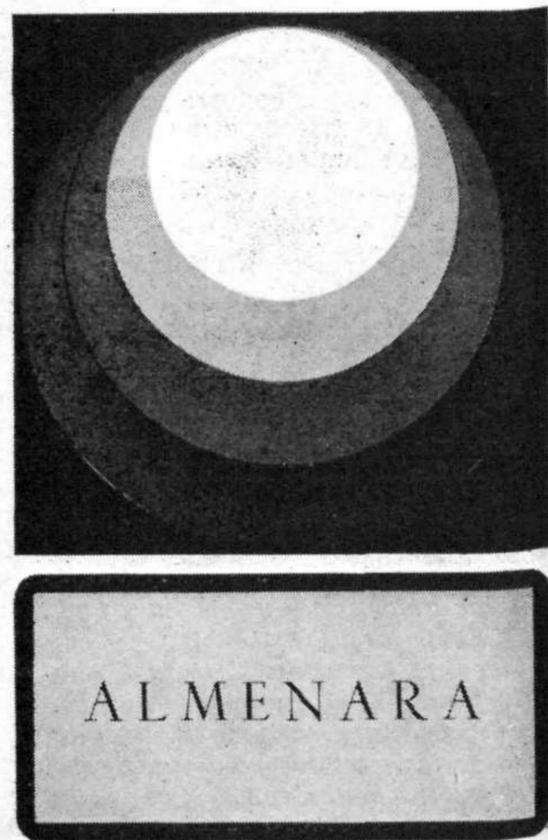
## CURSO SOBRE DALÍ EN BUENOS AIRES

La Asociación de Amigos del Museo Larreta ha organizado en Buenos Aires un curso teórico-práctico sobre *Vida y obra de Salvador Dalí*, que estará a cargo del profesor Hernán Witjens. La parte teórica comprende la infancia y juventud de Dalí, la experiencia parisiense, las afinidades y diferencias con los adalides del surrealismo, la estan-

cia neoyorquina, la promoción del mito, el Dalí supermaduro y la valoración del hombre y del artista. La parte práctica versará sobre Dalí dibujante y pintor, escenógrafo y cineísta, orfebre, escritor e histrión, proyectándose diapositivas de las películas *El perro andaluz* y *La edad de oro*. También se dará lectura a fragmentos de las obras de Dalí.

## «ALMENARA», REVISTA ISLAMO-CRISTIANA

Dirigida por Pedro Martínez Montálvez—catedrático de árabe de la Universidad de Granada y prestigioso islamista—, la Asociación para la Amistad Islamo-Cristiana ha iniciado la publicación de la revista *Almenara*, con el propósito de que sus páginas se constituyan en campo de investigación, información y estudio en el mundo árabe contemporáneo y, por ampliación, en el mundo islámico. El contenido de su primer número—cuya portada reproducimos—, comprende estudios literarios y religiosos, opiniones de los propios creadores, cuentos, poemas y bibliografía. *Almenara* tendrá periodicidad semestral, y quiere servir como nexo de unión entre los mundos de lengua española y de lengua árabe, dos culturas de tan comprobada relación histórica.

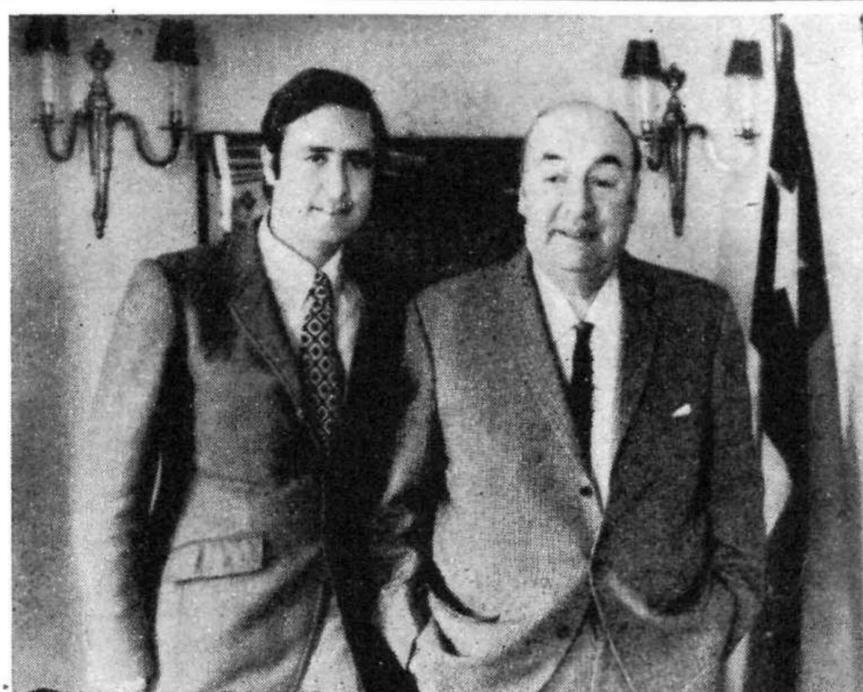


## HA MUERTO EL ACADEMICO MARTINEZ KLEISER

En la madrugada del 16 de julio murió en su domicilio de Madrid el escritor y académico Luis Martínez Kleiser, a los ochenta y siete años de edad. Su obra más considerable es *Refranero general ideológico español*, en la que invirtió ocho años, reuniendo más de 65.000 refranes. Hay que hacer constar en su bibliografía, además, novelas como *Rarezas* (1904), y, posteriormente, Es-

teban *Rampa*, *El vil metal*, *La obispilla*, *El número 30*, *Roca petrificada*, *Talegos y talegas*, *Los hijos de la hoz*, *Carcajada*, etc.; en teatro, *Niña sol* y *Los amigos de S. E.*, y en poesía, *De hondos sentires*, *La llama* y *Fruto y flor*.

Martínez Kleiser desempeñaba el cargo de tesorero en la Real Academia Española, a la que pertenecía desde 1945.



Para la importante editorial alemana Horst Erdman Verlag, están elaborando actualmente una *Antología de la Poesía Española Contemporánea* Pablo Neruda y Justo Jorge Padrón. El poeta canario es el encargado de la selección de poemas y poetas y de las respectivas noticias biobibliográficas de cada autor seleccionado. Neruda hará el prólogo-estudio, con su visión del panorama poético español, que abarcará desde la generación del 27 hasta las más recientes.

Esta antología aparecerá en texto bilingüe, y estará en las librerías alemanas la próxima primavera. La obra es esperada con gran interés no solamente por el prestigio personal—uno, en su madurez; otro, en su juventud—de los autores, sino también porque la lírica española, salvo en contadísimas ocasiones, no ha sido verda a la lengua germana.



He aquí el cartel de Sonimag 9, el Salón de la Imagen, Sonido y Electrónica que se celebrará en Barcelona del 16 al 24 del próximo mes de octubre en los palacios de las Naciones y Ferial de la Feria Oficial e Internacional de Muestras, en cuyo Salón Monográfico se reunirán las manifestaciones más importantes de los medios audiovisuales: fotografía, óptica, televisión, radio, sonido, electrónica, disco y didáctica.

VILLAR PALASI,  
PRESIDENTE DEL CSIC

El ministro de Educación y Ciencia, José Luis Villar Palasí, ha sido elegido presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en votación efectuada por los miembros del mismo.

Hasta ahora ocupó la presidencia del organismo don Manuel Lora Tamayo, que, una vez agotado su mandato de cuatro años, no se ha presentado a la reelección.

## UNA NUEVA REVISTA FILOSOFICA: «ESTUDIOS DE METAFISICA»

Acaba de aparecer el primer número de **Estudios de Metafísica**, publicación de la cátedra de Metafísica de la Universidad de Valencia. «Dada la escasez de revistas filosóficas en nuestro país —declaran los editores— la aparición de este nuevo cauce de expresión tiene una importancia que muchos sabrán apreciar. Como publicación especializada y de estricto carácter científico, recoge investigaciones en torno a cuestiones metafísicas, que tienen como característica común el rigor en su planteamiento y en su desarrollo. Lo cual no excluye —sino que más bien comporta— el que sus colaboradores no se retraigan de abordar cuestiones filosóficas básicas, tanto clásicas como actuales.»

El contenido de este primer volumen ofrece —a través de sus 187 páginas— un variado repertorio de estudios, la mayoría de los cuales abordan problemas metafísicos contemporáneos. Se abre con un breve y denso artículo de Millán Puelles, que lleva por título «En torno a la idea del yo». Siguen los siguientes estudios: «Carlos Jaspers: una filosofía del fracaso, del amor y de las cifras», de Ramón Almazán; «Fundamento y ubicación del ateísmo sartreano», por J. Adolfo Arias Muñoz; «Notas sobre la teoría kantiana del fenómeno sensible», por Alejandro Llano, y «La presencia de San Agustín en las "Sentencias" de Isidoro de Sevilla», de Laureano Robles. En el capítulo de notas, Adela Cortina Orts se ocupa de «La aporía determinismo-libertad en el "Edipo Rey" de Sófocles»; Juan Escámez Sánchez, de «¿Aporías aristotélicas en torno al motor inmóvil?»; Juan Francisco Lisón Buendía estudia cuestiones «En torno al teocentrismo de Spinoza»; Alejandro Llano, «Fenomenología y ontología de la subjetividad», y Carlos Mínguez cierra este apartado con una nota que lleva por título: «Crítica de N. Hatmann a la teoría de la relatividad». El número se completa con ocho reseñas sobre obras filosóficas de actualidad. El conjunto de las aportaciones ofrece un plural panorama de temas y enfoques que proporciona a esta publicación un notable interés.

## Carta de Barcelona

# TELON DE VERANO

Por Julio MANEGAT

Día primero de agosto... Nuestra revista está en la calle, pero uno piensa que acaso sea una calle vacía, porque en agosto parece que el país cierra por vacaciones. ¿Qué noticias recoger que se refieran al mundo de los libros y de los escritores? La calle desierta, la ciudad desierta, el país desierto... Son unas vacaciones extrañas, aunque no se hagan vacaciones, o éstas se cumplan a plazos, como manda para tantos millones de consumistas la sociedad de consumo. Vacaciones de llamadas telefónicas, de impresos en el buzón de la portería, de cartas que no se reciben y no se escriben... Es curioso este veranear sin veraneo: tenemos las mismas obligaciones y, sin embargo, se trabaja menos. O algo menos. Sin darnos cuenta, tenemos más horas libres, menos compromisos que atender, menos solicitudes que cumplir.

¿Dónde está en este tiempo la literatura? ¿Dónde se esconden los escritores? Tal vez, como hormigas y cigarras a un tiempo, cantan y trabajan, salen a la mar y buscan horas solitarias para corregir o escribir lejos de la ciudad, que se ahoga en sí misma en este tiempo de temperaturas altas y humedades agobiantes. Montañas, orillas, charla en la barra del bar encalado... Y tal vez un poco de secreto respecto de su trabajo oculto, de la sorpresa —que casi nunca lo es— del último libro que preparan.

El cronista se siente huérfano de noticias. Se acabaron durante estos meses las presentaciones de libros, los fallos de concursos, las reuniones, las visitas y entrevistas... ¿De qué tratar en esta carta cansina del día primero de agosto?

He pensado referirme al po-

bre teatro barcelonés. Pobre es casi todo el año, pero en llegando el verano es misérrimo, triste, inexistente... Porque no se trata ahora de comentar (siempre se quedaron en el tintero ante otras urgencias) representaciones que recientemente tuvieron un interés, positivo o negativo, en nuestra escena. Si así lo hiciese, podría comentar largamente obras como *La noche y el día*, de Luis José Comerón, que fue el último estreno que en su vacilante temporada nos ofreció el Teatro Nacional de Barcelona y su compañía Angel Guimerá. O referirme a una obra desconcertante y oscura, como *El tuerto es rey*, del escritor mejicano Carlos Fuentes. O tal vez penetrar en ese mundo aparentemente realista del James Joyce de *Exiliados*, obra que fue presentada impecablemente por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, bajo la dirección, en este caso, de Antonio Chic y en versión de Enrique Ortenbach.

Pero todo esto es agua pasada, telón caído, recuerdo y ol-

vido en la precaria afición teatral barcelonesa. Sólo queda acaso insistir —ya que en su día no lo hice— en el éxito que alcanza la obra catalana *Retaule del flautista*, del joven escritor Jordi Teixidor. Esta obra, que se programa semana tras semana y mes tras mes en el pequeño teatro Capsa, inició allí un llamado Cicle de Teatre Contemporani, en el que Pablo Garsaball, este grande amateur del teatro, pretende realizar con una dignidad de calidades y un esfuerzo que no siempre se ve compensado por el público. Mucho es lo que ha hecho Garsaball por el teatro. Y esta vez le ha salido redonda la aventura. *Retaule del flautista* es en estos momentos la única obra que tiene importancia entre los espectáculos que se ofrecen en los teatros de la ciudad.

Los teatros de la ciudad, de esta ciudad que escala millones en sus censos (con la natural acumulación de municipios vecinos, que son barrios de Barcelona con independencia municipal), han quedado



reducidos a un puñadito que da pena. Actualmente levantan telón nueve teatro en Barcelona. Uno de ellos no es prácticamente un teatro, sino una sala de fiestas con espectáculo teatral. Ya saben ustedes, el disco actual del café-teatro. De los ocho restantes, en uno hay revista, y en seis, comedias más o menos vodevilesas, más o menos cómicas sin gracia y más o menos insostenibles desde cualquier ángulo de visión que se las contemple. En el Moratín se programa la comedia, como tal, más aceptable: *Cuatro historias de alquiler*, de Barillet y Gredy.

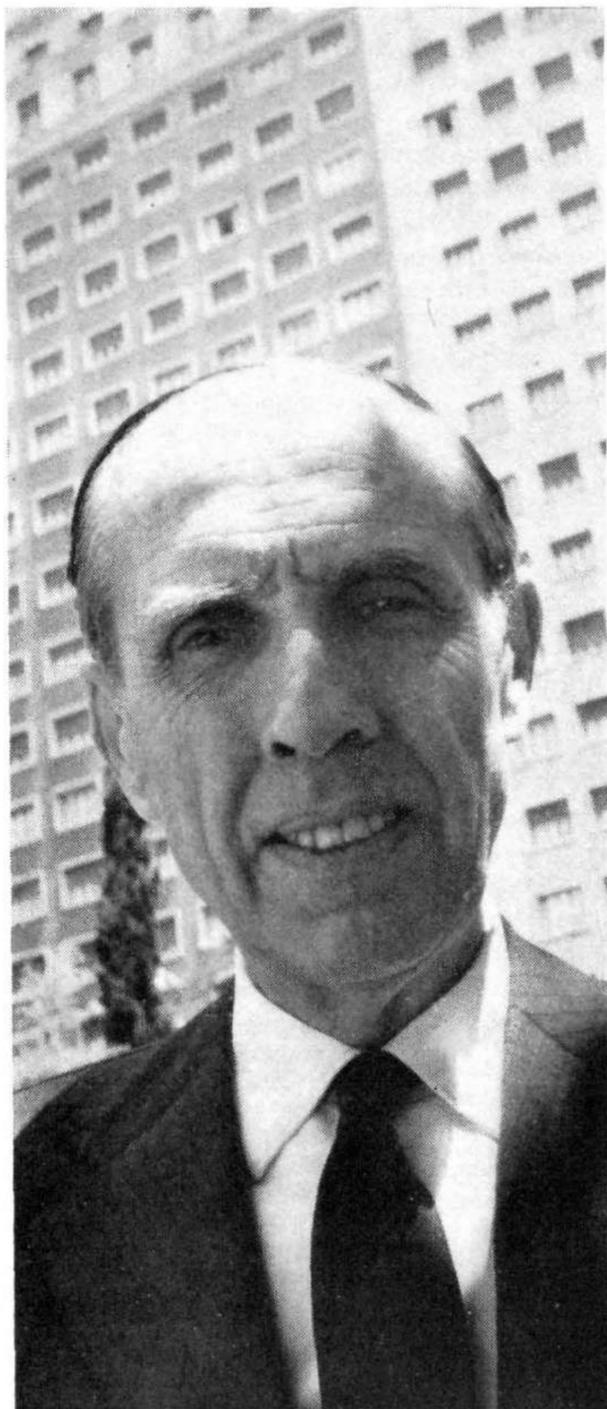
Y, como les digo, el espectáculo *Retaule del flautista*, de Jordi Teixidor. Esta obra se estrenó en sesión única hace algo más de un año. De su autor conocía, por haberla visto en el Festival Palma 1969, la breve pieza titulada *Un féretro para Arturo*. El autor, en el que se señalan muy claros valores y esperanzas, confiesa su cierto sometimiento a la fórmula dramática brechtiana. Pero a ella une un tono de farsa popular, de zarzuela casi y de sainete. La combinación resulta estimulante porque Teixidor se desprende, por así decirlo, del «plomo» brechtiano y nos ofrece una obra fresca, intencionada, cargada de ironía y de crítica, de burla y de gracia.

Es evidente que dentro de esta fórmula divertida hay intención ideológica que ya está más que vista en el teatro de estos últimos tiempos y que nada nuevo en este sentido nos descubre. Los malos, malos; los buenos, buenos; el capitalismo explotador; el pobrecito pueblo, etc. Jordi Teixidor, que posee talento teatral, hace que su intención quede sostenida por la armazón ligera y festiva de la fábula, que tanto éxito está obteniendo en Barcelona. Y es que el público—el público, se entiende—que posee un interés por el teatro de nuestro tiempo y sus problemáticas, es un público sensible, capaz de captar el matiz y la intención donde intención y matiz se encuentren. Y hasta, en ocasiones, donde no se encuentran.

Bueno, casi se diría que mi carta de hoy es una carta de circunstancias. De circunstancias calurosas, estivales y de «cerrado por vacaciones». Pero hoy mi carpeta de noticias para nuestra revista no da para más. Paciencia, y hasta la próxima, amigos.

# Con el escritor portugués JOAQUIN PAÇO D'ARCOS en Madrid

Por Juan Emilio ARAGONES

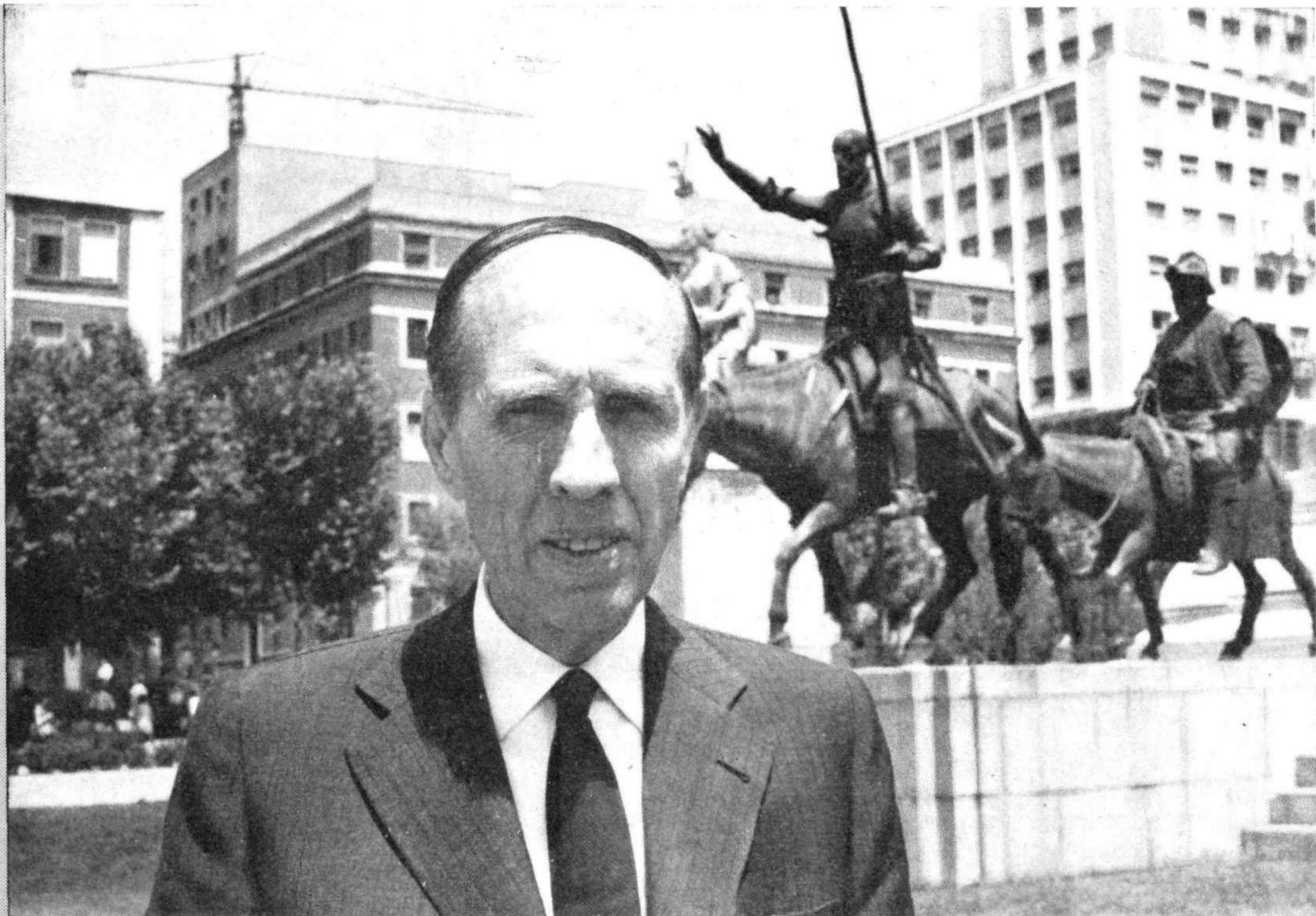


AL regreso de un viaje a Londres y París, el escritor portugués Joaquim Paço d'Arcos se detiene tres días en Madrid. Pocos son los que conocen su estancia aquí—él ha puesto cuanto en su mano estaba para pasar inadvertido—, y entre ellos, LA ESTAFETA LITERARIA.

No obstante, una vez descubierto en su residencia hotelera, se pone a nuestra entera disposición muy gentilmente, y aumenta su cordialidad al saber que no se trata de hacerle una entrevista más, sino de compartir sus horas matinales del domingo para dejar constancia de su personalidad literaria en nuestras páginas. Para traer aquí noticia de los treinta y cinco años de escritor independiente de escuelas y de grupos y siempre coherente, que en su considerable obra de novelista y dramaturgo manifiesta haber hecho «una crítica social y de las costumbres muy severa y muy sarcástica».

En el número 446 de LA ESTAFETA LITERARIA aparecía un cuento suyo titulado—en la traducción al español de José María Vigueira—*La historia de Venancio, segundo oficial administrativo*, y también la relación de las once obras de Paço d'Arcos, traducidas al castellano, que pronto redondeará la docena, pues se está traduciendo a nuestro idioma su novela *Cela 27 (Celda 27)*, publicada en su país en 1965. Similar número de sus libros han sido traducidos al francés y también—en menor cantidad—al italiano, inglés, sueco, etc.

Escritor de vida tan variada como dispersa es la producción literaria de Paço d'Arcos—novelista, dramaturgo, poeta, ensayista, conferenciante...—, dimanante de sus diversas experiencias del mundo. Recientemente ha sido condecorado por el Gobierno francés con la Legión de Honor por su obra literaria.



ría. Debemos dejar constancia del hecho por tratarse de la primera vez que la Legión de Honor se concede a un portugués en su calidad de escritor, que comprende novelas como *Diário d'um emigrante* (1936), premio «Eça de Queiroz»; *Ana Paula* (1938), narración, a la que la Academia le otorgó el premio «Ricardo Malheiro», pero fue recusado por el novelista. En actitud coherente con esta decisión, adoptada a los treinta años —Paço d'Arcos nació en Lisboa en 1908—, el escritor ha seguido su producción al margen de la Academia; *Nave sobre o mar* (1942), premio «Fialho de Almeida»; *O caminho da culpa*

(1944), *Tons verdes em fundo escuro* (1946), *O navio dos mortos* (1952), *A corça prisioneira* (1956), *Memorias duma nota de Banco* (1962) y *Cela 27* (1965), más muchos cuentos y novelas cortas. Como dramaturgo, tiene cinco obras estrenadas y editadas acto seguido: *O cúmplice* (1940), *O ausente* (1944), premio «Gil Vicente»; *Paulina, vestida de azul* (1948), *O braço da justiça* (1964) y *Antepasados vendem-se* (1970). Y en fin, de 1952 data su libro *Poemas imperfeitos*, traducido al francés por Pierre Seghers para la «Colección de poetas mundiales», y al inglés por el gran poeta Roy Campbe, también muy amigo de España.

Se hospeda Paço d'Arcos en un hotel situado en los alrededores de la plaza de España, y al sugerirle Barberán —nuestro confeccionador en funciones de fotógrafo— que salgamos a la calle para dejar constancia gráfica del encuentro, el escritor portugués manifiesta su interés por una foto que tenga como fondo el monumento a Cervantes. Quedamos en enviársela a Lisboa.

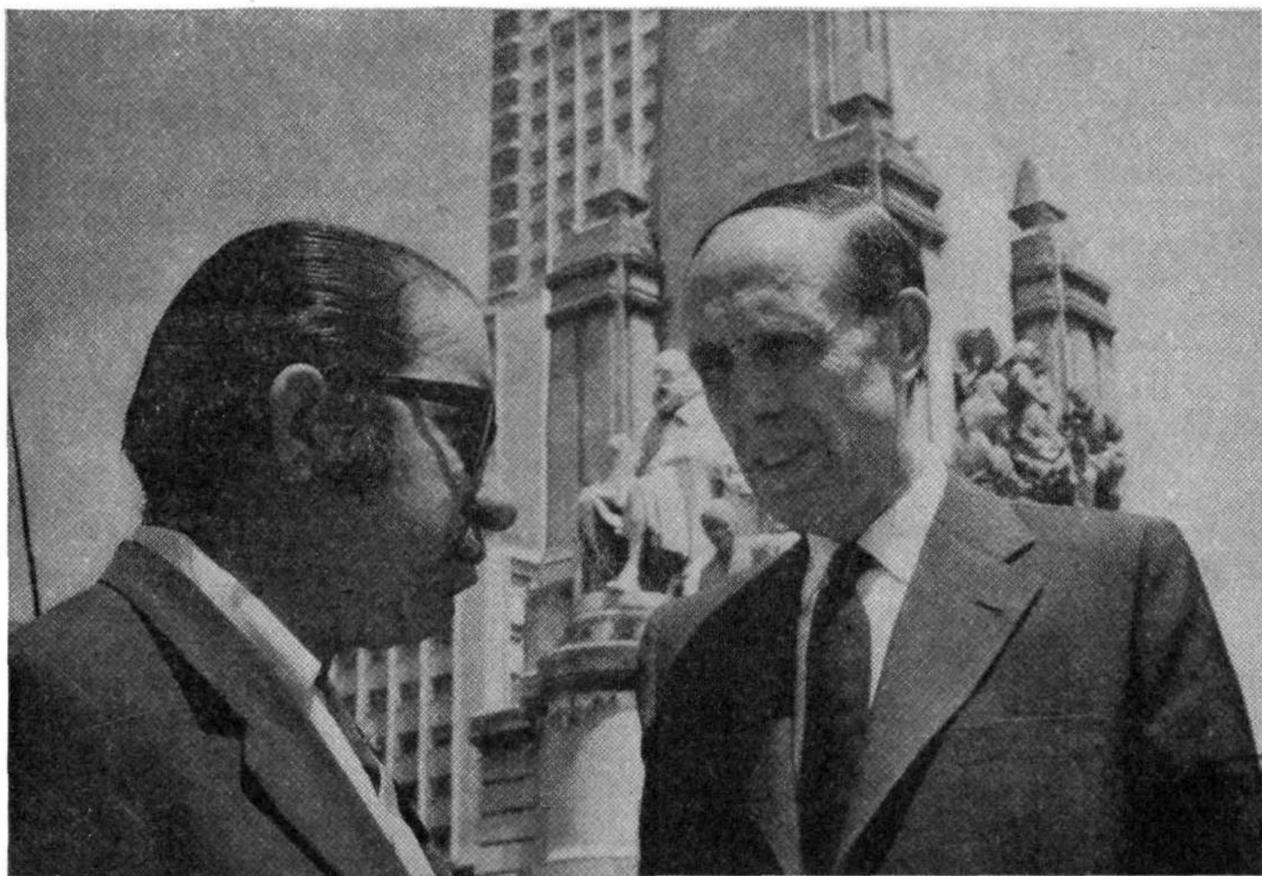
De vuelta al hotel, pregunto a este lisboeta con aspecto de sir británico su opinión sobre *Presencia* y los «presencistas».

—Fue un movimiento que ha tenido gran influencia en la literatura portuguesa contemporánea. Sus figuras descolantes son João Gaspar Simoes, en la crítica, y José Regio, como poeta y narrador. Nació en torno a la revista cuyo título lleva el movimiento. Se publicaba en Coimbra, y hoy, ya desaparecida, sus ejemplares constituyen auténticos tesoros bibliográficos. En lo que a mí se refiere, he preferido mantener una posición de independencia.

Y una última cuestión. Joaquim Paço d'Arcos, aparte la citada incursión a la comarca poética, reparte su producción literaria entre la novela y el teatro. ¿En cuál de estos dos campos de creación se encuentra más a gusto? Sin una vacilación responde:

—Creo que estoy mejor dotado para la novela, pero el teatro es una actividad subyugante. Nadie de cuantos se adentran en el arte escénico pueden sustraerse al apasionado interés que despierta.

Ya en la puerta del hotel, nos despedimos de Paço d'Arcos, escritor de cuantiosa producción, gran señor de las letras portuguesas. Cualquiera día lo encontraremos de nuevo, aquí o en Lisboa, porque conversar con él es una fiesta.





José María Pemán



Jacinto Benavente



Miguel Mihura



Víctor Ruiz Iriarte



Alfonso Paso

# La colección TEATRO

Por Arturo DEL VILLAR



Alejandro Casona



Antonio Buero Vallejo



Alonso Millán



Joaquín Calvo Sotelo

LA historia del teatro representado en España durante los últimos veinte años se halla íntegra en los tomitos de la colección *Teatro*. Dentro de un par de meses aparecerá el número 700, con el que se coronará una etapa fructífera y bien conocida en todos los ambientes donde el teatro es más que una fiesta social. Seguramente no hay ni ha habido en nuestra geografía ningún grupo dramático que a lo largo de estos últimos años no haya puesto en escena una obra gracias a estas ediciones.

Para los grupos de actores aficionados han sido y son una gran ayuda, porque su precio reducido permite adquirir los ejemplares necesarios por un valor más pequeño que el exigido por un mecanógrafo. Manoseados, acotados y rotos, se podrían tirar después sin que sufriera la siempre reducida economía de tales grupos. Primero, en los años de instituto, es la «Galería Salesiana»; después, la colección *Teatro*.

Además, hay que tener en cuenta que hasta hace muy poco sólo se podía ver teatro en Madrid, Barcelona y un par de capitales más; las ciudades

veraniegas contaban con una mínima temporada estival de representaciones. Para los aficionados que no estaban en condiciones de acudir a los estrenos madrileños, esta colección representaba la oportunidad de estar al tanto de la actualidad teatral, puesto que la mayoría de las obras estrenadas pasaron a su catálogo.

Antes de que la televisión se extendiera por todos los hogares inevitablemente, las emisoras de radio locales transmitían obras dramáticas con la mejor de las intenciones, y los actores se colocaban ante el micrófono con un ejemplar de la colección *Teatro* en las manos. A uno, que es algo sentimental, le produce cierta nostalgia recordarlo, y confiesa su afecto por estos tomitos.

Pero empecemos por el principio, como debe hacerse. La colección *Teatro* fue creada en 1951 por ediciones Alfíl, en la madrileña calle de Peligros, número 4. Fue su director don Manuel Benítez Sánchez-Cortés, quien marcó unas orientaciones que han continuado hasta ahora mismo. Bajo el nombre de la colección

se anunciaba: «Una comedia cada semana», propósito que se ha cumplido casi sin excepción. Lo que ocurre es que en verano no hay estrenos y las imprentas madrileñas trabajan menos, de modo que la colección disminuye su ritmo.

Se proponía el fundador de la colección impedir que el teatro fuese patrimonio exclusivo de los residentes en las dos capitales culturales de la nación. Es cierto que el teatro es un espectáculo y que el aficionado necesita verlo en el escenario; pero a falta de actores, buena es la lectura, si se me permite adaptar el refrán a conveniencia. Había de ser una colección modesta en su aspecto, aunque tendría que pisar fuerte por su amplio empeño cultural. El criterio selectivo dependía solamente del parecer de los empresarios y directores, ya que la colección deseaba editar cuantas obras se llevaran a las tablas; desde luego, no se descartó nunca la posibilidad de incluir dramas no representados o de encargar traducciones que fueran consideradas convenientes para ampliar su catálogo.

- Creada en 1951, ha recibido dos veces el Premio Nacional de Teatro.
- Publica una comedia cada semana.
- En octubre aparecerá el número 700, que inaugura una mejor presentación.
- Buero Vallejo, es el dramaturgo más reeditado, y Paso el que tiene más obras publicadas.
- El año próximo concederá un premio teatral, dotado con cien mil pesetas.



D. Balbino Rubio Robla

## DOS PREMIOS NACIONALES DE TEATRO

Otras colecciones semejantes aparecieron después, aunque no llegaron a conocer el largo y cálido afecto de los lectores como la de *Teatro*. Y eso a pesar de que el papel empleado ha sido siempre generalmente malo y la impresión resultó defectuosa más de una vez. Sin embargo, el precio tan mínimo que ha tenido hacía que se comprara casi con la misma finalidad con que se adquiere un diario o una revista: para leerla y después tirarla.

Actualmente la colección representa un material de consulta obligada cuando se quiere estudiar lo que ha sido el teatro en España durante los pasados veinte años. Quien haya coleccionado estos casi setecientos tomitos dispone del más completo panorama del teatro que pasó por los escenarios españoles: bueno, regular y malo sin paliativos.

Estos dos factores, el precio asequible y la variedad del catálogo deben de ser los determinantes de la popularidad y permanencia de la colección. Hoy es po-

sible decir que *Teatro* ha llenado un hueco editorial..., creado por ella misma. Pero en estos años la colección ha cambiado de dueños, tuvo otros directores y se anuncian algunas mejoras dentro de las características constantes que se han mantenido desde su aparición. Hablaremos despacio de todo ello, como lo merecen esas hileras de tomitos que llevan impreso el nombre de la colección.

Por dos veces esta colección ha recibido el Premio Nacional de Teatro: la primera, al año de su salida, en 1952, y la segunda, el año pasado, «por el conjunto de obras editadas». También fue galardonada en 1970 con una medalla de oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid por su labor difusora del teatro.

## CAMBIAN LOS DIRECTORES, EDITORIALES E IMPRENTAS

Ediciones Alfil se apresuró a poner bajo su rótulo la distinción conseguida en 1952, pero sus negocios no marchaban bien. Por ello, en 1958 fue absorbida

por la editorial Escelicer. Esta editorial había sido creada en 1938 en Cádiz por don Manuel Cerón y trasladada a Madrid posteriormente; con todo, aún existe la imprenta de la editorial en la capital andaluza, y en ella se han impreso varios volúmenes de la colección *Teatro*.

A partir del número 102, la propiedad de la colección es de Escelicer, pero continúa figurando aún el rótulo de Alfil durante algún tiempo. Don Manuel Benítez Sánchez-Cortés sigue dirigiendo la marcha de la colección, ya centenaria, hasta 1961. En este año se ocupa de ella especialmente el director-gerente adjunto de la editorial, don Jorge Villén, pero no se indica en los volúmenes quién la dirige, como se había hecho hasta entonces.

Por fin, el 25 de enero de este año se ha realizado una transmisión de poderes en Escelicer, y cuanto se refiere a la colección ha pasado a depender totalmente del director-gerente, don Balbino Rubio Robla; desde el número 686 la responsabilidad en la elección de los títulos le concierne a él, y a su iniciativa se deben las mejoras que están previstas y de las que nos vamos a ocupar en seguida.

Las imprentas que han confeccionado los tomos de su catálogo son muchas y están desparramadas por nuestro suelo patrio. Desde el principio se imprimió en los talleres de Escelicer, de modo que ya quedó así establecida la vinculación entre las dos editoriales que la publicarían. Escelicer, como acabo de apuntar, tenía talleres en Madrid y en Cádiz, de modo que los depósitos legales están inscritos en cualquiera de las dos ciudades, cuando no en otras, como, por ejemplo, en San Sebastián, o en Málaga, o en Avila...

Muchos volúmenes carecen de fecha de impresión. En alguno de ellos se lee Colección Alfil, porque la variedad de impresores es propicia siempre a los equívocos, hasta el punto de identificar a la colección con la editorial, como en este caso.

Todos estos cambios no han facilitado precisamente la labor del que suscribe; ha sido inútil buscar determinados datos, porque no hay la menor referencia de ellos; de modo que en este reportaje tienen que notarse lagunas e imprecisiones, para las que, como en las comedias clásicas, pedimos disculpas al «noble senado» que nos lea.

## PRESENTACION O PERSONALIDAD

Los tomitos tienen 10,5×15 centímetros; así que no llegan al tamaño habitual en los libros de bolsillo. Resultan muy manejables y cómodos, incluso para que los actores aficionados los tengan en la mano durante los ensayos. La cubierta es de cartulina, impresa en color variable: verde, azul, negro, rojo, violeta, etcétera. El título de la obra está impreso en letras blancas sobre ese fondo de color, y una franja blanca lleva impreso en color el nombre del autor, bajo la preposición de; por cierto, antes se indicaba si era comedia, drama o tragedia la obra en cuestión; pero actualmente tal distinción se ha suprimido. El último cen-



tímetro, también en color, indica el nombre de la colección y el número de orden del libro.

En el lomo, en letras del color de la portada, figuran el autor y la obra, y abajo, el número. Al principio, el número se imprimía horizontalmente y las letras en posición vertical; pero al crecer el catálogo se hacía difícil distinguir en un lomo breve las tres cifras, por lo que ahora está vertical también.

La contracubierta no tiene unidad. Suele llevar una caricatura del autor con su bio-bibliografía; pero algunas están en blanco y otras suprimen la caricatura. En su parte inferior se indicaba antes el precio de la obra, aunque en las nuevas ediciones ya no aparece, sustituido por la dirección de la editorial. Se explica esta ausencia por la continua variación de los precios: todo volumen antiguo que se compra ahora tiene pegado un nuevo precio sobre el que figuraba impreso.

Los primeros títulos llevan este reclamo: «Volúmenes normales, a 5 pesetas ejemplar. Extraordinarios, con dos obras y la fotografía del autor, a 7 pesetas.» No han dejado de cambiar los precios de venta hasta hoy: 8 y 12 pesetas, 10 y 14; más tarde, 15 y 20, y ahora, 20 y 25, por fin y por poco tiempo.

Los números que terminan en 5 o en 0 son extras, aunque también pueden serlo otros; el primer ejemplo que vemos es el número 12, *La muerte de un viajante*, el famoso drama de Miller; fueron extras los comprendidos entre el 405 y el 418. Continúan siendo extras los números «redondos», si bien ya no tienen incluidas por necesidad dos obras; además, la calidad de extra tampoco está señalada por la paginación, porque el número 685, que lo es, naturalmente, cuenta sólo 72 páginas, mientras que el 684, que no lo es, tiene 96.

Los números centenarios son especiales. El 100 se titulaba *Extraordinario conmemorativo*, e insertó obras de Buero Vallejo, Calvo Sotelo, López Rubio, Luca de Tena, Mihura, Pemán y Ruiz Iriarte. El 200, *Teatro español de hoy (Antología: 1939-1958)*, fue seleccionado por Fernando Díaz-Plaja, y elevó su precio a 25 pesetas. Los restantes centenarios son homenajes a dramaturgos españoles: el 300, a Benavente; el 400, a los hermanos Álvarez Quintero; el 500, a Alejandro Casona; el 600, a Muñoz Seca. Su precio ha subido de 30 a 40, y ahora, 50 pesetas. El número 700 estará dedicado al café-teatro, y significará una reforma para mejorar la presentación de los ejemplares a partir de entonces.

#### VARIACIONES SOBRE EL MISMO ESTILO

El carácter distintivo de la colección *Teatro* no se puede alterar, como es lógico, so pena de perder unos rasgos que le han hecho merecer el aprecio de los lectores y las distinciones repetidas. Por consiguiente, ni se alterará el formato ni cambiará la típica cubierta. Cuando aparezca el número 700, previsto para el mes de octubre, se notará una presentación más atractiva, capaz de hacer que el volumen, éste y los siguientes, sean merecedores de que se coleccionen.

La cubierta está en estudio cuando el director-gerente de Escelicer adelanta sus proyectos para nosotros. Va a tener más consistencia, desde luego, como está permitido en la actualidad por los avances de las artes gráficas. El papel, que en algunos números resultó demasiado oscuro, será blanco definitivamente, y la letra se procurará que sea siempre de un cuerpo legible sin dificultad. La impresión estará muy cuidada, superando así antiguos fallos. En cuanto a la contracubierta, se quiere reproducir una fotografía del autor del drama editado, en vez de la caricatura.

Claro, no hace falta decir que las mejoras también significan un alza del precio. Pese a ello, el señor Rubio desea mantener la popularidad de la colección a todo trance, y supone que el volumen no costará más de 30 pesetas. Se ha pensado mantener un precio único para todos los volúmenes, sin distinguir entre sencillos y extras.

Una colección tan barata tiene en el precio uno de sus alicientes más eficaces para el lector; pero, ¿y para el autor? Los derechos de autor son el diez por ciento de la venta. Claro que si la obra ha tenido éxito cuando está en cartel, el autor no necesita preocuparse; además, la colección está acreditada y es popular, de modo que la edición de una obra en ella no se piensa como un negocio. El director-gerente de la editorial me confirma que algunos autores incluso renuncian a sus derechos.

#### CINCO MILLONES DE EJEMPLARES

La tirada normal de cada volumen es de cinco mil ejemplares. Contando todos los títulos publicados y sus reediciones, se puede calcular que fueron impresos cinco millones de ejemplares de la colección *Teatro* en estos veinte años de su historia; se trata de una aproximación, puesto que no se cuenta con datos referentes a las ediciones realizadas por Alfíl.

Se mantiene con relativa regularidad el antiguo propósito de publicar «una comedia cada semana». Ya hace tiempo que desapareció esta frase de los libros, sustituida por otra más ambiciosa: «Todo el teatro contemporáneo, en edición de bolsillo». Pese a ello, se procura continuar el ritmo semanal en las ediciones.

