

la  
**estafeta**

nº

506

15 diciembre 1972

20 ptas.

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

centenario del  
**'MARTIN  
FIERRO'**

coloquio sobre los  
**PREMIOS DE LA CRITICA**

*E-44*

PLIEGO SUELTO:  
**MUNDO, DEMONIO y CARNE**

**LA FILMOTECA NACIONAL**



*Paolet-Avellana*



*Con este dibujo del pintor Francisco Hernández  
La Estafeta Literaria desea a sus lectores  
y amigos*

*Feliz Navidad y año 1973*

# LOTERÍA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS



**PUEDEN JUGAR**

## CONVOCATORIA DE LOS «CAVIA», «LUCA DE TENA» Y «MINGOTE» 1972

### BASES DEL CERTAMEN

#### EL «MARIANO DE CAVIA»

1.ª Pueden aspirar al premio «Mariano de Cavia» de 1972 los artículos y crónicas publicados por vez primera con firma o seudónimo habitual desde el 1 de enero de 1972 a 1 de enero de 1973, ambos inclusive, en idioma español y en periódicos de cualquier localidad española.

2.ª Los trabajos—uno o dos por firma—se enviarán al director de ABC hasta el 15 de enero de 1973, recortados y pegados en hojas de 27 centímetros de largo por 21 de ancho y acompañados de otra hoja en que conste el domicilio del autor y el título y fecha del periódico en que hayan aparecido. De cada trabajo se incluirán siete ejemplares o un ejemplar (recortado como queda dicho) acompañado de seis copias.

3.ª Dentro del más breve plazo posible procederá al examen y calificación de los trabajos remitidos un jurado, compuesto por personalidades autorizadas cuyos nombres no se harán públicos hasta después del fallo.

Según la idea que ha presidido a esta fundación, el jurado debe adjudicar el premio con cuidadosa preferencia al mejor trabajo periodístico al que acredite las condiciones de buen escritor del periódico, perfección literaria, alta mentalidad y arraigada cultura, juntamente con la facilidad y prontitud de redacción que suelen acusar la índole y el momento del asunto. Sólo a falta de trabajo periodístico interesante y perfecto, cuya elaboración impróvisada realza la calidad, se adjudicará el premio al mejor de los otros originales presentados.

### REAL ACADEMIA ESPAÑOLA «PREMIO RIVADENEYRA»

El Boletín Oficial del Estado, del día 17 del actual, publica el anuncio de convocatoria del concurso *Fundación Rivadeneyra*, dotado con dos premios: uno de 30.000 y otro de 20.000 pesetas, que se concederán a los dos mejores trabajos comprendidos en el tema: «Trabajo original e inédito sobre cualquier tema filológico, gramatical o léxico referente a la lengua española en general o a alguno de sus aspectos». El plazo de admisión de trabajos terminará el día 30 de septiembre de 1975.

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

5.ª Como requisito de la concesión del premio, el periódico ABC exige y se reserva el derecho de reproducir el trabajo premiado. El autor a quien se adjudique el premio justificará debidamente su personalidad, si el director de ABC lo considera necesario. Si el premio se adjudicase a un autor fallecido, ABC entregará las 50.000 pesetas libremente, sin intervención alguna judicial, a las personas de su familia a quienes considere con mejor derecho.

#### EL «LUCA DE TENA»

1.ª Pueden aspirar al premio «Luca de Tena» de 1972 los trabajos periodísticos de todo género publicados por vez primera, sin firma ni seudónimo, desde el 1 de enero de 1972 al 1 de enero de 1973, ambos inclusive, en idioma español y en periódicos de cualquier localidad española.

2.ª Los trabajos—uno o dos por autor—se enviarán al director de ABC, hasta el 15 de enero de 1973, recortados y pegados en hojas de papel tamaño comercial (27 centímetros de largo por 21 de ancho). A la cabeza de cada pliego se escribirá un lema que será el mismo para el envío de uno de los originales. Bajo sobre cerrado, con el mismo lema del pliego o pliegos correspondientes, se enviará otra hoja con el nombre y apellidos del autor, su domicilio y el título y fecha del periódico en que los trabajos hayan aparecido. De cada trabajo se incluirán siete ejemplares, o un ejemplar (recortado como queda dicho) acompañado de seis copias.