Los títulos que se agotan suelen ser reimpresos, aunque no siempre. Se hacen unas diez reediciones anuales por término medio. El ejemplar más reeditado es el número 10, que por ser extra contiene dos obras: *Historia de una escalera* y *Las palabras en la arena*; su autor, Antonio Buero Vallejo, ha logrado asimismo siete reimpressiones de *En la ardiente oscuridad* (número 3) y cinco de *Hoy es fiesta* (176). El drama de Alfonso Sastre *Escuadra hacia la muerte*, que debió de ser representado por todos los TEU que en su día existieron en la nación, cuenta con ocho ediciones (número 77). Seis veces se ha reimpresso uno de los primeros volúmenes, el 6, *Llama un inspector*, quizá la más famosa obra dramática de J. B. Priestley. Cinco ediciones se han tirado de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura (51), y de *La dama del alba*, de Casona (342).

En el momento de escribir estas líneas acaba de aparecer el volumen número 693, integrado por *Aquellas mujeres*, de Enrique Suárez de Deza. Le seguirán *El rey mudo*, de José María Maderm; *Juan Jubilado*, de Alfonso Paso; *Stratojet 991*, de Juan José Alonso Millán; *La maleta*, de Julio Mauricio; *Las palabras dormidas*, de Julio Mathías; *Los dos gemelos venecianos*, de Goldoni, y el número de homenaje al café-teatro.

Dando estas obras por editadas, resulta que el dramaturgo con mayor producción incluida en la colección *Teatro* es, como no, Alfonso Paso; nada menos que 82 volúmenes llevan su nombre, sin contar las versiones de otros autores que él ha adaptado; téngase en cuenta además que algunos de esos ejemplares son extras y, por tanto, incluyen dos comedias.





Víctor Ruiz Iriarte aparece con 22 volúmenes, aparte algunas versiones de autores extranjeros y de su participación en el número 100. Joaquín Calvo Sotelo, también colaborador de ese volumen colectivo, ha editado en esta colección 21 tomitos con obras originales y alguna adaptación. Otro colaborador del número centenario, José María Pemán, que inauguró la colección con su «comedieta» *Entre el no y el sí*, cuenta con 20 volúmenes originales y varias adaptaciones. También tiene publicados 20 volúmenes, aparte su colaboración en el número 100, Miguel Mihura. Alonso Millán entró en el catálogo de la colección mucho más recientemente que los anteriores dramaturgos, pero ya son suyos otros 20 libros. De Antonio Buero Vallejo hay 16 ejemplares propios y dos con adaptaciones. Por su parte, Alejandro Casona figura en 11 libros, destacando el de homenaje en el número 500. Y de Alfonso Sastre también se incluyeron 11 títulos, además de numerosas versiones de escritores extranjeros.

#### CLASICOS Y EXTRANJEROS

La nómina citada puede dar una idea equivocada de la colección a quienes no la conozcan bien. Aunque predominan en ella los dramaturgos españoles de hoy, no se ha desatendido del todo a los clásicos: Lope de Vega está representado con siete obras, y hay títulos de Calderón, Tirso, Cervantes, Lope de Rueda, Fernando de Rojas, Moreto, Guillén de Castro, Vélez de Guevara, Francisco de Rojas y Mira de Amescua. Entre el Siglo de Oro y este nuestro del átomo se encuentran aquí Ramón de la Cruz, el Duque de Rivas, Ventura de la Vega y Zorrilla.

Los clásicos extranjeros a menudo suelen estar adaptados sin sujeción a la fidelidad; por ejemplo, Sófocles, Eurípides, Séneca, Shakespeare, Racine o Molière y Goldoni. Se ha incluido a Víctor

Hugo, Ibsen, Gorki, Chejov, Cocteau, Claudel, Pirandello, Arthur Miller, Bertolt Brecht, Dürrenmat, Tennessee Williams, Terence Rattigan, Priestley y otros muchos.

Las traducciones o adaptaciones suelen ser las mismas que se han representado, sin que esto excluya, por ser regla general, el que a veces se encargue una traducción de cierta obra de éxito. Algunos volúmenes llevan prólogos; otros incluyen autocríticas, pero sin ser constante. Lo mismo hay que decir de la inserción del decorado: varios volúmenes reproducen el que se utilizó durante las representaciones de la obra de que se trate, según el boceto original; en los números anteriores se podían encontrar más a menudo que ahora.

#### LOS LIBREROS NO LA QUIEREN

La colección *Teatro* se difunde por todo el mundo; llega al Japón y a los Estados Unidos, por poner dos lugares alejados de nosotros. Se cuenta con unos mil suscriptores fijos, repartidos por todos los rincones de este planeta, que hasta hace poco se consideraba grande. Varios de sus títulos se comentan en los departamentos de español de las Universidades extranjeras. El 35 por 100 de la tirada suele ir destinada a las exportaciones a los cinco continentes, y los editores están satisfechos de que en la Universidad de Puerto Rico hayan tenido como libros de lectura determinados volúmenes de esta colección.

Resulta que en Bélgica existe afición por el teatro hispano, a juzgar por el número de suscriptores con que se cuenta. Igualmente se difunde bien esta colección por Holanda y Dinamarca.

Sin embargo, en España no es sencillo encontrarla en las librerías; suele haber un número muy limitado de volúmenes, incluso en las grandes librerías de Madrid. Es que a los librereros no les in-

teresa la venta de unos tomitos que dejan poca ganancia, dado su precio. Por eso es más fácil encontrarla en los quioscos, en papelerías y hasta en los estancos. En cualquier caso, el número de volúmenes editados es tan grande, que sólo se puede ver completa en la editorial, y no siempre.

Los centros teatrales de aficionados siempre fueron sus lectores más fieles. Desde hace poco, los teleclubs repartidos por toda la geografía peninsular están dirigiéndose a Escelicer para solicitar o la colección completa o una serie de títulos. Con todo, los editores no creen que la colección *Teatro* sea un auténtico negocio, y si recordamos las vicisitudes ya señaladas más arriba, habrá que creerlo.

#### UN PREMIO Y UN CLUB DE LA COLECCION

Antes de poner punto final a esta historia, vamos a adelantar dos noticias que interesarán a los aficionados al teatro y sobre todo a los dramaturgos jóvenes. La primera es que va a ser convocado en cuestión de días el premio de la colección *Teatro*, que será fallado en la primavera de 1972. Está dotado con cien mil pesetas. La obra elegida será editada en la colección, y se gestionará su representación en un teatro madrileño.

En cuanto a la segunda, se trata de un club teatral; es una idea que estudia ahora don Balbino Rubio y que no está perfilada por completo. Pretende que sea como una academia teatral, de forma que en ella resulten posibles las lecturas, críticas, mesas redondas, etc. Su sede estará en los locales que la editorial posee en Héroes del Diez de Agosto, 6, y si tiene éxito, se intentará que otros clubs semejantes proliferen por toda España. Esperemos, pues, a ver si la inauguración coincide con el número 700 de la colección el próximo octubre.



# Las viejas películas

«Tantos años vividos en soledad y hastío, en hastío y pobreza...»

(LUIS CERNUDA.)

LA habitación era pequeña. La mujer, alta. Se llamaba Maud. Tenía los ojos azules, transparentes y penetrantes. El maquillaje era un maquillaje de muchos años atrás. Uno en seguida se acordaba de una canción entonces en boga. No recuerdo cuál. Iba envuelta en una bata larga, como de esponja, color rosa pálido. Y andaba como esas muñecas japonesas que son de celuloide y a las que hay que darles cuerda.

Hablaba y hablaba. Pero yo no la oía. Me preocupaba la pequeñez de aquella habitación interior. Había un sillón destripado, que ella prometió tapizar de una cretona floreada. Y también una cornucopia. Y el papel pintado de las paredes estaba manchado de humedad.

Había un armario con espejo, en el que yo me confrontaba guiñando los ojos, como había hecho siempre, y frunciendo el ceño, poniendo cara de perfecta crisis de licantrópia. Pero lo que yo intentaba de verdad con aquello era olvidarlo todo. Olvidar las últimas escenas: El hospital con sus buganvillas y sus pinos. Las monjas, extremadamente amables, y los estertores de la agonía. Una cosa absurda que yo había considerado en aquellos momentos como un principio de vida.

—Es inútil que se quede aquí. Está en coma. No le reconocerá. Márchese y nosotros le avisaremos.

Volví a casa de Emilio. Y allí estuvimos, en su cuarto. Toda la habitación, llena de libros y de humo. De pronto nos entró risa. Era una risa inexplicable. Algo que nos había ocurrido con frecuencia en las situaciones más inesperadas. Nos mirábamos a los ojos y reíamos sin ton ni son. Yo tuve que apoyarme contra un estante, doblándome, tratando de impedirlo. Hubo un silencio. Un silencio culpable, infantil y a veces trágico.

A las dos y diez sonó el teléfono. Al mismo tiempo alguien llamaba a la puerta. L. Jimo, la vieja sirvienta, había venido para saber cosas. Fue entonces, mientras hablaba por teléfono, cuando le hice señas de que ya todo había terminado. Y L. Jimo se puso a llorar. Con sencillez, como lloran las gentes primitivas.

A las tres apareció Angeles con unas calas. Desde entonces las calas quedaron convertidas para mí en flores de muertos.

El entierro fue absurdo, como todo en mi vida. Elena apareció envuelta en su abrigo de piel, un abrigo que sólo se ponía para los conciertos y para los cócteles que daban en casa de Mac Phillips. Y Ana María, del brazo de Charo, ambas mirándome con insana curiosidad. «Ya te lo habíamos advertido: eso conduce a esto.» Era algo así como los rótulos de una vieja película burguesa, una película en idioma extranjero, en la que se debían decir muchas cosas importantes, que quedaban reducidas a unas terribles frases hechas. Eduardo hablaba de política. Mi tía Eloísa, de lo caro que de pronto se había puesto todo.

Mientras cerraban la caja —esas ceremonias absurdas en las que los demás, con benévola intención, tratan de impedir el testimonio— me obligaron a dar un paseo. Me acompaña-

ron Emilio y Eduardo, hijo, y tuvimos que espantar a unos cerdos. Los cerdos de los guardianes del hospital, que pastaban entre los pinos, devorando petunias, no lejos del depósito.

Nunca me pareció tan bello el cementerio. Habían crecido amapolas y flores silvestres. Víctor, el médico amigo, que la había atendido en los últimos instantes, me preguntó, mientras el sacerdote rezongaba cosa en latín:

—¿Quién era Alvaro?

—Era mi padre.

Por la tarde fui a un cine. Vi una película de Sara Montiel. Y ahora estaba allí. Frente a Maud. Impidiendo el tuteo, porque me asustaban y al mismo tiempo me excitaban las familiaridades.

—¡Quédate a comer! No voy a cobrártelo. Aunque te advierto que si no eres muy complicado, puedo hacerte un precio...

Yo no era muy complicado.

Por la noche, de vuelta del cine, traje mis cosas. Siete maletas abarrotadas de libros. Un cesto de frutas artificiales, «made in Hong-Kong», dos perros de porcelana inglesa y un retrato enmarcado en piel, en el que mi madre, treinta años atrás, aparecía con una blusa de popelina rayada y una falda oscura, sosteniendo entre sus manos un ramo de florillas salvajes.

Julia me regaló un traje. Y una chaqueta estupenda, que todavía llevo. Eran de su marido. Nino había engordado mucho. Yo no.

Dormí como nunca. Un sueño persistente e intenso.

Por la mañana, Maud apareció por la alcoba con una bandeja en la que descansaban una taza de té con limón, mermelada de ciruelas y unas tostadas.

No fui a la oficina. No porque no quisiera, sino porque Jaime fue el primero en decirme que debía reposar. Para mí, todo lo que ocurría en aquellos momentos tenía algo de ridículo. Un intento frustrado de tristeza con una predisposición insana a la alegría. No lo sé. Desde luego era algo que no iba. Algo que no funcionaba bien.

Me quedé leyendo. A las doce vino Maud con una taza de caldo. Y a las doce y media me pasó a su alcoba. Exterior, con cortinones de otomán y mucha luz. Las ventanas daban al bulevar. Estábamos en febrero, pero hacía sol. Y el mar, intensamente azul.

Fue entonces cuando Maud me habló de su problema.

—El mareo...

Comprendí inmediatamente que estábamos solos. Que la soledad era nuestro problema. Necesitaba agarrarse a alguien. De pronto, el suelo se hundía bajo sus pies. Sentí sus manos recorrer esporádicamente todo mi cuerpo, en un sobeo espantoso.

—¿Me perdonas? Es el mareo.

Era posible. ¡Estábamos tan solos! Necesitábamos agarrarnos a alguien o a algo. La soledad era nuestro problema.

Los espaguetis estaban fríos. De vez en cuando miraba por la ventana de la cocina. Daba a un patio interior, en el que, por lo visto, todo eran cocinas. Un muchacho cantaba.

—Todo esto está lleno de pensiones. Pero lo mío no es una pensión, ¿no te parece?

Yo no sabía qué decirle. Y aquel muchacho cantaba y cantaba.

Fue entonces cuando llegó Fulgencio. El contrabandista. Se plantó en el quicio de la puerta y nos miró con respeto. Ese respeto estúpido de la gente que cree que valemos más.

—Maud...

A Maud se le encendieron los ojos. Y unos ojos azules y transparentes, cuando se encienden, tienen algo de cursi.

—Fulgencio... —susurró.

—¿Te queda comida?

—Sí.

Quedaban, sobraban espaguetis en la olla exprés.

—¿No te echas más jugo de tomate? —me preguntó a mí.

Pero a mí me gustaban con queso rallado.

Maud fue a un armario y, como un alquimista, alcanzó una botella de vino tinto. La vació en dos vasos. Uno me dio a mí, y el otro, a Fulgencio.

—¿Tú no? —pregunté yo con resabios de ahogada timidez.

—A mí me gusta más el solera. Pero es tan caro...

Fulgencio me miró y guiñó un ojo. Aquello quería decir algo.

A la hora de la siesta nos apretamos en el pasillo.

—¡Síguele el juego!

Miré a Fulgencio. No entendía nada.

—Está «chalaíta» por mí. ¿No te ha bañado todavía?

Miré a Fulgencio por segunda vez. Me entusiasmaba su seguridad. Me miró. Como un profeta:

—Te bañará. Nos baña a todos.

Maud salió de una alcoba, sala de recibir, especie de «fumoir», en el que uno pensaba lo peor. Llevaba un cigarrillo, un cigarrillo turco, entre los dedos. Me recordaba una vieja película.

—También adoro el champán, «mon bébé»... —susurró cuando pasaba por mi lado.

Yo miré a Fulgencio.

—No te preocupes. A Guisando lo llama «gorrión». Tú eres «bebé». Y yo...

—¿Cómo te llama?

—Yo soy su «lobo». Su «lobito de mar».

Después resultó que era su cumpleaños. Conocía a mi madre. Mi infancia había sido tan triste, que no me fue difícil recordar su rostro. Era cierto. La recordé calándose un sombrero en forma de campana frente al espejo de hueso. Precisamente un día en que mi madre había encontrado entre los indígenas que vendían flores un gran manojo de crisantemos.

—De manera que...

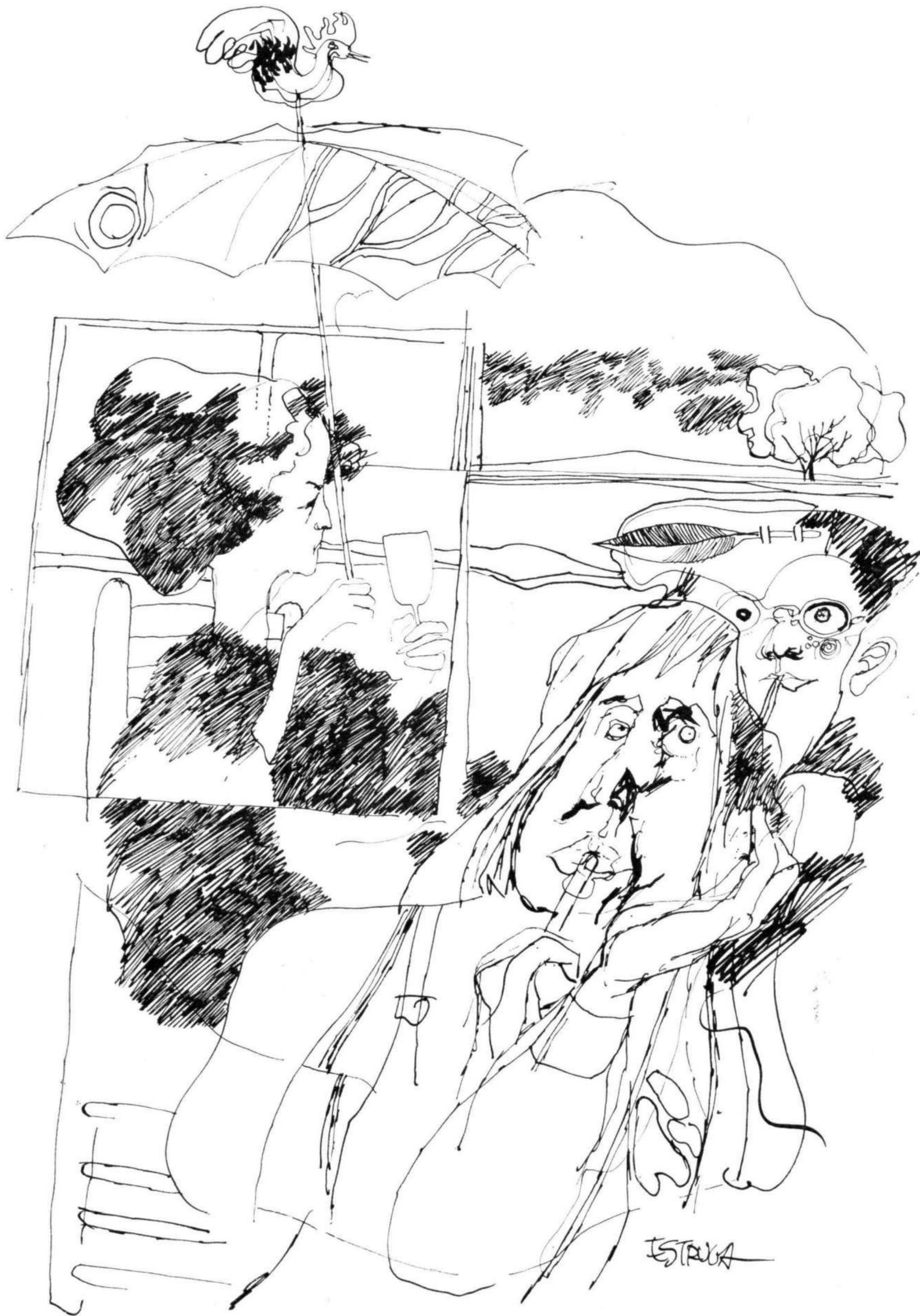
—Eso.

Me habló de San Sebastián. Y de un juego de palabras «muy francés», en el que ella, durante todo el tiempo se lo pasaba preguntando el significado de la palabra «criadilla».

—Los toros..., ¿comprendes? «Eso» de los toros... —y cuando hablaba así miraba a Ful-

# traen mala pata

Por Angel VAZQUEZ



gencio y me vaciaba un poco de champán para que yo me olvidara del resto.

A «Gorrion» le daba asco de todo.

—Yo, como en el casino—me volcó en el oído, dándose importancia.

Pero aquella noche no había podido escaparse. Bebimos champán. En la radio—ella no tenía tocadiscos—Jacqueline François cantaba «Parlez-moi d'amour». En aquella mal-

dita ciudad todo el mundo se acordaba de todo. Todos vivíamos mirando hacia atrás. La historia de su vida me interesaba poco. Contada así, por las buenas, resultaba un perfecto serial radiofónico. Me quería muchísimo. Era una mujer tan inteligente que nos dejaba en reserva. Había tenido una enfermedad inconfesable. Una enfermedad que ella confesaba a todo el mundo. Don Alfonso

Pérez del Guillar se lo había pegado todo. Un caballero español de comunión diaria. Sus motivos tendría.

Y me bañó. Es posible que yo entonces bebiera demasiado.

Al día siguiente fue domingo. Le dije que iba a misa. No era cierto. Pero a ella pareció alegrarle la noticia.

—Yo iré más tarde...—confesó.

También era mentira. Pero le encantaba la idea.

—El domingo que viene iremos los dos juntos. ¿No te parece?

—Me parece estupendo.

Nunca fuimos.

Me planchó los pantalones de un traje azul oscuro. Y a la hora de salir, como si acabaran de darle cuerda, corrió al pasillo para ofrecerme un pañuelo de seda azul turquesa, impregnado de intenso perfume, probablemente pachulí. Me lo colocó en el bolsillo exterior de la chaqueta, haciendo que asomaran los picos. En cuanto se cerró la puerta, ahogando sus recomendaciones de «reza por mí, "mon bébé"», me quité el pañuelo y lo escondí en el bolsillo del pantalón.

Al siguiente domingo me lo prendió con alfileres «para que no se me perdiera», y perdí mucho tiempo en desprendérmelo. Y mucho más en prendérmelo después, a la vuelta del cine.

Todavía no había abierto todas mis maletas. Cuando lo hice, descubrí en el interior de una de ellas una botella de coñac. La puerta del cuarto estaba cerrada, y ella, en la cocina, preparaba un pudín. Me miré en el espejo y me sentí desamparado. Aquella habitación era tan pequeña y aquellas manchas de humedad tan grandes... Tomé la botella y la envolví en un papel de periódico. Salí al pasillo. Al pasar por la cocina, ella asomó en el umbral.

—¿«Mon bébé»?

—Salgo un momento.

—¿Adónde vas?

—Voy a llevarle esto a la madre de Emilio.

—¿Qué es eso?

No supe qué decirle. En aquel momento alguien llamó por teléfono y aproveché para huir, dando un portazo. En el descansillo del primer piso me detuve. Destapé la botella, ya comenzada semanas antes, y bebí. Creía que nadie me observaba. Me sobresalté ante la presencia del portero nocturno, que, desde el bajo, me observaba. Me esforcé en aparentar una imposible naturalidad. Incluso sonreí. Descubrí a mi izquierda la puerta del ascensor y pulsé el timbre de llamada. Una vez dentro, recuerdo que estuve subiendo y bajando los diez pisos sin dejar de beber.

Abrí los ojos. Maud estaba allí. Junto a la cama. Haciéndome ingerir una taza de té, en la que había disuelto una pastilla que sabía amargamente.

—¡«Mon bébé»!, ¿por qué has hecho eso?

La miré fijamente, sin comprender.

—Tenías la cabeza metida dentro del cubo de la basura. Tendido en el suelo. Yo no podía contigo. Tuve que llamar a Ahmed, el portero. Entre los dos te llevamos a la cama. Estabas como muerto.

La última vez que había visto a Ahmed empujaba libidinosamente a una de las chicas que vivían en el tercero. Una de esas chicas que a determinada hora del anochecer hacen la calle. Al menos, me parecía recordar aquella escena. Tal vez aquello habría ocurrido en otro día.

—En sueños pronunciabas el nombre de tu madre... ¡Pobre bebé!

Era posible. Y, sin embargo, yo creía que lo último que pensé antes de sumirme en aquel sueño profundo y alcohólico había sido en la deuda que tenía con Jaime, en el dinero que había pedido adelantado para los gastos del entierro. En todas mis deudas. En todo lo que me esperaba y de todo aquello de lo que yo intentaba huir.

La sentí cerca de mí, muy cerca de mi cuerpo, agarrándose con fuerza.

—Es el mareo..., ¿sabes?

## ODA A LOUIS ARMSTRONG

(Washington, 1969)

Por Connecticut Avenue te recuerdo, Louis Armstrong, por estas calles limpias de Washington, con negros que visten pantalones amarillos y blusas rojas y gorras verdes y tristeza infinita.

Por esta primavera que irrumpe ya y se cuelga de los pechos erguidos de todas las muchachas, por este viejo parque con palomas y ardillas, te recuerdo, Louis Armstrong, como un río de sombra.

Pasas y arrastras miedos, olvidos, soledades, ancestrales canciones, noches, látigos, sueños... Todo lo vas llevando hacia el mar de la pena, mientras flota la luna sobre Nueva Orleans.

¿Recuerdas a Joe King? «La trompeta no suena con aire. Ponle el alma.» La pusiste, negrazo, le metiste en su entraña de metal tu gemido, tu infancia carbonera de Storyville, tu gloria.

«Wonderful world» Escucha. ¿El mundo está bien hecho? Esas duras sirenas que arañan la mañana, ¿qué separan, qué juntan, qué escriben, estridentes, en el cielo sereno de la gran capital?

Tu trompeta es inmensa, como el Washington Monument. Desde ella se divisa Columbia, el Machu Pichu, las campanas de Europa, los leopardos de Kenya y una torre redonda de Benarés, y Sidney.

El bop, el jazz, ¿qué importa? La música temblante. De tus labios callosos que no alivia el aceite de salvia ni los besos ni el calor de Lucille, brota como un torrente de rabia y de ternura.

«When it's sleepy time down South», tú tocas y América despierta, de golpe, a tu conjuro y abre Handy los ojos a la noche estrellada mientras la nieve cubre los tejados de Harlem.

No queda, viejo brujo, titere con cabeza. Una muchacha rubia besa a un negro y sonríes. Y tu garganta expulsa tu largo grito —«¡O-o-o-h-y-e-a-h!»— cuando el tambor retumba desesperadamente.

Luego un ronquido oscuro, un rugido, se escucha. Cantas —¿cómo?—. La tierra con tu voz cantaría. Pero la tierra calla. Tú, no. Nunca has callado, Satchmo, ni la sonrisa se ha tronchado en tu rostro.

Toca, canta, no hay tregua para ti, canta, toca. Resuena sobre el mundo tu trompeta gigante. Que tu garganta sea como el agua de un pozo que un niño condecora de círculos azules.

En esta breve plaza donde —silencio y bronce— Longfellow va olvidando sus versos amarillos, edifica los suyos para ti, solitario, otro poeta, Louis, llegado de muy lejos.

Eres blanco por dentro, tan negro y melancólico, mas eso no te sirve de nada, viejo Satchmo. Tu piel es tu pecado. Escúpeselo al mundo. Que nadie ignore el mágico clamor de tu trompeta.

CARLOS MURCIANO

(Del libro CLAVE, inédito.)

Por Carlos-José COSTAS

## SATCHMO HA MUERTO



Un joven de Nueva Orleáns que sueña con dedicar su vida a la música

leáns, en Chicago y en Nueva York. Después en el resto del mundo.

De los primeros años viene el apodo de «Satchmo», una forma abreviada de «Satchel-mouth» o «boca de maletín», como le llamaban sus compañeros de juegos. Y ese apodo le acompaña, con orgullo por su parte, como es habitual en el mundo del jazz.

Algunas de las canciones que compuso han quedado incorporadas definitivamente en la historia del jazz y siguen

sirviendo de punto de partida para nuevas versiones e improvisaciones: *Where Did You Stay Last Night*, *I've Got a Heart Full of Rhythm*, *Wild Man Blues*, *If We Never Meet Again*, *Sugar Foot Stomp*, *Brother Bill*, *Struttin' With Some Barbeque* o *Ol' Man Mose*.

El camino de sus setenta y un años nunca fue fácil. El ambiente de su infancia pareció quedar superado con su éxito, pero Louis Armstrong arrasó el color de su piel como

Como en premeditada coincidencia Louis Armstrong llegó al mundo un 4 de julio, el de 1900, entre cohetes y fuegos artificiales, conmemorativos de la independencia americana, de la que ha sido después uno de sus mejores símbolos, representando a su país en todos los restantes del mundo. Hugues Oanassié, el historiador del jazz, ha dicho de él: «Es un músico de tan extraordinaria habilidad que está por encima de todo elogio posible.» Marshall Stearns ha añadido: «Ha nutrido e inspirado generación tras generación de hombres del jazz; ha llegado a ser el símbolo más difundido de la especial contribución de América a la música del mundo.»

Su infancia transcurre en un barrio de Nueva Orleáns, al que se conocía como «El campo de batalla», en el que vivían los personajes más siniestros de la ciudad. Allí aprende diversos instrumentos, los que puede, los que de un modo u otro llegan a sus manos, y desde muy pequeño se gana la vida con los trabajos más dispares: vendedor de periódicos, palero de carbón, conductor de reparos, cargador en los barcos plataneros, en la construcción, etc., pero de modo paralelo sigue su actividad musical, y a los veinticuatro años ya es una figura en Nueva Or-



Sonríe como el niño que quiere agradar, como pidiendo perdón a los racistas por sus triunfos



una dificultad permanente que podía presentarse en cualquier momento. El mismo ha contado cuando un locutor de radio se negó a hacer la presentación, problemas de reserva de habitaciones en hoteles, etc., pero su entusiasmo no desmayó nunca, ni su inquietud para seguir buscando efectos y estilos, siempre que tuvieran un sentido, un fundamento, negándose al cambio por el cambio que imperó durante años; aquellos «estilos» del jazz duraban lo que un contrato en un determinado local. La improvisación es parte importante en el jazz, y por eso la calidad va-



El sonido brota de su trompeta, mientras la mente anticipa la improvisación

riará de acuerdo con la calidad creativa del intérprete. Stearns cuenta la prueba a

que fue sometida como pianista Lillian Hardin, que pasaría poco después a llamarse «señora Armstrong»: «Me senté al piano para hacer la prueba, pedí el papel de música y se sorprendieron. Amablemente me dijeron que no tenían partituras y, más aún, que nunca las usaban. Entonces pregunté el tono de lo que fuéramos a interpretar. Hablábamos dos idiomas distintos, y me contestaron: Cuando oigas dos golpes empieza a tocar. Todo me parecía muy raro, pero cuando oí los dos golpes ataque un acorde con todas mis fuerzas. Tardé dos segundos en darme

cuenta qué era lo que iban a tocar y me uní a ellos. Me dieron el puesto de pianista en la New Orleans Creole Jazz Band, y desde entonces no he vuelto a entrar en una tienda de música.»

La anécdota es muy significativa, y con papel o sin él, Louis Armstrong ha significado mucho para la música, para esa música de jazz que contagié también a los primeros compositores serios de su momento explosivo. Fue el descubrimiento de un mundo muy particular, con fuerza suficiente para arrastrar hasta a los más rodeados de papel de música.

## SANTANDER: FESTIVAL Y CURSO DE PEDAGOGIA MUSICAL

En Santander se ha iniciado el XX Festival Internacional, que se extenderá hasta finales de este mes. Es una fecha importante para este Festival, que llega con un pasado brillante a su mayoría de edad. La programación ha incluido, en primer lugar, las actuaciones del American Classical Ballet, con Rudolf Nureyev como artista invitado, y comienza el mes de agosto con la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, recital de piano de Andre Watts, Teatro Nacional Polaco de Pantomima y Danzas, de Wrocław; Cuarteto de Madrigalistas; guitarrista Alirio Díaz; Cuarteto Amadeus; Ballet de Rafael de Córdova; Ballet de Antonio Gades; West Usa Ballet; Orquesta Nacional, dirigida por Frühbeck y Rowicki; violinista Henryk Szering, solistas de Sofía y el «ballet» folclórico ruso Beriozka.

Las notas al programa recuerdan los años 50, «cuando una muchedumbre ávida e ingente se agolpaba para escuchar los versos de los grandes dramaturgos clásicos, las castañuelas y las guitarras de los conjuntos españoles de danza y el esplendor sonoro de las Nueve Sinfonías de Beethoven, dirigidas por Ataúlfo Argenta». Recuerdo justo, inevitable, porque Ataúlfo Argenta estuvo entrañablemente unido al Festival de su Santander.

Precisamente recordando a Ataúlfo Argenta, se celebrará en Castro Urdiales, entre el 9 y el 22 de agosto, el I Curso de Pedagogía Musical «Ataúlfo Argenta», organizado por la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes, con la colaboración del Ayuntamiento de la ciudad, la Sociedad

Cultural Ataúlfo Argenta y el Instituto de Enseñanza Media.

Durante el curso se hará un examen de los métodos más actuales de educación musical básica, como son «Orff», «Kodaly», «Ward», etc. Contará con clases prácticas sobre «El Canto Colectivo en la Escuela», «La improvisación musical elemental en grupo» y «La música y el arte dramático en la formación básica». Simultáneamente se celebrará un seminario que desarrollará en seis ponencias, el tema «La Pedagogía Musical en la Educación General Básica».

Nuestra impresión personal sobre este curso es más que favorable. La enseñanza de los principios musicales en la Educación General Básica es fundamental,

y del método empleado depende en gran medida los resultados a obtener. En numerosas ocasiones hemos defendido la necesidad de esta educación musical, que, como la de siempre obligatoria del dibujo, debe realizarse al margen de las condiciones naturales de los alumnos. Con el dibujo y los estudios posteriores de Historia del Arte no se ha pretendido nunca que todos los alumnos sean pintores, sino que adquieran el nivel cultural imprescindible, al menos, en esta disciplina. Esa misma idea es aplicable a la música que ha permanecido un tanto olvidada en todos los planteamientos de la Historia de la Cultura, aunque forme parte de ella con el mismo derecho que cualquier otro

aspecto del Arte. Por ello ha sido un acierto la organización de este primer curso, anuncio de los que habrán de llegar, al que pueden concurrir los profesores de Educación General Básica que posean una formación musical y los músicos graduados que deseen especializarse en este nivel de la enseñanza.

Por otra parte, el escenario no podía ser más adecuado. La sombra del recuerdo de Ataúlfo Argenta es un excelente fondo, porque, como comentamos con motivo del Festival de Santander, él arrastró a los públicos hasta los conciertos, despertando aficiones dormidas que debieron provocarse desde los primeros años, como ahora se pretende en el nuevo planteamiento del problema, convencidos todos de su importancia cultural.

### GRUPO YUGOSLAVO «FRULA»

Se presentó en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, el grupo yugoslavo de danzas folclóricas «Frula», que bajo la dirección de Dragoslav Džadzevic inició sus actuaciones como grupo folclórico de danza, pasando desde hace un año a hacerlo sobre patines, aunque en lugar de la pista tradicional de hielo utilice ahora una pista de un material especial con los mismos efectos y resultados y sin los problemas tan complicados de una instalación que requiere el hielo.

La idea de Džadzevic es la de ampliar los límites de su repertorio para no centrarse en los temas folclóricos yugoslavos. Ya lo ha conseguido, reuniendo en el espectáculo presentado en Madrid danzas de Baviera, húnga-



Ballet folclórico ruso Beriozka, que se presentará en el XX Festival Internacional de Santander

Louis «Satchmo» Armstrong ya no nos animará con su sonrisa de niño que quiere agradar; que parecía pedir perdón a los racistas por sus triunfos; que nos ponía en el difícil trance de elegir entre oírle cantar, tocar la trompeta o simplemente verle sonreír. Ya no le veremos «jugar» a la música, porque eso nos hacía creer cuando actuaba, entretenerse con un juego que nunca sabremos seguro si le divertía más a él que a los que le escuchaban. Ya hay respuesta a su ruego en la canción *Baby, Won't You Please Come Home*. Ya sabemos que no volverá a casa.

SO

ras, italianas, vienesas, rusas y, por supuesto, yugoslavas. Entre sus proyectos figura el de ir incorporando danzas de los países que visita el conjunto, lo que le ofrece la oportunidad de estudiarlas de cerca, y así las españolas figurarán en sus futuros programas.

Como comentario a sus actuaciones nos parece que la frase más adecuada sería describirlos como «coloristas, alegres, brillantes, con chispas de ingenio». Parece más una gacetilla o un tópico, pero la realidad es que responde fielmente a ella. Es la fuerza interior, acompañada del color, que caracteriza a las danzas folclóricas de casi todos los países, que, por otra parte, gustan de modo automático en todos los países. Así ha sucedido en esta ocasión, en la que el público se sumó abiertamente al entusiasmo de los bailarines-patinadores.

#### RUDOLF NUREYEV

Cuando cerramos este comentario se anuncia la presentación en el teatro de la Zarzuela, que ha sido precedida y será seguida de otras en los distintos Festivales que se vienen celebrando en numerosas ciudades, del American Classical Ballet, con Rudolf Nureyev, bajo la dirección artística de Katherine Crofton. Con el famoso bailarín ruso intervendrán Liliana Cusi, del «ballet» de la Scala de Milán; Cyril Atanassof, de la Opera de París; Eva Evdokimova, de la Opera de Berlín, y Peter Maller, de la Opera de Viena. El programa de presentación incluye *Les Biches*, de Poulenc, con coreografía de Nijinska, y *La Sífide*, de Lovenskjold, coreografía de Bournonville.

## EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

«POR todas partes se le desmandaba, a grandes chorros, su propia abundancia», nos dice Francisco Garfias de Juan Ramón Jiménez en el prólogo de esta nueva recopilación que hace del maestro. Se trata de los «Cuadernos», de J. R. J., y se recogen en estas páginas aquellos versos y aquellas prosas que, de los años 1925 a 1935, publicó el poeta en pulquérrimas e independientes entregas.

Siempre es hermoso contemplar un nuevo Juan Ramón «escogido» y siempre se piensa en la impropia tarea que se han impuesto sus recopiladores. Ahora, una vez más, Francisco Garfias se sume en esta abundancia, en esta suma de sumandos incoercibles, insumisos, cambiantes... No; no hay cesta que detenga, que contenga este agua juanramoniana, también «sin precipitación y sin descanso», como el lema que tomara de Goethe, astral, sobrecogedor si se somete a análisis.

Sutiles y seguros los descubrimientos, redescubrimientos del poeta. «Número, acento, rima, nunca están en el verso, sino siempre en el poeta. Por eso no hay formas uniformes, y no es "imprescindible" inventar otras, que, sin poeta de voz y movimientos propios, siempre serán, por diferentes que sean, las mismas; y con poeta pleno, serán equivalentes siempre a las normales»... Esa certidumbre juanramoniana, esa fe en el poeta verdadero, indemne de todo daño modal, salvado de todo naufragio de época; esa claridad de que toda la verdad está en el concierto del poeta y no en el acierto del poema son esencias que le debemos y que nos pueden acompañar ya siempre en cualquier detenimiento emocional o crítico.

EN este mismo libro, hay algo que puede valer para nuestra actualidad artística. Se han inaugurado en el Casón las nuevas salas del Museo del Prado dedicadas al arte del siglo XIX. Una espléndida y limpia colocación hace que podamos ver casi con otros ojos una pintura contemplada de manera incómoda, con inercia decadentista. Todavía habría que cuidar un poco más esa pintura. ¡Ay, esos marcos, esa «negritud», ese sabor añejo, perturbador, confundidor, que han rodeado y enrarecido a nuestros maestros, llamados—también con inerte cansancio—modernos!... Y, de pronto, un Madrazo distinto, y un Sorolla actualizado, y un Pinazo casi revolucionario. Una sobriedad adelantada; una escapatoria a la íntima sencillez. ¿Y ese Rosales...? En este mismo libro, decíamos, Juan Ramón Jiménez nos dice del autor de «La muerte de Lucrecia»: «Vocación, poderío, voluntad

gigantes, alimentados con la totalidad de una débil tierra carne. Y el tambaleo constante de no ir pudiendo ya soportar en la palma delicada de la mano el tamaño de la obra, deslumbrada por la chispa del alma desnuda...» Y más adelante le llamará «transparente huésped de España»...

Y todo como una rueda girando para encontrar la órbita prevista, descubierta, conforme y confortadora. «Número, acento y rima...» no están en el cuadro ni en el tema, sino en el pintor. Eduardo Rosales, escapándose, hacia la muerte, de cierta grandilocuencia que su tiempo proclamaba, que su alrededor exigía. Salvándose, solo—como lo vemos hoy—, «se iba quedando morado, gris, negro el pabito de Eduardo Rosales».

«PARA darte tristeza», nos dice la enamorada de Juan Ramón Jiménez. Y ahora, en Lawrence Durrell («El cuarteto de Alejandría».—«Balthazar»): «No soy demasiado buena ¿sabes?... sólo sé dar tristeza.» ¿Tendrá que ir unido el amor a la tristeza? Y la poesía, «razón de amor» ¿tendrá que llevar a la tristeza fatalmente? Y entonces ¿no será buena para alguien...? «¿Por qué son tan tristes los poetas...?», preguntaba una lectora huidiza, bienintencionada.

SIGUIENDO con Lawrence Durrell: «A la representación medieval del Mundo, el Demonio y la Carne (cada uno merece un libro), los modernos hemos añadido el Tiempo: una cuarta dimensión.» Y el artista actual ha manejado esa dimensión, desposeyéndola de sus rigurosas leyes. Rostand decía que no se podía abolir el tiempo. Pero una gran parte de la literatura contemporánea no existiría si no hubiera jugado a confundir ese tiempo, a arrancarlo de sus inmutables trazados. A las preguntas «¿por qué?», «¿dónde?», «¿cómo?», «¿cuándo?» que contestaba, más o menos, toda narración, toda forma de exponer algo que había pasado realmente o en la imaginación del narrador, se les han abierto vacíos eficaces y angustiosos. Pero es la última pregunta, ese «¿cuándo?», la que ha obtenido menos respuestas. Misterio, interés y cierta inquietante novedad surgen de esa falta de tiempo concreto. Se siente algo que no se sabe bien si existe o no. Nos intranquiliza y nos conduce más que el «por qué» de las cosas, que el «cómo» están sucediendo, que el «dónde» ocurren o han podido ocurrir. Tiempo, un nuevo enemigo del alma; un nuevo aliado de ciertos espíritus creadores.

## CRONICA del XIX FESTIVAL

Una vez más, el teatro Victoria Eugenia de la bella capital del mar Cantábrico ha encendido sus luces de gala y tendido sus tapices para que, al son del tamboril y la flauta, bajo el tradicional arco de espadas, ascendiera por la gran escalinata el desfile variopinto y esplendoroso de las personalidades, los actores y actrices, los realizadores cinematográficos, los escritores y los hombres de cine..., que acuden a la convocatoria del festival. Una vez más, la enorme sala ha escuchado aplausos y silbidos, opiniones contrapuestas..., la sal de todo certamen cinematográfico. Y en la pantalla, otra vez, se han reflejado historias de amor y de muerte, de risas o de dramático acento, en color o en blanco y negro, habladas en multitud de idiomas de todo el mundo. El Festival de San Sebastián, el Festival de España, ha celebrado su decimonovena edición entre los días 7 y 16 del pasado julio. A continuación encontrará el lector un apresurado resumen de las películas presentadas más un comentario sobre el ciclo retrospectivo, dedicado este año al célebre director americano King Vidor, que vino en persona para presidir el Jurado internacional.

El balance extraído de este XIX Festival es positivo en líneas generales. El tono medio de las películas presentadas es bueno. Sin una obra que haya descollado por encima de todas, sin una película a la que calificar de «obra maestra», hemos podido conocer realizaciones muy aceptables. Ha descollado la participación francesa con dos filmes importantes y, en un nivel ligeramente inferior, la estadounidense y la inglesa. Es preciso resaltar la calidad de la sección informativa con cuatro o cinco filmes de gran calidad.

Como dice en su saludo en cabecera del programa el director del certamen, don Miguel de Echarri, los festivales cinematográficos siguen vigentes, porque valedera aún es la causa que llevó a fundarlos. El Festival de San Sebastián, como punto de reunión de gentes del cine, como muestra de la producción mundial del momento, como mercado, como medio de difusión, cumple su cometido. Verdad es que tropieza en su labor con tremendas dificultades: selección de filmes de verdadera calidad, problemas económicos angustiosos...; pero al clausurarse estas jornadas vemos un resultado satisfactorio. Es necesario seguir apoyando el Festival donostiarra, como verdadera fiesta del cine en España. Podemos apuntar, dentro de un espíritu de cooperación, algún fallo (falta de un verdadero servicio de relaciones públicas que atienda a las personas asistentes, inexistencia de traducción simultánea para los extranjeros...), pero en nuestro ánimo está la convicción de que estos defectos tienen como causa esa penuria económica contra la que lucha agotadoramente la dirección del certamen. Esperemos que la tenacidad de sus directivos vaya paliando estos problemas para que San Sebastián se mantenga dentro de la primera línea de Festivales Internacionales Cinematográficos en continuo progreso.



Don Enrique Thomas de Carranza, en el acto de inauguración de la exposición «El libro cinematográfico»

## diario del festival

miércoles  
7

Como acto previo a la inauguración oficial del certamen, a primera hora de la tarde se abre la exposición «Libros y Publicaciones del Cine», con documentación sobre los comienzos del séptimo arte, entre la que se cuentan numerosos ejempla-

res raros y de gran valor para la historia del cine. Destaca la sección fotográfica, con una colección dedicada a Greta Garbo y otra serie que recoge la visita que en 1931 hizo a San Sebastián Charles Chaplin. Todo lo expuesto pertenece a la biblioteca especializada del crítico e historiador Luis Gómez Mesa.

A las siete de la tarde se inaugura oficialmente el festival con un acto en el palacio de San Telmo, al que asisten las autoridades locales bajo la presidencia de don Enrique Thomas de Carranza, director general de Cultura Popular y Espéctaculos.

En sesión de noche, primer filme: **Summer of 42**, de Robert Mulligan (USA), bien acogido por el público. Es obra media, de hombre que conoce su oficio y sabe dosificar los elementos de una historia trivial sobre la iniciación amorosa de unos adolescentes durante las vacaciones en una playa en el año cuarenta y dos. A pesar de alguna secuencia tratada con cierta chocarrería muy del gusto americano, el conjunto de la película acredita un tacto delicado en el planteamiento de situaciones límite.

jueves  
8

Comienza la sección informativa del teatro Astoria con **The go-between**, de Joseph Losey (Inglaterra), en mi opinión una de las obras más conseguidas del gran realizador. La atmósfera, los personajes, las situaciones han sido trabajadas concienzua-

# DE CINE DE SAN SEBASTIAN

Por Luis QUESADA

damente, sin que se note por ello la carpintería. Un castillo inglés en los principios del presente siglo; una historia romántica, a lo «Lady Chatterley» entre la joven noble y el granjero; un niño, Leo, que sirve de intermediario en esos amores, llevando mensajes de uno a otro amante..., son los elementos manejados con profundo sentido cinematográfico. Hay secuencias antológicas, como la partida de cricket. La descripción es morosa, recreándose en el detalle, en la plástica de los encuadres, en la cristalización de una mentalidad, de unas maneras, de un estilo de vida.

En sesión de tarde, se proyecta **Carlota**, del húngaro Pal Sandor (a concurso). Muy correctamente realizada, con espléndida fotografía, la película es un homenaje nostálgico a la vejez de los antiguos luchadores comunistas que viven retirados del mundo entregados a sus recuerdos y aquí se personifican en Carlota, una anciana vivaz, de inquebrantable fe en sus ideales políticos. Hay también una confrontación con la juventud actual que, sin aquellos ideales de lucha, sin banderas ni creencias, mantiene una actitud escéptica a la par que un noble deseo de encontrar fórmulas para su futuro e ideas en que creer.

La Unión Soviética, por la noche, presenta a concurso **Los jóvenes**, de Nikolai Moskalenko. Cine viejo a pesar del color, de la pantalla gigante, de las bellas fotografías de Moscú. Historia de mentalidad burguesa a pesar de su aparente inconformismo y del desfile final, fue acogida benévola por el público, sin más.

viernes  
9

A las cuatro de la tarde, en la sesión informativa, se nos da a conocer la brasileña **Los dioses y los muertos**, de Rui Guerra. Es una obra muy característica del «cinema novo brasileiro», colorista, con estética particular, simbólica y folclórica, discursiva y llena de claves para unos pocos iniciados. Obtuvo un furioso

pateo y un no menos entusiástico aplauso de sectores aislados. Nada nuevo para el que ya haya visto dos o tres películas de esta escuela.

A continuación y en el Palacio del Festival, fuera de concurso se proyecta **The touch**,

primer filme hablado en inglés, de Ingmar Bergmann. Dentro de la línea del buen cine realizado por el maestro sueco, «The touch» se mantiene en un nivel medio. Bergmann ironiza levemente sobre la vida mediocre de la burguesía de nuestro tiem-

po, describiendo la aventura trivial de una madre de familia que por hastio corre una aventura amorosa. El egoísmo, la cobardía, el materialismo que impregnan nuestra sociedad están descritos con crudeza. Pero Bergmann aquí parece dar vueltas a un tema sin encontrar una solución, sin saber siquiera cómo finalizar la historia.

La última película del día es la inglesa **Unmann, Wittering y Zigo** (de John Mackenzie) sobre el mundo ya tantas veces tratado cinematográficamente, de los colegios ingleses. En esta ocasión, la rebeldía y la crueldad de los alumnos ha llegado hasta el asesinato de un profesor. Su sustituto (David Hemmings) luchará y aun arriesgará la vida hasta descubrir al culpable. Seguimos en una línea de buen cine comercial, realizado con experiencia, dosificado hábilmente. No llega a convencer un soterrado intento de denuncia sobre el autoritarismo imperante en la pedagogía británica.

sábado  
10

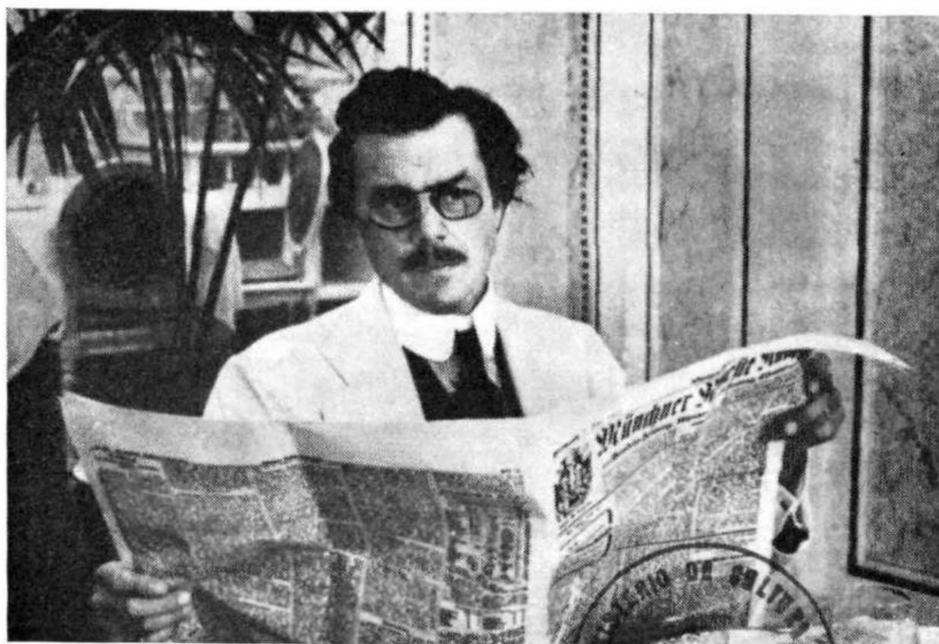
**Raphael ou le debauché** (francesa, de Michel Deville, es la tercera película de la sección informativa. Michel Deville prosigue aquí su serie de historias galantes (recordemos «Benjamín») y leves en el marco decadente y blando de la nobleza del siglo XIX. Nada de particular en su tratamiento.

La quinta película a concurso es **Everest symphonie**, del japonés Isao Zeniya, largo reportaje sobre la preparación y realización de la hazaña deportiva llevada a cabo por el esquiador profesional nipón Yuichiro Miura que, en marzo de 1970, descendió esquiando el monte Everest. Como cine, el reportaje es de calidad mediana.

En sesión de noche se proyecta **Brewster McCloud**, del americano Robert Altman, autor de «M. A. S. H.». Altman hace un cine original, sarcástico, poniendo en la picota las instituciones del «american way of life». Hasta ahora es, indudablemente, la obra más original proyectada en el Festival. Con una intención de tratamiento a



«Brewster McCloud»



«Muerte en Venecia»

lo Grand Guignol, cae en ocasiones en lo desorbitado. No llega a lo esperpéntico por ingenuo, pero distrae y divierte. Por supuesto, es inferior a «M. A. S. H.».

**domingo**  
**11**

Gran expectación por la sesión informativa en la que se presenta **Muerte en Venecia** (Italia), de Luchino Visconti, sobre la novela homónima de Thomas Mann. Una vez más, Visconti introduce al espectador en la atmósfera pesada y barroca de sus mejores obras; en el mundo decadente en que se mueven sus personajes, torturados por pasiones inconfesables, roídos por la enfermedad, el fracaso, el hastío. Con sus limitaciones y defectos, Visconti es un gran creador de mundos. Aquí nos da una Venecia distinta, finisecular, lugar de descanso de una sociedad en descomposición, abocada a la muerte física y moral. Dirk Bogarde crea soberbiamente el papel del músico alemán Aschembach, acongojado, atraído irresistiblemente por una adolescente de turbadora belleza. El «adagio» de la Quinta sinfonía de Gustav Mahler apoya con su sobrecogedora solemnidad el dramatismo creciente, de moroso desarrollo, de esta historia de pasión y muerte.

Checoslovaquia presenta a concurso, por la tarde, **Otra vez saltó sobre los charcos**, de Karel Kachyna, película vigorosa y confortante, impregnada de fe en la voluntad humana, aunque aquí el personaje central sea un niño que, no resignándose al fracaso a que le aboca una parálisis incurable, llega a convertirse, con un tremendo esfuerzo de voluntad, en magnífico jinete. Kachyna, ayudado por su excepcional intérprete infantil: Vladimír Dlouhy, nos da una lección de cine alegre y constructivo, optimista, sin ternurismos facilones, dentro de una correctísima realización.

En la sesión de noche se proyecta la argentina **Crónica de una señora**, de Raúl de la Torre, que es realmente la crónica bastante ajustada y veraz de la vida de un sector de la sociedad argentina: las ricas familias ganaderas, encerradas en un mundo de convencionalismos y limitaciones, donde las mujeres sólo son objetos de lujo condenadas a la despersonalización y al ocio. Raúl de la Torre ha visto mucho cine europeo y sigue bastante fielmente muchas de sus fórmulas. La historia, lineal, con el tema central del adulterio, está bien llevada. Los diálogos abundan en ingenuidades y soportan la pesada carga del deseo del reali-



«Los gallos de la madrugada»

zador de decir muchas cosas y trazar rápidos y amplios esquemas de la mentalidad burguesa. La interpretación, notable por parte de la actriz principal, es muy endeble en el resto del reparto.

**lunes**  
**12**

Polonia presenta a concurso **Wezswanie**, de Wojciech Solarz, en la primera sesión de este día, celebrada a las cuatro de la tarde. El tema es prácticamente el mismo de la película «Los días de Mateo», asimismo polaca, presentada hace tres años en el Festival de Valladolid. Parece como si el cine de Polonia hu-

biese encontrado un filón en el tema del retrasado mental, dulce y cariñoso, solitario incluso dentro de su propia familia. Para que se acentúe la semejanza, también aquí el pobre tonto encuentra la muerte ahogado bajo el agua, liberando así a la familia de preocupaciones. Pero «Los días de Mateo», además de ser la primera película realizada, mantenía un tono poético mucho más alto que la que hoy comentamos. En resumen: tema manido, realización correcta pero sin relieve especial y una crítica incisiva contra el egoísmo y la insolidaridad en un medio campesino.

En la siguiente sesión, la Unión Soviética presenta su segunda película a concurso: **Tío Vania**, basada en el drama de A. Chejov, llevado al cine por un joven realizador: Andrei Mijalkov. No se ha intentado disimular el origen teatral de la historia: la palabra tiene primacía sobre la imagen y el de-

corado es el mismo (interior de una casa de campo). Los dos elementos notables son, por tanto, la propia historia y la soberbia interpretación de los protagonistas Inokenti Smoktunovski y Seguei Bondarchouk.

La última sesión del día se dedica a la primera película del lote italiano: **Tempo d'amore**, de Nadine Trintignant. Poca producción tendría Italia este año para acudir a los festivales cuando a San Sebastián ha enviado este «Tempo d'amore» realizado en coproducción con Francia, con una participación que se limita al actor Marcello Mastroianni. Realizadora, intérpretes y equipo técnico son totalmente franceses. La película está basada en vivencias personales de Nadine Trintignant y narra la muerte de una niña de pocos meses, hija única de un matrimonio que sucumbe moralmente ante esta desgracia inesperada, con un prolongado estado de histeria en la mujer

## PALMARES DEL FESTIVAL

### JURADO INTERNACIONAL

King Vidor (USA), presidente.  
Julia Gutiérrez Caba (España), secretaria.  
George Willoughby (Inglaterra).  
Guido Cincotti (Italia).  
Leopoldo Torre Nilsson (Argentina).  
Robert Chabert (Francia).  
Ivan Bukovcan (Checoslovaquia).

### PREMIOS OFICIALES

Gran Concha de Oro: **Le genou de Claire**, de Eric Rohmer (Francia).

Concha de oro (cortometrajes): **El sueño del Pongo** (Cuba).

Concha de Plata (premio especial): **El tío Vania**, de A. Mijalkov (URSS).

Concha de Plata (a disposición del Jurado): **Summer of 42** (USA).

Concha de Plata (a disposición del Jurado): **Otra vez salto sobre los charcos** (Checoslovaquia).

Premio a la mejor actriz: Graciela Borges (Argentina), por **Crónica de una señora**.

Premio al mejor actor: Vittorio Gassman (Italia), por **Brancaleone**.

Mención especial del Jurado: **Bartleby** (USA).

### PREMIOS DE ENTIDADES

Premio «Círculo de Escritores Cinematográficos»: **La repentina riqueza de los pobres de Kombach** (Alemania).

Premio «Ateneo Guipuzcoano»: **The Hellstrom Chronicle** (USA).

Premio «Pluma de Oro» de los corresponsales extranjeros: **La repentina riqueza de los pobres de Kombach**.

Premio «Entrada de Oro», de los exhibidores: **Los gallos de la madrugada**, de J. L. Sáenz de Heredia.

Premio «Gaviota de Plata»: **Crónica de una señora** (Argentina).

Premio «Gaxen»: **Brewster McCcloud** (USA).



«La rodilla de Claire»

y de abatimiento en el marido. No obstante, la interpretación de Mastroianni y las desgarradas gesticulaciones de Catherine Deneuve, la película es sorporifera en su mayor parte y en otras contadas ocasiones se llega hasta límites casi insoportables para el espectador, atezado de angustia por el estímulo excesivo de las secuencias que describen la muerte de la pequeña. No gustó al público, y aunque sonaron algunos aplausos cortes, predominaron las muestras de desagrado.

**martes**  
**13**

**The hellstrom chronicle**, de Wadon Green, representa a los Estados Unidos. Nos encontramos también aquí con un filme original, de impecable factura, a caballo entre el reportaje científico, la ciencia-ficción, la anticipación... La teoría del realizador es que el hombre, prisionero de su propio poder creador, en continuo avance científico, terminará por crear unas condiciones en la Tierra que no permitirán la vida humana, ya que el hombre no tiene capacidad suficiente de adaptación. No ocurre así con los insectos que serán los únicos supervivientes de la hecatombe que se prepara. La película ilustra esta teoría con asombrosos reportajes minuciosamente filmados sobre la vida y costumbres de los insectos.

En la segunda sesión de hoy, asimismo a concurso, Francia presenta **Juste avant la nuit**, de Claude Chabrol, que puede situarse entre las más interesan-

tes del realizador galo. Con una tremenda economía en la expresión cinematográfica, sin un plano de más, sobrio y ajustado, Chabrol nos introduce en el problema de la culpa, del pecado y la reparación. Su personaje principal (Michel Bouquet) ha asesinado por odio a su amante, que es la esposa de su mejor amigo (François Perier). A pesar del perdón que obtiene de su propia esposa y del amigo traicionado, el protagonista piensa que ha de expiar su culpa y sólo en la muerte hallará la paz que su alma atormentada busca.

La última sesión se dedica a la primera de las dos películas españolas asistentes. **Los gallos de la madrugada**, de Sáenz de Heredia, no debió concurrir a San Sebastián. Es una película realizada pensando exclusivamente en la taquilla, sin ningún propósito artístico. Puro producto comercial de anticuada realización y guión endeble, con unos diálogos del peor gusto posible, lindando con lo abiertamente obsceno, al estilo de tantas revistas musicales como se montan en conocidos teatros para deleite de un público de nula sensibilidad. Es una pena que el autor de «El escándalo» o «El destino se disculpa» dedique su talento a una producción que dé nula calidad artística, dirigida a masas ignoras.

**miércoles**  
**14**

Vuelve a celebrarse hoy una sesión informativa en el cine Astoria, con la proyección de **Sacco**

y **Vanzetti**, del italiano Giuliano Montaldo, autor que parece dirigir su producción a fines de combate y propaganda política, pues el pasado año tuvimos ocasión de conocer en Karlovy-Vary su «Gott mit uns», rabiamente antibelicista. La presente película es a la vez una condena de las instituciones y la justicia norteamericanas y una exaltación del anarquismo de principios de siglo. Su forma es la de crónica o reportaje sobre la detención, juicio y condena seguida de ejecución de la famosa pareja de anarquistas Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, por los años veinte. Sin entrar en el fondo político del filme, puede decirse que está correctamente realizado, sobre todo en la reconstrucción ambiental y en la interpretación de los protagonistas.

A las seis de la tarde, de nuevo en el Palacio del Festival, tiene lugar la proyección de la inglesa **Bartleby**, de Anthony Friedman. El realizador pretende haber realizado un filme simbólico sobre el individuo y la autoridad. No vimos nada de eso. Sólo unas instituciones que al principio resultan regocijantes y luego van repitiéndose hasta provocar el hastío del espectador. El defecto fundamental de Friedman es que utiliza un lenguaje excesivamente prolijo, con abundancia de secuencias inútiles para contar poca cosa.

La última película de hoy es **Le genou de Claire**, de Eric Rohmer (Francia), típico filme de «sprit» muy francés, con una interpretación fuera de serie por parte de Jean-Claude Brialy y un estilo cortado, en secuencias aisladas que van fijando, como en rápidos fogonazos, la situación, muy discursiva en sus diálogos. «Le genou de Claire» es obra intimista, con una fuerte carga intelectual, bella de

ver y oír. Es un juego amoroso y a la par de sentimientos el que se desarrolla entre pocos personajes, durante un verano a orillas del lago Lemán. El filme que comentamos pertenece a la llamada serie de los «Seis cuentos morales» (La panadera de Monceau, La carrera de Suzanne, Mi noche con Maud, La rodilla de Claire, El amor al mediodía...) aun inconclusa.

**jueves**  
**15**

Última película de la sección informativa, **Taking off** (USA), de Milos Forman, es un rápido colorista, divertidísimo boceto de una Norteamérica vista por los ojos de un checo..., y un checo como el autor de **Los amores de una rubia**. Sobre el tema de las relaciones padres-hijos, más el de los hippies y la droga, Forman construye un filme lleno de gags, de ironía, de aciertos en la visión de los problemas. No juzga: expone solamente, pero lo hace en profundidad. Magnífica colaboración la del operador jefe Miroslav Ondricek, en una fotografía de gran calidad, elemento fundamental de la sátira. Recordamos secuencias fabulosas, como el concurso de canciones, el strip-poker, la iniciación de los padres en los secretos de la droga... En resumen: un Forman de gran categoría.

Desgraciadamente, la segunda película del lote español presentada a media tarde no mejora la pobre representación de nuestra cinematografía. **Mecanismo interior**, del cubano afinado en España, Ramón Barco, es un intento (sólo un intento) de hacer cine nuevo, inquieto y audaz. Pero el resultado es una amalgama confusa y pedante de situaciones disparatadas, sin fondo ni chispa. La influencia de los últimos Fellini es más que manifiesta. Lo único que se salva del filme es la interpretación de María Mahor, que hubiese podido obtener un premio por su labor.

Tampoco el segundo filme italiano aporta gloria alguna al cine de aquel país. **Brancaleone alle Crociate**, de Mario Monicelli, es película comercial, pura astracanada, visión regocijada (al estilo de **La venganza de Don Mendo**) de las Cruzadas a Tierra Santa. Desde el lenguaje deliberadamente macarrónico hasta la desafortunada interpretación de Vittorio Gassman (y ya es decir) todo va dirigido a conseguir la risa fácil de un espectador no menos fácil. No es película de festival, pero los italianos lograron sacar partido de ella obteniendo el premio de interpretación para Gassman, que asistió a la proyección del filme.

# KING VIDOR O LA DEMOSTRACION DE MAGISTERIO

Por Félix MARTIALAY

El último día del Festival es propicio a toda clase de rumores sobre la decisión del jurado internacional. Representantes de los países participantes, distribuidores e importadores, aguzan el oído y tienden sus redes. A las seis de la tarde, último filme a concurso. Alemania Federal presenta la película de Wolker Schlöndorff: **La repentina riqueza de los pobres de Kombach**, crónica tremenda sobre la situación del campesinado bávaro en la primera mitad del siglo XIX, película de sobria realización, austera y dura. El tema principal es el robo de un carro oficial que conduce el arca con los tributos recaudados en el territorio y luego la investigación y castigo a muerte de los salteadores, que en realidad son pobres gentes desesperadas por la miseria en que se debaten. La interpretación, la fotografía en blanco y negro, el montaje a base de planos cortos, contribuyen a dar una imagen patética y convulsa del suceso.

Por la noche, en la sesión de clausura del certamen, a la que asiste el ministro de Información y Turismo, don Alfredo Sánchez Bella, se comienza leyendo el acta del jurado internacional y entregando los premios oficiales, entre las demostraciones favorables o adversas del público asistente. Finalmente, se proyecta la tan esperada **Love Story**, de Arthur Hiller, fuera de concurso.

**Love Story** es un filme que parece realizado sobre un plan trazado por una computadora. Rebeldía del hijo contra el padre (para halagar a los jóvenes espectadores); lenguaje levemente subido de tono; erotismo larvado, pero sin descaro formal (pensando en el «cine para familias»); romanticismo fácil, a lo **Dama de las camelias**; protagonistas muy representativos de la actual juventud... **Love Story** es una novelita rosa, sin nervio y sin calidades profundamente humanas, pero que complace al espectador medio. La realización es correcta, sin especiales virtudes.

Tras la sesión cinematográfica, en el hotel María Cristina tiene lugar la cena de clausura, durante la cual se entregaron los premios no oficiales, otorgados por diversas entidades, cerrando el acto el ministro de Información y Turismo don Alfredo Sánchez Bella, que se refirió al papel que el cine tiene reservado en el desarrollo económico y cultural de España, para lo cual contará con todo el apoyo de la Administración.

LA excelente idea del director del Festival de San Sebastián de llevar a la presidencia del Jurado Internacional del mismo a una figura señera del cine y acompañar su presencia de una panorámica retrospectiva de su obra, ha permitido conocer, en extensión y profundidad, el cine de tres hombres claves del séptimo arte.

Von Sternberg en 1969, Fritz Lang en 1970 y King Vidor este año han permitido establecer algunas conclusiones interesantes para los aficionados de una cierta cota.

En primer lugar, ver la injusta valoración que de esos casi pioneros han hecho los historiadores del cine, agrupándolos en una valoración despectiva hacia el cine americano y sus narradores, incluyendo a todos en el calificativo de «hábil narradores». Valoración muy influenciada por el hecho de ser estos historiadores y críticos descendientes de una cultura europea tenida por superior y madre, en un vacío gesto de racismo intelectual. Estimación con orígenes en un concepto humanístico-literario que, en verdad, tiene muy poco que ver con el cine como arte propio e independiente. La potenciación de los creadores europeos, literarios por excelencia e incluso teatrales, daba la lógica subvaloración de estos otros creadores intuitivos que, con la mente y los ojos limpios, llegaban a la esencia del material estético en el que trabajaban sin prejuicios culturales e inventando el cine partiendo precisamente del cine.

En segundo lugar, contemplar con asombro cómo ante el cine, teóricamente más importante, del tiempo actual esas películas de hace veinte, treinta o cuarenta años, no sólo no hacen el ridículo, sino que aparecen como mucho más lúcidas, puras y logradas en una comparación con las obras realizadas hoy. El comprobar que el Festival, en su sentido más «festivo» y gozoso, cinematográficamente hablando, ha estado, en los tres últimos años, en la sección retrospectiva, no deja de tener su significado. Y más aún si se tiene en cuenta que cada uno de estos maestros concurría con cerca de una veintena de obras.

En tercer lugar, y como una consecuencia de las dos precisiones anteriores, constatar que estas obras fueron hechas sin la pedante manifestación de «obras de arte», sino, como puntualizaba King Vidor, pensando simplemente en que «aguantaran» una semana en los locales de estreno.

Creo, pues, que de todo ello se desprende la lección de la humil-

dad en el arte. Virtud olvidada por la mayoría de los creadores de hoy, que casi siempre que encaran un nuevo trabajo piensan en que están elaborando una obra clave del pensamiento y genial por su estructura.

El cine de Vidor—comprobado a través de las dieciséis películas proyectadas en San Sebastián—es, eminentemente, un cine moral. De una rigidez ética de origen religioso y que a veces se hace mani-

quea. Exaltación de la Verdad y el Bien; condenación del mal en todos sus grados, incluso el de la estúpida maldad; potenciación de un sentido de vida vitalista, violentamente apasionado por vivir hasta el punto de que, en ocasiones, la vitalidad de sus personajes engulle su significado moral—como ocurre, por ejemplo, en «Pasión bajo la niebla» o «Duelo al sol»—y la férrea lección moral que conduce a la autodestrucción de

## LAS PELICULAS VISTAS POR LOS CRITICOS

### A CONCURSO

	Pascual Cebollada	J. López Clemente	Félix Martialay	Luis Quesada
Summer of 42, de Robert Mulligan .....	7	5	6	6
Carlota, de Pal Sandor .....	4	2	1	6
Los jóvenes, de N. Moskalenko .....	3	0	0	3
Umman, Wittering ang Zigo, de J. Mackenzie ...	6	4	3	6
Everest Symphonie, de I. Zeniya .....	7	5	7	6
Brewster McCloud, de R. Altman .....	9	7	8	7
Otra vez salto sobre los charcos, de K. Kachyna.	8	5	1	7
Crónica de una señora, de R. de la Torre .....	6	2	0	6
Wezwanie, de W. Solarz .....	5	1	2	5
Tio Vanja, de A. Mijalkov .....	7	6	5	7
Tempo de amore, de N. Trintignant .....	3	0	1	3
Juste avant la nuit, de C. Chabrol .....	9	10	10	9
Los gallos de la madrugada, de J. L. Sáenz de Heredia .....	5	2	0	2
Bartleby, de A. Friedmann .....	7	7	2	4
Le genou de Claire, de E. Rohmer .....	9	10	10	9
Mecanismo interior, de R. Barco .....	5	2	3	2
Branca leone alle crociate, de M. Monicelli ...	5	2	0	4
Der Plotzliche rechtum der Armen leuten, de Schlöndorff .....	8	7	7	8

### FUERA DE CONCURSO

The Touch, de Ingmar Bergmann .....	7	6	9	9
The Hellstrom Chronicle, de W. Green .....	8	6	7	7
Love Story, de A. Hiller .....	7	5	1	5

### SECCION INFORMATIVA

Los dioses y los muertos, de Rui Guerra .....	5	8	0	3
Rachaël ou le débauche, de Michel Deville ...	5	6	7	5
The Go Between, de J. Losey .....	10	10	10	9
Morte a Venezia, de L. Visconti .....	6	10	0	9
Sacco e vanzetti, de G. Montaldo .....	5	5	0	6
Taking off, de Milos Forman .....	8	8	8	9

Las películas son clasificadas atendiendo a todos los elementos que las componen. El 10 supone obra maestra; el 5, mediana; el 0, pésima.

# MANUEL SCORZA: ZAPATEADO EN MACAHUANCA

Por Angel PALOMINO

*De cómo la dejadez de Churuto Sandoval, desconocedor voluntario de un curioso libro registro, tuvo a cuatro patas a Aniceto y a toda la plaza Mayor.*

Del sol de la tarde, pegado como una piel al piso de piedra de la plaza Mayor de Macahuanca, se levantaron dos millones de moscas para ver dibujarse en el Arco del Arcipreste el redondel blanco, la cara de pan de Niña Escolástica. El zumbido de los dos millones de moscas pareció satisfacer al montón de carne de Aniceto de la Santaunción Velasco, que dormía la tercera hora de su siesta p. m. esperando ya, en las revueltas oscuras del sueño, la patada en las costillas, en ese sitio de las costillas, en la parte derecha, la parte más caliente, la que recogía el sol de la tarde. Era una parcela de su piel, de sus costillas, de sus pulmones, siempre la misma, el mismo sitio. Allí recibía la patada todas las tardes a las mismas seis en punto. El cabo de los guardias republicanos emergía verde. «Buenas tardes nos dé Dios, señor benemérito.» En las mandíbulas cuadradas del cabo Albendicio Domínguez se cuajaban la misma sonrisa de arcada de todas las tardes. La segunda patada era en el culo, pero no tenía punto fijo. «Quita de enmedio, cojudo del carajo.» Y el montón de carne de Aniceto de la Santaunción Velasco fraguaba en la tarde, se hacía estatua y se pegaba al muro de la Escuela Nacional, dejando la acera libre para el paseo del cabo. Aniceto se rasaba el culo, la parte que recibía la patada, que no era como en el pecho un sitio fijo, sino donde la bota pillaba, hoy aquí, mañana Dios lo sabe, y ese dolor cambiante, sorprendido, pedía el alivio de un rascado lento, agradecido. «Pase el señor cabo, no faltaba más.»

Pero aquella tarde, el montón de carne de Aniceto se quedó a medio fraguar, a cuatro patas en la acera, considerando confusamente la patada en las costillas, esperando la otra que no llegaba y dejaba imposible el despertar de la plaza Mayor y el completo despertar de Aniceto de la Santaunción Velasco.

Porque todas las tardes, a las tres en punto, el cabo Albendicio Domínguez, él mismo, en persona, con los tirantes sobre la camiseta amarillenta, se aso-

maba a la ventana de su alcoba; desde la plaza podía verse la cama con el vaporoso mosquitero, la fotografía del general Sarmiento, fundador de la Guardia Republicana, y la hornacina de una imagen policromada, española, de Nuestra Señora del Cinabrio. El cabo echaba una mirada lenta a la sombrerería Feliciano Moscoso, seguía la fachada puerta a puerta, ventana a ventana, hasta «El Encanto», escupía, sin mirar, y cerraba. Los comerciantes, los trajineros, los cholos traspuestos, los pechos, las viejas santiguadoras, los hijos de doña María Candelaria, tontos los dos, benditos sin malicia; los viajantes, la radio y la cafetera de «El Encanto», las moscas, la plaza Mayor y las calles adyacentes se suicidaban para tres horas; las tres horas de la siesta del cabo.

Y todos, las moscas también, y los hijos de doña María Candelaria, tontos de mal parto, con la cabeza escurrida hacia la espalda, permanecían callados. Contemplaban luego, con ojos de maravilla, la primera patada y se quedaban con la respiración contenida esperando ver a Aniceto enderezarse, rascándose el culo, con la segunda. Entonces empezaba la oída y en «El Encanto» enchufaban la radio y los hijos de doña María Candelaria empezaban a decir toda la aritmética que sabían: «Uno y uno dos, uno y uno dos, uno y uno dos», pobrecitos, con dieciocho años cumplidos.

Pero aquella tarde todo quedó en suspenso. Las moscas regresaron al suelo, como piedras cayeron y cubrieron la piedra mirando a Aniceto a cuatro patas y al cabo Albendicio Domínguez, que estaba quieto, olvidando la segunda patada. El sudor chispeaba de aguardiente aguado todas las frentes. A fuerza de no respirar, más de cuatro empezaron a ver borroso, menos don Armando Canalón, que con las ansias veía doble; un niño rompió a llorar, y su madre le pegó con la mano abierta en la boquita y se la dejó apretada. Y el cabo estaba como distraído, sin pensar en Aniceto, a cuatro patas, mirando con sus ojos negros, pequeños, de rata, el redondel blanco de la cara de Niña

Escolástica, que se había quedado quieta, asombrada, en el Arco del Arcipreste.

—¿Cómo te llamas?

—Escolástica María Sandoval.

—¿Tu padre es el mierda de Churuto Sandoval?

—El mismo, sí señor.

—¿Cuántos años tienes?

—Quince voy a cumplir el mes que viene.

—Por pocas no me entero; vete niña con Dios, que a tu padre ya lo veré.

Y en aquel momento, el cabo Albendicio Domínguez reparó en Aniceto, a cuatro patas, y le dio la patada.

Y la vida volvió a la plaza Mayor.

Al Churuto Sandoval le salieron tres años de cárcel. La denuncia fue por un caballo que desapareció de Macahuanca y no hubo forma de encontrarlo, y Churuto no tenía coartada. Nadie tenía coartada, porque el caballo era inventado, pero de alguna manera tenía que pagar Churuto el no haber inscrito a la Niña Escolástica, al cumplir los catorce años, en el libro de registro de Virgos del cabo Albendicio Domínguez, que a todas las quitaba ese cuidado el mismo día que cumplían los quince.

—Yo no sé cómo se lo aguantan—dijo en «El Encanto» un viajante limeño que no sabía por dónde le daba el aire—un cabo acojonar así al pueblo entero.

—Es que esto es muy chico—dijo don Niceto, el castrador—; en este pueblo no hay sargento.

—Estamos en el vuelta del dobladillo de la Tierra.

—Esto es el sobaco del mundo.

El viajante iba a echar una bravata, pero se le cruzó el gigantón Romualdo Espíritu Puro Céspedes y se lo dijo.

—¡Ande, diga algo más del cabo Domínguez; atrévase!

Y al viajante se le apagaron las lucecitas risueñas y se le vino abajo la brava; sacó un paquete de tabaco y convidó a los presentes.

Así está bien claro que en Macahuanca todos son muy hombres y no consienten bravatas a ningún limeño. Y menos a aquel, que no tenía media bofetada.

# UN

los caídos bajo una pasión queda amortiguada por la entusiasta narración de la belleza plástica y temática de esa misma pasión.

En definitiva y según mi manera de ver, King Vidor se plantea en cada película una reflexión moral. O, para ser más exacto, deja aflorar un problema moral que le preocupa o él mismo siente, y lo confía a sus personajes como si ejerciera una confesión religiosa. Luego, estos personajes, por mor de la fuerza imprimida, se liberan con un fuego inextinguible que les devora.

Esta extremidad marca solamente las liberaciones, porque en otros momentos sólo aflora lo didáctico. Antes que Rohmer—y por supuesto en otro tono que casi les hace incompatibles—Vidor utilizó el «cuento moral». Sus filmes de serenidad, ironía y suave anécdota, no son más que fábulas a las que dota de una moraleja sencilla, directa y entrañable. No a la manera de los «mensajes» europeos, sino desde dentro del filme, desprendiéndose de las imágenes sin condicionarlas. Y si en esos «cuentos» hay desgarros o ironías, son producto del género utilizado como vehículo, nunca de la postura del creador; pero aun en medio de tales procedimientos genéricos, queda la parábola moral propuesta como una luminosa y elemental lección, en la que los buenos sentimientos, la alegría de vivir cotidianamente sencilla y la observación de las relaciones del ser humano con su entorno definido son trozos de historia y realidad.

Así Vidor en esta retrospectiva se muestra, al margen de su talento creador y de su fuerza como moralista, como historiador. Esta virtud es común a esos grandes maestros que inventaban el cine mientras lo hacían. Imaginativos o pragmáticos, llegan a ser cronistas de una época, en un «periodismo» crítico que les hace alcanzar esa cota de historiadores merced a la realidad total de sus personajes que siempre dejan de serlo, saliéndose de la pantalla, para convertirse en personas.

Con ese sentido profesional que abarca todos los géneros, Vidor, en unas películas hechas para una semana y para un público ingenuo, demuestra su magisterio, su estilo, su fuerza creadora como consecuencia de su sentido de la esencia del cine y de su humildad artesanal.

La postura de artesano, de profesional, es la única posible para acceder a la genialidad. Este año Vidor, el año anterior Lang, el precedente Von Sternberg van estableciendo los puntos para que la hipótesis se convierta en teorema.



## «PEQUEÑO TEATRO» Y GRAN ESPECTACULO

**HAL HESTER y DANNY APOLINAR:** *Lo que te dé la gana. Pequeño Teatro de Magallanes, 1. Dirección: José Carlos Plaza. Supervisión: William Layton. Intérpretes: Silvia Vivó, Manuel A. Egea, Francisco Vidal, Carmen A. Buylla, Eduardo Puceiro, Celia Azagra, Joaquín Rodríguez y Francisco J. Algora. Coreografía: Arnold Taburelli. Director escénico: Francisco Ramos. Vestuario: Begoña Valle. Asesor musical: Pilar Francés. Arreglos musicales: Víctor Martín y Nino. Adaptación: TEI. Fecha de estreno: 7 de julio de 1971.*

Según consta en los programas de mano, esta es la versión musical que Hal Hester y Danny Apolinar han robado de *Noche de Reyes*, de William Shakespeare, que a su

vez lo robó de *Apolonio y Sila*, anónimo griego, que a su vez fue robado de...

Después de transcribir lo que consta en los programas, el crítico ha de apresurarse a decir que *Lo que te dé la gana*—al menos en la versión del TEI—, es bastante más que eso. Es un espectáculo inusitado, una isla brotada en el rutinario mar de nuestro teatro, una invención insólita, a gran distancia—para bien—del teatro usual. Como desconozco el texto originario de Hal Hester y Danny Apolinar, se me hace difícil calibrar con exactitud, lo que el conjunto del TEI haya podido añadir de su propia cosecha en la adaptación, pero a buen seguro puede aseverarse que no es poco.

William Layton, José Carlos Plaza, Francisco Ramos, más los entusiastas intérpretes y restantes colaboradores, han realizado una patente «recreación» de la farsa musical escenificada.

Como debe ser. Como el teatro tendría que ser siempre, aunque, desdichadamente para los pacientes espectadores, lo sea sólo en ocasiones excepcionales. La que nos ocupa es una de ellas, y espectáculos así reconcilian al crítico con su tan a menudo ingrata tarea.

Si la modalidad del café-teatro estaba necesitada de una pieza que la justificase en el plano artístico, *Lo que te dé la gana* lo hace plenamente. Y ya iba siendo hora, caramba.

Ese cabal aprovechamiento del espacio escénico, la oportuna inserción de proyecciones cinematográficas con tan apócrifos como muy verosímiles pensamientos de Shakespeare, Pemán, Marilyn Monroe, etcétera, al modo de acotaciones coloquiales a la trepidante acción... y, sobre todo, el inteligente entendimiento del «envés de la trama», son testimonios suficientes para acreditar al conjunto del TEI como el grupo en el que entusiasmo y capacidad creadora se conjugan más armónicamente al servicio de un teatro distinto al habitual y fiel a sus eternos postulados artísticos.

La letra de Hester y Apolinar es, simplemente, un intento de aproximación a la mentalidad actual del enredo ideado por Shakespeare, en el que el duque Orsino se convierte en Orson, promotor de un conjunto músico-vocal, y en el que persiste el equívoco de los hermanos gemelos Viola y Sebastián, salvados de un naufragio. Pero si la letra difiere en poco, el espíritu insuflado a la misma por los componentes del TEI es muy otro, en virtud de un adentramiento en las posibilidades últimas del espectáculo que lo modifican de manera, no ya impensable para Shakespeare, sino también para los propios adaptadores. A lo que parece, el grupo TEI elige un texto de bien probadas calidades dramáticas para adecuarlo en todo a la realidad circundante. Humildemente opino que no hay mejor manera de ser fiel a su espíritu que ésta de bucear en las intenciones que movieron a Shakespeare o al anónimo autor de *Apolonio y Sila* hasta venir a dar con sus actuales equivalencias. Y cuando se logra tal propósito con la brillantez y el realce presentes en la escenificación de *Lo que te dé la gana*—feliz traslación del *Lo que queráis*, segundo título de la *Noche de Reyes* shakespeariana—, es acontecimiento como para señalado con piedra blanca en el calendario teatral español.

De la intencionalidad de la dirección colegiada de Layton, Plaza y Ramos, cualquier adjetivación sobra, tras lo antedicho. En cuanto a los intérpretes, que en conjunto realizan una labor heroica, quizá deba hacer mención especial de Silvia Vivó—mucho más que promesa: juvenil revelación de gran actriz—, Carmen A. Buylla, Celia Azagra, Puceiro, Egea y Francisco Vidal.

Si el crítico sugiere a los profesionales de nuestra escena que asistan a una representación de *Lo que te dé la gana*, no lo hace impulsado por algún sentimiento malévolo, sino por el afán de que comprueben lo que va del rutinario—casi burocrático—quehacer a una auténtica labor de creación artística: la del TEI... ¡Casi nadie al aparato!

## Y, AHORA, BOITE - TEATRO

**PILAR DE MOLINA:** De Adán a nuestros días. *Boite-teatro Nueva Romana. Dirección: Pilar de Molina. Intérpretes: Gloria Blanco, César Godoy, María José Valiente y Paco Racionero. Fecha de estreno: 1 de julio de 1971.*

La modalidad del café-teatro ha encontrado una derivación veraniega en la de

# PUEDEN HABER JUGADO

(Viene de la pág. 3)

la boîte-teatro, a la que pertenece la pieza de Pilar de Molina. Estrenada en una sala de fiestas al aire libre e incluida en sus programas nocturnos junto a otras actuaciones de mayor frivolidad, no sabemos a ciencia cierta si implica una cierta dignificación del programa... o si va en desdoro del noble arte escénico.