3.ª Dentro del más breve plazo posible procederá al examen y calificación de los trabajos remitidos un jurado, compuesto de personalidades autorizadas, cuyos nombres no se harán públicos hasta después de la emisión del fallo.

El jurado debe adjudicar el premio a la información o artículo que sobresalga por sus condiciones de interés, novedad, amenidad y estilo y por la resonancia que haya logrado.

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

5.ª Como resultado de la concesión del premio, el periódico ABC exige y se reserva el derecho de reproducir el trabajo premiado. El autor a quien se adjudique el premio justificará debidamente su personalidad, si el director de ABC lo considera necesario. Si el premio se adjudicase a un autor fallecido, el director de ABC entregará las 50.000 pesetas libremente, sin intervención alguna judicial, a las personas de la familia interesada a quienes considere con mejor derecho.

#### EL «MINGOTE»

1.ª Pueden concurrir al premio «Mingote» de 1972 las fotografías publicadas por vez primera, con firma o seudónimo, desde 1 de enero de 1972 a 1 de enero de 1973, ambas fechas inclusive. La publicación tendrá que ser en periódicos no necesariamente diarios de España.

2.ª Los trabajos—uno o dos por firma—aspirantes al premio se enviarán al director de ABC hasta el 15 de enero de 1973, recortados y pegados en hojas de 27 centímetros de largo por 21 de ancho y acompañados de otra hoja en que conste el domicilio del autor y el título y fecha del periódico donde hubieran aparecido. De cada trabajo se incluirán siete ejemplares de la publicación o un ejemplar de ella recortado, como queda dicho, y acompañado de sus seis reproducciones.

3.ª Dentro del más breve plazo posible, el jurado, compuesto por personalidades autorizadas y designado por la Dirección de ABC, procederá al examen y calificación de los trabajos remitidos. Los nombres del jurado no se harán públicos hasta después de emitido el fallo.

El Jurado tendrá que otorgar el premio al trabajo que mejor y más acusadamente se acomode al hecho periodístico que estuviere de actualidad en el momento de su publicación, teniendo también en cuenta además de su calidad artística la resonancia obtenida.

No se admitirá objeción alguna a las decisiones tomadas por el Jurado.

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

5.ª Como requisito de la concesión del premio, el periódico ABC exige y se reserva el derecho a reproducir el trabajo premiado. El autor a quien se adjudique el premio justificará debidamente su personalidad si ABC lo considera necesario. Si el premio favoreciese a un autor fallecido, ABC entregará las 50.000 pesetas, libremente y sin intervención judicial alguna, a las personas de su familia que Prensa Española considere con mejor derecho.

# la estafeta literaria

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

Redacción: Calle del Prado, 21. Madrid - 14. Teléfonos: 222 85 14 y 232 33 74. Edición: 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 506

CENTENARIO DEL «MARTIN FIERRO»: EN EL RECODO DE UN SIGLO, por Angel J. Battistessa. (Págs. 4 a 7.)	
FRAGMENTOS ESCOGIDOS DEL «MARTIN FIERRO». (Págs. 7, 9, 13, 14 y 17.)	
EL POEMA GAUCHECO ARGENTINO DE JOSE HERNANDEZ, por Augusto Raúl Cortázar. (Págs. 8 a 13.)	
SELECCION CRITICA DE AUTORES ESPAÑOLES Y ARGENTINOS SOBRE EL «MARTIN FIERRO». (Págs. 14 a 18.)	
BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSE HERNANDEZ Y EL «MARTIN FIERRO». (Págs. 19 y 20.)	
EL ESCRITOR AL DIA: JOSE LEDESMA CRIADO, EN SALAMANCA, por Angel García López. (Págs. 21 a 23.)	
COLOQUIO SOBRE LOS PREMIOS DE LA CRITICA. Coordina Jacinto L. Gorgé. (Págs. 25 a 28.)	
CINCO PERSONAJES CON AVIRANETA AL FONDO (y 2), por Pedro Ortiz Armengol. (Páginas 29 a 32.)	
ENTRESIJO Y REGOCIJO DE LORENZO GOÑI, por Luis López Anglada. (Págs. 33 a 35.)	
OSWALDO GUAYASAMIN Y SU RETORNO TRIUNFAL, por Carlos Areán. (Págs. 36 y 37.)	
CHILLIDA EN MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Págs. 40 y 41.)	
LA FILMOTECA NACIONAL, por Teresa Barbero. (Págs. 42 a 44.)	
PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS. UNDECIMA ENTREGA: «El quince» (cuento), por Francisco Valero Mallea, y «Antigua soledad» (poema), por Ezequiel Puente García. (Págs. 54 y 55.)	