Consciente la autora del medio en el que iba a representar su obrilla en tres separaciones, parece atenta a complacer el estado de ánimo de los presuntos asistentes a tales centros de diversión y, sobre una levisima trama sugeridora de ciertas constantes que se producen en las relaciones entre la mujer y el hombre, desde la historia aquella de la manzana a la actualidad, sazona el diálogo con audacias verbales que, en ocasiones, rozan la chocarrería habitual en los espectáculos revisterriles.

Como su confesado propósito es el de hacer pasar a los espectadores un rato agradable, y eso lo consigue, no son del caso aquí mayores exigencias analíticas...

cado ejemplar, firmados con un lema y dentro de un sobre cerrado que contenga el nombre y dirección del autor.

4.º El número de trabajos a presentar será ilimitado y se enviarán a la siguiente dirección: Ilustre Ayuntamiento de Quesada. Comisión de Festejos. Quesada (Jaén), hasta el día 15 de agosto de 1971, fecha en que quedará cerrado el plazo de admisión.

5.º Los trabajos premiados quedarán en propiedad del órgano patrocinador, el Ayuntamiento de Quesada.

6.º Los trabajos no premiados podrán ser retirados por quien acredite ser su autor en el plazo de un mes a partir de la fecha de la decisión del jurado, transcurrido el cual serán destruidos. No se mantendrá correspondencia.

7.º Las decisiones del jurado serán inapelables, y si no hubiera trabajos con méritos suficientes, podrán declararse desiertos los premios anunciados.

8.º Los premios se otorgarán por el jurado el día 25 de agosto de 1971, dándolos a conocer el propio día.

9.º El hecho de tomar parte en este certamen literario supone conocimiento y aceptación de estas bases.

10.º Los autores premiados quedan obligados a asistir al acto de entrega de los premios, que se celebrará el día 28 de agosto de 1971. La ausencia injustificada se entenderá como renuncia al premio otorgado.

## CONCURSO DE PINTURA «RAFAEL ZABALETA»

1.º Podrán participar en este concurso todos los artistas pintores españoles.

2.º Se establecen dos premios de pintura: el primero denominado «Rafael Zabaleta», dotado con 15.000 pesetas y medalla de oro, y el segundo bajo el título «Pintor Hidalgo de Caviedes», dotado con 10.000 pesetas y medalla de plata. También se establecerá un premio, «José Luis Verdes», al que podrán concurrir exclusivamente los pintores de Quesada, cuya dotación y bases se formularán oportunamente en virtud de las facultades que se otorgan en la base 14.

3.º El tema será libre, tamaño mínimo de 81 x 65 centímetros y máximo de 146 x 114 centímetros.

4.º Los artistas podrán concurrir con una sola obra, siendo condición indispensable que no haya sido presentada en ningún otro concurso. Las obras se remitirán enmarcadas, necesariamente, con marco o listón que no exceda de cinco centímetros de ancho.

5.º Todos los artistas que así lo manifiesten podrán presentar sus obras fuera de concurso u optar sólo a un determinado premio, debiendo, no obstante, someterse la pretensión a las decisiones previas del jurado de admisión.

6.º El plazo de admisión de las obras terminará el día 15 de agosto de 1971. A la

presentación de las obras se librará el correspondiente recibo al artista o a su representante.

7.º Se procurará, en lo posible, dar cabida a todas las obras recibidas en la exposición que se celebrará durante los días 24 al 28, ambos inclusive, del mes de agosto de 1971. No obstante, si la cantidad de obras recibidas o la capacidad del local no hicieran viable este propósito, se procedería a una previa selección.

8.º La adjudicación de los premios correrá a cargo de un jurado formado por relevantes personalidades del mundo artístico, bajo la presidencia de don Cesáreo Rodríguez Aguilera. El veredicto, que será inapelable, se dará a conocer el día 25 de agosto de 1971, y si no hubiera obras con méritos suficientes, podrán declararse desiertos los premios anunciados. También serán inapelables las decisiones de selección, en su caso, a que se refiere la base 7.º

9.º Las obras ganadoras de ambos premios pasarán a la propiedad del Ayuntamiento de Quesada, formando parte de su Patrimonio Artístico Municipal.

10.º Las obras expuestas no podrán ser adquiridas hasta después del fallo del jurado ni retirarse hasta la clausura del concurso. Respecto de las que se adquieran, se deducirá el 10 por 100 de su valoración, a favor de este Ayuntamiento.

11.º Se tomarán las máximas precauciones de custodia y conservación de las obras recibidas; sin embargo, el Ayuntamiento de Que-

sada, entidad organizadora del concurso, no se hace responsable de los deterioros o accidentes que pudieran sufrir las mismas desde su entrega hasta su devolución.

12.º Los autores o representantes autorizados al efecto, y previa presentación del recibo correspondiente, podrán retirar las obras entregadas en el lugar de la exposición dentro de los quince días siguientes a la fecha de la clausura del concurso, transcurridos los cuales se entenderá que se han donado por sus autores al Ayuntamiento de Quesada.

13.º El hecho de tomar parte en este concurso supone conocimiento y aceptación de estas bases. Los autores premiados quedan obligados a asistir al acto de entrega de los premios, que se celebrará en la noche del 28 de agosto de 1971.

14.º La Comisión organizadora y el jurado se reservan el derecho de cualquier iniciativa que no esté regulada en estas bases que contribuya al mayor esplendor y éxito de este concurso, sin que contra sus decisiones sea admisible reclamación alguna.

## PRIMER PREMIO DE POESIA «CAFE MARFIL», DE ELCHE

### B A S E S

1.º El premio que se crea se denominará «Premio Café Marfil», de Elche, y, en esta primera edición, estará dedicado a poesía y dotado con la suma de 25.000 pesetas.

2.º Dicho premio recaerá necesariamente sobre un libro de poemas originales e inéditos, de tema libre, escrito en castellano, siendo la extensión mínima del mismo la de veinticinco folios mecanografiados a doble espacio y por una sola cara, y la máxima de setenta y cinco folios.

3.º Podrán optar al premio que se establece los poetas de cualquier nacionalidad.

4.º Las obras que concu-

## FIESTA LITERARIA DEL «DIA DE LA PROVINCIA» EN CIUDAD REAL

### PREMIOS Y TEMAS

Treinta y cinco mil pesetas, a la mejor composición poética, con libertad de métrica, extensión y tema. Diez mil pesetas, accésit a la composición poética que le siga en méritos.

### B A S E S

Primera.—Podrán concurrir a esta Fiesta Literaria todos los poetas y escritores de habla española con trabajos originales e inéditos, que enviarán por triplicado firmados con un lema y acompañados de un sobre cerrado conteniendo nombre y dirección del autor.

Segunda.—El número de trabajos que cada autor puede remitir a esta Fiesta Literaria es ilimitado. Serán enviados a: «Excelentísima Diputación Provincial de Ciudad Real, Día de la Provincia», hasta el día 5 de agosto, fecha en que quedará cerrado el plazo de admisión.

Tercera.—El jurado calificador, cuyos nombres se harán públicos oportunamente, concederá los premios, que no podrán declararse desiertos, a los trabajos que estime más meritorios, quedando facultado para conceder los accésit y menciones honoríficas que estime procedentes.

Cuarta.—Los trabajos quedarán en propiedad de los organismos patrocinadores.

Los poetas galardonados se comprometen a asistir a la fiesta de exaltación de la provincia, que se celebrará en Ciudad Real el día 14 de agosto. La ausencia injustificada se entenderá como renuncia al premio otorgado.

Quinta.—No se mantendrá correspondencia sobre los trabajos no premiados, los que podrán ser retirados en el plazo de un mes, a partir del día 15 de agosto.

## DE «LOS ESCLAVOS» A «LA MUY LEGAL... ESCLAVITUD»

**ANTONIO MARTINEZ BALLESTERO:** Los esclavos. *Pequeño Teatro de Magallanes, 1. Trabajo colectivo del TEI. Fecha de estreno: 9 de julio de 1971.*

La muy legal... esclavitud—escenificación libre basada en la obra de Martínez Ballesteros Los esclavos—, sirve al TEI para manifestar su madurez teatral y sus propósitos renovadores, en dirección distinta a la de la farsa musical estrenada dos fechas antes, también en el reducido local de Magallanes, 1.

Basándose en un texto de Martínez Ballesteros que raramente se despega de lo anecdótico, el trabajo colectivo del TEI ha verificado una trascendentalización del mismo muy inteligente, según se evidencia ya en la prolongada pantomima inicial, previa al texto.

Estos quehaceres «colectivos» tienen el inconveniente, para el crítico, de no poder elogiar nominalmente a los que en ellos participan. En los antipodas del divismo, estos muchachos sacrifican sus éxitos personales a la mayor gloria del TEI, en desprendimiento con sus ribetes de emotividad.

Admirable y sugestiva dirección escénica, a la que—extremando el rigor analítico—puede reprochársele tan sólo escenas de mimetismo grotowskiano, en lo que tienen de servidumbre a métodos ajenos. Y más admirable, si cabe, los intérpretes, con total dominio de la expresividad corporal y de la coordinación escénica. Su labor, tanto individual como colectiva, puede parangonarse con la del mejor logro de nuestra escena profesional, a la que en algunos aspectos—entusiasmo, plena dedicación, etc.—se muestran superiores.

De Los esclavos a La muy legal... esclavitud hay la misma distancia existente entre un aceptable intento y una escenificación pletórica de inusitadas y selectas aportaciones plásticas.

rran deberán remitirse por triplicado, en plica cerrada, sin firma ni indicación alguna que revele el nombre del autor, y con un lema que se repetirá en un sobre dentro del cual se hará constar el nombre, apellidos y domicilio del autor. Dichos trabajos deberán ser recibidos el día 15 de septiembre de 1971 en «Café Marfil. Giorietta de José Antonio, Elche (Alicante)», haciendo constar en el sobre: «Para el "Premio Café Marfil 1971"».

5.ª La deliberación final del jurado y publicación del fallo tendrá lugar en el curso de una cena que se celebrará en el restaurante del café Marfil, de Elche, la noche del día 23 de octubre de 1971.

6.ª El fallo del jurado será inapelable. Sin embargo, si se acreditara con posterioridad al fallo que la obra premiada no es, en todo o en parte, original e inédita, quedará automáticamente descalificado el autor premiado.

7.ª El premio será indivisible. El jurado podrá declararlo desierto, así como conceder los accésit que tenga por conveniente.

8.ª La obra premiada quedará de propiedad de su autor, quien cuantas veces la edite o autorice su edición se obliga a que conste en la portada la circunstancia de haber obtenido el premio de poesía «Café Marfil», Elche, 1971.

9.ª Los autores de los trabajos no premiados podrán retirar los en el plazo de quince días naturales, a contar desde la fecha de publicación del fallo del concurso.

## LA UNIÓN BASES DEL XI FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS

1.ª El Excelentísimo Ayuntamiento de La Unión (Murcia), en colaboración con el Ministerio de Información y Turismo, excelentísimo señor Gobernador civil de la Provincia, Excelentísima Diputación Provincial, Excelentísimo Ayuntamiento de Cartagena, Caja de Ahorros del Sureste de España, Prensa y Radio murcianas, convoca el XI Festival Nacional del Cante de las Minas, que se celebrará en esta ciudad los días 13, 14 y 15 del próximo mes de agosto.

2.ª Al Festival podrán concurrir cuantos «cantaores» lo deseen, sean o no profesionales, y presentarse a cualquier modalidad, aunque hubiesen obtenido primeros premios en Festivales anteriores.

3.ª Se establecen premios por valor de 158.000 pesetas, repartidos en la forma siguiente:

Primer premio de interpretación de «mineras», patrocinado por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, y Trofeo «Lámpara Minera», 30.000 pesetas.

Primer premio de «cartageneras» o «tarantas», patrocinado por el excelentísimo señor Gobernador civil de Murcia, 25.000 pesetas.

Primer premio del resto de los «cantes de Levante» («murcianas», «verdiales», «malagueñas», «medias granainas», «rondeñas», «jabe-ras», etc.), patrocinado por la Excelentísima Diputación Provincial de Murcia, pesetas 20.000.

Segundo premio de «mineras», patrocinado por el

Excelentísimo Ayuntamiento de La Unión, 20.000 pesetas.

Segundo premio de «cartageneras» o «tarantas», patrocinado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Cartagena, 15.000 pesetas.

Segundo premio de «cantes de Levante», patrocinado por la Caja de Ahorros del Sureste de España, 10.000 pesetas.

Asimismo se otorgarán los siguientes premios a los primeros clasificados locales en cada una de las tres modalidades («mineras», «cartageneras» o «tarantas» y «cantes de Levante»), que no hayan sido premiados:

Premio de «mineras», pesetas 15.000.

Premio de «cartageneras» o «tarantas», patrocinado por Radio Juventud de Cartagena, 10.000 pesetas.

Premio de «cantes de Levante», 5.000 pesetas.

Se establece, igualmente, un premio denominado «Orihuela Aguila», dotado con 5.000 pesetas, que se concederá al mejor cante grande andaluz, interpretado por «cantaor» que hubiera participado en alguna de las modalidades básicas del Festival.

También, a fin de estimular la interpretación de nuevas letras, se crea un premio, patrocinado por Radio Popular de Murcia, dotado con 3.000 pesetas, con destino a la mejor letra de las que, por primera vez, sean interpretadas en el Festival.

## XXI FIESTA DE LAS LETRAS EN LA CIUDAD DE TOMELLOSO

Coincidiendo con las fiestas anualmente organizadas en honor de Nuestra Señora la Virgen de las Viñas, patrona de la ciudad, el excelentísimo Ayuntamiento convoca un certamen literario para premiar los mejores trabajos que, a juicio de un jurado competente, se presenten con sujeción a las bases establecidas.

### PREMIOS Y TEMAS

Tema primero: Premio de poesía «José Antonio Torres», medalla conmemorativa, diploma y 20.000 pesetas a la mejor composición poética, con libertad de tema, rima y extensión.

Tema segundo: Premio de narraciones «Francisco García Pavón», medalla conmemorativa, diploma y 15.000 pesetas al mejor cuento o narración, inéditos, con una extensión máxima de siete folios, escritos a máquina y a doble espacio, por una sola cara.

Tema tercero: Premio «Eladio Cabañero», diploma y 10.000 pesetas a la mejor composición poética de cualquier metro, rima y extensión sobre tema netamente manchego.

Tema cuarto: Premio «Ciudad de Tomelloso», diploma y 7.000 pesetas a la mejor composición en prosa, sin limitación de extensión, que exalte la forma de vida, costumbres o historia de Tomelloso.

### BASES

1.ª Podrán concurrir a esta XXI Fiesta de las Letras todos los poetas y escritores españoles e hispanoamericanos con trabajos originales e inéditos, que enviarán por cuadruplicado, en tamaño folio, firmados con un lema y acompañados de un sobre cerrado conteniendo nombre y dirección del autor.

2.ª El número de trabajos que cada autor puede remitir a este certamen es ilimitado. Estos serán enviados a la secretaría particular del señor alcalde hasta el día 10 del próximo mes de agosto, fecha en que quedará cerrado el plazo de admisión. El jurado emitirá el fallo en la noche del día 21 de agosto, a las once de la noche.

3.ª Si a juicio del jurado dictaminador, autoridad inapelable para la concesión de premios, no hubiera trabajos con méritos suficientes, podrá declararse desierto cualquier tema de los anunciados, quedando facultado para conceder los accésit y menciones honoríficas que estime procedentes.

4.ª Los trabajos premiados quedarán en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento y serán leídos por sus autores en un acto especial que se organizará para la entrega de premios.

5.ª Se hace obligatoria la asistencia de los autores premiados al acto señalado, cuyo día y hora serán comunicados a los mismos por la Comisión de Festejos con cinco fechas de antelación. La ausencia injustificada, a juicio de dicha Comisión, se entenderá como renuncia al premio otorgado.

6.ª No se mantendrá correspondencia sobre los trabajos no premiados, que podrán ser retirados en el plazo de un mes, a partir del día 5 de septiembre.

## II CERTAMEN DE POESIA «CIUDAD DE LORCA»

El II Certamen de Poesía «Ciudad de Lorca», de carácter nacional, fue convocado bajo el patrocinio del club juvenil San Fernando, con la colaboración del Ayuntamiento de la ciudad.

Cada autor podrá presentar cuantos trabajos desee, cada uno por separado, debiendo tener un mínimo de tres composiciones, de las cuales, al menos una, versará sobre Lorca o cualquier tema relacionado con esta ciudad. La forma y métrica de los poemas serán de libre elección por parte de los concursantes. Dichos poemas habrán de ser inéditos.

Se concederá un único premio de 20.000 pesetas. El plazo de presentación finalizará el 31 de agosto próximo y los trabajos deberán ser enviados a la secretaría del club, calle José Antonio, 41, Lorca.

4.ª Se entiende por «cantaores» locales, los pertenecientes a los términos municipales de Cartagena y La Unión.

5.ª Los concursantes se someterán a una prueba previa de selección respecto de aquellas modalidades de cantes en las que no hubiesen participado en ninguna de las ediciones anteriores del Festival. Dicha prueba tendrá lugar, a puerta cerrada, el día 13 de agosto, en horas de diez a una, por la mañana, y de seis a nueve, por la tarde. A los concursantes que no sean de la localidad y que no hayan obtenido premio les serán abonados los gastos

de viaje y una dieta de 250 pesetas por cada día de actuación, tanto en privado como en público.

6.ª Ningún premio podrá declararse desierto. Al no encontrar méritos suficientes para la adjudicación de un determinado premio, el Jurado se reserva la facultad de distribuir su importe en varios accésit.

7.ª Las inscripciones deberán efectuarse hasta el día 12 de agosto, personalmente o por escrito, en el Excelentísimo Ayuntamiento de La Unión.

8.ª Para la mayor difusión de los cantes, los «cantaores» que obtengan el primer premio en cada una de las modalidades básicas («mineras», «cartageneras» o «tarantas» y resto de los «cantes de Levante»), vendrán obligados a realizar para la Organización del Festival, una grabación discográfica de la copla o coplas premiadas, que quedará de la propiedad de dicha Organización, siendo de cargo de ésta los gastos de desplazamiento y estancia que con tal motivo se originen.

9.ª Existirá un registro magnetofónico de todas y cada una de las actuaciones de los concursantes, que estará a disposición de los mismos, a efectos de que, dentro de las veinticuatro horas siguientes puedan comprobar sus respectivas interpretaciones y contrastarlas, si así lo desean, con las de los demás participantes.

10.ª El fallo del Jurado Calificador será inapelable.

11.ª Los concursantes dispondrán de varios guitarristas contratados por la Organización del Festival, pudiendo, no obstante, presentarse acompañados de guitarrista propio.

12.ª A todo concursante que supere las pruebas de selección le será otorgado un diploma, acreditativo de su participación en el Festival.

13.ª Presentarse al Concurso implica aceptar sus Bases.

14.ª El Festival será presentado por José Luis Uribarri y Pilar Cañada, de TVE, interviniendo en el mismo prestigiosas figuras de la danza y el folclore.

## XVII SALON DE OTOÑO PREMIO «ATENEOMERCANTIL» DE VALENCIA

El Ateneo Mercantil de Valencia convoca el XVII Salón de Otoño, que tendrá lugar en 1971.

Dicho Salón se registrará de acuerdo con las siguientes bases:

1.ª El XVII Salón de Otoño se dedicará a la pintura.

2.ª El premio «Ateneo Mercantil» del Salón que se

convoca será de 30.000 pesetas y medalla.

Se concederá un accésit de 15.000 pesetas y medalla. Los premios no serán divisibles.

3.ª Podrán concurrir a dicho Salón cuantos artistas lo deseen con un cuadro cuyo formato horizontal no sea superior a 1,75 metros ni inferior a un metro, procedimiento libre, con excepción de la acuarela, pastel, dibujo, grabado o cerámica.

4.ª El tema será libre, con exclusión del retrato.

5.ª El envío de la obra implicará la aceptación de las presentes bases, la interpretación de las mismas, la selección previa que efectuará el jurado que se designa y el fallo del mismo, que será inapelable.

6.ª Las obras premiadas quedarán de propiedad del Ateneo Mercantil, pasando a formar parte de la colección de esta Entidad.

7.ª El plazo de admisión para el XVII Salón de Otoño se abrirá el 17 de septiembre de 1971 y terminará el 9 de octubre siguiente, a las trece horas.

Las obras, a portes pagados, serán remitidas al Ateneo Mercantil, plaza del Caudillo, número 18, con indicación del título, nombre y domicilio del autor y del precio que desearía percibir caso de venta una vez que el premio haya sido concedido. Las obras no premiadas, no retiradas el 10 de noviembre siguiente, quedarán propiedad del Ateneo Mercantil.

8.ª El jurado calificador será designado por la Junta Directiva del Ateneo Mercantil.

## V FIESTA DE LA ACEITUNA DE VERDEO EN ARAHAL (SEVILLA)

### CONCURSO LITERARIO NACIONAL

La Comisión organizadora de la V Fiesta de la Aceituna de Verdeo, bajo el patrocinio del excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad, convoca un concurso literario nacional dedicado a la modalidad de poesía, que se registrará por las siguientes bases:

1.ª Se crea un premio de 15.000 pesetas y diploma de honor al mejor poema inédito, de metro y rima libres y extensión no menor de setenta versos, que cante «la aceituna sevillana».

2.ª Los poemas presentados se remitirán, bajo el sistema de plica y por triplicado, a la Secretaría del excelentísimo Ayuntamiento de Arahal, con la indicación «Para el concurso literario de la V Fiesta del Verdeo», especificando en el sobre la modalidad de poesía.

3.ª El plazo de admisión de originales se cerrará a las doce horas del día 25 de agosto próximo.

4.ª Es requisito indispensable para recibir el premio, la asistencia del poeta galardonado al acto literario que se celebrará con motivo de la V Fiesta del Verdeo en la noche del día 4 de septiembre, en el cual deberá dar lectura al poema premiado.

5.ª El fallo, inapelable, se hará público a través de los adecuados medios informativos el día 26 de agosto, dándose entonces a conocer la composición del Jurado.

6.ª El Excelentísimo Ayuntamiento, patrocinador de este concurso, adquirirá automáticamente los derechos de publicación del poema premiado.

## “PERDIMOS LA PRIMAVERA” EL MUNDO TURBULENTO DE LA ADOLESCENCIA Y LA PRIMERA JUVENTUD, EN EUGENIA SERRANO

LA novela de Eugenia Serrano *Perdimos la primavera* (Janés, editor, Barcelona, 1952) alude con su título metafórico a una simbólica primavera de juventud y de belleza, pero también a otra real, la del año 1937. Se trata, pues, de historia o, más bien quizá, de biografía. Cuenta con su poquito de tesis y tendencia, aunque éstas sean harto vagas y contradictorias. La misma autora, en el prólogo de su novela, la califica de patética y romántica. Lo primero se manifiesta en ocasiones con inequívoco vigor. En cuanto al romanticismo, sería muy peculiar; el propio de una adolescencia que, si anda enredada en sus ensueños naturales, tiene, al mismo tiempo, una visión precoz de la existencia, un afán crítico exacerbado, bastante desgarro y tremendas apetencias, a veces turbias y crueles. El término de romántico es tan ancho e insospechado de significaciones que se presta para casi todo.

Dice también la autora en su muy significativo y sabroso prólogo: «Perdimos mi generación adolescencia y juventud. Fuimos un puñado de niños zarandeados de pronto por la vida. Perdimos nuestra infancia, sus inocencias, sus ilusiones. Perdimos el mundo fácil de los mayores.» Aparece la típica pedantería juvenil que lleva aparejada la creencia de que los tiempos que se viven son los más catastróficos de la historia y que la suerte del joven viene a ser excepcionalmente trágica.

En la primera parte de la novela, se expresan éstos y otros rasgos de la psicología juvenil. A lo largo de sus páginas se advierte esa cierta exageración, ese «sacar las cosas de quicio». Y por ello sí resulta típicamente romántica. Con todo, estamos ante un trozo vivísimo de vida, si se me perdona la redundancia, revuelta, en ocasiones de turbulentas corrientes, como la misma prosa de Eugenia Serrano, caudalosa, en efecto, e irrestañable.

Dice también la autora: «Veo lo que de desconcertante, indeciso, turbado, caótico tendrá mi libro.» Sí, pero un caos rico, lleno de elementos vitales, captados con fuerza. Hay novelas asépticas, desprendidas en cierta manera de los mismos datos y motivos que las inspiraron, alejadas de sus vivencias, como se dice ahora, si esto puede ser. Parecen escritas con una especie de síntesis de experiencia, de abstracciones obtenidas de libros y episodios más o menos vividos. Otras, por el contrario, como *Perdimos la primavera*, están llenas acaso de las imperfecciones de lo que todavía no se encuentra sereno o serenado y de lo que tal vez no se serenará jamás,

de aquello que se está haciendo y creciendo. El talento del autor, por último, es el que de verdad califica la obra.

El estilo de Eugenia Serrano, quizá su manera de ver el mundo y las cosas, se nos aparece tumultuoso, violento, abigarrado, con una especie de turbulencia. Creo estar ante una prosa cambiante, llena de interferencias, acaso incoherente en ocasiones, pero siempre apasionada. Resalta su fuerza expresiva y sus dotes narradoras, así como la pasión con que sabe animar sus páginas—parte sustancial del estilo—y que agarra al lector, aunque éste a trechos se sienta confuso o beligerante, o polemista, e incluso irritado ante ciertas observaciones de la escritora.

Pues en la novela de Eugenia Serrano hay zonas oscuras donde un alma femenina ávida, con asomos de crueldad, se transparenta casi agresivamente. Nota que viene a contradecir aquel modelo de feminidad que la presenta como sinónimo de sumisión, de conformidad y resignación ante el destino. Esta otra feminidad siempre combativa y reivindicadora llega a rozar la cínica sinceridad. No puede hablarse, pues, haciéndolo de esta novela, de una de esas obras neutras e inanes en las que la mejor virtud es la facultad de asimilación de formas estereotipadas.

La manera de Eugenia Serrano es elíptica, llena de omisiones, de puntos suspensivos, de interpolaciones que pueden parecer extranovelísticas, pero sabrosas y pertinentes. Igual hubiera podido decir impertinentes. Porque cualquier realidad viene a ser demasiado rica para el lenguaje y la literatura de Eugenia Serrano que está hecha a menudo de contradicciones y brusquedades.

Algunas situaciones de las que suelen darse entre adolescentes se hallan descritas con enorme acuidad. Es uno de esos libros que parecen escritos a borbotones, a impulsos de la más acuciante necesidad interior, que tienen aire de examen general de la vida propia e incluso de examen de conciencia. Tales libros suelen tener mucho también de confesión y de justificación (en último término, no hacemos sino justificarnos). Gran parte del mérito de este libro—y acaso también algún reproche—procede de ese pathos confidencial. (Separar defectos y virtudes resulta siempre muy difícil en la obra literaria; depende de la vertiente interpretativa en que nos coloquemos.)

La prosa de Eugenia Serrano posee vigor y gracia, aunque a ciertos lectores puede antojársele un poco confusa. Contiene a menudo observaciones tajantes, pese a

lo cual no dejan de ser un tanto barrocas o conceptuosas. Semejante mezcla de valentía en el juicio y de barroquismo en la frase señala algún rasgo de la personalidad literaria de la autora, que no me atrevería a calificar de españolísima.

Toda la novela se halla atravesada de grandes atisbos psicológicos y de búsquedas en zonas morales y sentimentales, delicadas y llenas de claroscuro. En la relación entre muchachos, no renuncio a copiar un párrafo bien expresivo: «Y salía diariamente con un chico alto, de palabra lenta, además tímido y ojos dulcísimos. Un gran perro fiel, vibrando de sumisión y ternura al lado de ella, que aceptaba su amistad y el derecho de hacerle heridas como revancha sobre el género masculino. Que pague alguien, no importa quién. Y Mario era generoso, saldando cuentas ajenas. Durante aquellos años Inés debió gozar de la espiritual crueldad de poder decir cuánto quisimos a otro al que hoy nos quiere...»

Otro rasgo saliente de la novela es la difusa sensualidad que toda ella transpira, en la amplia acepción que se refiere a todos los sentidos. La rebeldía también, a veces sin motivo y sin sentido, la volubilidad, la sumisión a ciertas fuerzas primarias; en todo ello las adolescentes que describe Eugenia Serrano parecen fieles al género. Se caracterizan asimismo por su adoración a la belleza física y su repulsa del mundo de los mayores.

No hay que olvidar tampoco el descubrimiento del hombre interesante, a través de diversos tipos varoniles que van surgiendo en la novela. Estos varones quizá carezcan de claridad en su dibujo. En cambio, la novelista expresa la atracción amorosa, la indiferencia, el odio o el desprecio con una fuerza insólita. Podría hablarse quizá de unas «niñas terribles», recordando el título del escritor francés.

De las tres partes del libro, además del garboso prólogo, la última titulada «1936-1937» debió de ser la más difícil para la autora, precisamente por ser la más cercana. La criba de elementos autobiográficos se le presentaría erizada de dificultades, como suele ocurrir en un género de narración tan visceral y tan ceñido a las propias experiencias. En compensación, ¡qué pálpito de realidad late en semejantes relatos!

En la protagonista, Carola, creo advertir rasgos de la autora. Semblanza o autorretrato, al menos en parte, que por sí solo revela dotes extraordinarias, bien demostradas en una larga obra. Me parece que *Perdimos la primavera* es la segunda novela de Eugenia Serrano, que había publicado, años antes, *Retorno a la tierra*. Aquí se invierten los términos, pues siendo la primera es menos autobiográfica. ¿Se vierten en las primeras obras, como se dice, más historias personales? *Retorno a la tierra* es más remansada, más serena, pero también más esquemática. La obra novelesca de Eugenia Serrano ha continuado—recordaré sólo *Pista de baile*—, así como su ejercicio literario en los periódicos.

## itinerario de EXPOSICIONES

Por Carlos AREAN

### Medallística actual

Por Luis María LORENTE



### DON RAMON MARIA DEL VALLE-INCLAN

El artista Julio López Hernández tiene una forma semiclásica para realizar sus medallas. Son finas, elegantes, con meticulosidad en su trazado. A mí me recuerda mucho su forma de hacer a la que llevaba a cabo aquel gran grabador y medallista que fue Bartolomé Maura, no suficientemente conocido y elogiado. Por esta similitud decimos que López Hernández sigue una forma semiclásica y bien lo demuestra en esta su obra, sobre el autor de «El ruedo ibérico» y cuyo hijo, el marqués de Bradomín, es una transposición a la época actual de un ser entroncado con la cultura y costumbres del siglo XVIII: elegante, cortesano e imaginación jansenista.

En su anverso nos muestra al señor de Valle-Inclán, en postura muy suya y figurando su nombre con letras que semejan lápida de inmortalidad, así como fechas de nacimiento y muerte. Por cierto, ¿es en 1935 o en 1936 cuando murió el escritor? Por su parte, el reverso tiene un mayor estilo clásico, centrando todos los motivos en el crucero de la galia natal de don Ramón.

La acuñación fue hecha en el año 1967, en cobre y con un diámetro de 85 milímetros. Así ha quedado perpetuado en metal el genial escritor.

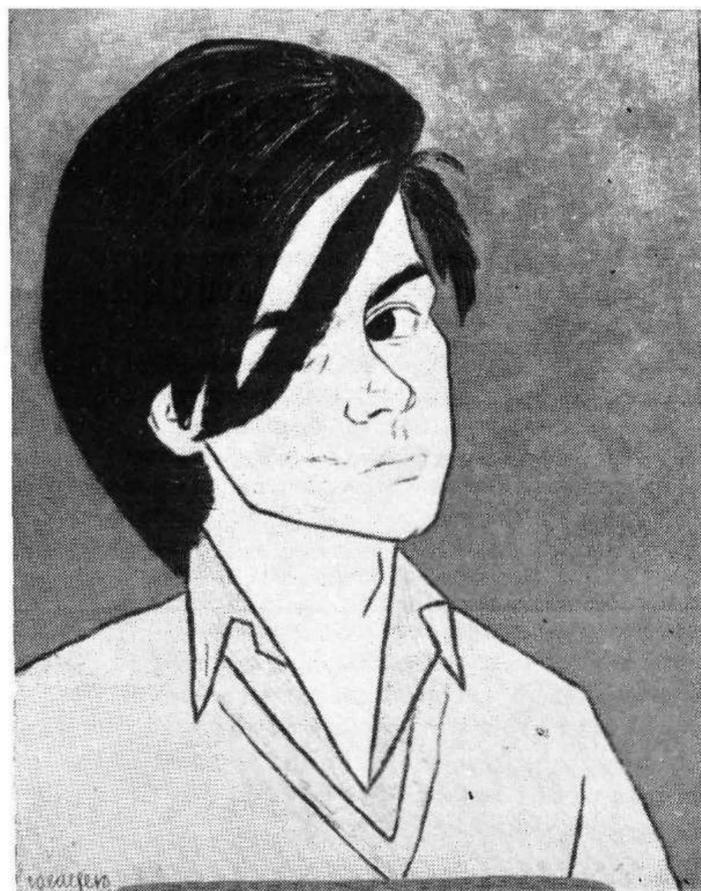
### EXPOSICION ATLANTICA 71, en el Mary Ward College, de Madrid

Con el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica y extraordinariamente montada por Raúl Chávarri, director del Curso Informativo sobre el Arte actual de América y España, celebrado en el Mary Ward College, se presentó una muestra antológica de arte contemporáneo de los pueblos hispánicos. Cabría destacar en ella a los escultores Dante de Mayo, Gabriel Pantoja y Joaquín Rubio Camín y a los pintores, grabadores y dibujantes Carlos Alcolea, Luis Gordillo, Ceferino Moreno, José María Iglesias, Marcelo Santángelo, Sonia Winacurt, Emilio Priego, Antonio Calvo Carrión, Custodio Marco, Matamoros, Coca Ventura, Juan Carlos Benítez, Mabel Vetrí, Hugo Caballero y Alfredo Testoni. Entre los pintores que realizaban sus primeras armas en esta exposición, cabría citar a Francisco Romero Gallardo y al equipo formado por Marisol González Sterline y Evelin Bendayan. También al argentino Hugo Caballero, autor de grafismo aligero, y a Rosario Malquer, cuyo intimismo nos hace pensar a veces en una especie de «pop» de la soledad de miradas atónitas y recuerdos simultaneistas perfectamente asimilados.

Sería muy interesante que muestras como ésta se repitiesen con frecuencia, dado que entre los asistentes a los cursos había bastantes alumnos procedentes de todo el ámbito hispánico, y para quienes esta información sobre lo que se está realizando en la Madre Patria o en los otros países de habla española diferentes del suyo propio constituye un importante elemento informativo, que complementa con acierto la labor desarrollada en el curso a lo largo de las diversas conferencias.



Rosario Malquer



Hugo Caballero

### MAYTE SPINOLA, en la Galería Sen, de Madrid

Esta artista es joven y no quería realizar su exposición. El hecho es insólito y por eso vale la pena que lo recordemos. Había enviado varios cuadros suyos a Nueva York, y uno de ellos fue adquirido por el museo de Arte Moderno. Al estudiar los rectores de dicho museo las exposiciones que organizarían en la temporada próxima, pensaron que la de Mayte

Spínola debía ser una de ellas. El cuadro adquirido constituyó en este caso la mejor carta de presentación. Resultaba un poco incongruente que una artista española fuese a colgar una muestra extensa de su obra en el museo de arte actual más importante y riguroso del mundo y que todavía no hubiese expuesto en su país. La galería Sen ha subsanado esta



incongruencia y en ella acaba de realizar Mayte Spínola una exposición excelente. Otro hecho notable es que Mayte Spínola no teme los grandes formatos, aunque también utilice los de dimensiones medias. Así, por ejemplo, el gran lienzo titulado «Galaxia», que reproducimos en estas páginas y que inscribe a la artista dentro de las corrientes espacialistas, mide tres metros de largo por dos de alto.

La factura de Mayte Spínola es suelta, abierta y despojada. Poco a poco ha ido eliminando todos los elementos innecesarios hasta lograr que la luz y la materia, ordenada en amplias pinceladas de estrías paralelas, se convirtiesen en protagonistas únicos. Esta luz no es la de la tradición barroca reciente, luz caída desde una dirección y creadora de contrastes en profundidad. En cada obra de Mayte Spínola la luz es uniforme, pero con su vibración y su claridad inalterables envuelve todo el conjunto de la superficie pictórica en una ambientación irreal y tibia que me hace pensar a veces en la de los mosaicos bizantinos en los que la luz no era tampoco la de la naturaleza,

sino, igual que en este caso, la del espíritu.

La composición tiende muy a menudo a las ordenaciones concéntricas. En otras ocasiones, tal como acaece en la obra aquí reproducida, hay formas rastrilladamente modeladas, a manera de caracolas, que se encadenan las unas con las otras en una tensión ascendente que rubrica la amplia libertad del espacio vacío que vuela por encima de ellas. El cromatismo, dentro de una matización exquisita y con una abundancia de carmines, blancos, verdes claros, azules rosáceos y levísimas condensaciones que lo subrayan en las zonas clave, es de una variedad y un refinamiento que tiene tal vez más de italiano o francés que de agrídulce y sobriamente ibérico. Creemos que es difícil comenzar una carrera de pintora con tanta seguridad como lo ha hecho Mayte Spínola y confiamos grandemente en que su futura prueba neoyorquina confirme los excelentes auspicios de esta su primera confrontación madrileña.

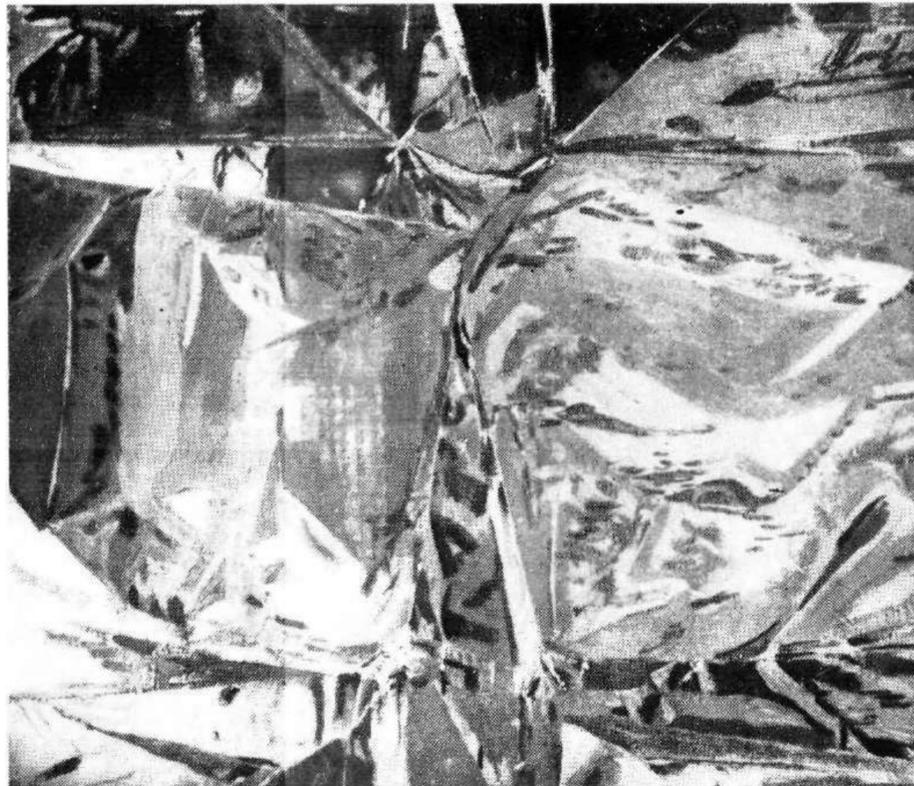


**PEREZ AGUILERA,  
en la Galería Kreisler, de Madrid**

El catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, Miguel Pérez Aguilera, constituye uno de esos laudables ejemplos de buen pintor que es al mismo tiempo buen profesor, magnífico sugeridor de inquietudes en una ciudad de ideas artísticas tan rígidamente tradicionalistas, que a pesar de las virtudes que toda tradición entraña, se halla en peligro de anquilosar sus posibilidades evolutivas. En esa Sevilla maravillosa, la ciudad de España que en unión de Córdoba más a menudo visito y en la que más a

gusto suelo encontrarme, una obra como la de Pérez Aguilera, con su siembra continuada, contribuirá eficazmente a conseguir que la ciudad en que inició su obra Velázquez y realizaron las mejores de las suyas Zurbarán y Murillo, recupere ese puesto directivo en la gloria de la forma, el color y la luz que legítimamente le corresponde por razones de anticipación gloriosísima.

Pérez Aguilera sigue haciendo una pintura de colores salpicados con combinaciones expresionistas, variadas e intensas. Azules y morados pueden reptar por entre los amarillos y rojos, imponiendo las más poderosas contrastaciones, pero siempre sin una gota de acritud. El salpicado de las formas de recorte embebidas en esos colores riquísimos, faceta la superficie del cuadro en toda suerte de ritmos y reflejos que hacen su manera de componer y de entroncar rigurosamente ponderada y vibrante, abierta hacia los cuatro lados del soporte, pero dotada de un perdurable equilibrio inestable. Todo se armoniza con todo en esta pintura de los contrastes atemperados a la que cabrían como caracterización las divisas helénicas de «todo con medida» y «nada con exceso». En sus lienzos de hoy, al igual que los de ayer, las formas ascienden, vuelan incluso, pero más como si lo hiciesen por una necesidad libre de esfuerzo que como resultado de un forcejeo tenso o hiriente. Yo diría que es la pintura más andaluza que se podría encontrar. Una pintura en la que parecen aceptarse el mundo y las cosas tal como ellas son, pero en cuyo trasfondo hay una melodía difusa que no pretende curarse, sino tan sólo expresarse sin acritud y sin vana palabrería.



**FERNANDO TEIXIDOR,  
en la Galería Skira**

Para evitar confusiones del espectador, conviene indicar que este Fernando Teixidor no es el pintor neoconstructivista del museo de Cuenca. No tienen, por tanto, los degustadores del arte no imitativo que echarse las manos a la cabeza pensando en un cambio

tan brusco. El Teixidor de que ahora hablamos no es Jorge, sino Fernando y nació en Barcelona en 1936. Tal como nos recuerda en el catálogo de presentación Rafael Sánchez Torroella, es un artista «hijo del pintor y grafista del mismo nombre» y «en 1957

**ARNALDO DE RAFOLS  
SCHLOEMER DE NIGRIS,  
en el Club de Arte de Madrid**

La pintura sobre cerámica realizada por Arnaldo de Rafols Schloemer de Nigris bajo el nombre de «Creaciones El Carso», responde a una modalidad diferente, que enlaza por un lado con la ilustración popular y por otro con viejos temas de ascendencia sumeria o islámica, hábilmente incorporadas a su mundo expresivo. En cualquier pintura no es sobre el soporte, sino sobre la obra en sí misma, sobre lo que debe recaer el juicio. El hecho de que Rafols emplee cerámica en vez de lienzo, no es esencial, aunque sí debe

tenerse en cuenta que sus platos iluminados por su forma redonda y su peculiar estructura condicionan la composición desde el primer instante. Así acaece por ejemplo en su Alcázar de Segovia o en las restantes piezas de su serie de castillos españoles, en los que el ritmo concéntrico presta una notable condensación a la imagen. Se trata de una labor de alta calidad ornamental y que el artista espera industrializar, facilitando así la degustación de su arte a precios asequibles.



se graduó en ciencias arquitectónicas en la Universidad de Harvard, donde recibió el aleccionamiento del gran arquitecto barcelonés José Luis Sert». La fecha de su nacimiento lo inscribe de lleno en la generación de 1963, la que realizó entre nosotros la revisión de la abstracción informal e inició el decenio de las formas en lucha en el que nos hallamos inmersos. Teixidor, cosa que a mí me congratula, no hizo esa revi-



sión desde fuera, sino desde dentro. Si la reacción actual se puede comparar con la de 1885 contra el impresionismo, habría que decir que Fernando Teixidor no sigue los caminos de Van Gogh o Cézanne, sino los de Seurat o Signac. Evoluciona desde dentro del movimiento y no lo niega. Se halla en lo esencial tan de acuerdo con la vieja problemática, que se hizo retratar en el catálogo delante de un muro carcomido que tiene la misma calidad de materia descascarillada que ennoblece sus lienzos y que los sume en el aliento de los siglos desde el instante mismo de su creación. El cromatismo es tan raído y atemperado como la materia, pero muy rico. A veces hay en él ecos de un rojo de teja o de un blanco de cal, lo que intensifica el valor de captación de las realidades circundantes que hay en esta abstracción que se inspira en parcelas reducidas de la realidad y en la textura de los más humildes objetos que nos rodean. El orden compositivo con su predominio de verticales y horizontales tiene un viejo trasfondo constructivista con incorporación de una posible signografía ondulante que ya no pretende ser mágica a la manera sobrerrealista dau-al-setiana, sino subrayar unos ritmos que los propios albañiles o los niños que garantizan la continuidad de la historia han inscrito en nuestro ámbito urbano habitual. Nos felicitamos de que un joven pintor de la última generación actualmente vigente continúe investigando y renovando todo cuanto la anterior, la del 48, nos legó. La evolución de las formas no es tan sólo un proceso de tesis, antítesis y síntesis, sino también reelaboración interna de todas aquellas tesis que no han resuelto todavía la totalidad de sus problemas y que no han alcanzado por tanto la totalidad de sus posibilidades. Fernando Teixidor trabaja en esta última dirección y de ahí la eficacia de una obra que no sólo es ya evolucionadamente tradicional, sino que contribuirá a que las futuras antítesis puedan enfrentarse a un proceso ya en parte exhaustivamente estudiado y no a simples propuestas de trabajo, como eran en muchos casos las de la generación anterior.

# LA APASIONADA CONTEMPLACION DE CONCHA IBÁÑEZ

(viene de la pág. 44)

celonés donde vive Concha Ibáñez. Para llegar aquí hemos tenido que esperar bastante tiempo en un paso a nivel, y luego nos ha sido preciso preguntar por el lugar exacto de la calle.

Pero aquí estamos, enjugando nuestro cansancio con la contemplación de unos cuadros que Concha Ibáñez ha colgado en las paredes de su piso como homenaje a sus amigos los pintores. No tiene colgados cuadros suyos. Seguramente prefiere que los cuelguen en sus casas los futuros compradores. O acaso es que no tiene sitio material para ello, pues la vivienda hace juego con el portal y la empinada escalera, y allí queda muy poco sitio para seguir colgando obras maestras.

Hemos dicho *obras maestras*, y en verdad que no nos tienta el deseo de borrar las dos palabras como si nos hubiéramos excedido en la calificación. Obras maestras es lo que nos va a ir mostrando Concha Ibáñez, dulce y sosegadamente. Obras que van a hacernos olvidar nuestro jadeo escaleril y las características del estudio. Obras con las que vamos a viajar por tierras distintas, por luces diferentes, por países que ella ha ido contemplando con pasión y pintando con serenidad.

Digamos, ante todo, que la presencia física de Concha Ibáñez nos ha infundido eso, serenidad. Ella, peinada en dos bandas, nos mira con unos grandes ojos, de esos que han sabido extenderse ante los campos y que se ha traído el sosiego y la luz de la Naturaleza. Concha Ibáñez habla despacio, lo preciso para explicarnos lo que más amó de cada tierra. Todo sin estridencias, sin intentar asombrar a nadie, con tranquila dulzura.

Concha Ibáñez nació en Canet de Mar, según sus biógrafos. Pero lo cierto es que hay un río de luz almeriense en sus venas, y

como la luz no puede guardarse en el secreto de los linajes, se le trasluce en todo lo que hace y pinta. A veces hasta nos figuramos que al hablar lo hace con un ceceo sureño como los de las mujeres de Almería. Pero ella nos afirma que se siente muy catalana, y que todo es imaginación nuestra. Sin embargo, Jesús de Perceval descubriría el sello indaliano en estos campos blancos, en esta luz que hace entornar los párpados y que se le escapa de la paleta y hasta en ese buscar, hasta en los más sobrios paisajes castellanos, el sentido de líneas esenciales y de luz cenital que hace que el espectador se sienta de lleno frente a la obra de alguien que intenta mostrarle lo bello que es el mundo.

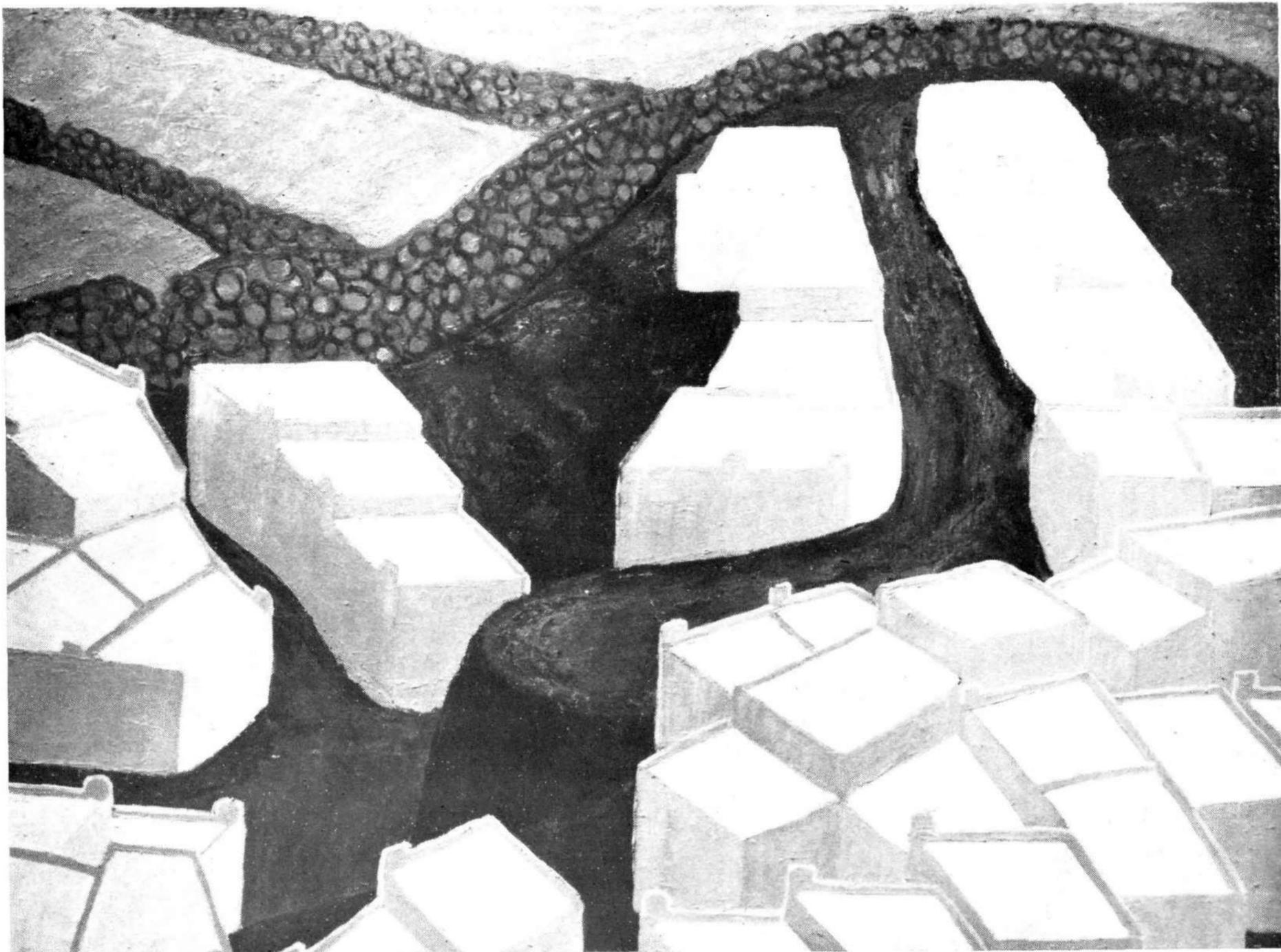
Esta es una pintora de esas que han llegado al arte por el convencimiento de que había que enseñar a las gentes a ver lo que les rodea. Viendo esta serie de paisajes que Concha Ibáñez va haciendo desfilar ante nosotros, nos damos cuenta de que estamos mal acostumbrados a ver el campo. Mejor dicho, no sabemos ver el campo. Queremos, los profanos, verlo todo; árboles y cerros, corderos y ríos, flores y trigos. Si nos ponemos a pintar se nos llena la mano de hojas y troncos, de vientos y pájaros y el corazón de lo

natural queda tan abrumado de cargas inútiles que no somos capaces de encontrarlo.

Concha es —como tan magistralmente lo es también Godofredo Ortega Muñoz— de esos afortunados contempladores que al primer golpe de vista se dan cuenta de lo que es esencial para ver el paisaje. Sus ojos adivinan la línea elemental sobre la que se apoya todo el conjunto y no ven aquello que a los demás nos agobia. Por eso, al pintar sus cuadros, pinta con tanta naturalidad el verdadero ser de la tierra que tiene ante ella, que no hace falta que nos diga que estamos ante la tierra honda y ascética de Castilla, o ante la alegría mediterránea de un paisaje balear, o ante el seco y deslumbrador panorama de los colores almerienses. Sin embargo, allí hay muy pocas líneas y no son excesivos los colores. Le ha bastado descubrir la línea primaria y el color básico. Y el cuadro surge con toda la pasión con que la artista lo miró anteriormente, y el contemplador siente que esta pasión se le contagia sin que nadie le explique la razón de ello.

Diremos que es emocionante esta pintura. Nos resistimos a decir que es poética, porque ya se va haciendo tópico el aplicárselo a todos aquellos artis-





tas que descubren fácilmente su sensibilidad y huyen de todo lo que pueda acercarse al chafarrinón, al grito o a la extravagancia. Concha Alós, la gran novelista, que conoce a Concha como puede conocerse a un protagonista de su propia invención, nos dice su origen pictórico en una especie de apólogo que habla muy claramente de la vocación y decidido destino de Concha:

«Un día, emborronado por la canícula el pueblo de Canet de Mar, Concha Ibáñez descubre la pintura. Un artista ambulante transporta el barroquismo desenfrenado de la playa, las barcas, una mar caliente y un cielo exagerado y añil cabalgando por nubes borreguiles. Es la magia. Para Concha, que tiene seis años, y que nunca había sospechado que la química de una paleta de colores pudiera perpetuar la cotidiana belleza, aquello era el asombrado contacto con la magia. Quedó fascinada. Y desde entonces, ella me lo contó un verano, supo lo que sería su futuro.»

Acierta Concha Alós con la palabra; fascinada. Así debe ir por el mundo la pintora, abriendo sus ojos grandes en busca apasionada de líneas elementales, de colores nuevos. Ella se decidió a vivir esa vida tan extraña del artista y del soñador en estos tiempos en que no se explica claramente todo lo que no sea especulación y negocio. Y desde entonces viaja sin cesar, ávida de bellezas naturales y de gracias inéditas. Y Concha Alós nos dice que cuando ve un paisaje vuelve a buscarlo dos meses después para pensar sobre él, rascar la tela y volver a pintarlo una y otra vez «hasta que el contraste entre su mundo íntimo y el cuadro no exista, hasta que los dos se compenetren fundidos».

Cuando hemos empezado a escribir estas notas nos hemos detenido, adrede, en la estrechez y modestia de la vivienda de Concha Ibáñez, porque queríamos hacer resaltar el espíritu distinto, sorprendente, de la artista que hoy tratamos. Ella, en estos tiempos en que la pintura

ha alcanzado el cénit de su valor en el mercado no se preocupa en absoluto de negociar con ella; cuando los artistas mercantilizan su megalomanía y decoran sus viviendas y viven a lo divino, Concha no piensa más que en lo que está por hacer y por crear, sueña con serenidad, pinta con trabajo y constancia. Y crea belleza. Lo demás parece ajeno a su vida, aunque, naturalmente, no debe serlo. Pero a nosotros, Solís y yo, visitantes de territorios de embobamiento, todo esto nos ha resultado sorprendente, distinto, desusado. Y al descender de la escalera de la casa de Concha ya no nos fijamos en detalles nimios. Sabemos que hemos visitado lugares donde la luz preside la vida, donde lo armonioso, lo sosegado, lo limpio, ha sido mirado con ojos que iban llevando a un espíritu creador oleadas de emoción. Y que esta emoción y esta manera distinta de mirar se había quedado prendida en las telas con toda sencillez, con toda gracia.

Así lo vio también Corredor Matheos en ocasión de una exposición de paisajes de Concha Ibáñez. Y lo supo decir con claridad:

«Siempre, en todos estos temas, grandes superficies casi monocromáticas, con una ansia de anchura, de desbordar los límites del cuadro y de la geografía. Grandes superficies silenciosas, sin gente. Y serenidad y una gran discreción, como un respeto del paisaje para sí mismo. Nada que rompa este silencio de campo abstracto, sin un grillo siquiera, sin el rumor del viento. Sólo la presencia de las cosas desnudadas por el arte.»

Estamos seguros de que al viajar por esos mundos, cuando lleguemos a un campo o a un pueblo que Concha haya pintado y cuyo cuadro hayamos visto, sabremos encontrar lo que allí había de excepcional y maravilloso. Esta es la misión primordial de todo artista; enseñarnos a los demás a ver lo que sólo ellos, por la gracia de Dios, han sido capaces de ver o de inventar.



Ramón Solís, que me acompaña, sube la escalera de la casa de Concha Ibáñez y se detiene en los descansillos para tomar aliento. Yo también tomo aliento, no tanto por lo alto de la estrecha y bastante destaralada subida, sino por la sorpresa del lugar adonde hemos llegado. En nuestro excursionismo por estudios y talleres de pintores hemos subido a altas terrazas, a lujosas mansiones, a pulcros y espaciosos salones, en los que el pintor, divo excepcional de nuestro tiempo, suele montar una escenografía personal siempre apta para la sorpresa. No hace muchas horas estábamos en Port Lligat alimentando nuestros asombros con la blancura de la casa de Dalí, y he aquí que ahora ascendemos trabajosamente por una escalera de peldaños que crujen, de pasamanos sin brillo, de ventanas mal encajadas. Subimos a un piso alto de una callecita, casi del suburbio bar-

*(Pasa a la pág. 42.)*

la apasionada contemplación de

# CONCHA IBAÑEZ

Por Luis LOPEZ ANGLADA



# estafeta libros

1 AGOSTO - 1971

## EL PASADO LITERARIO

La obra literaria de Pedro de Lorenzo, admirable en sí, constituye un soporte sólido de las letras españolas de la posguerra. No importa que algunos lo nieguen. Para ciertas personas Pedro de Lorenzo es simplemente un ensayista, un estilista, aunque, eso sí, virtuoso del estilo. Ciertamente que el escritor extremeño escribe con rigor casi matemático, que del estilo se hizo siempre un problema capital, pero no menos cierto que jamás cayó en el estilismo, en el narcisismo de la prosa bella e intrascendente. Ciertamente también que en su obra hay un regusto azoriniano, mas existe asimismo una influencia valleinclanesca, una admiración por la perfección formal de los novelistas franceses: Flaubert, Stendhal. Estilista lo es Pedro de Lorenzo en la medida en que se ha planteado continuamente este objetivo: a la precisión por la concisión, al rigor por la naturalidad. Lo cual dista mucho del caer en el nirvana de la frase hermosa, musical, alambicada y polivalente. Pedro de Lorenzo no está conforme con quienes estiman que o se hace prosa exquisita o se escribe prosa periodística. La naturalidad del estilo —bebida en fray Luis de León— dimana en él de una decantación constante, de un afán por depurar al máximo sin merma de la fluidez, sin caída en el engolamiento y la afectación.

Lógicamente, esta manera de hacer no podía ser comprendida, apreciada en tiempos en que se impuso un estilo elemental y rudo: tiempos de la novela reportaje y la novela social. La reacción antiestilística de los narradores de la posguerra resulta justificada. Por un lado había cosas tremendas que decir, llagas horribles que mostrar, heridas por cauterizar; por otro, la nueva generación —surgida casi en los campos de batalla— sentía un notable empacho por las florituras estilísticas de la generación del 27: Jarnés y Bergamín habían escrito maravillosamente bien, al igual de hombres más populares, cual Azaña, Pérez de Ayala y Ortega; pero ni habían salvado literariamente la novela ni sociológicamente, políticamente, impidieron la catástrofe. De ahí que rechazaran el estilo como fin en sí. No obstante, la verdadera reacción vino de los jóvenes que no hicieron la guerra, pues el influjo del 98 y el 27 pesaba todavía mucho sobre la generación anterior. A este influjo se sustrajeron tan sólo hombres como Gironella, Luis Romero, Castillo-Puche, Tomás Salvador. Otros siguieron creyendo en el estilo: Delibes, Foxá, Halcón. Hasta el triunfo de la novela objetiva y la novela social, con la generación siguiente, no se produce el arrumbamiento momentáneo de las preocupaciones estilísticas. Triunfo efímero, ya que sus exponentes máximos revierten al estilismo: el clásico Rafael Sánchez Ferlosio, el barroco Luis Martín Santos.

Los hombres que hicieron la guerra, aunque rechazaran el derrotismo del 98 y el alambicamiento del 27, no podían sustraerse a la magia de la frase medida y perfecta. Estaban bajo el magisterio de hombres amigos del buen decir, que sentaban cátedra en periódicos y tertulias: Pedro Mourlane, Michelena, Eugenio d'Ors, Eugenio Montes, Rafael Sánchez Mazas. De ahí que, dentro de la generación de la



PEDRO DE LORENZO  
LOS CUADERNOS DE  
UN JOVEN CREADOR

PEDRO DE LORENZO: *Los cuadernos de un joven creador*. Editorial Gredos. Madrid, 1971. 324 págs. Ø14,5 x 20,5 Ø.

posguerra, surgiese pronto una escuela afirmada en los valores tradicionales de la prosa, en la vuelta a la métrica en el verso; un neoclasicismo sin la frialdad del primero, imitador de la antigüedad a través de su versión dieciochesca francesa; un neoclasicismo directo por apoyarse en nuestro Siglo de Oro; sentido por creer, a tono con la hora, en un sentido heroico de la existencia. No carece de relevancia el que Garcilaso, Aldana y los demás poetas del Imperio (antología de Luis Felipe Vivanco) fuesen las estrellas del grupo. Sentido heroico rezumante en la prosa de Luys Santa Marina, de Angel María Pascual, de Rafael García Serrano, de otros muchos, y que, en poesía, motivara la aparición de la Juventud Creadora, el lanzamiento de «Garcilaso». Y no olvidemos cuántos de los poetas garcilasistas habían seguido la carrera de las armas.

Pedro de Lorenzo supone un caso distinto. Gran prosista en una generación de estilistas estupendos —Laín, Tovar, Marías—, rehúye la temática bélica, por una parte (aunque vea a Extremadura como fantasía heroica), y, por otra, a diferencia de los anteriores, no queda nunca en ensayista puro. La novela le tienta desde la niñez. En *Los cuadernos de un joven creador* historia sus balbucesos novelescos, la fiebre por crear una novela íntima, recatada, dolorosa, que rehúya todo romanticismo y aspire a la perfección flaubertiana, al distanciamiento stendhaliano. Estos «Cuadernos» revelan, entre otras cosas, una preocupación formal obsesiva, una preocupación por las formas, las formalidades y formalismos de la narrativa. La segunda parte, «Cuaderno del oficio», escrito en primera persona, se ocupa casi exclusivamente de problemática novelística. La exposición del planteamiento y gestación de la heptalogía «Los descontentos», constituye una introducción lúcida a todo el conjunto, en especial a una de las novelas más difíciles: *Cuatro de familia*. No se extiende tanto al tratar de *Una conciencia de alquiler* y de *Los álamos de Alonso Mora*, magnífica novela.

Heptalogía construida hacia atrás que dejase perplejos a muchos. Heptalogía que algún día será valorada en lo que vale: en su condición de uno de los intentos más ambiciosos por crear una novela española absolutamente moderna y original, al margen de escuelas y capillas, con anticipaciones que luego han sido desarrolladas por los novelistas hispanoamericanos.

La tercera parte, «Cuadernos de las invitaciones», contiene una serie de artículos publicados en LA ESTAFETA LITERARIA en torno a la profesión de escritor y los problemas de la literatura. Pedro de Lorenzo propone temas, los esboza, los desarrolla, los exprime. Plantea la novela de los ingenieros, sugiere una antología de los ríos de España (convertida después en libro espléndido), recuerda a escritores pretéridos, como Miguel Villalonga y Angel María Pascual, traza itinerarios literarios a través de la piel de toro. En todo ello está el alma del escritor, su afán de autenticidad y verdad; en todo ello, pese a quien pese, está una de las prosas más claras, más puras, más hialinas de España.

Sin embargo, lo mejor del libro, en mi opinión, está en la primera parte: «Cuaderno de la vocación». «Memorial de asedios», lo denomina el autor. Recuerdos de infancia, comienzos literarios, libros en proyecto, añoranzas familiares, el encuentro con el amor. Primeros pinitos de «Kopolam», seudónimo de Pedro de Lorenzo. Y una amistad que dejará huella en su vida: la de Antonio Hernández Gil, escritor malogrado.

Los juicios literarios de Pedro de Lorenzo merecerían un comentario amplísimo. Opiniones sobre Jarnés, sobre Ludwig y Zweig, sobre Baroja («Baroja era alma sensible: su impropio no rebasaba el área de la civilización», pág. 50). Y escenas de guerra. La guerra personal del escritor fue muy curiosa: sin olor a pólvora, dedicada al pensamiento y la lectura. Juan Ramón Jiménez y Claudel, Azorín y Cocteau. Una novela titulada *Bajo la Cruz del Sur*, homenaje a la esposa, y la dirección de un periódico de San Sebastián. Afanes de «Opera Omnia», cuando apenas comenzaba a publicar. Pero, como él dice, «escribía y los soñaba; los iba viendo en libro; tantas palabras, tantos pliegos; ésta es la cubierta; el papel así... Se los figuraba contruidos, indivi-

samente, en su volumen» (pág. 65). Y, al lado de tales ensoñaciones, los libros auténticos: *La quinta soledad*, que apenas tuvo repercusión gracias a los buenos oficios de un alma caritativa. Con qué amargura retrospectiva, tamizada por el desdén, anota Pedro de Lorenzo las resultas de una mala acción: «Alguien, de cuyo nombre no se debe acordar, amarillecía de que Pedro de Lorenzo publicase un libro. Alguien había usado de procedimiento vil, antiguo como el primer crimen, pero de efectos en aquella época: la delación. El libro quedó en cuarentena» (pág. 74). Entre alientos y desalientos, esperanzas y desesperanzas, Pedro de Lorenzo lee, cultiva la amistad de Eugenio Frutos, escribe para *Radiocinema*, viaja. Una *Primera Antología* y, al fin, una novela importante: *Una conciencia de alquiler* (1952). Y el salto a Madrid: los cafés, las redacciones, la amistad con Cela y otros escritores. Más libros, como ... y *al Oeste, Portugal*, y la hora del café Gijón: la de la juventud creadora.

Las páginas restantes de la sección están dedicadas a recuerdos literarios, a divagaciones sobre la novela. Qué pasión por la novela, por sus técnicas y sus secretos, por sus posibilidades y limitaciones. Qué conocimiento de causa y qué dudas respecto a lo que deba ser el arte de novelar. Cuando se haga un estudio serio sobre la evolución de la técnica novelística en la España de hoy, habrá que tener en cuenta estos ensayos de Pedro de Lorenzo. Así como se verá entonces el puesto principal que, dentro de dicha narrativa de posguerra, ocupa la heptalogía lorenziana.

Serían necesarias muchas páginas para ir estudiando paso a paso *Los cuadernos de un joven creador*, especie de testamento estético. El espacio no da para más. Pero volveremos sobre el libro en mejor ocasión, con más reposo. De momento, baste con señalar su interés, la maestría con que está escrito (conjugando en cada tiempo las tres personas del singular) y el peso de añoranzas y vivencias que contiene. Libro que pudo ser satírico y es poemático y reminiscente, añorante y equilibrado, justo y suave. Libro que sólo podía escribir un escritor de veras, un escritor con la sensibilidad a flor de piel, como Pedro de Lorenzo.

Antonio IGLESIAS LAGUNA

## ENSAYO

PEDRO ECHEVARRÍA BRAVO: *Cancionero de los peregrinos de Santiago*. Centro de Estudios Jacobeos. Madrid, 1971. 188 págs. Ø14 x 20,8Ø.

Con motivo de la celebración de este Año Santo Compostelano se ha promovido una amplia labor divulgadora y cultural en torno al tema del Apóstol Santiago y sus derivados. En la vasta bibliografía compostelana escasean los trabajos que se ocupen del mundo musical y poético de los peregrinos jacobinos, cuando una de sus preocupaciones era la de proveerse de libretos y canciones para el camino. Por ello celebramos la aparición de esta publicación que viene a abordar un tema de gran interés por sus influencias en el desarrollo de ciertos aspectos de la música popular española. Como demostró el gran musicólogo Higinio Anglés: «España supo aprovecharse de los cantos épicos nórdicos y supo cultivar la epopeya francesa y la autóctona. Por esta causa, a través del llamado Camino de Santiago, se vislumbra fácilmente el aire popular de muchas canciones de peregrinos, como una derivación y un recuerdo del legado musical que nos dejaron los cantores y artistas medievales, los cuales, en conjunción con los juglares y trovadores de las cortes palaciegas de los siglos XII y XIII, las habían adaptado de culturas más antiguas.»

Echevarría Bravo, que cuenta con

una larga experiencia en temas de musicología, entre los que destacamos su *Cancionero musical manchego*, ha trabajado durante más de doce años por toda Europa —a veces becado por la fundación March—, en la investigación jacobina sobre las canciones de los peregrinos de Santiago, con hallazgos importantes, como es, por ejemplo, el folleto *Les chansons des pèlerins de Saint-Jacques*, impreso en Troyes (Francia) en 1718. Sólo parte de estas investigaciones —el autor se queja de que sea por causas ajenas a su voluntad— son las que se han publicado, y al parecer con éxito, pues estamos ya ante una segunda edición.

De los cinco capítulos en que está dividido el *Cancionero* hay que destacar el capítulo I, cuyo interés no sólo estriba en el análisis de las canciones de los peregrinos en general, sino particularmente en lo que trata sobre el famoso y discutido canto de «Ulreira», contenido en el *Códice del Papa Calixto II*, del siglo XII, que pertenece al archivo de la catedral compostelana, del que se hace un amplio y detallado estudio que viene a completar los trabajos que a este canto dedicaron Tafull Abad, Flores Laguna, Asenjo Barbieri, Pothier y, sobre todo, Federico Olmeda en *El examen crítico musical del Códice Calixtinus* (Burgos, 1895), folleto que por lo visto el autor parece desconocer.

Los demás capítulos están dedi-

cados al: Romancero jacobino, La peregrinación jacobina a través de los cancioneros galaico-portugueses, La zanfona medieval, que fue el instrumento de acompañamiento de muchos cantos de peregrinos y cantigas de ciego, y por último La Himnología del Apóstol Santiago. Se complementa el libro con una recopilación de textos musicales de gran valor documental.

JBV

FERNANDO QUIÑONES: *El flamenco, vida y muerte*. Plaza & Janés. Barcelona, 1971. 272 págs. Ø13 x 19,5Ø.

Pocos libros tan serios como éste sobre tema, al parecer, manido. Quiñones aborda su trabajo con paciencia, demuestra una capacidad increíble en la observación, pues apenas si hay detalle que se le escape. Obra de carácter riguroso, posee, sin embargo, riqueza varía; se la lee con mayor interés que si se tratara de una narración, porque hay arte consumado en la frase, oportuno y exacto decir, imágenes espléndidas y pasión que ilumina un tema arduo de tratar, emprendido de misterio.

No sé si a otros lectores les suceda lo que a mí: mientras iba por las páginas de este libro «iluminado», sentía una tristeza muy grande, porque a través del estudio,

se participa de la inquietud que seguramente llevó al autor a escribir este documento; Quiñones sabe que el «flamenco» está en trance de agonía.

Si tuviera que escoger entre episodios, capítulos, observaciones, yo estaría por ese magistral, antológico recuento y buceo en la Historia —Edad Media, Duende y Tarab— porque pocas veces, casi ninguna,



he visto y he leído un intento más serio de explicar lo que es inexplicable: el trance o tarab. Cita a Molina: «El cante es expresión directa de la angustia universal de la muerte, del misterio del sexo, la alegría del ser» y este intento de definición, se me antoja harto parecido al que diera Francis Evening de la «ventolera» (paroxismo de la danza negra en América y en especial en Esmeraldas) pues atestigua: «La ventolera es como una violación del subconsciente, el grito de la muerte, una sexualidad original y la afirmación rotunda de la existencia.»

La definición que del tarab hace Quiñones, es intuición prodigiosa: «un pavor muy remoto, confusión y

lucidez» (pág. 69). Tal creo, porque los dos síntomas, en apariencia contradictorios, son sin quizá, la esencia del «éxtasis», raptó o tarab.

El capítulo apasiona. Quiñones desvela en buena parte el misterio; por lo menos, hay una sinceridad sin tregua. Para darnos la imagen justa, va hacia la poesía; que poesía y cante para ser verdaderos, deben poseer «duendes». Sin embargo, el autor advierte, hay una lógica irrefutable en el fenómeno (pág. 71) por motivos ancestrales, pues el

cante, a la par que es voz oculta, comprende «la manifestación de escondidos y elementales poderes» (página 70) y porque: «Inexplicablemente, dolores y gozos seculares se amontonan en su garganta. Es sólo un médium, como quizá lo sean los grandes poetas en los momentos mayores de su obra» (id.).

Muy bien traída me parece la semejanza propuesta con el intérprete de jazz (¿y los solistas del barroco?) ya que tanto el cantaor como el músico que crea, improvi-

san, son parte de esa «realidad articulada», para valernos de la expresión de Molina.

En lo que se refiere al elemento sexual, tal vez falte más hondura, pero, ¿no es por demás acertada la refutación a Werrie, quien no ve en la danza otra cosa que lujuria? El autor está en su terreno propio, sorprende y crea, cuando va hacia la Historia, nos explica y profundiza las raíces del flamenco, la verdad de la individualización y el genio.

El libro, repito, tiene nostalgia, aunque cabe la esperanza: «Sólo parece haber una salida: renovación sin pérdida de la tradición» (pág. 252). Esta reflexión es desmenuzada por el autor en busca de un signo de autenticidad.

Sin temor a exagerar, Quiñones ha logrado un estudio impar; es un testimonio rico en anécdotas, una apología y, valga la expresión, una improvisación alucinada en torno a un misterio, lo que no contradice conocimiento, estudio y pasión. Un libro sobre el flamenco, que resulta una elegía, un cante muy hondo.

Una última cuestión: el autor dice (pág. 8) que el término flamenología, fue acuñado por el especialista argentino González Climent; pero, mucho antes, hacia 1951, Foxá había dado un ciclo de conferencias con ese nombre y, si la memoria no me falla, hacia 1946, un recitador español que anduvo por América, Manuel de Mozos, dio un seminario con igual título, seis o siete conferencias, con un poco de conocimiento y muchísimo de duende...

FRANCISCO TOBAR GARCIA

PEDRO LAIN ENTRALGO: A qué llamamos España. Espasa-Calpe, Madrid, 1971. 157 págs.; Ø11×17,5Ø.

Es este libro una meditación sobre España. Una meditación más de las que ha dedicado Pedro Laín Entralgo al tema desde siempre. Basta hojear sus libros o recordar algunos de sus innumerables artículos en periódicos y revistas. Y, aunque casi todas se han quedado sin el alarde de la letra impresa, sus conferencias de hace muchos años y las que fue pronunciando después. En esta preocupación por España y la vida de los españoles, Pedro Laín está de lleno en una tradición que, aunque había empezado mucho antes, cobra plenitud y patetismo entre los hombres del 98. Y algunos de los que les siguen, sobre todo Ortega y Gasset, hacen de la preocupación española el tema y en gran parte la inspiración de su vida. Ya en sus años juveniles pensaba en Alemania que su misión no iba a consistir en escribir libros de filosofía, sino artículos de periódico, para hallarse en relación constante con sus compatriotas. Y un hombre de la generación de Ortega, don Manuel Azaña Díaz, no se contentó con alimentar esta preocupación casi patológica, sino que se jugó la vida para darle alguna forma.

Y lo que ocurrió fue, sobre poco más o menos, lo que ocurrió después, sólo unos años después, cuando los falangistas, entre los que Pedro Laín militaba con devoción y ardimiento, quisieron ver qué había detrás de la estupenda fachada que trazaron los hombres del 98. Y se vio que los hombres del 98 habían hecho literatura; nada menos que literatura, pero nada más que literatura. La obsesión por España y por la vida de los españoles, naciendo de lo que Américo ha llamado la grande inseguridad, de que está hecha nuestra historia, es casi siempre expresión de dos cosas: de que algo no marcha bien—Quevedo, Cadalso, Larra—y de que no acabamos de estar en claro con nosotros mismos sobre eso que se llama contorno, mundo circundante, realidad nacional o, sencillamente, prójimo. De ahí el que todas las formas que reviste la preocupación española tengan tantas semejanzas con las confesiones personales o con las efusiones líricas. La frase retórica de Unamuno en que nos dijo que le dolía España, tiene, aparte la retórica, una cierta significación: lo que queremos decir al hablar de España es algo que nos duele o nos apena.

El libro de Pedro Laín nos ofrece en primer lugar una descripción de las tierras y de los paisajes de España, muy rica, muy matizada, muy ceñida a las cosas mismas, llena de observaciones personales que muestran cómo el autor ha recorrido nuestra geografía, como creo que se dice ahora, con los ojos bien abiertos y los sentidos alerta. La descripción de las tierras y los paisajes de España es personal; otro autor lo haría de manera distinta, y pudiera muy bien tener la forma de un diario. Así, hay muchas descripciones en las Memorias de Manuel Azaña. Laín habla y escribe en este caso como un poeta, como pudiera hablar un francés, un inglés, un alemán o un ruso que describiese las tierras y los paisajes de su patria. Así fue como se condujeron los hombres del 98, sin excluir al eterno adolescente que recorrió España como Dios le dio a entender para dar en sus novelas y en sus aventuras de Aviraneta una expresión pudorosa a su amargura. Pedro Laín está de lleno en esa tradición, que, sin saber por qué, se nos va haciendo ya un tanto anacrónica. Insisto en que no sabemos por qué.

Al estudiar las maneras de ser y de vivir de los españoles, pone Laín a contribución su extenso saber, sus muchas experiencias de español inquieto

y su deseo de potenciar todos nuestros rasgos buenos y regulares. Sin proponérselo, Laín ha hecho de este libro una apología de España y de los españoles; una apología que resulta al fin, como la apología de la amada, de una secreta manipulación, por debajo de la conciencia, en que se toman las cosas amadas—en este libro, España—a manera de espejos en que nos miramos. Más que las cosas, tenemos las resonancias que nos envían. Porque nuestra historia, la historia de España, es la historia de una grande inseguridad, tenemos que ocuparnos una y otra vez del paisaje, de los españoles que viven y mueren en él, de su historia y, sobre todo, de su destino, o, si se prefiere, de su porvenir, que ha sido siempre entre nosotros un destino inimaginable.

Precisamente por ese tinte lírico, personal y azorante que tienen las meditaciones sobre nuestro pueblo se prestan a tantas ilusiones. ¿Qué quedaba en la España de la guerra civil de toda la gama de poesía que fueron dejando poco a poco los hombres del 98? Cuando se repasan con calma y con la intención de tener la mente serena las ilusiones de Ortega y Gasset—uno de los patriotas más patriotas de los mejores patriotas—pensamos que nos han desorientado un poco. Esta desorientación se manifiesta de manera trágica en los últimos diez años de la vida trágica de Azaña, que se creyó asistido de los intelectuales y le dejaron solo en cuanto surgieron las primeras dificultades; algún día se contará esta tragedia de la ilusión española: aquellos buenos intelectuales, profesores, sabios y eruditos, acudieron a las Cortes de la República sin una idea clara en la cabeza, dispuestos a pronunciar discursos como pudieran haberlos pronunciado en la cátedra, en el Ateneo o en cualquier congreso de sabiduría.

No cabe duda: el preocuparnos como nos preocupamos todos por la vida y la muerte españolas es un rasgo más de nuestro modo de ser y es precisamente este modo de ser lo que se pone de manifiesto, más que el modo de ser de España, tan infalible como el de Rusia, China o Alemania. Y en esta historia de la grande inseguridad que todos, quien más quien menos, llevamos a cuestas o dejamos que nos lleve en vilo, Pedro Laín es uno de los más tenaces adelantados desde hace ya muchos años. Este libro lo ha escrito con mucha imaginación, con estilo suelto y vivo, con abundancia de datos, casi todos vividos también, con experiencias personales, y con un aliento lírico que recuerda al joven de hace treinta años largos, empeñado en hacer de nuestro pueblo morada de convivencia y tolerancia. Quizá pida cada pueblo a sus hombres un tributo por vivir y por morir en él; si fuera así, habría muchos motivos para pensar que España pide a sus hijos que estén siempre pendientes de ella, en vilo sobre ella, y que no acierten de veras a hacer nada ni hablar de nada sin acordarse antes de que son españoles. A ver si la religiosidad de los españoles, la profunda, no la ritual ni consuetudinaria, nace de esa grande inseguridad que no nos consiente gozar del momento que llega ni de las cosas que tanto halagan los sentidos de las gentes naturales de otros países. Esa estética levantina tiene un mucho de disfraz; es una especie de alarde en que se procura imitar a los franceses.

Y punto final, porque veo que, si sigo así, acabaré explicando mis ideas sobre España, tan personales e intransferibles como las de todos mis compatriotas. Como no creo que lea esta nota Platón, me atrevo a preguntar qué diablos les queda a las ideas cuando dejan de ser personales e intransferibles.

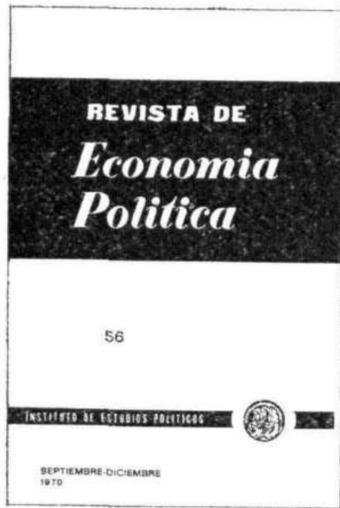
EMILIANO AGUADO



RAFAEL SOTO VERGÉS: *La realidad y la expresión*. Editorial Helios, Madrid, 1971. 137 págs. Ø11,5×16,5Ø

En la nota introductoria de este libro nos dice su autor: «Durante años nos ha obsesionado la idea de una correcta interpretación del realismo. Educados literariamente en unas circunstancias y unas formas de cultura que no excluían en absoluto una elaboración estética de la imagen del mundo, nos sumía en angustiosa paradoja la contemplación de un panorama realista que, acordado en esencia con la contextura histórica y ética de nuestra idea de la existencia, se nos aparecía insuficiente en sus formulaciones y expresiones acerca de la realidad.» Intentando explicar las motivaciones y el método de sus ensayos sobre la biopsia del realismo. Y en esta introducción también nos dice: «Pero invadir el realismo, con garantías de profundizar, nos exigía la manipulación del documento literario con intención quirúrgica, si no con ánimo agresivo. Así, nos decidimos por la biopsia del realismo. Los artículos que siguen pretenden ser un racional análisis de los tejidos vivos de la literatura. En la elección de estos tejidos han predominado ciertos hallazgos de cuadros sintomáticos. En cualquier caso, y en la limitación de la experiencia, optamos por un sentido de vigencia normalmente refrendado por ciertas efemérides y coyunturas cronológicas.»

Ante este planteamiento, y siguiendo sistemas casi estructuralistas, Rafael Soto Vergés nos adentra en la literatura española realista hasta poner de manifiesto claves importantes, desentrañándolas, a través de la revisión de dis-



**REVISTA DE ECONOMIA POLITICA**

Cuatrimestral

Presidente:  
**Rodolfo Argentería**

Francisco García Lamiquiz, Carlos Giménez de la Cudra, José González Paz, Carlos Cavero Beyard, José Isbert Soriano, Julio Giménez Gil

Secretario:  
**Ricardo Calle Saiz**

Sumario del número 56  
(Septiembre-diciembre 1970)

**ENSAYOS:**

- César Albiñana García-Quintana: «La evasión legal impositiva».  
Juan R. Quintás: «Replanteamiento del problema de la formación del precio en el mercado negro».  
Juan Álvarez Curugedo: «La tributación de beneficio del empresario».  
Alejandro Checchi: «Agricultura y desarrollo: Análisis histórico».