Págs.

### Secciones

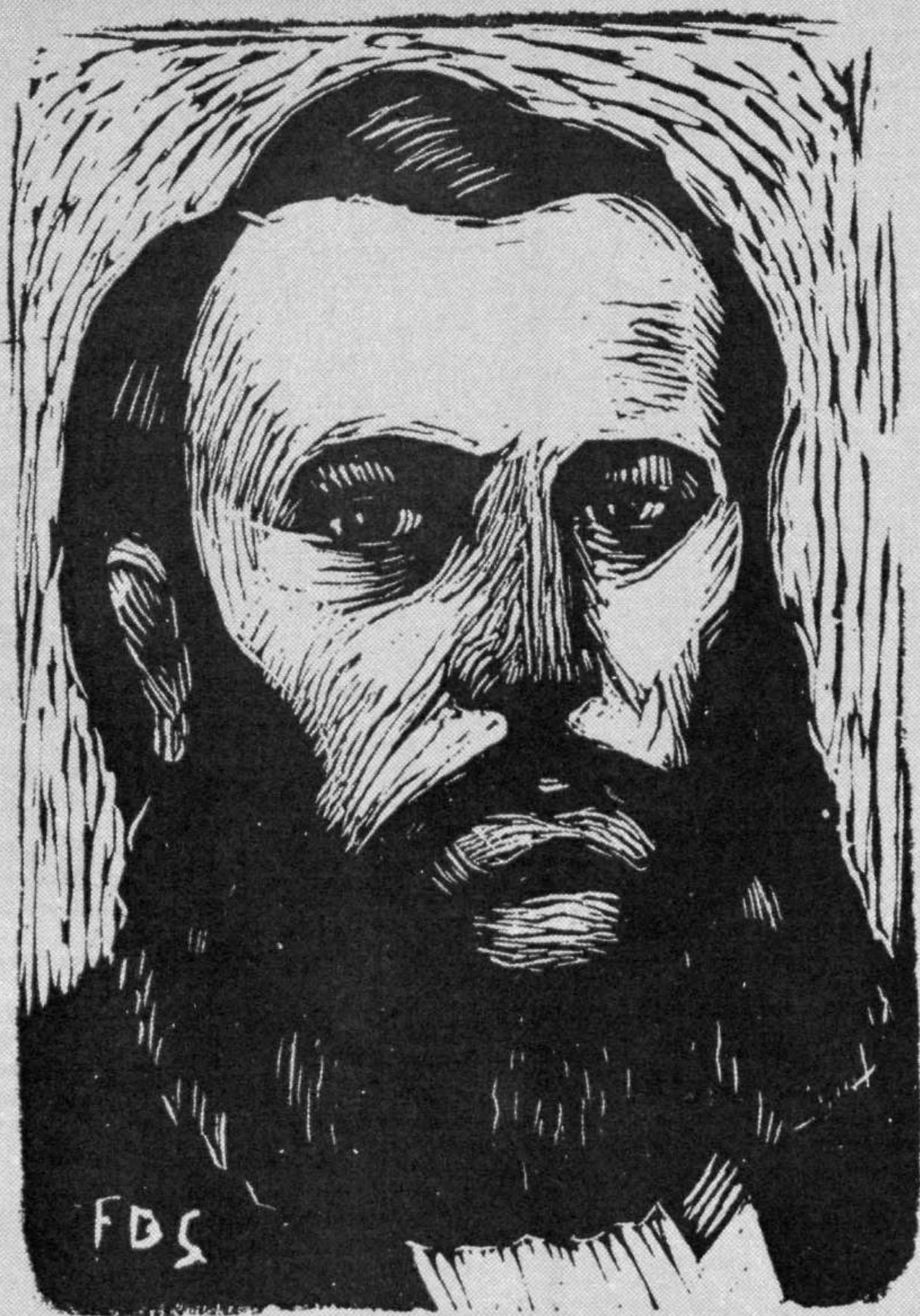
LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... .. .	3
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto ... .. .	28
ITINERARIO DE EXPOSICIONES ... .. .	37
MEDALLISTICA ACTUAL, por Luis María Lorente ... .. .	41
CINE, por Luis Quesada ... .. .	44
MUSICA, por Carlos José Costas ... .. .	46
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés ... .. .	48
ESTAFETA NOTICIAS ... .. .	51
QUINCENA DE LA CULTURA, por Manuel Gómez Ortiz ... .. .	52
BARCELONA ACTUALIDAD, por Julio Manegat ... .. .	52