**DOCUMENTACION:**

- F. Cambo: «La valoración de la peseta».  
J. G. Ceballos Teresi: «La farsa estabilizadora de la peseta».  
«Desarrollo regional y crecimiento».  
Real Cédula de S. M. y señores del Consejo, en que se aprueban los Estatutos de la Sociedad Económica de Amigos del País, establecida en la ciudad de Málaga, a fin de promover la agricultura, industria y oficios.

**RESEÑAS DE LIBROS.**

Precios de suscripción anual

	Ptas.
España .....	250
Portugal, Iberoamérica y Filipinas .....	348
Otros países .....	417
Número suelto:	
Extranjero .....	156
España .....	100

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

(Plaza de la Marina Española, número 8. Madrid-España)

tintos autores, para demostrar, abiertamente, una innegable falta de riqueza creativa —en el sentido más profundo y amplio de la expresión— en las letras españolas en las generaciones últimas.

Rafael Soto Vergés, que como poeta tiene una personalidad indiscutible y un lugar destacado entre los valores jóvenes, nos venía dando muestras en diversas revistas de su capacidad crítica —repitiéndose en él la dualidad de algunos componentes de la generación del 27—, revalida con este volumen su vocación de estudioso, sereno, lúcido y ponderado, de la literatura y el arte, bastaría para ello las páginas que dedica a la obra de Leopoldo Panero, o el capítulo donde Valle-Inclán queda definitivamente calificado como verdadero fermento del lenguaje y su preceptiva literaria claramente enunciada. Con la misma capacidad y siempre desde originales enfoques, Soto Vergés se ocupa de Salinas, Galdós, Rubén y «Azorín», en la esperanza de que sus teorías sirvan para consolidar ese movimiento de recuperación expresiva que aflora de nuevo en la literatura española.

MANUEL RIOS RUIZ

JAMES JOYCE: *Escritos críticos*. Lumen. Barcelona, 1971. 390 págs. Ø13x18,5Ø

Cincuenta y seis ensayos, críticas de libros, conferencias, artículos periodísticos y composiciones poéticas, entre otras aportaciones literarias, se recogen en el presente volumen. La excelente recopilación realizada de una forma inteligente y con la cita de la fuente nos sitúa ante una imagen un tanto desconocida de Joyce, que para muchos sólo fue el genial irlandés con nuevos métodos en el campo literario.

*Escritos críticos* presenta de un modo sistemático numerosos aspectos inéditos de la vida y expresión literaria de James Joyce. El primer trabajo que se incluye es, sin duda, el inicio de la andadura del autor por los campos de la literatura: una composición escolar que realizó a los catorce años y cuyo manuscrito se encuentra en la biblioteca de la Cornell University bajo el título «No hay que fiarse de las apariencias».

A través de la nueva obra de «Lumen» vemos dimensiones nuevas e inéditas en Joyce, tales como su sentido crítico y su postura ante las nuevas corrientes intelectuales.

En toda su obra late con fuerza su lema de «aceptar la vida tal como se presenta ante nuestros ojos, y a los hombres y mujeres tal como los encontramos en el mundo real». *Escritos críticos* es una obra necesaria para tener un conocimiento de la proyección total de Joyce, y no sólo enmarcada a sus relatos o poesías. En todos los escritos que se recogen destaca su sobriedad, su personal estilo que da fuerza a la narrativa eliminando los aditamentos extraliterarios.

La conjunción de una diversidad temática y de géneros recogida en sus *Escritos críticos* aporta el enriquecimiento a la hora de la valoración y comprensión de la dinámica literaria de Joyce.

Andrés Bosch ha hecho una cuidada traducción y los editores han ido anotando a pie de página los datos y las referencias de interés para el lector; con ello la lectura de la obra gana en interés.

*Escritos críticos* es una mirada al panorama literario y personal de un escritor con dimensión universal, pero que podía aparecer un tanto limitado si se restringía su valoración a las obras conocidas de él hasta el momento.

EMILIO REY

# NARRATIVA

MANUEL ANDUJAR: *Los lugares vacíos*. Editorial Helios. Madrid, 1971; 208 págs. Ø13,5x19,5Ø.

Bajo el título general de *Los lugares vacíos* —que es, también, el de una de las secciones, quizá la más valiosa, del libro—, Manuel Andújar ha reunido un conjunto de cuentos, relatos y novelas cortas, escritos a lo largo de los últimos veinte años, revelador de una maestría narrativa fuera de toda discusión. A esta maestría, puesta ya de manifiesto en su trilogía novelística *Vísperas* —que se publicó en España hace un año—, hay que unir una honestidad, ética y estética a un tiempo, que hace de él no sólo un artista cuya obra permanecerá, sino también un modelo de lo que debe ser el escritor en tiempos de penuria.

A mi parecer, Andújar debe buena parte de su importancia al hecho de que ha sabido sortear los dos escollos que causaron el naufragio de tantos narradores españoles de los últimos cincuenta años: el realismo alicorto que se asienta sobre el concepto de la conciencia-reflejo, y el más trivial decorativismo —los cuales se traducen en el plano cívico por compromiso dogmático y por frivolidad anticívica—. Preocupado siempre por los conflictos de su tiempo, que padece no de un modo abstracto o intelectual, sino en su propia carne, Andújar interpone entre lo dado y su obra la figura del artista, quien, teniendo de subjetivismo los elementos del mundo que constituyen el punto de partida de la metamorfosis artística, pero confiriéndoles al mismo tiempo una objetividad superior, significativa, inscrita en el ámbito de lo humano, funda una realidad trascendente: la realidad estética, vehiculada por la creación verbal, edificada sobre un lenguaje extremadamente individualizado, en el que cada palabra es atravesada por el fluir temporal —a diferencia de lo que ocurre con la lengua mostranca, suma de meros signos, de la vida cotidiana.

Por supuesto, no todas las piezas que integran *Los lugares vacíos* alcanzan igual grado de excelencia. Agrupadas en cuatro secciones —«Los lugares vacíos», «Las dos riberas»,

«De la vega y del pueblo», «Acordeón matritense»—, de las que la primera y la última comprenden los relatos más perfectos, dichas piezas oscilan entre la absoluta maestría de «Guillermo, el de Caspe» y el error técnico de «La mujer de Fabián».

La serie «Los lugares vacíos» está fomada por dos narraciones en las que la guerra civil no es ni un mero telón de fondo, ni la protagonista de la acción, sino una realidad insoslayable que es asumida penosamente por los personajes, cuyas vidas condiciona. De una admirable invención formal, estos relatos se encuentran perfectamente equilibrados desde un punto de vista técnico, equidistante el narrador de la materia bruta que evoca —con un ascetismo y un virtuosismo narrativo impresionantes— y del hombre que vivió aquellos hechos u otros semejantes con temor y temblor.

«Las dos riberas», en cambio, es una sección fallida, debido tal vez a que el escritor se identifica prácticamente con el hombre Andújar, con lo que la necesaria objetivación artística deja paso a la voz de una pasión que, aunque justa en sí, resulta inoperante para fines estéticos.

Las historias que integran «De la vega y del pueblo» están iluminadas por el recuerdo, patentizan una nostalgia del pasado que ilumina mágicamente figuras y hechos sin trascendencia en sí. Bellas y emocionantes, carecen del vigor, de la rotundidad expresiva a los cuales deben su grandeza «El mejor de nosotros —en su primera mitad— y el ya citado «Guillermo, el de Caspe».

Los relatos de «Acordeón matritense», en fin, son notables por cuanto Andújar, distanciándose de un modo absoluto del material que transfigura estéticamente, cesa de esculpir bajorrelieves que emergen a duras penas de la historia comunitaria, para crear figuras exentas, condensaciones de historias individuales, en las que la vejez o la frustración vital constituyen un ersatz de la eternidad, y por cuanto se revela como el único escritor español que haya sido capaz de emular las hazañas lingüísticas de

Valle-Inclán, la transfiguración estética del habla chula del Madrid popular.

LEOPOLDO AZANCOT

BALTASAR PORCEL: *Los argonautas*. Barral Editores. Barcelona, 1971. 296 págs. Ø13x20Ø

Baltasar Porcel es un joven escritor mallorquín, residente en Barcelona, que ha publicado la mayor parte de sus libros en catalán, con lo que durante bastantes años nos ha impedido conocer su obra a los lectores de habla castellana; sólo conocíamos de él unos reportajes periodísticos escritos en castellano (una muestra de buen cronista la tenemos en su libro *Los chuetas mallorquines*, cuyo comentario ya ha sido hecho en esta misma revista).

De sus novelas (*Solnegre*, *Els escorpins*, etc.) teníamos noticias halagüeñas. En 1958 se le concedió el premio Ciudad de Palma de Teatro; en 1968, el premio de la Crítica, y en 1969, el Josep Pla.

Como no tenemos por qué creer que un escritor galardonado haya de ser por fuerza un buen escritor (cada día aparecen nuevos premios literarios en España, y llegará uno en que cada escritor tenga el suyo), en ningún momento nos hemos dejado llevar por la fama que precedía a Porcel. Esto de los premios es un cajón de sastre, y ya todos sabemos lo que hay en un cajón de sastre. Así, pues, a la hora de enfrentarnos con *Los argonautas* (publicada en catalán en 1967 y actualmente vertida al castellano por Concha Alós) no he querido tener en cuenta ninguno de los galardones que Baltasar Porcel ostentaba.

Me ha satisfecho ver que, con o sin premios literarios, este joven mallorquín es un buen escritor, y que sus *Argonautas* están muy capacitados para conquistar el vellocino de oro, vale decir una buena consideración literaria.

*Los argonautas* tiene toda la fuerza descriptiva de una narración

que, dentro de su espontaneidad y su primitivismo, ha sido cuidada y adornada con toques de lirismos que producen un auténtico «relax» en medio de la rudeza de la anécdota. Rudeza, por otra parte, absolutamente necesaria para la ambientación de una novela que propagandísticamente ha sido llamada «novela de aventuras reivindicada».

La aventura la llevan a cabo unos hombres que hacen el contrabando por medio de una lancha llamada «Botafoc». El viaje desde el estrecho de Gibraltar hasta Mallorca y los angustiosos momentos encerrados en el Caló dels Morte a la espera del desembarco, es el pretexto para narrarnos la historia de los hombres que intervienen en el contrabando. Y si estos navegantes no descienden de dioses, ni tienen los perfiles míticos de aquellos de la leyenda conducidos por Jasón, pueden presumir, en cambio, de palpable humanidad. Cada una de estas historias tiene un diferente matiz, un desarrollo apropiado que hace que la novela se bifurque por diversos caminos para converger sucesivamente en la «Botafoc» y su problemática.

Así, la historia de Peré Marcó, el tímido y tartajeante marinero a quien el miedo le impide llegar hasta el final de la aventura, no tiene ninguna semejanza con la de Prudenci y su honradez de fondo, hijo de anarquistas y cuya historia da pie a una crítica social punzante, con garra, no sólo del período de la guerra civil, sino del momento actual.

Está la historia de Leonard Juvera, de Andraitx (lugar de donde es oriundo el autor), que virtualmente capitanea la lancha. Hombre roto por la guerra civil, frustrado y deshecho cuando ésta acaba, frustrado también en su matrimonio. La de Llorenç Cabré, que da pie a un vigoroso relato sobre la insurgencia de Cuba, narrando la historia de pillaje, injusticia y crueldad de los españoles en aquella isla.

Luego está Freire Pena, el cocinero gallego y supersticioso; y la inmensa soledad de Vicenç Barral, terrorero en un principio, a quien la ambición empuja al contrabando.

Y tal vez la mejor historia: la de Rigoberto María Puig-Savall, de Palma de Mallorca, prototipo de aristócrata envilecido, arruinado por la bebida, residuo humano, «saco de inutilidades y borracheras, para el cual era imposible encontrar ya embarques, a no ser en lanchas de contrabando o en navíos de países lejanos, extraños, en los que su título de capitán era usado sólo a efectos legales y en caso de lios».

La descripción del ambiente del palacio de los Puig-Savall, de la no añorada infancia de Rigoberto, del padre monárquico y la abuela de fantástica muerte, y, sobre todo, la sabrosa historia del abuelo de Rosa Elena, magistrado de la Audiencia, vitoreando a Isabel II (página 183), nos hace recordar la narrativa de las mejores páginas casticistas.

Si algo hay que objetar a Baltasar Porcel es no haber releído atentamente su novela, con lo que hubiera evitado la innecesaria repetición de voces (la palabra «magro» la ha escrito innumerables veces, así como el verbo «apalazar»).

Señalo, por último, que la especialísima sintaxis catalana no siempre permite la versión literal al castellano de ciertas oraciones, que se leen con dureza, a menos que la traductora (que salvo esto hace un buen trabajo) se haya propuesto completar así la idiosincrasia de los personajes.

En fin, que como aquél que los héroes griegos hicieron a la Cólquida,

## LIBROS DE MAYOR VENTA.—Junio 1971

- 1.º **Autopista**, de Jaime Perich.—Editorial Estela.
- 2.º **Historia de amor**, de Erich Segal.—Alianza Editorial.
- 3.º **Perich Match**, de Jaime Perich.—Editorial Península.
- 4.º **Morir de amor**, de Pierre Duchesne.—Editorial Gregorio del Toro.
- 5.º **El despiste nacional**, de Evaristo Acevedo.—Editorial Novelas y Cuentos.
- 6.º **Celtiberia Show**, de Luis Carandell.—Guadiana, Sociedad Anónima de Publicaciones.
- 7.º **Torremolinos Gran Hotel**, de Angel Palomino.—Ediciones Alfaguara.
- 8.º **Discurso del Padrenuestro**, de José María Cabodevilla.—La Editorial Católica, S. A.
- 9.º **Una semana de lluvia**, de F. García Pavón.—Editorial Destino.
10. **El azar y la necesidad**, de Jacques Monod.—Editorial Barral.

da, no le faltan peripecias ni sentido a este viaje que unos cuantos personajes hacen de Gibraltar a Mallorca, bien pilotados por Baltasar Porcel.

TERESA BARBERO

FERNANDO SOTO APARICIO: *Después empezará la madrugada*. Ediciones Marte. Barcelona, 1971. 402 págs. Ø14×21Ø

Dotado de una innegable facilidad narrativa, el colombiano Fernando Soto Aparicio es un novelista que, como lo testimonia su novela *Después empezará la madrugada*, todavía no ha logrado labrarse una estética propia, aún no ha conseguido establecer un concepto del mundo y de la vida coherente. Como consecuencia de ello, su libro carece de estructura —desmedulado, podrían añadirse o quitársele capítulos sin que el conjunto se enriqueciera o se empobreciera—; impone una realidad sustancialmente falsa —no la realidad cotidiana, pero tampoco esa realidad trascendida a la que remiten las obras de los grandes novelistas—; muestra a la vida, comunitaria e individual, regida por leyes arbitrarias, caprichosas, que sólo atienden a facilitar el establecimiento de una línea narrativa, a hacer factible el ejercicio de una imaginación que se concede las más gratuitas libertades con tal de producir llamativos efectismos.

En ningún momento de la lectura de esta larga, excesivamente larga, novela se tiene la impresión de que los hechos que relata, de que las vivencias de los personajes que pone en juego, tengan relación alguna con la experiencia del autor. Soto Aparicio escribe, por así decir, de oídas, o remitiéndose al sedimento que en su memoria dejarán antiguas lecturas; de aquí que ni en medio de los mayores horrores —de esos horrores que acumula con inconsciencia en las primeras páginas de la obra— sienta el lector una emoción que no sea de origen meramente fisiológico; de aquí, también, que el len-

guaje de los personajes resulte radicalmente falso a partir del momento en que intenta poner de manifiesto la idiosincrasia de los mismos; de aquí, en fin, que las evocaciones paisajísticas pretendidamente poéticas sólo pueden ser calificadas de «literarias», de insinceras o retóricas.

A pesar de todo ello, sería difícil negarse a la evidencia de que Fernando Soto Aparicio es un narrador nato; un hombre capaz de conducir la acción narrativa sin desmayos, aguijoneando en todo momento la atención del lector; un novelista de raza —que todavía no ha encontrado su camino verdadero— preocupado por los detalles técnicos, abocado a la invención de formas. En este sentido es de resaltar el excelente uso que hace de los fragmentos de monólogos insertados en el magma narrativo y resaltados por la cursiva, monólogos en los que se sirve con gran destreza del lenguaje popular, de una lengua estructurada sintácticamente de acuerdo con los ritmos del pensamiento campesino.

LA



PEDRO GARCÍA VALDÉS: *El sol, de regalo*. Autor. Madrid, 1971; 102 págs. Ø14×20Ø.

*El sol, de regalo* es un librito de relatos cortos que, como bien subtítulo el autor, forman un verdadero «coctel turístico» más o menos digerible, y cuya única pretensión consiste en promocionar dicho turismo en España.

Para el logro de este propósito hilvana una serie de supuestos sucedidos cuyos protagonistas son siempre extranjeros deslumbrados por las múltiples facetas típicas y tópicas de nuestro país: clima, gentes, folclore, cocina y hasta esas instituciones nacionales diferenciadoras que son el piropro y la siesta.

El autor escribe sin pretensiones (en lo cual hace muy bien). Ya en la introducción de su libro nos indica claramente cuál es el deseo que le animó a escribirlo: «Así, pues, me permito aconsejarles que vayan preparando sus maletas; que saquen sus billetes o enfilen sus coches camino de este acogedor país, donde siempre les aguarda alguna que otra sorpresa: una fiesta típica, un gesto romántico o una escena pintoresca. Vamos, ánimo: ¡Les esperamos, amigos!». Hasta aquí todo es loable y hasta cierto, pero mucho me temo que, por lo demás, al señor García Valdés le haya salido el tiro por la culata, y que, de alcanzar su bien intencionado libro alguna difusión, muchos turistas se lo pensarían mucho antes de sacar billete para este país. Y si alguien lo duda, léase el último capítulo como botón de muestra, que no tiene desperdicio.

Menos mal que el sol, las playas, la cocina y las ventajas del cambio monetario son capaces de compensar el efecto de libros como el que comento.

TB

MARÍA LUISA DE ARMIÑÁN: *Narraciones de amor y muerte*. Ediciones Iberoamericanas. Madrid, 1971. 123 págs. Ø11×17Ø

Nueve cuentos recoge María Luisa de Armiñán en este libro, todos ellos relacionados con el título, aunque no en su doble posibilidad: amor y muerte coinciden en algunos, por ejemplo en el primero, historia de un médico enfermo de cáncer, y de una enfermera que le ayuda en sus trabajos. Otras veces se trata de simples historias de amor, como la del soldado que se fue a la guerra y al volver después de muchos años encuentra a su antigua novia casada con su hermano. O como en el caso de la muchacha fea que desea ser amada y sueña con el muchacho más guapo del grupo.

Este cuento nos va a poner en contacto con la estética de María Luisa de Armiñán mejor que ningún otro. Comienza con la frase clásica de todas las historias: «Erase una vez una muchacha fea que tenía dos hermanas muy bonitas». Y continúa con la descripción de los años de infancia y adolescencia, un tanto en la línea de «El patito feo». Parece incluso que el final va a ser también como el del cuento de Andersen, ya que la fea baila con el chico más atractivo del baile. Y aquella noche la muchacha «volvió a su casa con el corazón alborozado, y una vez en su alcoba se tendió vestida en el lecho, y toda la noche, a través de la ventana abierta, estuvo contemplando las estrellas. Una sensación de felicidad, totalmente desconocida, la embargaba por completo. Y al cerrar los ojos le parecía sentir aún la presión de los brazos de Isidoro en torno a su cuerpo y el timbre de aquella voz masculina en sus oídos». Como puede notarse por esta cita, María Luisa de Armiñán sigue de cerca unas líneas directrices características de la novela femenina.

Salpicados en sus narraciones hallamos otros ejemplos de la estilística de la autora, que servirán para mostrarnos su alcance literario. Hay un tono rosa por todas las

# Editora Nacional

le ofrece:

## COLECCION «TIERRA, HISTORIA Y POLITICA»

Serie Historia

HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA, de Joaquín Arrarás

Tomo I (4.ª edición) ... ..	450
Tomo II (2.ª edición) ... ..	450
Tomo III ... ..	350
Tomo IV ... ..	400

HISTORIA MILITAR DE LA GUERRA DE ESPAÑA, de Manuel Aznar (4.ª edición)

Tomo I ... ..	500
Tomo II ... ..	450
Tomo III ... ..	450

HISTORIA DEL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA, de Eduardo Comín Colomer (2.ª edición)

Tomo I ... ..	350
Tomo II ... ..	350
Tomo III ... ..	350

HISTORIA DEL PERIODISMO ESPAÑOL, de Pedro G. Aparicio. Desde la «Gaceta de Madrid» (1661) hasta el destronamiento de Isabel II ... ..

De la revolución de septiembre al desastre colonial.	450
ESPAÑA, ESE ESFUERZO, de Waldo de Mier ... ..	300

Serie Tierra

COLOR DE MADRID, de E. Borrás Vidaola ... .. 150  
VALLADOLID: TIERRAS DE PAN Y VINO, de Enrique Gavilán ... .. 350

## COLECCION «MUNDO CIENTIFICO»

Serie Jurídica

PRINCIPIOS DE TEORIA POLITICA, de Luis Sánchez Agesta (3.ª edición) ... .. 375

CURSO DE DERECHO NATURAL, de José Cortés Grau (4.ª edición) ... .. 300

ESTUDIO DE LA LEGISLACION HIPOTECARIA DE GUINEA (Su único procedimiento inmatriculador), de José Menéndez ... .. 250

Serie Turística

CURSO DE INICIACION JURIDICA, de Manuel Martín Fornoza ... .. 350

GEOGRAFIA TURISTICA DE ESPAÑA, de María Isabel García Campos ... .. 400

TEORIA Y TECNICA DEL TURISMO, de Luis Fernández Fúster (2.ª edición)

Tomo I ... ..	350
Tomo II ... ..	400

## COLECCION «VIDA Y PENSAMIENTO ESPAÑOLES»

Serie Biografía

UN DRAMATURGO DEL SIGLO XVII: FRANCISCO DE LEIVA, de Julio Mathías (Premio Rivadeneira de la Real Academia) ... .. 100

RAMIRO LEDESMA RAMOS, de Tomás Borrás ... .. 300

JUAN PABLO FORNER, de Jesús Álvarez Gómez ... .. 300

LOS DIALOGOS DE JUAN MARAGALL, de Jaime Ferrán. AMADEO VIVES (Vida y obra), de Angel Sagardía ... .. 100

## COLECCION «ENSAYO»

CONVERSACIONES ACTUALES, de George Uscatescu. 150

## COLECCION «CRITICA DE LAS ARTES»

PICASSO, EN EL CINE TAMBIEN, de Carlos Fernández Cuenca ... .. 400

ESCENAS DE LA VIDA DE SHAKESPEARE, de Mihnea Gheorghiu ... .. 300

## COLECCION «POESIA»

LA PAZ DEL ALMA, de Guillermo Fernández Shaw ... .. 100

EL SEMBRADOR DE TRISTEZAS, de Solimán Salom ... .. 50

DETRAS DE CADA NOCHE, de Acacia Uceta ... .. 60

POEMAS PARA NIÑOS DE CATORCE AÑOS, de Alfonso Camín ... .. 150

MOTIVOS PARA UN ANFITEATRO, de María de los Reyes Fuentes ... .. 75

REGRESO A LA HUMILDAD, de Francisco Salgueiro ... .. 90

CELDA VERDE, de Pureza Canelo ... .. 70

Pedidos en las principales librerías de España y en:

**EDITORIA NACIONAL** **LIBRERIA - EXPOSICION**  
**San Agustín, 5** **Avda. José Antonio, 51**  
**MADRID-14** **MADRID-13**

Apartado de Correos 14.830

páginas, muy de acuerdo con las historias que han sido objeto de la atención de la escritora. No en balde el médico dice que muere con «el alma embalsamada con el aroma que de ellos (los sentimientos de la enfermera) se desprende».

A veces falla María Luisa de Armiñán, porque el lector que haya sentido interés por esa cierta novela cuyas características ella sigue, adivina el argumento desde el principio, y en estos casos tal cosa es un defecto: así, la historia del hijo de un criador de reses bravas que se enamora, fulminantemente, claro, con una sola mirada, de una chiquilla que vive en su hacienda..., y que es medio hermana suya, naturalmente.

Salvados estos inconvenientes estéticos, los cuentos de María Luisa de Armiñán responden con precisión a lo que el editor nos advierte desde la solapa como su mayor mérito: «Estos relatos son como rayos de luz en la existencia del hombre, porque exaltan los valores del espíritu, el sentimiento, el amor y cuanto hay de bueno y bello en el alma humana, aun en medio de las pruebas ineludibles del dolor y de la muerte».

ARTURO DEL VILLAR

ALEJANDRO DUMAS: *La dama de las camelias*. Espasa-Calpe. Madrid, 1971. 268 págs. Ø11x17,5Ø

La Colección Diamante y la Universal fueron hace ya muy largos años las adelantadas del libro de bolsillo, que en colecciones numerosas—todas ellas doblemente cuidadas en títulos y presentación—hoy proliferan. La Austral, hija de la Universal, y de aquí las líneas precedentes, ofrece junto a las «novedades» de las Letras universales de un tiempo pasado las de hoy, y las que siempre lo serán al convertirse en Clásicos. Ahora el último autor que podemos calificar de tal es Alejandro Dumas, no el grande, bien que tampoco sea el segundón, como le cuadra más por ley de herencia que de otra cosa.

Le toca turno de incorporarse a la Austral a *La Dama de las Camelias*, que si para muchos es lectura con nostalgia, para tantos más es una novedad con sabor antiguo, si es que esta redundancia cabe.

Una nostalgia y una novedad del «romance», usemos de palabra hoy tan socorrida y al uso, de Margarita y Armando, que más que el escándalo que el libro provocó en el París de su tiempo—tiempo entre

ANA MARIA MATUTE: *La torre vigía*. Editorial Lumen. Barcelona, 1971; 238 págs., Ø11,5x18,5Ø

Existen obras literarias enigmáticas, cuyo sentido último resulta difícil aprehender. Tal es el caso de *La torre vigía*, de Ana María Matute, libro que no puede ser descifrado sin que previamente se establezca el subgénero en el cual se inscribe. ¿Constituye una versión moderna del tradicional *cuento filosófico*? ¿O es más bien una *novela de aprendizaje* de nuevo cuño? Estas preguntas—que no son retóricas, que reflejan mi perplejidad primera ante la obra en cuestión—sólo pueden recibir una respuesta aproximativa en ausencia de una poética actualizada de los géneros literarios—poética de la que carecemos—, fruto más de la intuición que de la lógica.

A mi parecer, el libro es una novela de aprendizaje, cuya novedad fundamental estriba en que ha sido escrita por un autor de sexo distinto al del protagonista—que yo sepa, la novela de aprendizaje siempre fue un subgénero de marcado carácter autobiográfico—, hecho al cual se debe su condición no realista—la autora ha situado la acción en una Edad Media de sueño, a fin de conferir a su personaje la calidad de arquetipo de la virilidad; el personaje que dice yo, es un hombre en estado puro, un hombre que sólo hace lo que una mujer no podría hacer; es decir, un hombre inviable en nuestro tiempo—, también insólito en este subgénero. ¿A qué se debe el que Ana María Matute se haya aventurado en esta empresa, ardua y abocada casi indefectiblemente a la incompreensión de los más? Las razones que se pueden aducir son varias y complementarias.

La primera de ellas sería que, muy ducha ya en el arte de novelar, teniendo a sus espaldas una obra narrativa copiosa, ha querido extender al máximo esa capacidad de asumir y desarrollar vidas virtuales propia del novelista de raza, realizando la *performance* de instalarse en un individuo de sexo opuesto al suyo y, lo que resulta aún más importante, de hablar por intermedio de la voz de dicho individuo.

La segunda y la tercera—que señalo únicamente a título de hipótesis—serían que Ana María Matute ha intentado crear el hombre que nunca encontró y al que desea, y que, colocándonos en una perspectiva platónica, ha buscado un correlato imaginativo de ese otro ser—que es también ella—con el cual recuperaría su unidad y su plenitud originarias.

El empeño de Ana María Matute era arriesgado (recuérdese que un novelista tan excepcional como Henry James sólo osó hacer suyo el punto de vista de un personaje femenino—en *What Maisie Knew*—que, por su edad, aún no se había definido sexualmente); de aquí que debamos ser cautos a la hora de emitir un juicio sobre la obra. Resulta preciso, en consecuencia, decir que *La torre vigía* no es un libro totalmente conseguido, pero que en este fracaso parcial hay grandeza—el personaje central, auténtico literariamente, carece de viabilidad desde el punto de vista de la realidad cotidiana—. El único error absoluto de Ana María Matute ha sido utilizar sin ninguna ironía un lenguaje plagado de palabras y giros en desuso, un lenguaje decimonónico, que no tiene nada que ver con el que se hablaba en la Edad Media castellana y menos con el que se hablaría en una Edad Media soñada, fuera del tiempo y del espacio, fabulosa, como la que ella evoca.

LA

libertino y pacato—, es la sonrisa la que asoma al rostro de él o de ella que entablan un primer conocimiento con la Dama. No vamos a entrar a estas alturas a descubrir ni a Dumas, ni al París de sus días, y si tan sólo a decir que un documento fiel y encantador es el que nos llega con aquella novela suya escrita con pasión y emoción.

Para los de la relectura la novela se resiste, ¿uno quiere creer que la lectura primera, sin ser demasiado exigentes también, y bien que no estimemos que poco de amistad con el gran espaldarazo—aquí repetido—que en su hora de aparición le diera aquel maestro de la crítica, también buen novelista, que fuera el famoso Jules Janin?

Margarita la de las camelias blancas y rojas vuelve, ¿por qué no darle la bienvenida a la Colección Austral?

JUAN SAMPELAYO



*Figuras en el paisaje, que tiene, a primera vista, un título bastante prometedor y hasta con cierta estética literaria, deja bastante que desear a medida que se van consumiendo sus páginas. Hay novelas, y ésta es una de ellas, en que los augurios primeros superan con creces al texto de la obra. Viene a ser algo parecido a un «boom» publicitario que de buenas a primeras se viene al traste porque le falló la base principal.*

*Barry England nos ofrece trozos, o mejor, jirones de vida y esperanza, de penalidades y de muerte de unos hombres—McConnachie y Ansell son los principales protagonistas de la trama—que ya, desde el comienzo de la acción, están marcados por un negro destino. Y cuando de antemano ya se adivina el final, se demuestra palpablemente*

BARRY ENGLAND: *Figuras en el paisaje*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1969. 255 págs. Ø20 5×13,5Ø.

Nos llega con cierto retraso esta mediocre novela, que se publicó por vez primera el año 1968 en lengua original (*Figures in a landscape*), y que Editorial Bruguera, a través de la traducción que realizó Consuelo G. de Ortega, ofreció a los lectores españoles en 1969.

## POLITICA

FRANCIS I. CARSTEN: *La ascensión del fascismo*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1971. 325 págs. Ø13×19Ø.

La historia del fascismo, con sus innumerables variedades y tan distintas entre sí, se ha contado muchas veces y es de suponer que se siga contando. Fue un ensayo muy ruidoso y muy superficial que se hizo, más que necesario, imprescindible en algunos países, y que en otros se imitó no sólo por capricho, sino por un común cansancio que gravitaba entonces sobre los pueblos europeos, junto con una desilusión de casi todas las cosas en que habían creído los abuelos. Entre la historia de un movimiento como el de Mussolini y otro como el de Hitler hay muy pocas cosas en común. Pero no así en su prehistoria, que es justamente lo que estudia este libro, titulado por eso *La ascensión del fascismo*. Lo que importa al autor no es el fascismo hecho y derecho, sino su creación, su marcha hasta llegar al poder. Muchos de los fascismos europeos no llegaron nunca al poder, como el inglés y el belga, y otros llegaron de manera un tanto híbrida, como el austriaco, el húngaro y el rumano. En todo caso, Francis Carsten se ocupa de la prehistoria del fascismo, que, por supuesto, fue más general, más común y más tópica que su historia.

Es lástima, sobre todo para quienes sientan añoranzas fascistas, que se cuente la prehistoria de los fascismos, porque delatan en sus comienzos una pobreza de ideas que parece hasta inverosímil. No es que todos digan las mismas cosas y las digan del mismo modo; no es sólo que todos se entreguen a un mesianismo adolescente—sus adeptos más resueltos tenían que ser los adolescentes—; lo peor es que las ideas puestas en circulación

por todos los fascismos con tantos alardes, mítines estridentes, propagandas estruendosas y uniformes tremebundos estaban ya acuñadas desde hacía tiempo. Los fascismos no inventaron ninguna: ni la exaltación nacionalista, ni el entusiasmo por la guerra, ni el antisemitismo, ni, por supuesto, el recurso a la violencia. Mussolini, que, en mi entender, fue el hombre más inteligente que tuvieron los fascismos europeos, definió el régimen como un movimiento de desesperación. Sólo se sabía morir, como dijo en otra parte; se sabía morir con valor, con generosidad, con arrojo. Pero de ello no se sigue ni que las cosas porque se moría fueran más valiosas que la vida que se daba por ellas, ni mucho menos que la muerte tan generosamente ofrecida tuviese el menor sentido para la patria ni para el porvenir de los compatriotas.

Leyendo este librito sencillo, meramente expositivo de los rasgos más visibles de todos los fascismos europeos, uno tiene que preguntarse qué destino aciago condujo a los fascismos a echar mano de tantas estridencias y de tantas ideas que ya no eran ideas para adueñarse de algunos países. El fascismo tenía una razón histórica muy profunda; era una verdadera necesidad y de cualquier modo se hubiese impuesto en todos los países en donde se impuso, porque el sistema liberal, democrático y parlamentario había dado en quiebra y porque el comunismo, sin su bagaje primitivo de ilusiones y esperanzas, se debatía en miedos, prevenções, delitos monstruosos y pobreza pocas veces imaginada. ¿Por qué tenía que sacar el fascismo las viejas batallas que, naturalmente, eran ya viejas; los valores nacionales, que eran sólo retóricos, ya que los valores de un pueblo, como los de un hombre, se muestran en

te la falta de capacidad creadora por parte de su autor. Y, en verdad, es una lástima.

*Se trata, pues, y en definitiva, de una obra—a manera de folletín o de aquellos trasnochados novelones por entregas—con muy poca originalidad y con muy poco interés, tanto para el lector avezado en el género (que conocerá sin duda ejemplos mucho mejores de calidad) como para el de gusto más depurado, que exige una trama mejor urdida y desarrollada, con un estilo de mayor altura.*

*Figuras en el paisaje no tiene, por otro lado, una línea argumental bien definida, a pesar de que la intención del autor haya sido ofrecer una cadena de «flashes» más o menos ensamblados. Aun partiendo de esa base, se podía haber perfilado más y mejor el objetivo con un estilo llamémosle más impresionista y menos monótono.*

*De esta forma, posiblemente, las doscientas cincuenta y cinco páginas no habrían fatigado ni a los lectores ni a los críticos, que han tenido que emplear buenas dosis de honestidad profesional y de amor al libro para poder concluirlo.*

*Como ya hemos escrito en varias ocasiones anteriores—y por fuerza debemos repetir hoy, aquí y ahora—, cuando un libro no tiene «tirón», algo falla en el contexto general del argumento o en el estilo del autor. Y es una pena.*

ROBERTO RIOJA

sus obras, y ese brote de primitivismo medieval que tomó a los judíos como blanco? Yo diría, y más leyendo este librito de Carsten, que el fascismo no estuvo nunca en claro con su propia naturaleza y que sirvió de señuelo para que hombres más que mediocres, como los más de los jefes alemanes, se impacientaran, adueñándose de las masas con lugares comunes y consignas truculentas.

No guarda ninguna proporción la fuerza que iba cobrando el fascismo en muchos pueblos desde el fin de la primera guerra mundial con su indigencia de ideas y de verdaderos propósitos. Lo que se ve a lo largo de esta breve prehistoria que escribe Francis Carsten es que, poco a poco, todos los fascismos se van encerrando en su propio país, sin ambiciones de universalidad ni sentido para los extranjeros. ¿Qué podía importar a un español con la cabeza sobre los hombros todo lo que se proponían los nazis de Hitler? Este carácter local acaso fuera fruto tardío de las ideas realmente provincianas que pusieron en tensión a las masas en todas partes. Pero hay una cosa tremenda: no es preciso remover mucho las cuatro o cinco ideas rebobadas de los fascismos para ver que fueron los movimientos más impulsivos y menos conscientes de nuestro tiempo. Claro que este comportamiento de las masas se explica, al menos en parte, por una reacción contra la violencia desencadenada por el anarquismo y luego por el comunismo, y por el miedo de grandes sectores de la población, sin contar una circunstancia histórica muy visible: la crisis de la posguerra, en Italia; la crisis del fin de la guerra propiamente dicha, en Alemania, Austria, Inglaterra, Rumanía y Hungría; las crisis que se van sucediendo escalonadamente y que arrojan a la

sima del paro forzoso hasta a seis millones de hombres en Alemania y a las manifestaciones del hambre que se celebraron en Inglaterra. El paro forzoso era enorme en todas partes, y no iba Norteamérica a la zaga; pero, aun siendo enorme y todo, era, si cabe, más temeroso el panorama que se ofrecía a los jóvenes, con todas las puertas cerradas, los puestos ocupados y sin saber qué hacer después de haber pasado años enteros en las Universidades. Europa se había metido en un callejón sin salida, y si los fascismos se organizaron con tan poca seriedad radical fue porque los intelectuales no acudieron a tiempo o porque, aun acudiendo, no vieron al pronto lo que estaba sucediendo, por esa limitación propia de la inteligencia que no le consiente entender las cosas cuando se están haciendo. Para entenderlas bien necesita que estén acabadas, bien claras y distintas y, si es posible, con una pátina de tiempo sobre ellas. El desdén del fascismo por los intelectuales fue puro resentimiento, y una de las cosas que desdice de su generosidad en el sacrificio.

Lo que se saca en limpio al doblar la última página de este libro es que no se suele polemizar hoy con el fascismo, sino con ciertos movimientos históricos de unos años muy concretos. Es lo mismo que si, para polemizar con el liberalismo, echásemos mano de Romero Robledo y de Venancio González, los ministros de la Gobernación de Cánovas y de Sagasta, que hacían las mayorías y las minorías antes de celebrarse las elecciones. El tema del fascismo está sobre el tapete. Claro que eso no es historia. Y ya se sabe que confundir la historia con el presente es tan malo como confundir el presente con la historia. La cuestión es, por ahora, ésta: ¿Quieren las masas la democracia, y están dispuestas a perder de manera deportiva cuando les ganen sus adversarios los escaños del Parlamento?

EA

MANUEL RAMÍREZ JIMÉNEZ: *Nuevas perspectivas de la Ciencia Política*. Publicaciones de la Universidad de Granada. Granada 1971; 119 págs. Ø14×21Ø.

*A consecuencia del VIII Congreso Mundial celebrado en el edificio de la Universidad de Munich surge este interesante libro, del que es autor uno de los profesores de la representación española, profesor Ramírez Jiménez, adjunto de Derecho Político en la Universidad de Granada, que se refiere aquí a diversas ponencias, las más significativas, y expone, por su parte, comentarios y sugerencias de gran interés que sitúan al lector en el plano actual de la Ciencia Política, de las tendencias y la problemática definidora de la situación ambiental y las posibilidades de engranaje entre la política práctica y la Ciencia Política.*

*El capítulo primero expone las tendencias de la teoría política, donde destaca, al margen de otras aportaciones de interés menor, los tres trabajos más significativos entre los temas discutidos en el citado Congreso. En primer lugar, la ponencia de Stéphane Bernard sobre «Posibilidades de evolución de la teoría de los sistemas políticos democráticos». En la segunda aportación, la de Gabriel Almond, se plantea la «Licitud o idoneidad de distintas vías de análisis del political development», y la tercera ponencia, presentada por el profesor de Chicago David Easton, sobre*

behaviorismo y posbehaviorismo, aportación que Ramírez Jiménez interpreta en este libro en el verdadero alcance que dicho movimiento de reforma del posbehaviorismo puede tener para la ciencia política.

En el capítulo segundo plantea Ramírez Jiménez el papel actual del científico de la política, cuestión a la que precisamente la antes citada ponencia de Easton sacó a debate. El capítulo tercero se refiere a las nuevas perspectivas en metodología y en relación interdisciplinar respecto a la aplicación de elementos estadísticos, matemáticos y económicos en Ciencia Política. El capítulo cuarto plantea la continua vigencia y actualidad latente del tema de las «élites» en ciencia política. El capítulo quinto estudia el desarrollo, modernización y nations-building, con sus ventajas e inconvenientes, hasta alcanzar el grado de estabilidad progresiva, de acuerdo a la finalidad ética y ordenadora que es posible encontrar en el estudio de la Ciencia Política.

LUIS BONILLA

VIVIAN TRÍAS: *La crisis del dólar y la política norteamericana*. Ediciones Península. Barcelona, 1971; 299 págs. Ø13x20Ø.

Es éste un libro valiente, conciso. Denuncia una realidad económica que gira en torno al imperialismo monetario. Su autor es uno de los más fecundos y preparados analistas de la historia sociopolítica hispanoamericana en general y de los países de la cuenca del Río de la Plata en particular. Por otra parte, su vinculación a las tareas políticas de su país, donde ha sido diputado y secretario del partido socialista durante varios lustros, le ha proporcionado una documentación y un caudal de experiencias de muy positivo valor, ya manifestadas en otras obras anteriores, especialmente en la titulada *Imperialismo y geopolítica en América Latina*.

Este libro que comentamos constituye un extenso y a la vez hondo proceso al dólar y a la política económica de los Estados Unidos; proceso cuyo argumento hay que seguir con suma atención para deducir las conclusiones más auténticas. Desde la conferencia monetaria de Bretton Woods (1944), momento que supuso la claudicación de la City londinense como centro de las finanzas internacionales y su inmediata sustitución por el Wall Street neoyorquino, hasta los intentos de integración a escala universal del capitalismo norteamericano, llegamos a la situación actual con la agudización de la crisis del dólar, cuyo desasosiego dejó su impacto recientemente en todos los medios informativos de Occidente. Pero la amarga conclusión a que llega Vivian Trías radica en que si la crisis económica amenazara gravemente algún día a los Estados Unidos, dicha crisis repercutiría de forma más aguda aún en los propios países subdesarrollados de su periferia.

Consta este ambicioso trabajo del escritor uruguayo de tres partes, subdivididas en nueve largos capítulos, más una introducción que centra al lector y le orienta de forma muy conveniente en la temática total que ha de digerir. No se trata de un libro de difícil asimilación y sí muy recomendable para quienes estén interesados en el estudio de los complejos problemas de la economía mundial. Desde el comienzo hasta el final de la obra late una honda preocupación por el destino de los pueblos subdesarrollados, siempre superpuestos a las grandes potencias fi-

ANTONI JUTGLAR: *La España que no pudo ser*. DOPESA. Barcelona, 1971; 250 págs., Ø10,50x18Ø.

Sobre el supuesto de que España no es un enigma, sino una realidad histórica que precisa aún de muchos estudios, Antoni Jutglar ofrece un conjunto coherente de ensayos que actualizan con matices muy personales cuanto dejó dicho en *Aproximación a la historia de España* su llorado maestro Jaime Vicens Vives.

Jutglar no opta por la tesis interpretativa de Castro en *La realidad histórica de España* frente a la de Sánchez Albornoz *España; un enigma histórico*. Se fija en los títulos de las dos grandes obras para indicar la preferencia que le merece el historiador, que renuncia a los enigmas en beneficio de la búsqueda de realidades. Pero, en definitiva, Jutglar considera muy similares las conclusiones y los modos de historiador de Castro y de S. Albornoz, ambos muy diferentes de las hipótesis y de los métodos de la escuela barcelonesa de Vicens. Lo que en Vicens fue considerable base estadística, en los grandes historiadores de Madrid es análisis del pensamiento y de las instituciones. Son puntos de vista muy contrastados, pero de cuya consideración simultánea por los jóvenes estudiosos cabe esperar grandes frutos.

Se echa de menos en la visión dualista de las escuelas de Cataluña y Castilla la voz de otras regiones españolas con títulos suficientes para emprender visiones de conjunto del pretérito hispano acaso convincentes. Será justo admitir tal crítica, porque de la lectura de la obra de Antoni Jutglar se

nancieras. Para ellos son en todo tiempo las peores consecuencias de cualquier gestión equivocada de los líderes del capitalismo. Vivian Trías no se anda con sofismas ni entelequias, sino todo lo contrario. Cuando se refiere, por ejemplo, al fracaso de la ALPRO, dice tajantemente que se debió a que los Estados Unidos no le proporcionó, ni de cerca, los capitales requeridos. Y en otro lugar afirma que de cara a las masas la Alianza para el Progreso ha sido una inmensa y vacía promesa, una gigantesca demagogia.

Respecto a la posible crisis del dólar y a las causas que de hecho la están provocando, Trías dice que la guerra del oro contra el dólar, las concentraciones que la precipitan y sus derivaciones económico-políticas son el móvil esencial, la preocupación medular de su punto de vista. Recuerda las enormes reservas auríferas acumuladas por los Estados Unidos en los años inmediatos a la Segunda Guerra Mundial y cómo los países europeos, en plena reconstrucción, no les quedó más solución que recurrir a los créditos de Wall Street, proveerse en Norteamérica de cuanto precisaban más urgentemente, pero teniendo en cuenta que allí sólo podía comprarse con oro o dólares en la mano. Sin embargo, desde entonces las cosas han cambiado en el mundo de forma muy considerable. En estos momentos, a partir de la entrada de las potencias de Europa en la fase monopolio-político-estatal, las fuerzas productivas de Norteamérica han dado un salto hacia atrás, o en el mejor de los casos han quedado estancadas, mientras que las fuerzas generadoras de riqueza de las mencionadas potencias europeas han dado un paso de gigante hacia arriba, lo cual crea al dólar una situación incómoda.

Por todo esto y otros motivos más, piensa Vivian Trías que el estado actual de la moneda norteamericana no es lo saludable que lo ha sido en las décadas precedentes, aunque duda que pueda producirse una devaluación. Estima que esto sería algo así como el desmoronamiento del edificio monetario construido hace veintisiete años en Bretton Woods, precioso instrumento de la hegemonía estadounidense.

Por otra parte, en dicho desmoronamiento sufrirían las peores consecuencias otros muchos países, precisamente los más desvalidos.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

JOSÉ LUIS ALCOFAR NASSAES: *Los asesores soviéticos en la guerra civil española*. Dopesa. Barcelona, 1971. 171 págs. Ø15,5x21,5Ø.

La directa intervención de la Rusia soviética en la guerra española de 1936-39 constituye un capítulo de la contienda cuyo esclarecimiento ha tropezado siempre con mixtificaciones y renuencias, nacidas, a menudo, cuando no de una deformación intencionada, de un defecto de información básica acerca del problema en su conjunto. A suplir esta laguna en la historia de dicho período llega el libro que comentamos: Los asesores soviéticos en la guerra civil española, debido, según nos informa la solapa de la cubierta, a la pluma de un médico profesional, seudonimizado bajo el curioso nombre de José Luis Alcofar Nassaes. Su autor, se nos dice, «lleva casi diez años de investigación histórica a modo de hobby», la cual «ha consistido, sobre todo, en una amplia y profunda recopilación» de testimonios de «escritores, periodistas e intelectuales extranjeros presentes en nuestra guerra civil». La lectura del volumen permite comprobar la exactitud de esta palabra, por cuanto no resulta frecuente—diríamos mejor que lo frecuente es lo contrario—ver abordado un tema tan profuso como polémico con tal serenidad de juicio, profundidad de conocimientos, capacidad de síntesis y exigencia en la clarificación—y clasificación—del material utilizado, un material, por cierto, que ofrece particular interés desde el momento en que el origen de las fuentes de información no permiten poner en duda su absoluta imparcialidad.

A través de las apretadas páginas del libro—apretadas en cuanto a cifras, datos y citas, quiero decir—venimos en conocimiento de una realidad no demasiado conocida, la de la medida de la ayuda rusa a la España republicana en mandos, técnicos, asesores y material. El autor del volumen que comentamos

desprende un afán probablemente excesivo de llevar más allá de la historia contemporánea—período temporal, sobre el que actúa como vigoroso especialista—los problemas de la burguesía catalana. *La España que no pudo ser* es la dolorida queja de una pluma que transvasa a remotos tiempos pretéritos el fracaso decimonónico de la revolución burguesa española. Y en esa queja siempre aparece como acusado principal el poder político unitario establecido en la meseta, sea visigodo, musulmán, cristiano, dinástico de Habsburgo o de Borbón, moderantista o restaurador, y como acusado ocasional, el sector burgués catalán que pacta con aquel «tinglado estatal-religioso de integrista multisecular».

Hay en Jutglar una intención divulgadora del conocimiento histórico verdaderamente admirable y un tanto sorprendente, por cuanto tesis de mucho fondo, de ningún modo improvisadas, se presentan como documentos periodísticos. Esta intención desluce su trabajo porque, en aras del impulso propagador, termina prefiriendo el diálogo con las observaciones orteguianas de *España invertebrada* a la confrontación con los grandes historiadores españoles, menos populares, sin duda, pero más rigurosos y científicos respecto al tema. Si a ello se suma la tendencia a abrumar con citas de Vicens en puntos sobre los que Vicens sigue la opinión de otros especialistas, se llega a la conclusión de que el legítimo fervor del discípulo haría más pro-sélitos si recurriera a la moderación formal de la que tanto ejemplo dio su maestro en tiempos más difíciles.

MIGUEL ALONSO BAQUER

se encarga de exponer las auténticas proporciones de dicha ayuda. Y así, nos dice que «durante los primeros días de nuestra guerra empezaron a venir a España gran cantidad de militares soviéticos enviados por su Gobierno en calidad de observadores y algunos voluntarios», estableciendo, con su primera misión militar, «consejeros de las tres armas, técnicos, instructores y numerosísimos intérpretes». Pasa Alcofar Nassaes, a continuación a biografar—e identificar en su caso—, uno por uno, a los principales altos mandos del ejército soviético que actuaron con las tropas republicanas, buen número de los cuales, según nos indica, desaparecieron pocos años después en las famosas «purgas» estalinianas. Explica asimismo la significación de la ayuda rusa en aviadores, pilotos, ingenieros, mecánicos y personal de tierra, dando como cifra aproximada—previa demostración de la misma—la de 1.409 aparatos soviéticos recibidos de Rusia por el Ejército republicano. Estudia igualmente la participación de la Marina soviética en nuestra contienda, así como la intervención en la misma de las Brigadas internacionales y sus hombres más significativos, como Kleber, Lukacz, Walter, etc., dedicando a continuación un breve, pero interesante capítulo a «chequistas», como Sloutski, Geroe y Orlov, para terminar con una, diríamos exhaustiva, tabla de personajes soviéticos que intervinieron en la guerra de España y barcos españoles que tocaron puertos de la URSS durante la misma.

Un libro, en fin, de indudable interés, pese a que su autor, preocupado, sin duda, por la exactitud del detalle, haya preferido sacrificar a aquélla cualquier otra preocupación de tipo literario, con lo que sus páginas adolecen, en ocasiones, de cierta aridez, no exenta, sin embargo, de la emoción que siempre ofrece la autenticidad, muy en especial cuando se trata de un libro de historia crítica, que no otra cosa es, en realidad, el que reseñamos.

\* \* \*

Del prólogo, en cambio, no es posible decir otro tanto. Escrito con precipitación de última hora sin duda, adolece de errores—que una cuidada corrección de pruebas hu-

biera podido obviar—tan inexplicables como garrañales; valgan estos ejemplos: «un área territorial totalmente cubierta de paralelos»; «Carlos II, hijo de Felipe V»; «poco después de la firma de aquel inesperado testamento—se refiere al de Carlos II—moría el rey español el primero de noviembre de 1970»; «las fuerzas enviadas a la Península desde Marruecos, la Legión y el Cuerpo moro del General Yagüe», etc.

MANUEL ALONSO ALCALDE



GAJO PETROVIC: *Marxismo contra stalinismo*. Editorial Seix Barral, Sociedad Anónima. Barcelona, 1970, 282 págs. Ø12x18Ø.

El libro de este escritor croata, formado en Zagreb, Leningrado y Moscú, con estudios también en universidades anglosajonas, se titula en su versión original *Filozofija i marksizam*; y subrayamos esto por el carácter tendencioso con que en la edición española se cubre la obra entera con la rúbrica de uno solo de sus capítulos. Con esta contraposición llamativa—marxismo contra stalinismo—, se ha seguido una vez más la maniobra de poner a un lado los errores, las contradicciones y fallos de las realizaciones comunistas para salvar un fantástico marxismo esencial, puro y exacto. Esto se hace sobre todo a costa del repudiado Stalin. Antes de ahora hemos escrito que jamás hubo en la historia un ejemplo más claro de chivo expiatorio, cargado con todas las culpas, las suyas propias y las del sistema. André Gorz, por ejemplo, concreta al período staliniano el lastre ideológico: «El marxismo auténtico, suplantado durante veinticinco años por el marxismo ideológico»—escribe, llevado de un elemental maniqueísmo—. «El stalinismo exilió el espíritu marxista, de la praxis hacia las brumas de la ideología, lo embalsamó y lo fijó en un dogma religioso.»

Como observa R. Arón, «una doctrina de acción como la de Marx es responsable no sólo de sus intenciones, sino también de sus implicaciones, contrarios incluso a sus valores y a sus fines». Pero es que, además, ya comprobamos la presencia de elementos «ideológicos»—en el sentido peyorativo marxista—dentro de la propia doctrina personal de Carlos Marx. Por eso puede afirmarse que el stalinismo en sí no es infiel a las tesis esenciales de aquél, y en sus propias infidelidades subraya las dificultades y las contradicciones del marxismo. El mismo Merleau-Ponty, que se había esforzado por distinguir el marxismo «auténtico» de las impurezas de la realidad, terminará por reconocer que «el «equivoco se daba ya cuando Marx ha puesto la dialéctica en las cosas». De modo que no es sólo la experiencia comunista la que está en tela de juicio, sino la misma filosofía de Marx.

En ese estado de cosas, se comprenden los esfuerzos de los intelectuales marxistas. Entre ellos, Gajo Petrovic no extrema la posición de maniqueísmo frente a Stalin—«no creo, dice, que Stalin, ni el stalinismo sean fenómenos históricos exclusivamente negativos»—,

# ¡NOVEDAD!

## Colección MUNDO NUEVO

### Cómo aprovechar tus posibilidades para triunfar en la vida

Por ROBERT H. SCHULLER  
272 páginas; 150 pesetas.

Un libro lleno de sabiduría práctica. Su autor habla por propia experiencia y da por lo mismo un sentido de realismo y de viveza religiosa a cuanto dice. Es una especie de manual completo de normas muy claramente formuladas para triunfar en la vida, para emprender con magnanimidad y con garantías de éxito empresas arriesgadas, para saber entender a toda clase de hombres, para cambiar de una mentalidad pesimista y que en todo ve lo negativo y lo imposible, en una mentalidad optimista y confiada.

Escrito en un estilo verdaderamente ameno y popular, está al alcance de todas las fortunas mentales, y puede servir lo mismo al simple hombre de la calle como al negociante y al encargado de relaciones humanas o al sacerdote y al hombre de empresa.



## ¡PARA TUS VACACIONES! ¡UN LIBRO UNICO EN ESPAÑA!

### SUECIA: LA OTRA EUROPA

Por M. ESCRIVA PELLICER, S. J.

328 páginas, con ilustraciones en negro y a todo color, encuadernado en tela y sobrecubierta en «offset» a cuatro colores. Precio: 250 pesetas.

El tema de Suecia es totalmente casi extraño. Este libro es quizá el único ensayo escrito por un autor español sobre aquel enigmático país.

SUECIA es la «otra Europa». ¿Acaso, como siguen creyendo los latinos, por la proverbial belleza de sus rubias «wikingas» y de su libertad sexual? Por algo más: por su progreso industrial y económico, que le permite tener el más alto nivel de vida europeo... Por su Régimen auténticamente democrático, por su formidable Legislación Social, por la cultura y el sentido cívico y disciplinado de su pueblo.

M. Escrivá, ensayista de amplio espectro mental e incansable viajero conocedor de casi todas las culturas, ha sabido verter con valentía, y al mismo tiempo con delicadeza y amor, esa tarea difícil de escribir sobre Suecia... y para el público de habla española.

Este ensayo felicísimo sobre Suecia, descubre un panorama totalmente desconocido y maravilloso de aquel enigmático país al lector, quien desde la primera página se siente cautivado por el brillante y sugestivo estilo del autor.

DEL MISMO AUTOR:

## Medicina de la personalidad

2.ª edición; 532 páginas; 250 pesetas.

Un tratado extraordinario sobre la personalidad humana. El autor aborda el tema desde el punto de vista médico, pastoral y práctico. Obra fascinante e iluminadora que ayuda a descubrir la inestabilidad emocional de la sociedad actual, y que debe leer todo el que trata directamente con las gentes, sobre todo con la juventud.



# EDITORIAL «SAL TERRAE»

Guevara, 20  
SANTANDER

pero en el terreno filosófico sí estima que la concepción stalinista de la filosofía marxista difiere esencialmente de la concepción de Marx, Engels y Lenin. Opina que Stalin simplificó, tergiversó y esclerotizó las concepciones filosóficas contenidas en las obras de Engels y Lenin, y omitió casi por completo la herencia filosófica de Marx. Por eso, el retorno al pensamiento de Marx, Engels y Lenin, a partir de Stalin, no fue el retorno de un sistema completo de dogmas filosóficos a otro, sino un redescubrimiento de muchas concepciones importantes que fueron falseadas, tergiversadas u omitidas por Stalin, y, a su vez, un replanteamiento de multitud de problemas sofocados por el stalinismo. Por este importante motivo—concluye—, podemos hablar de algo más que de un simple retorno.

En ese sentido, Gajo Petrovic marca su propia tarea: «Sin intentar un análisis completo, puntualizaremos algunos aspectos del retorno al pensamiento de Marx, Engels y Lenin que jalonan el camino del renacimiento de un auténtico marxismo en la filosofía y que han conducido al descubrimiento de problemas pendientes todavía que nosotros mismos hemos de resolver.»

En este volumen se recogen diversos ensayos escritos por el autor en los últimos años sobre temas diversos, pero que se inspiran en el mismo proyecto de «penetrar en la esencia del pensamiento original de Marx y proseguir la reflexión bajo las directrices de su pensamiento, sobre las cuestiones filosóficas fundamentales del mundo y del hombre contemporáneo».

La primera parte del libro trata

de la relación entre filosofía y marxismo, entre esencia y desarrollo del pensamiento de Marx, y de la diferencia existente entre el marxismo creador y el marxismo dogmático. La segunda trata sobre el hombre, praxis, libertad, alienación y desalienación, socialismo y humanismo; todo ello correspondería, según la terminología tradicional, a la «antropología filosófica», y también, en parte, a la «ética», a la «filosofía de la historia», a la «filosofía social y política». La tercera parte es principalmente «ontológica» y «epistemológica», mientras que la contribución final es «terminológica». Aunque todos los trabajos no tienen el mismo interés ni alcanzan la misma altura, el nivel medio resulta suficientemente estimable.

LUIS GOMEZ DE ARANDA

picos de la llamada poesía social, añorada por el prologuista al parecer, aunque en opinión generalizada resultó más social que poética y erró sus objetivos. Este libro, pues, va a dar al traste con la superación de la fórmula narrativa, va a volver a desterrar la imaginación y va a hundirse en el lugar común de las consignas gritadas en el desierto.

Desde luego, la fecha de composición de los poemas es amplia, y sin embargo en el libro no se aprecian distinciones. Ramón Serrano usa un lenguaje mostrenco, no desdén los tacos, sólo se fija en los temas típicos y tópicos de la poesía social, sigue tan de cerca a Neruda que intenta imitar sus Odas elementales, al menos en la forma, y después de terminada la lectura del libro parece que se ha dado un salto atrás en el tiempo. Leer versos como «Yo no tengo derecho a volver a Boccaccio / porque el portero es mi amigo y me dice señor», trae a la memoria los versos que Celaya escribía a Andrés, pero hace exactamente veinte años.

Lo que Ramón Serrano ha descubierto es lo que hizo la generación del 52; lo posterior a ella es esa «pornografía» a que se refiere Montalbán, y que en su opinión será barrida por este libro. Me parece que el autor de la segunda Educación sentimental se ha equivocado esta vez, porque si se regresara al realismo habría que tener caracteres nuevos, no ser un calco de lo que hizo aquella generación: lo que

## POESIA

RAMÓN SERRANO: *Grito para la niebla*. Col. Saco Roto. Editorial Helios. Madrid, 1971. 105 págs. Ø13 x 19,5Ø

Un impulsivo prólogo de Manuel Vázquez Montalbán asegura que este libro de Ramón Serrano va a ser

el Love Story de la joven poesía española. En su opinión, «empiezan a apreciarse síntomas del retorno a la gravedad», superado el «relax» en que nos hallamos. Y añade: «Reivindico su elección de temas neorrealistas, considerados desde la posición moral de un "voyeur" de

los años setenta. El resultado de esa dialéctica, vestida con un ropaje lingüístico excelente, es un libro de poemas que yo he relacionado inmediatamente con el Love Story.»

Grito para la niebla está escrito entre 1965 y el año en curso; se compone de poemas narrativos, ti-



JOSE GARCIA NIETO: *Facultad de volver* (en Toledo). Col. Juan Ruiz. Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, 1970, 43 págs. Ø14 x 20Ø.

De César Vallejo toma José García Nieto la cita que le da el título de su última entrega poética. El poeta vuelve a su Toledo de la infancia y del recuerdo perenne, con versos apasionados que describen la geografía amorosa de la ciudad imperial. Cuando el poeta comenzaba casi a publicar su obra, la revista *Fantasia*, le incluyó en su tercer número el poemario Toledo; después, a lo ancho y a lo intenso de toda su obra aparece frecuentemente la alusión de «Toledo, la encarcelada», por decirlo con el título de uno de los poemas de *Geografía es amor*, el libro que le alcanzó el premio Nacional de Literatura en 1961.

Vuelve García Nieto a hablarnos de Toledo en su recuerdo: «Miro lo ya mirado. Recupero / lo que la cueva de mis ojos guarda», y se le aparece la geografía cantada por Garcilaso y Góngora en toda su plenitud potencial, cerca de la primera mirada de hace años, cuando «miró

un niño, con ojos que no olvidan, / tu colmena encantada». José García Nieto es poeta de afectos íntimos muy a menudo, pero también se deja impresionar por el paisaje donde se halla. Es un poeta visual que emplea el verso como una cámara fotográfica recreada por un colorido interior.

La imagen de Toledo, que reproduce el poeta en este nuevo libro, es opuesta a la que tenemos en la retina por costumbre gracias a los conocidos versos gongorinos: «Esa montaña que, precipitante, / ha tantos siglos que se viene abajo». No, la imagen que nos presenta García Nieto es ascendente, en vez de precipitante. Los ejemplos que puedo aducir inmediatamente son numerosos, ya desde el poema inicial: «Se va el agua y nos deja la ciudad en lo hondo, / joh, pozo de Toledo, con Toledo manando!». En el sexto poema hallamos versos confirmatorios: «Se va acercando con cuidado al cielo, / y hay una luz más fina entre estas tablas. / Toledo es como un templo iluminado, / un pecho de fulgor, una alcaba / que se deja tomar en el crepúsculo».

Es curioso seguir el hilo del poema por cauces de agua, para ver cómo García Nieto se acerca a la ciudad a través siempre del agua. Repite imágenes clásicas, tal como «los novillos del agua», que es de Góngora, de quien la tomó también Lorca para hablar de «los lentos bueyes del agua», por no citar más que este caso. Ese Toledo que mana hacia el cielo pasa a los versos del poeta a través del agua. El bellissimo poema final no es sino una ampliación de las visiones que nos ha ido dejando, como instantáneas, en los anteriores. Y dice el poeta: «Por la estrofa del agua, inacabable, /

el corazón herido me he dejado; / en ella estaba entera la armonía / de la ciudad, y estaba el mundo en claro».

Sin embargo, la imagen del agua es tradicionalmente sinónima de la idea de la muerte, porque va a dar en el mar «que es el morir». No así para García Nieto, quien también vuelve al revés la imagen consagrada en este caso y afirma: «No es el morir a donde va este río; / mis ojos van con él hacia otros ámbitos. / Estamos en la rueda; volveremos, / lloveremos un día, inusitados». Los dos conceptos son correlativos para el poeta: Toledo asciende hacia el cielo, no es una montaña que se precipita, sino un río que sube en forma de vapor para llover después y recomenzar el ciclo. Eternidad se llama esta figura, descubrimiento de un fondo mágico e inédito en una situación inspirada por el deseo de no acabar en el mar inmenso.

En realidad, este breve e intenso libro enlaza con toda la producción poética anterior de José García Nieto. Para recordarlo, por si hiciera falta, está el verso final del poema en tercetos encadenados: «Siempre ha llevado y lleva Garcilaso», dice, como el lema que tuvo la revista dirigida por el poeta en los años cuarenta, cuando la «juventud creadora» se agrupaba en torno a Garcilaso. Se funden Garcilaso, Toledo y el Tajo en la memoria y en el amor del poeta. Cuando dice: «Y yo, por ti y en ti, me encontré abierta / la puerta estrecha de la poesía», puede referirse a cualquiera de los tres, o a los tres al mismo tiempo. En otro lado afirma, para que no quepa duda: «Y tú, ciudad, has sido esa luz viva, / agua que copia el sol de Garcilaso».

Garcilaso sigue siendo padre

y maestro, pero sin magias. García Nieto emplea métrica clásica cuando escribe Facultad de volver; los ocho poemas tienen esta forma: alejandrinos asonantados (rima a-o), eneasilabos asonantados (rima e-o), tercetos encadenados, una silva de rima asonante (i-o), liras, otra silva asonante (a-a), un romance octosilábico (rimae-o), y una silva más igualmente asonante (a-o). Las estrofas obedecen los modelos clásicos y los introducidos precisamente por Garcilaso y su amigo Boscán. En cuanto a la diversidad de la rima asonante, vemos que varía mucho: dos veces en a-o, otras dos en e-o, una en i-o y otra en a-a.

Se relaciona la métrica, naturalmente, con la idea motriz del poemario. El clasicismo formal está emparejado, pues, con los recuerdos que emanan de Toledo. El poeta seguirá por allí a la sombra del Greco, con sus liras dispuestas a glosar las obras del pintor: «Tu "Entierro" es el entierro / que la ciudad alzada te ha ofrecido». Continuamos, pues, con la imagen ascensional de Toledo, lo mismo que en la visión entreimaginada de San Juan de la Cruz, a quien vislumbra «cerca de aquí, sin ser notado, / bajando; no, subiendo, ardiendo», porque también aquí la imagen tiene que ser ascensional.

García Nieto da muestra una vez más de su serenidad estilística, capaz de recrear para el lector de nuevo imágenes que se mantienen desde hace siglos incólumes, como la misma montaña. Sin embargo, hace uso de un lenguaje actual, sin más que alusiones a la tradición, y no prescinde, como es natural, de los hallazgos conseguidos por la poesía en este tiempo. Hay un pasaje que destaca por su belleza, dentro de la general tran-

fue entonces personalidad hoy es pobreza.

Acumula Serrano palabras: «Las muchachas y los muchachos, / y los hijos de ambos, / y sus padres también, / me rodean y me atosigan / con pequeñas palabras de amor, / con grotescos gestos de odio, / con pesados témpanos de indiferencia», dice en el poema titulado «Examen de conciencia». Y en «Tuset Street» escribe: «Las muchachas de rostro pálido, / las muchachas y los muchachos de pelo sucio, / con sus pantalones anchos y temblorosos, / con sus diminutos jerseys de bambalinas, / son aquí, en esta Cova del Drac, / como las muchachas y los muchachos de las fábricas / con sus ojos hundidos por el cansancio / y sus bolsos repletos de horas extraordinarias.»

La palabra poética y los temas tratados están en consonancia; a menudo la poesía social se hizo política, y aquí hay ejemplos de ello, como el poema a Johnson. Todo el libro, editado ahora, tiene un sabor a tiempo pasado, que por esta vez no nos parece mejor. «Es así que me digo socialismo», escribe Serrano de nuevo, cuando piensa en los barriquetistas, en los analfabetos o en los niños descalzos. La vuelta atrás ha sido completa.

AV

CARMEN CONDE: *Cancionero de la enamorada*. El Toro de Granito, 17. Avila, 1971. 90 págs. Ø14,5 x 16Ø

«¿Qué ha hecho usted para que

quilidad estética del libro, y que tiene un cierto aire machadiano de soñador de caminos de la tarde: «Yo sé que estoy soñando vecindades / en la tarde dorada, / que giro con la rosa de los vientos / que un viento toledano desnortara».

Clasicismo renovado, por consiguiente, que tiene sus raíces hundidas en el mismo ser del monte y del río, en toda su historia, en la visión de «la sublime cumbre / del monte», como lo describió Garcilaso. Y dice García Nieto con visión propia de nuestros días: «No parece posible / que el agua de este río / venga a darse en un árbol de luz clara, / que ascienda en este instante sus prodigios / y llegue a rodearme dulcemente. Otra vez, insistente, la imagen ascensional; como la ciudad y el monte, el mismo agua sube hacia los cielos. Ha sido preciso insistir varias veces en el mismo concepto, porque representa el resumen emocional de esta visión toledana que nos ofrece en su nueva contemplación José García Nieto.

En los últimos versos del poemario se resume lo que significa Toledo para el poeta: «No veo el río ya, pero en el suelo / está aquella caricia, aquel milagro / de la ascensión del agua / que es el vivir, que es el morir... He alzado / el velo. He visto un día ya en la noche, / y sé que no estoy solo en este tránsito. / Tú eres la antorcha, tú quien me conduce. / Toledo, no me dejas de la mano». Con ellos queda cerrado el ciclo admirativo expresado en los poemas, y con ellos García Nieto hace profesión de su adoración y casi identificación con lo que es y lo que representa la ciudad que se alza al cielo.

AV



yo mire con simpatía a Cartagena», escribía Juan Ramón a Carmen Conde, muchacha ilusionada que había mandado al maestro sus versos. ¿Cuántos años han pasado? ¿Cuarenta, cincuenta? ¿Y qué importa el tiempo, al cabo? Los versos que Carmen escribe hoy son, naturalmente, otros; pero son los mismos que ayer escribía: los mismos en fervor, en pasión, en entrega, en juventud cierta. La vida ha puesto blancos los cabellos de esta mujer poeta, figura cimera de la poesía española femenina del momento; pero ella los sigue peinando, cada mañana, del color de entonces. Quienes hemos tenido la suerte de oír la leer sus poemas más recientes, en la clausura del curso de la Tertulia Literaria Hispano-montesinamericana (tarde caliente de verano, con el sol entrándose en el aula, recogida de devoto silencio), hemos podido comprobar que su verso sigue naciendo con idénticas frescura y pujanza, con idéntico nervio.

*Cancionero de la enamorada*, su libro último, nos confirma en ello. Escrito a lo largo de los años, todo él guarda un mismo tono de calidez y calidad, si bien en sus versos finales se advierte la mordedura del sufrir, el zarpazo de la muerte separando a los amantes.

*En las noches del dolor  
se expira cuando alborea.  
En las noches del amor  
se duerme cuando clarea,*

escribe Carmen, y junta —¿lo estaban ya?— amor y muerte, eternos en mitad de las noches del mundo.

La sombra magistral de Juan Ramón aún cruza, vaga, melancólica, por entre algunas de estas canciones, de estos romancillos. «La luz es una mujer / que el agua embebe y desnuda. / El campo sólo se extiende / como una inmensa

pregunta...» No pretendemos —¡por Dios!— rastrear influencias, a estas alturas de vida y obra; sólo destacar, incólume a través de los años, la fidelidad de esta mujer al moguereno. El *Cancionero* de Carmen entronca con nuestra poesía clásica; se nos recuerda en una nota (¿hacia falta?) que ella lleva sangre gallega por línea paterna; escribe:

*Miño del atardecer  
con dos hileras de pinos,  
¡ay qué dulcísimo río!*

y también:

*Nunca pude comprender  
cómo está alegre la Ría  
si lleva voz de mujer.*

Pero es el amor quien pesa y manda en todo el libro, cuyo ritmo octosilábico pocas veces se quiebra (v. gr., en «Quiénes correrán las aguas...») y en el que, a un lado el acento dulcísimo de la enamorada (léase «Al amanecer vendrías», deliciosa), relumbra a cada paso la reciedumbre expresiva de Carmen, su verso vigoroso: «las flores del mar aúllan / cuando las pongo en mi pecho... «cómo galopan mi cuerpo / los látigos de tus ojos... «que tu voz es una selva / y yo la escarbo con látigos... Si, pese a la verdad de sus raíces, palpables, latentes, ella sabe transformar en sí misma nuestra poesía de siempre, dotarla de su aliento y su acento peculiarísimos:

*Así que la noche empieza  
viene el mar hasta mi encuentro.  
Ninguna mujer le dice  
lo que él toma de mi cuerpo;  
o bien, más rota en bellezas:*

*Quiero dormirme sin sueños,  
sin oírte cómo avanzas...  
sin despertarme de ti  
que eres torre en una plaza.*

En la plaza mayor de nuestra poesía, Carmen Conde ha echado al vuelo, una vez más, sus campanas mejores. ¡Y qué alegre repique, qué denso y claro, al par, el suyo!

CARLOS MURCIANO

MÁXIMO GONZÁLEZ DEL VALLE: *Roca y manantial*. Nudo al Alba número 44. Carabela. Barcelona, 1970. 58 págs. Ø22 x 15Ø.

*Me encomiendan la crítica de este libro, y la verdad es que no acier-*

to a comentarlo. No sé por dónde empezar. Mi perplejidad es tan grande después de haberlo leído... Ya el prólogo—encendido y diti-rámbico prólogo que firma un señor de Palencia—nos pone un tanto en guardia. La biografía literaria de este Máximo González del Valle—«por cierto, sietemesino», como el señor de Palencia asegura, y yo no hago más que repetir, entrecomillando, lo que textualmente se escribe—no tiene desperdicio alguno. Trasnochada es la prosa del prologuista—no digamos los títulos patrioterros de libros y otras hazañas del prologado—, pero cuando nos adentramos en los sonetos—«cincuenta impecables sonetos» donde «la musa de González del Valle es abundante, libérrima, multiforme, fascinante de fondo y de colorido...» y muchas cosas más que para el de Palencia son—no hay modo de averiguar si están escritos en 1970 o en 1870.

Tras el primer soneto, que tiene su miga, nos topamos con una serie de «Sonetos para un rosario de amor»—«El amor: ese niño volador...», «El amor: esa llaga, esa locura...», «... azul mañana / de un nuevo corazón con toque a diána...»—que ya, ya... Los «Sonetos inéditos de Don Quijote de la Mancha a la sin par princesa doña Dulcinea del Toboso» no le andan a la zaga, como en este par de versos puede verse: Tus ojos en mis ojos son chubasco / de perlas y castillos, y un edén..., para luego rimar chubasco con Sansón Carrasco. Y no digamos nada de los «Sonetos para el álbum de una modistilla», una nueva serie—ahora de cinco sonetos—dedicada «Al dedal», «A la aguja», «Al carrete», «A la tijera» y «A la plancha».

Pero a qué seguir. Citaré nuevamente al prologuista, y con ello concluyo: «En todas las etapas y estilos de su producción asombrosa por la cantidad y la calidad (se refiere, claro es, a la producción de don Máximo González del Valle, poeta y también novelista del amor, como puede apreciarse por el título de su novela El amor se llama un piso), la buena estrella le acompaña en lides y torneos literarios, conquistando, hasta el presente, 36 flores naturales y más de 220 distintos galardones poéticos.»

JACINTO LOPEZ GORGE

## HISTORIA

FRANCISCO MORALES PADRÓN: *Historia del descubrimiento y conquista de América*. Editora Nacional. Madrid, 1971. 611 págs. Ø16,7 x 24Ø

Cuando en la «Advertencia» de una de sus primeras obras de síntesis y divulgación históricas, el profesor de la Universidad de Sevilla, Morales Padrón, expresaba la raíz de su deseo—*Fisonomía de la conquista indiana* (Sevilla, 1955)—, declaraba que la proyección al gran público, de las experiencias de trabajos y lecciones ante sus alumnos, se radicaba en la cardinal intención de la objetividad. Aquella por la que valía sobremanera un significativo fragmento quijotesco: «A fe—dijo Don Quijote—que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio lo pinta, ni tan prudente Ulises como lo describe Homero. Así es, replicó Sansón, pero uno es escribir como

poeta y otro como historiador, el poeta puede contar y cantar las cosas no como fueron, sino como debían ser, y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar la verdad a cosa alguna.» Si hemos reproducido tan aleccionadora cita cervantina es para indicar desde el comienzo que esta extensa y cuidada segunda edición de la obra cuyo título encabeza estas líneas, lanzada por la Editora Nacional, en su Colección «Mundo científico. Serie Historia», que continúa tal intención objetivista en esta nueva reproducción, ocho años transcurridos, después de que la misma Editora alumbró por vez primera esta completa *Historia*, cuya nueva y reciente aparición es considerada por su autor como que «inválida (casi)» la anterior, por sus correcciones y ampliaciones. Efectivamente, en un formato similar, ob-

servamos que sus páginas se han aumentado de 472, en la primera, a 611, en la segunda, y sus capítulos, de XIX a XXI, si bien puedan estimarse en puridad como los dos totalmente nuevos, el actual VIII, «Generación y semblanza del conquistador», y, el postrero XXI, «La conquista desde el conquistado», aunque no obstante haber mantenido en los demás una rotulación semejante, ha introducido en ellos epígrafes, rectificación o complemento de conceptos, relativos, tanto a cosas—hechos— y personas, como a ideas que efectivamente trastuecan y enfocan de modo distinto, la primera edición de este ambicioso texto de la Editora Nacional. «Texto de estudio» y «lectura agradable», así lo presenta el profesor Morales Padrón, y con sus expresiones citadas queda bien claro a quiénes va encaminado: a estudiosos o aficionados especializa-

dos—quienes sin echar en falta la rigurosa base científica que cabe exigir en 1971 en un libro que representa muchas horas de consulta, de crítica y de serena meditación, y, también, un plato asequible por su amenidad, para aquel otro «público en general» que quiere ponerse en contacto con esa especie concreta de relato—, cuajado de conexiones jurídicas y fácticas, antiguas y presentes, legendariamente evocadoras y meridianamente iluminadoras de sucesos pasados, presentes y futuros, que llamamos Historia de América, en el primer y fundamental estadio de su estructura de conjunto: el Descubrimiento y la Conquista. En estos dos acontecimientos trascendentes—sobre los que se han derramado y se siguen vertiendo miríadas de letra impresa—en tan diversos meridianos—, el autor se ha propuesto con auténtica objetividad y entereza, no exclusivamente acometer una labor «justificativa»—cimentada en sólidos apoyos, rigurosamente científicos—, sino buscar—como considera es meta cardinal de su oficio, según la invocación literaria que trajimos a colación en las primeras líneas de este modesto comentario—, la verdad mostrable por igual a todos, los de aquí y los de allá, que sientan como motor de su inquisición histórica y de su manera de ser, el noble impulso de despojar su saber de tantos ropajes de pasión o de incompreensión—movida por aldeanas y miopes circunstancias—, como han desfigurado tales hechos, al calor de una virulencia, en parte disculpable, por parcialidades patriotas o seudopolíticas, que han oscurecido notablemente su cabal entendimiento.

Sean o no, como Siegfried afirmaba, distintas, y hasta contrapuestas la América sajona y la hispanolusa o ibérica—aun que confiese que pese a ello «no hay más que americanos en ambas partes», pues en el Nuevo Continente—prosigue—«la geografía tiende a unir lo que la historia tiende a separar», el libro de Morales, creemos, aporta una decisiva base científica para contribuir, fuerte e inexplicablemente, a la teoría panamericana de la unidad de aquel Continente, por encima de apreciaciones demasiado apresuradas o poco reflexionadas.

Muestra de su afán por exponer ante el lector una visión lo más completa—y lo menos sofisticada posible—, de un entendimiento riguroso de su «Historia», el profesor Morales Padrón consagra el capítulo XXI, y último, de esta atractiva nueva edición de su texto, al erizado problema de la visión y juicio que los indígenas sojuzgados pudieron elaborar, en el momento del Descubrimiento y Conquista, de su «lucha» defensiva y ulterior derrota que precedió al poblamiento y a la transculturización colonizadora. Algo así como tomar al asado por sus defensas más hirientes, pues sabido es que las generaciones posteriores suelen acuñar tópicos y versiones forjadas exclusivamente por los vencedores, y es innegable que como fuente principal de la historiografía americana solemos utilizar la concebida por el europeo descubridor conquistador. Aunque considera difícil una respuesta plena a lo que Miguel León Portilla ha estudiado con el título certero de «La visión de los vencidos», el profesor de la Universidad de Sevilla no vacila en denominar globalmente la empresa «como algo más que una tragedia», si bien remata su exposición con esta significativa apreciación: «¿Quién conquistó a quién? Porque el conquistador fue conquistado, y de ahí—amor—lo trascendente de su obra.» Porque, en definitiva, «el do-

minio hispano—aparte de las capitulaciones, batallas, campamentos, «guazavaras» y muertes, que siempre nos brindan los relatos sobre estos temas—, fue también amor.»

NAVARRO LATORRE

ENRIQUE RUIZ GARCÍA: *América Latina hoy*. Guadarrama. Madrid, 1971. 2 vols.: I, 387 págs.; II, 363 págs. Ø11 x 18Ø.

Para los escépticos de la ciencia histórica—los «pragmáticos», los «utilitarios», los «tecnófilos»...—y su dilatada y extendida cohorte, tal vez les haga reflexionar la no muy lejana afirmación del vicepresidente de la Academia de Ciencias de la URSS, Alexander Vasielevich Topohiev, cuando afirmaba: «La idea de trasladarse al futuro es magnífica. Pero un futuro sin pasado es como una casa sin cimientos. Por

ello, echemos primeramente un vistazo atrás, a la Historia.»

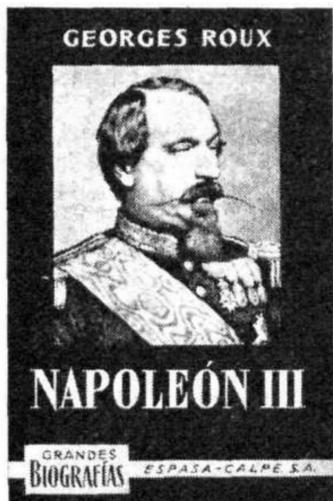
Enrique Ruiz García, en esta segunda edición de su libro—amplio y pretencioso rayos X de la realidad en el siglo XX de la contextura total del continente de la América, que más que «latina» (que ya Fernand Braudel dice que fue en principio una denominación francesa en 1865 y «no sin segundas intenciones»), le cuadra mayoritariamente, con mayor rigor y precisión, el de «América hispano-lusa», que, para algunos, contada la rapidez de su extensión, ha adquirido ya la categoría de «clásico», vierte en sus apretadas más de 700 páginas—incluidos los dos tomos que comprende—, testimonios, estadísticas, observaciones objetivas, no pocas veces directas y personales, de la problemática de ese mundo tan desconcertante—incomprensible muchas veces—que sigue requiriendo una profunda atención de propios y extraños, y que con el subtítulo:

«Anatomía de una revolución», hunde sus raíces expositivas en un conjunto copioso de informaciones extraídas de la historia y que justifican cumplidamente el que se haya confiado su «prefacio» al insigne sociólogo y humanista brasileño Iosué de Castro, el famoso teorizador de la conocida «Geografía del hambre» que escogió como lema de su monografía la tremenda y vibrante frase de Romain Rolland que parece seguir campeando en las páginas densas de Ruiz García: «Le mesonge héroïque est une lâcheté. Il n'y a qu'un héroïsme au monde: c'est de voir le monde tel qu'il est et de l'aimer.»

El continente hispano-luso-americano contempla hoy en su conjunto y a través de las dilatadas extensiones continentales e insulares que se aposentán al sur del Río Bravo o Grande del Norte un movimiento demográfico, continuo y acelerado, una variedad contrastada de fórmulas de poder político, recursos a violencias congénitas y más recientes—recuérdese desde los habituales «golpes de Estado» a la más cercana actividad «guerrillera» del secuestro—agudos contrastes sociales, afanes e imperialismos económicos, en los que con harta frecuencia la estereotipada consigna «el progreso es el nombre de la paz», más que un «slogan» propagandístico «made in...» semeja un cruel o irónico sarcasmo para enmascarar irresolubles y abismales diferencias de nivel de vida y en el que más que en la atormentada y confusa Europa se abre profunda brecha en grandes muchedumbres desheredadas si, a pesar de todo, «cualquier tiempo pasado fue mejor...»

Ruiz García desarrolla su exigente análisis en tres capítulos, correspondientes: al tomo I, 1, «La explosión demográfica» (la más alta del globo en la América Latina); 2, «La lucha de clases en la insurgencia» (destacando los antecedentes indígenas en las revoluciones populares, especialmente en la era colonial), y 3, «El origen de la estructura de la propiedad» (con un amplio repaso a los «casos» de las más destacadas Repúblicas hispano-americanas). El tomo II está dedicado al proceso de las revoluciones mejicana y cubana y a los fenómenos genéricos, implicados bajo el epígrafe «Urbanización, marginalización y conflictos sociales» (con un amplio espectro de los partidos y fuerzas políticas de aquellas latitudes), con uno séptimo que continúa, en cierto modo, el anterior, bajo la rúbrica «La explosión económica, el desarrollo industrial y los conflictos del crecimiento», más paladinamente encajado con las cuestiones más próximas a nuestra hora. Un «epílogo», consagrado a la herencia del «Che» Guevara, aunque evidente concesión a la actualidad cercana a la edición del libro, no desmerece de la perspicacia global del contexto.

Si el espacio y la naturaleza—esta con indudable hostilidad—han constituido el trasfondo ambiental—que ya rezumaban por todos sus poros en nuestras «Crónicas» y «Relaciones» de Indias—en las obras ambientales que pudiéramos considerar como «clásicas», en la literatura hispánica de América—desde el gaucho de la época heroica Martín Fierro, de José Hernández, al brutal paisaje, económico y humano de Ricardo Giraldez con su Segunda sombra, o los desiertos y asperezas del nordeste brasileño en Os Sertões, de Euclides de Cunha; o los espacios rioplatenses que se antojan carecer de confin en Una excursión a los indios ranqueles, de Lucio Mansilla, tal vez mejorados por las descripciones patagónicas



GEORGES ROUX: Napoleón III. Espasa-Calpe. Madrid, 1971. 358 págs. Ø15 x 22,5Ø.

La acreditada serie «Grandes biografías», de Espasa-Calpe, ha seleccionado para este tomo la vida de Napoleón III, sobrino del primer emperador de este nombre y que había sido editada en francés, en versión original por la conocida editorial parisien: «Flammarion», en 1969, bajo la tutela del gran historiador galo Georges Roux, quien ha sabido elaborar una auténtica «novela»—en trazado, amenidad y apropiados recursos—de esta narración extraordinaria de quien fue jefe del Estado vecino, con el mismo título que su tío, desde los años iniciales del pasado siglo XIX. Si el primer Napoleón Bonaparte se recreaba al recordar su existencia en autocalificarla de «novela»

—¿Qué novela, mi vida!—, aunque por rutas ciertamente distintas—pero sin perder nunca de vista el paradigma de su antepasado—, el príncipe Luis Napoleón está poseído desde la primera consciencia de sus años infantiles, reforzada la convicción por las añoranzas y enseñanzas de su madre Hortensia, ex reina de Holanda, hijastra de Napoleón I, poco ejemplar esposa de Luis, hermano del emperador, tan intrigante, cual ambiciosa, en cumplir o realizar un «destino» al que se considera arrastrado por la fuerza de un apellido que arrolla a su paso, desprecios, fracasos y dificultades, cuyo vencimiento supone incidencias y circunstancias fortuitas, tan imprevisibles, como ciertas, que sí, realmente, tornan en auténtica y atractiva «novela» su peripecia personal. Tan completa y sorprendente ejecutoria la distribuye Roux en cuatro partes: I. El aventurero; II. El presidente (príncipe-presidente de la República); III. El emperador, y IV. El vencido; cuyo solo enunciado cala el encendido interés del relato, que complementa con unos «Apéndices» muy escogidos y con un repertorio de «Fuentes principales» utilizadas, ornado todo con una acertada colección gráfica de testimonios «visuales» contemporáneos.

El llamado «Segundo Imperio», con los problemas que entraña—conciliación de autoridad y libertad, magia de la evocación de un apellido excepcional en la Historia, plenitud de una contextura social, influida notoriamente por los modos «románticos» del ser y actuar colectivos e individuales...—es, sin duda, uno de los períodos de mayor sugestión para el hombre moderno, quien, aun sin querer ver facilonas «repeticiones» de épocas más actuales, sabe que no le es lícito subestimar la lección del pasado para entender mejor el presente. El fenómeno, plagado de sucesos casi inverosímiles que Roux—bien traducido, como siempre lo hace en esta clase de trabajos que de él conocemos, por Felipe Ximénez de Sandoval—teje en una narración, chispeante y rigurosa en cuanto sus informaciones, de que Francia renueva en Napoleón III el episodio «imperial», se hace más asequible de entender al lector, si bien reflexiona el certero comentario que sobre el suceso expresó el inmortal coetáneo Víctor Hugo: «No es un príncipe el que vuelve; es una idea. Desde 1815 el pueblo (siempre sediento, acotamos nosotros, de orden y de justicia) espera a Napoleón... «es el vencedor de Jena... Su candidatura data de Austerlitz». No importan los fracasos juveniles del futuro Napoleón III, ni sus faltas de visión concreta de los problemas. Le basta y le sobra para conseguir el ardiente fin al que se sintió inexquívamente vocado desde su misma infancia—una suerte de «destino manifiesto» personal—con la introspección tenaz y admirativa de aquél—que en buena dosis llena no sólo la principal ejecutoria de Francia, en el siglo XIX, sino la de casi la entera Europa, de una forma o de otra—y se percata a fondo de que tal circunstancia, ayudada por su pasión política, sus cautelas y sus prudencias aprendidas en la experiencia, le serán suficientes. Amena y sugerente lectura, verdadero festín para los hambrientos de la verdad pretérita.

NL

en la segunda mitad del siglo pasado del británico, nacionalizado argentino, Enrique Hudson, su conjunción con el salvaje aspecto humano se percibe en casos como el de los relatos de Rómulo Gallegos, el venezolano, político y literato, que afirma en Doña Bárbara a maridar las vorágines orinocas con los sabores atractivos de la cultura civilizada, como haría lo propio el mejicano Rojas González con La negra Angustias, y el sentimentalismo del colombiano Rivera en La

vorágine, o la angustia de un Mariano Azuela en Los de abajo, así como antes la dura peripecia del Huasipungo, del ecuatoriano protagonista Alfonso Pereira..., podemos constatar que toda esta literatura descriptiva, casi siempre tan forzada como emocionante, puede servir de un incitante aperitivo para este sólido examen de la gran contradicción hispano-luso-americana que se siente desgarrada en el libro de Enrique Ruiz García.

NL

## CIENCIAS

TITUS BURCKHARDT: *Alquimia*. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1971. 265 págs. Ø14,5x21,5Ø.

Persiste en la actitud de nuestros días ante la Alquimia una continuada inquietud mítica e interés científico por su alcance histórico y psicológico e incluso perspectivas socioculturales que nos hacen enfocar el panorama de la vieja Alquimia no ya en la significación elemental tan frecuente que se le atribuye de iniciación histórica de la Química, de balbucesos experimentales mezclados a supersticiones y absurdos imaginativos, sino en todo su valor de legado histórico-psicológico que nos conduce a través de los siglos hacia atrás, hasta las inquietudes mentales enraizadas en una actitud de pensamiento «mágico» y no «lógico» ante los problemas naturales, y donde la *experimentación* es fisico-química efectivamente, pero va unida a un alcance filosóficamente mítico en su impulso y en su actitud ante la realidad. Esta manera de concebir el significado arquetípico que inauguró C. G. Jung y lo expuso con profundidad, sobre todo en su *Psicología y Alquimia*, no es el que se toma como base en el presente libro de Titus Burckhardt, el cual no comparte en el proceso mental alquímico su vinculación psicológica en el sentido jungiano, aunque reconoce que el motivo espiritual de la labor alquímica es un principio más o menos inconsciente y parece estar escondido en lo más profundo del alma. «Pero este recato no puede en modo alguno equipararse al caos del llamado *inconsciente colectivo*.»

Según Titus Burckhardt, hay en los textos alquímicos atribuidos a la más primitiva ciencia egipcia, transmitida en lengua griega, «el auténtico legado de una civilización distinta». Según el autor, en la trayectoria de este legado alquímico, desde Egipto hasta llegar a nosotros (como el texto de la famosa Tabla Esmeraldina) en versiones árabes y latinas, se advierte el proceso de dos corrientes en la Alquimia: una artesana, cuyos símbolos se hallan supeditados a una actividad química profesional, y otra que utiliza las operaciones químicas con los metales como una serie de alegorías de sentido más profundo metafísicamente. Una vez establecida esta distinción, es la Alquimia simbolista o alegórica la que refleja más fielmente el citado legado arcaico.

La versión interpretativa que hace Titus Burckhardt de la serie de símbolos alquímicos a través de sus múltiples versiones, de forma muy bien sistematizada, resulta de un vivo interés histórico. Los numerosos dibujos reproducidos de textos medievales y renacentistas enriquecen este libro en su valor

directamente informativo. En todo caso, lo que persigue el autor es desentrañar las manifestaciones sustanciales y profundas de la vieja Alquimia, cuyo simbolismo viene referido no sólo al fruto de unas operaciones químicas, sino a manifestaciones de estados mentales más allá de la necesidad profesional del artifice alquímico y de la transmutación de los elementos en pro de un más profundo alcance trascendente en la relación del macrocosmos y el microcosmos; en este sentido alegórico, la Alquimia pudo establecer paralelismos simbólicos y se comprende el alcance de la frase escrita al principio de este libro: «El hombre es el plomo opaco y maleable que puede convertirse en oro resplandeciente.»

LB

A. J. CAÍN: *Las especies animales y su evolución*. Editorial Labor. Barcelona, 1970; 205 págs. Ø13,4x19,5Ø.

La presente obra de divulgación plantea el eterno tema siempre interesante del origen de las especies y su evolución, estudiados desde un punto de vista actual, donde se

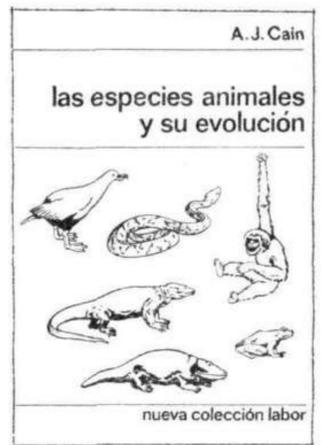
tienen en cuenta las transformaciones genéticas de los individuos.

El mayor acierto de este manual es la síntesis que realiza sobre los conocimientos de taxonomía, de acuerdo a los avances más recientes, por ejemplo, sobre el concepto de especiación. La producción de grupos geográficamente aislados que pueden llegar a ser diferentes es una de las cuestiones más interesantes en el planteamiento ofrecido en este libro; es la llamada especiación geográfica y el mantenimiento de la diferenciación específica la cuestión quizá más interesante, porque en ella aclara el autor una serie de conceptos, a partir de Darwin y a través de Sewal Wright, sin olvidar a cuantos investigadores han contribuido al establecimiento de reglas ecológicas y al estudio de los tipos de especie.

Sobre la base de los trabajos de Darwin, donde la especie es un estado en el proceso de la evolución, el autor destaca la gran importancia de aquella fase del proceso evo-

lutivo en el que unos grupos se hacen genéticamente independientes y encuentran nuevas líneas filéticas. En este y otros varios aspectos sobre el estudio de las especies el autor contribuye de manera clara y muy actual a la comprensión de los fenómenos evolutivos.

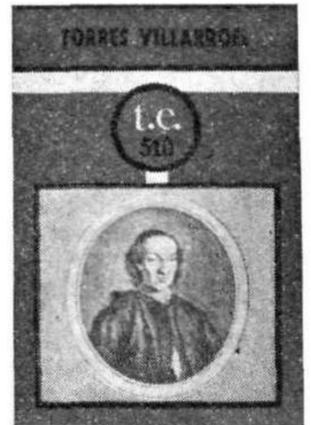
LB



## BIOGRAFIA

JULIO MATHIAS: *Torres Villarroel*. Publicaciones Españolas (t. e., 510). Madrid, 1971. 47 págs. Ø15x21Ø.

Reducir a síntesis apretada, expresiva y amena la intensa y compleja existencia de Diego Torres Villarroel es la empresa que se ha propuesto Julio Mathias en este reciente volumen de la colección «Temas Españoles». Su aparición es oportuna y justiciera por insistir en la divulgación de la vida y obra de uno de los ingenios más fascinantes de nuestro siglo XVIII y por que el segundo centenario de su muerte—que se cumplía el pasado año—no tuvo mayor relieve, dejándose pasar una ocasión que podría haber sido motivo para ampliar la justa fama que Torres Vi-



llarroel goza en historias literarias y libros de erudición. La aportación de Julio Mathias con esta biografía de pequeño formato cumple, por lo tanto, un doble objetivo.

## otros LIBROS

CARMEN CONDE: *Gabriela Mistral*. Colección Grandes Escritores Contemporáneos. Epesa. Madrid, 1971. 200 págs. Ø11x17,5Ø

Una apasionada semblanza de Gabriela Mistral nos ofrece Carmen Conde, que conoció muy bien a la gran poetisa chilena durante su estancia en España, allá por los años treinta, época en que prologó *Júbilos*, libro de su ahora biografía y escrito que se reproduce íntegro en este volumen, así como copia de su testamento y otros textos y poemas de homenaje, más un «diario vegetal» sumamente curioso. Carmen Conde, apoyándose en Margot Arce y otros estudiosos de la vida y obra de Lucila Go-

doy—nombre de pila de la poetisa—, en el conocimiento amplio de su poesía y de sus circunstancias, así como en su trato personal, va acercándonos la figura de Gabriela Mistral desde distintos ángulos, el espiritual, el humano, el amoroso..., porque, como bien observa, «cuando se estudia o se lee a un escritor, es indispensable conocer el mundo, el ambiente en que vivió.» Finalmente, comenta los libros de Gabriela Mistral: *Desolación*, *Ternura*, *Tala* y *Lajar*, e incluye un texto de José María Chacón y Calvo y otro de la poetisa, en el que condena la agresión soviética a Hungría. El volumen se cierra con una antología de poemas

de los cuatro libros de la inmortal poetisa.

Veinticinco poemas de Cavafis (versiones de Juan Ferraté. Fotografías de Dick Frisell). Editorial Lumen. Barcelona, 1971. Sin paginar. Ø21x22Ø.

«Hice la mayor parte de estas versiones del poeta griego C. P. Cavafis (nacido y muerto en Alejandría, 1863-1933) a comienzos de 1957, si no recuerdo mal, y el resto (tal vez seis o siete poemas) en 1958», indica Juan Ferraté en la nota prologal a estos veinticinco poemas que se editan lujosamente, con fotografías intercaladas de Dick Frisell, y que nos acercan a un lírico de justa resonancia universal.

En una época como la actual, extrovertida en dimensiones cósmicas; buceadora de insospechados ámbitos científicos, analizadora de los más recónditos estímulos humanos, la figura de Torres Villarreal aparece con aureola de precursor en la dilatada nómina de brujos retornados. Este mágico hu-

manista de Salamanca es un cabal antecedente, a escala ibérica, del anhelo futurista que invade nuestros días. Poeta y clérigo, matemático y bailarín, jugador de pelota y filósofo, sus días discurrieron entre la aventura vital de las mil fincas a las que el azar le obligó y las inquietudes por los más dispares

saberes. Fustigó las costumbres de su tiempo en los mordaces «pasmateros». Adivinó el futuro y los fenómenos meteorológicos con el utilaje de la astrología y la matemática. Sus famosos «piscátor» aparecidos entre 1721 y 1753 predijeron hechos tan notables como la muerte del rey Luis I de España y la Revolución francesa de 1789. Acieritos que, junto al éxito y la nombradía, trajeron aparejados serios quebraderos de cabeza, por suponerle sus contemporáneos—más inclinados al dogma que a las ciencias positivas—que esos saberes se los transmitía el propio diablo, con quien sostenía secretas relaciones.

De su ingente producción literaria suelen destacarse *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego Torres Villarreal, catedrático de prima de matemáticas en la Universidad de Salamanca, escrita por el mismo don Diego Torres Villarreal*—pormenorizada autobiografía que

sólo tiene parangón en cuanto a desgarró y gracia literaria con las obras maestras de la picaresca—y *Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo por la Corte*, narraciones costumbristas de la vida de Madrid que, junto con su valor histórico, encierran un atractivo literario nada común, en una época como la que le correspondió vivir, en la que los modelos de Francia, acarreados por los Borbones, ahogaban la tradición y el natural vivir de las gentes hispánicas.

Con tan jugosos ingredientes, Julio Mathias ha llevado a cabo una feliz recreación biográfica, condensando en unas pocas páginas la intensa y azarosa vida de Torres Villarreal. Una minuciosa relación cronológica compuesta por las fechas más significativas de su vida, conectada con la de los acontecimientos coetáneos, y la correspondiente bibliografía, completan la obra.

ANTONIO AMADO



MARINO GÓMEZ SANTOS. *Vida de Gregorio Marañón*. Taurus. Madrid, 1971, 550 págs. Ø17,5x23Ø.

Se han cumplido ya diez años largos de que un español de alta categoría, uno de los españoles que está ya dentro de la gran historia española—la de la vida política, cultural, artística, médica y humana—nos abandonara. Era una singladura para la que quedaban muchas horas de gloriosa historia la que se quebraba. El victorioso, infinitas veces junto a la muerte que intentaba arrebatarse presas de seres humanos humildes o ilustres, se veía derrotado, era ella quien ganaba la partida, y el doctor don Gregorio Marañón y Posadillo moría en la tarde de un domingo 27 de marzo de 1960. Cuando los madrileños volvían de los toros, venían de fútbol, se iban al cine terminaba su existir. Terminaba en la tarde templada en una alcoba sencilla el quehacer humano de un hombre, se cerraban innumerables jornadas de una historia en que fuera desde sencillo espectador a protagonista de excepción.

Su vida y su tiempo estaban allí, en hechos rigurosos o clamorosos triunfos, en crítica acerba para algunos, los menos, en recuerdos imborrables, en entrañable amistad de un diálogo que sus interlocutores nunca queríamos ver acabado.

El descanso era una palabra difícil de encontrar en el vivir de Marañón, pero naturalmente lo había también. Lo había aunque el «traperero del tiempo» lo considerara acaso como un leve pecado.

Todo ello, el tiempo, corría, los años iban pasando lentos, sí, pero presurosos para nuevas generaciones que llegaban, también para las que se iban marchando. Podían perderse, que no olvidarse, pero sí desvanecerse un tanto ciertas cosas. La vida de Marañón y su tiempo había que fijarla (con fuertes reactivos como en una placa fotográfica, como una preparación para el microscopio) en cuartillas, a mano, mecanografiadas que fueran luego convirtiéndose en páginas de libro.

Y un día un hombre que anda en los límites que dan paso de la juventud a la madurez, pero que por mucho tiempo será joven maduro, Marino Gómez Santos, se puso a aquella que decimos necesaria e inexcusable tarea.

A la tarea de ir placa a placa, página a página y han sido muchas—más de quinientas—componiendo la vida del egregio Gregorio Marañón. Era una composición difícil, grave me atreveré a decir. Los motivos de un hombre con brillantez en muchos campos del vivir, la discusión—admiración de los más; de los escasos, rencor—, la época calma a veces, grata otras, feliz algunas, pero muchas triste, trágica, dolorosa..., de horrores e incertidumbres.

Era difícil la tarea por todas estas causas y lo era también porque el material acumulado era más que numeroso, exhaustivo. Libros, periódicos, recortes, artículos, conferencias y confidencias, hechos vividos, recuerdos escuchados... Todo estaba allí en una montaña difícil de escalar en la clasificación. Se imponía una selección rigurosa porque un libro puede ser, permítasenos la expresión «gordo», pero no puede tomar proporciones de padre «Espasa» o padre «Salvat».

El escritor me lo quiero imaginar en su cuarto íntimo de trabajo tomó una cuartilla, pluma o máquina y empezó como un señor ingeniero de caminos, canales y puertos a trazar líneas y esquemas. Luego iban a venir los días incesantes, a pasar los meses, a transcurrir los años. Se iban a ir acumulando los datos, los papeles, las anécdotas, las cartas de los grandes que se nos fueron, dejándonos en desamparo intelectual y amistoso. Así se iban acumulando las cuartillas o los folios del vivir marañoniano, así escritos con entendimiento y con amor, con todo ello unido a una persona y a su tiempo, así escribiendo despaciosamente en claras mañanas o altas madrugadas. Así hacía su tarea Marino Gómez Santos.

Con entusiasmo y quien sabe a veces sí con una cierta desesperanza, con emoción o con nostalgia de lo que vio o entrevió, oyó o leyó tan sólo se iba formando la obra. Un libro entreverado de pasado y presente, de artículos de prensa o de relatos, de conversaciones ante la chimenea del cigarral «Los Dolores» o en su biblioteca viajera del paseo de la Castellana, desde donde se ve, en incesante cabalgata, al marqués de Duero en su corcel de bronce.

Un día el libro tuvo un fin que es sin duda una de sus más bellas, estremecedoras páginas, si el del hombre cuya vida y su tiempo nos ha contado con fidelidad apasionada Marino Gómez Santos.

JS

## LITERATURA INFANTIL

GLORIA FUERTES: *Don Pato y Don Pito*. Editorial Escuela Española. Madrid, 1971. 50 págs. Ø20x27Ø

No es la primera vez que Gloria Fuertes entra en el terreno acotado por los niños, no «para» ellos, sino «por» ellos mismos, que saben cuál es el suyo propio y el que les interesa. De una poesía muy seria en su calidad y en su verdad, aunque lo sea muy poco en el sentido convencional de la palabra, Gloria Fuertes pasa al género en que, pese a las apariencias, encontraremos que los niños van a ser tomados también muy en serio, en un empeño de asumirlos en lo que son y representan. Lograr colocarse al nivel de la estatura mínima e inmensa del niño supone, de una parte, prescindir de la autopuerilización, que en el adulto viene a representar la equivalencia del niño Jaimito, y de otra, de la plataforma literaria y pedagógica. Y sucede que el que un verdadero poeta escriba para los niños resulta estimulante y consolador.

Gloria Fuertes había publicado con anterioridad, que yo sepa, dos libros infantiles que bastaron para mostrarnos su fina manera de entender lo que es el género y lo que son sus exigencias. Este nuevo libro confirma un punto muy importante: la aguda capacidad de percepción de las posibilidades de una realidad, que puede desquiciarse por vía de reinvención enriquecedora, de transformación, es decir, vía imaginativa, pero no por la vía destructiva que es el disparate sin sentido. Los niños, realistas muy lúcidos, son sin duda curiosos investigadores del más allá de las apariencias, pero las respetan como base de un orden: el que establecen para ellos las estructuras visibles. La actitud y la reacción de los niños—si se manifiestan espontáneamente y sin influencias—, ante algunas películas de dibujos animados, sobre todo en la gran época de esta clase de películas, son de mucho interés en este punto. Lo que sucede es que no se suele considerar en ellos la mutua interferencia de la fantasía y de la lógica, ni tampoco el hecho de que, en su caso, la misma fantasía está superiormente dominada por la imaginación.

Estas cosas, aunque no lo parezca, vienen a cuento al comentar el nuevo libro de Gloria Fuertes, Don

Pato y don Pito. Por el libro, además de don Pato, andan sueltos bastantes animales que no vienen, como en las fábulas, a recitar su lección ni a encajarnos una moraleja, sino a sufrir sus aventuras, como la tortuga que se tiene que ir de la ciudad; a trabajar, como el pájaro carpintero, empeñado en terminar su sombrero de corcho; a recorrer los bosques, como los que reciben a Sanserenín del Monte, que llega a colocar el rocío en las flores y en las plantas:

Con el alba,  
anda que te anda,  
viene Sanserenín  
con su bufanda.

.....  
Al pasar por el monte  
le salió un Oso  
(Sanserenín es hombre  
muy misterioso)

y el Oso dijo:  
—¡Hola!, noble señor:  
prefiero un jardinero  
a un cazador...  
(En el cielo reía  
la Osa Mayor.)

A veces los animales están, simplemente, descritos, basta su presencia. Pero no son el único tema del libro. En él, uno de los cuentos de más graciosa inventiva es el del fantasma:

Era un fantasma tan pobre  
que no tenía ni una sábana;  
se bebía la lluvia  
si diluviaba.  
se bebía el orbayo  
cuando orbayaba  
y se alimentaba  
de telarañas.  
Se había quedado de más,  
sin un castillo donde trabajar...

Y ni siquiera se podía casar, el pobre fantasma, indigente hasta el punto de no poseer ni sábana ni cadena. Hay que enterarse de su historia lastimosa y disparatada, ¿cómo no va a serlo la de un fantasma que no sirve ni para asustar a nadie y que vive el mismo asustado hasta que se muere? Son muy graciosas también las aluluyas, por ejemplo las de Santa Teresa y San Isidro Labrador. Y las cosas parecen nuevas porque las hacen nuevas los ojos que las ven, como sucede con las que ven los niños.

En los tejados del mar, cuando se rompe una teja, se sale el mar como loco y se asustan las sirenas, a esto lo llamo avería, otros lo llaman galerna.

Gloria Fuertes nos cuenta sus inoenciones con una gracia desenfadada y zumbona, con mucho ángel, poniendo mucha ilusión en la tarea. Es de estimar que sea una editorial de carácter pedagógico la que publique estos «versos para niños». Acompañan al texto unas bonitas, sencillas ilustraciones de Julio Alvarez.

CONCHA CASTROVIEJO



MARÍA GRIPE: *Hugo y Josefina*. Editorial Noguer, S. A. Barcelona, 1971; 128 págs. Ø12x20Ø.

La Concha de Plata del festival cinematográfico de San Sebastián le fue concedida a una película sueca titulada *Hugo y Josefina*, que el director Kjell Grede realizó sobre el tema de una obrera deliciosa escrita por María Gripe y que tiene este mismo título. (Precisamente en la actualidad se ha estrenado en Madrid dicha película.) No tiene nada de sorprendente que un buen director de cine logre una obra plena en cuanto a ternura y belleza se refiere, ya que la novela en cuestión posee todo el encanto de un mundo infantil plenamente conseguido.

En las 128 páginas del libro a Hugo y Josefina (los niños protagonistas) no les sucede «nada especial», sólo aquello que puede sucederle a cualquier niño de edad similar: pequeñas-grandes cosas que llenan todo el mundo breve, y la mayoría de las veces incomprendido por los adultos, de la edad escolar.

María Gripe ha debido de olvidarse, sin duda, de su condición de adulto al ponerse a escribir *Hugo y Josefina*. Así la infancia es real, emocionantemente real (compruébelo el lector en el capítulo noveno del libro, cuando una simple merienda de dos niñas en una terracita de la casa de una de ellas les hace considerar el hecho como uno de los más trascendentales de sus vidas).

La figura de Josefina es un verdadero logro de la escritora. Niña sentimental, fácil a la emoción y al ensueño, posee la típica personalidad de la hija única que se siente siempre desplazada entre los demás niños (este problema se agudiza por la personalidad del padre, pastor protestante por quien los condiscípulos de Josefina sienten un temor poco respetuoso).

La sensibilidad de Josefina atraviesa momentos de desaliento y en uno de ellos, con un arranque casi de persona mayor (como a veces tienen inesperadamente los niños), dice: «Había que ser exactamente igual que los demás o en todo completamente distinto... como Hugo. No se podía ser casi como los otros... como Josefina. Ella empezaba a darse cuenta.»

Hugo es el raciocinio y la inteligencia creadora en un niño que no

deja de serlo en ningún momento, que no cae en el «prodigio» jamás. De personalidad fuerte, decidida, es el apoyo que la pequeña Josefina necesita para caminar por la vida. La unión de ambas personalidades en esa amistad de colegio y bosque es el tema de la obra.

Los pequeños acontecimientos están perfectamente relatados. Así, el primer día de clase, las amistades y enemistades entre los colegiales, los secretos «íntimos» que todo el mundo, naturalmente, conoce; el desapego hacia los mayores («Josefina le había hablado a Karin de su comida en el restaurante, y en casa se lo había contado a mamá y a Manda. Pero fue mucho más interesante explicárselo a Karin, que la escuchó muy seria y se dio cuenta de la importancia de lo que había hecho su compañera. Mamá y Manda, en cambio, no captaron la realidad, y se rieron cuando la niña les habló de ello»); los intercambios de cromos y postales, y la inseguridad en que tantas veces se mueve el alma infantil.

No falta la niña perversa en la figura de Gunnel, un personajillo cruel que desde un principio se dedica a hacer sufrir a la sentimental Josefina. Hasta que Hugo pone las cosas en su justo lugar.

Mamá, señor papá, Manda la cocinera, la buena Karin, la maestra, el encarcelado padre de Hugo y hasta el camarero del restaurante elegante al que Josefina va por equivocación son todos personajes creados para girar alrededor de los dos pequeños; lazos de protección y de unión de éstos con la realidad que les circunda.

Conclusión: el libro (que por otra parte está muy bien traducido) es una pura delicia para los que tratan de entender y comprender el mundo infantil. Como he recomendado a mis amigos la película, recomiendo a mis lectores el libro.

TB

## FILOSOFIA

GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*. Barral Editores, Barcelona, 1971; 430 págs. Ø20x13Ø.

Como se ha comentado en estas mismas páginas, otro libro de este autor, un libro singular sobre el pensamiento de Federico Nietzsche.

## REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS



BIMESTRAL

Director: Luis Legaz y Lacambra  
Secretario: Miguel Angel Medina Muñoz  
Secretario adjunto: Emilio Serrano Villafañé

SUMARIO NUMERO 175  
(Enero-febrero 1971)

ESTUDIOS

- Luis Legaz y Lacambra: «Ideología y principios fundamentales».
- Diego Sevilla Andrés: «Patria y región en las Leyes Fundamentales».
- Germán Prieto Escudero: «El estado del pensamiento económico español en 1854».
- Francesco Leoni: «El pensamiento reaccionario en la Historia de Italia».

NOTAS

- JUAN BENEYTO: «La Jefatura de Gobierno».
- Vidal Abril Castello: «¿Ideocracia o tecnocracia?».
- Fernando Ponce: «Política y crecimiento demográfico: Una realidad inédita».

MUNDO HISPANICO

- Joseph Roucek: «Sobre la política del nuevo Presidente de Chile».

CRONICAS

- Angel Sánchez de la Torre: «El VII Congreso mundial de Sociología».

SECCION BIBLIOGRAFICA

- Recensiones. Noticias de Libros. Revista de revistas. Bibliografía.

Precio de suscripción anual

	Pesetas
España .....	300
Portugal, Hispanoamericana y Filipinas .....	556
Otros países .....	626
Número suelto .....	100
Número suelto extranjero .....	139

Instituto de Estudios Políticos

Plaza de la Marina Española, 8 - Madrid-13 (España)

Los lectores que tengan alguna curiosidad por estos temas saben ya a qué atenerse al leer el nombre de Giller Deleuze. Baste decir que es un profesor de filosofía, de Francia, y un filósofo que ahora se halla en la plenitud de sus capacidades y de sus entusiasmos. Y que sus libros están dando mucho que hablar no sólo en Francia, sino en Alemania e Inglaterra. Lo primero que hallamos en las obras de Deleuze es que están pensadas y compuestas de manera personal y casi intransferible; como quiere entender las cosas —los hombres, las ideas— parte de su propio pensamiento y toma del pasado de la Historia, lo que le sirve para ilustrar algunas de las cosas entrevistas, o para hacer más claras las que ha visto con claridad.

Este libro, que llega hasta nosotros con un título tan sorprendente como el de *Lógica del sentido*, es un intento realmente ambicioso de repensar casi todo lo que nos parece que está bien pensado e inconcuso. Y el resultado es incitante, porque ni en ningún pasaje nos sale al paso el más leve lugar común, ni se pueden seguir estas páginas sin el propósito de ver lo que nos tropezamos en ellas como si nunca lo hubiéramos visto. Las treinta y cuatro series de paradojas que forman sus capítulos, inspiradas en parte, como dice el autor, en las ideas de Lewis Carroll y en las de los estoicos más perspicaces, no están demasiado seguro de que nos aclaren lo que es la lógica del sentido, pero, en todo caso, nos ponen ante los ojos una idea más rica, más insegura y más contradictoria de lo que entendemos por sentido. Todo es incitante, mucho de lo que hallamos es sorprendente y, con frecuencia, viendo que las cosas son así y no pueden ser de otro modo buscamos una imagen más amplia y más humana, por decirlo de algún modo, del pensamiento.

Aparte otros hallazgos que proporcionan siempre los libros de Deleuze, éste sobre la lógica del sentido nos proporciona una riqueza de sugerencias que a veces se nos antoja un estupendo ejercicio de pensamiento libre.

EA

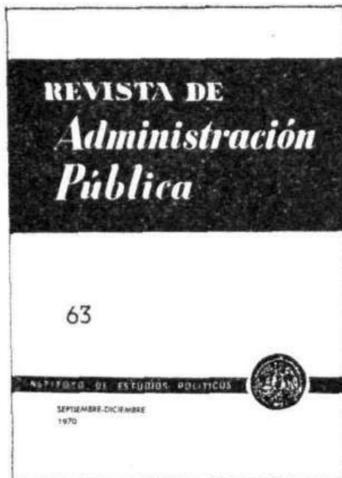
## FILOLOGIA

VARIOS: *Diccionario Auñamendi español-vasco*. Tomo V. Cast-Clar. Editorial Auñamendi, San Sebastián, 1970. 141 págs. Ø12x18Ø

Recordaremos que la dirección es de Bernardo Estornés Lasa y la elaboración-redacción de J. Ignacio Goikoetxea Olaondo. Y que se propone la catalogación de medio millón de voces.

Al considerar el ritmo de publicación me ocurre sospechar si el empeño no habrá caído en el exceso de ambición.

Porque uno ha de preguntarse si se justifica el acopio de voces, cuya única mutación es puramente ortográfica. Así, muchos americanismos de los cuales nos bastará como ejemplo «cauda - Bot., arbolito espinoso de la Argentina, kauba», y, a continuación, «cauca - Amér. (Colombia y Ecuador), cierta hierba forrajera, kauka». A las veces, tras la explicación castellana aparece la vasca, no siempre acertada a mi ver: «Catarinita - Amer. (Méjico), Zool., especie de cotorra, lorito bat, Amer. (Méjico), Zool., insecto coleóptero pequeño de color rojo, katalingorri». Fácil es advertir que, si en vasco se puede decir lorito,



# REVISTA DE ADMINISTRACION PUBLICA

CUATRIMESTRAL

ESTUDIOS. JURISPRUDENCIA. CRONICA ADMINISTRATIVA. DOCUMENTOS Y DICTAMENES. BIBLIOGRAFIA

## Consejo de Redacción

Presidente: Don Luis Jordana de Pozas

Manuel Alonso Olea. Juan I. Bermejo Gironés. José María Boquera Oliver. Antonio Carro Martínez. Manuel F. Clavero Arévalo. Rafael Entrena Cuesta. José A. García-Trevijano Fos. Fernando Garrido Falla. Ricardo Gómez-Acebo Santos. Jesús González Pérez. Ramón Martín Mateo. Lorenzo Martín-Retortillo Baquer. Sebastián Martín-Retortillo Baquer. Alejandro Nieto. Manuel Pérez Olea. Fernando Sainz de Bujanda. José Luis Villar Palasí

Secretario: Eduardo García de Enterría

Secretario adjunto: José Ramón Parada Vázquez

## SUMARIO DEL NUMERO 64

(enero-abril 1971)

### ESTUDIOS:

- A. Nieto: «Entes territoriales y no territoriales».  
 E. Soto Kloss: «El cambio de circunstancias como causal de modificación o extinción del acto administrativo en Derecho francés».  
 J. Santamaría Pastor: «Expropiaciones por vía legislativa».  
 J. María Chillón Medina: «Formas técnicas y estructuras administrativas ante la planificación económica».

### JURISPRUDENCIA:

#### Notas

- 1) Conflictos jurisdiccionales (L. Martín-Retortillo Baquer).  
 2) Contencioso-administrativo:  
 A) En general (J. Prats y L. Fajardo).  
 B) Personal (R. Entrena Cuesta).  
 C) Tributario (J. García Añoveros).

### CRONICA ADMINISTRATIVA

#### I. España

«El principio de unidad jurisdiccional y lo contencioso-administrativo en 1870» (R. de Mendizábal Allende).

#### II. Extranjero

«Reforma del Gobierno central en Gran Bretaña» (V. R. Vázquez de Prada).

### DOCUMENTOS Y DICTAMENES

«Libro Blanco sobre la reorganización del Gobierno central de Gran Bretaña» (traducción de Valentín R. Vázquez de Prada).

### BIBLIOGRAFIA

- I. Recensiones y noticias de libros.  
 II. Revista de revistas.

#### Precios de suscripción anual

	Pesetas
España .....	300
Portugal, Iberoamérica y Filipinas .....	417
Otros países .....	487
Número suelto (extranjero) .....	191
Número suelto (España) .....	130

#### Pedidos:

Instituto de Estudios Políticos

Plaza de la Marina Española, 8 - Madrid-13 (España)

no ha de haber mayor inconveniente para decir *kotorra* si así se prefiere, y que *katalingorri* no es ni más ni menos que una traducción de Catalina roja.

La misma observación podría hacerse acerca de los vocablos tomados de otras lenguas y cuya significación no corresponde a cosas de nuestra civilización actual. Véanse «*catela* - Arqueol., cadenilla de oro o de plata que los romanos usaban como joya o adorno, *katntxu*», seguido de otras cinco formas dialectales significadoras de cadenita, o *cávea*-jaula que usaban los romanos para aves y otros animales, *kaiola* - cierta localidad del teatro y del circo romanos, *beiti*, *behere*). Análogo proceder se sigue con los vocablos científicos.

Uno no alcanza a comprender la utilidad de semejante esfuerzo. Y uno, que estima el vasco y cuanto de inconmensurable valor cultural y social tiene su permanencia y la necesidad de que cese su regresión, lamenta este proceder, que, fatalmente, al complicar el aprendizaje y conocimiento de una lengua, ha de alejar de su empleo a muchos que, acaso sin tales dificultades, la usarían como medio de comunicación corriente. Ni se puede silenciar el hecho de que, llevado a sus últimos extremos ese afán de purismo o de vasquización, por decirlo así, el idioma vasco se empobrecería hasta el punto de no ser utilizable. Porque en él, como en todas las lenguas, se han dado y se dan fenómenos de ósmosis que, a fin de cuentas, son la muestra de su vitalidad.

ARCADIO DE LARREA

## PEDAGOGIA

B. J. SKINNER: *Tecnología de la Enseñanza*. Editorial Labor. Barcelona, 1970; 262 págs. Ø13,5 x 19,5Ø.

El escritor de esta obra es profesor de la Universidad de Harvard, especializado en métodos de enseñanza con máquinas. Nació en Sumeguhna (Pensilvania) en 1904. Psicólogo del comportamiento, comienza sus investigaciones con ratas y palomas a través de estudios de estímulos y respuestas. Sigue la escuela de Pavlov, aunque tratando de perfeccionar sus métodos.

La mayor aportación de Skinner es una nueva tecnología de la enseñanza. Define el enseñar como «nutrir», «cultivar», «ejercitar», «sostener» o «enderezar» al niño.

Las máquinas para enseñar que nos describe Skinner, si las complicara un poco más no sólo servirían como método docente, sino que el alumno no tendría que realizar ningún esfuerzo para aprender, puesto que la máquina se lo sabe todo.

En compensación nos dice el autor que estos artefactos mecánicos le evitarán a la maestra las tareas más pesadas, aunque no con ello perderá el contacto con el alumno.

El mismo presentó en el Congreso Anual de la American Psychological Association, en septiembre de 1957, un bonito aparato para que el estudiante repasase cada cuadro, hasta dar una contestación correcta, de suerte que diciéndole las respuestas que son erróneas la máquina, acaba el estudiante por averiguar al fin la acertada. La comparación que hace de la máquina con

referencia a un buen profesor nos hace pensar que sería más cómodo buscar un buen profesor y tirar la máquina.

Sobre los materiales programados, pueden hacerse, según Skinner, a todos los niveles: desde la primaria, segunda enseñanza e incluso universitaria. Los cuadros que presenta el libro sobre programaciones los consideró muy infantiles.

Veamos algo que nos cuenta: «Mientras que en los libros de texto pueden dejarse pasajes algo oscuros o elípticos, porque estará el profesor para aclararlos, el material de la máquina ha de ser de una completa y autosuficiente perspicuidad explicativa.» Lo que no nos aclara en modo alguno es cómo esto se consigue.

La explicación que impone de la máquina es tranquilizadora para los padres de hijos no muy despiertos. «La máquina ¡tiene infinita paciencia!»

Su sentido behaviorista, aunque según él le molesta serlo, está patente en su obra. Nos habla frecuentemente de psicología, tal vez para subsanar su concepción cibernética. Sus máquinas, para el buen sentido rítmico, para el razonamiento de enseñar a base de imitación o comparación de modelos, discriminación de formas, resulta ingeniosa; pero sólo máquinas, pese a que declara: «El maestro que se limita a usar refuerzos naturales es, con frecuencia, ineficaz.» ¿Qué entiende el autor por refuerzos naturales?

Nos explica por qué fallan los maestros, y lo achaca a un extraordinario descuido de la metodología. Nosotros suponemos que el fallo, lo mismo que en cualquier profesión, se debe al hombre, cuando su inteligencia o su vocación no están en consonancia con su sentido laboral.

La autodocencia, con los inconvenientes que supone, no excluye que el alumno, cuando deja de serlo, recuerde mal o bien a su profesor, cosa que nunca sucederá con la máquina.

La brutalidad del maestro o del profesor, dando castigos corporales, no pasan de ser meras efemérides. Yo particularmente, y cientos de profesores que conozco, jamás hemos puesto las manos encima de ningún estudiante. Pero creo, de todas formas, que un trauma físico a tiempo es más válido que un trauma psíquico. Claro que lo más importante es que el muchacho no tenga jamás ningún trauma, ni físico ni psíquico.

El método empírico del que parece hacer mención es algo que ya se conocía desde hace tiempo, y que desde luego Skinner no ha inventado.

En realidad el libro que tenemos en nuestras manos parece haber sido realizado por una máquina inventada por Skinner. La máquina está deshumanizada, y sólo con humanidad puede llegarse al espíritu del niño, del adolescente o del adulto, que es lo que únicamente tiene valor, sobrepasando la dinámica tecnológica que sólo hace destruir valores trascendentes.

El mismo autor llega a contradecirse cuando confiesa: «Una tecnología de la enseñanza aumenta el papel que le toca desempeñar al profesor como ser humano.»

En lo único que podemos estar de acuerdo es que una tecnología de la enseñanza permite al profesor dar a conocer más de lo que normalmente puede enseñar.

JOSE LUIS DE BEAS