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1169 a 1184.) PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA». Entrega número 28: MUNDO, DEMONIO Y CARNE, por Celedonio Perellón.

PORTADA DE PUJOL AVELLANO



# EN EL RECORDADO DE



José Hernández

Entre las coincidencias gratas que pueden recogerse en el en tantos aspectos lamentable 1972, toma relieve el centenario de la primera edición de *El gaucho Martín Fierro*, por José Hernández. Sin mucha resta de años, la conmemoración debe alcanzar a *La vuelta de Martín Fierro*, la llamada segunda parte del poema, aparecida en 1879.

Los rudos pero certeros valores de la evocación campera corren intuitos y aun reconocidos desde el comienzo. En los anales de nuestras letras, la importancia de la obra queda al resguardo de toda duda; ajena, incluso, al retajo minucioso, aunque víctima, por desgracia, de la gesta interjectiva y del ditirambo adventicio.

Por lo recio de su contextura y lo entonado de sus locuciones, no es excesivo saludar en *Martín Fierro* a uno de los pocos libros que nos alcanzan una impresión del ser de los argentinos. Parece, en cambio, sentencia convencional, académica y periodísticamente mal canonizada, la que pretende que *todo* lo argentino está ahí retenido, y para siempre, en la trama del poema. Centrado en el trasfondo cultural que le sirvió de marco, no se niegue que el texto de Hernández exige la prudencial atenuación de ese juicio. Con implicar tantas cosas, el poema ni siquiera cifra toda la realidad argentina de nuestro ayer no excesivamente remoto: hace ahora cien años, esa realidad, con mostrarse tan elemental, fue mucho más amplia, variada y contrapuesta, todavía más áspera, pero también más delicada que la que refleja el relato. Supuesto que el aserto fuera atendible, que no lo es, ello nos obligaría a admitir, a priori, una delimitada e inmovilizada noción de lo «argentino». No parece que en la lontananza de una centuria nuestro hoy maltratado perfil nacional mostrase ya, cabales, las líneas de su diseño. Muchos son todavía los que con aceptables razones observan que ese perfil retrae, aun en estas fechas, la tranquilizadora fisonomía adulta que todos le deseamos. Como las personas, los pueblos tienen sus horas buenas y sus horas malas, las soleadas, las grises y las tenebrosas.

# UN SIGLO

Por Angel J. BATTISTESSA

Pueblos hubo, y grandes, que de regreso de tales alternativas se sumieron sin rescate en el imperturbable fluir de la Historia. Si la vida es cambio —cambio orgánico, no confusión ni inquietud disgregadora—, los mismos pueblos, mientras viven, no pueden presentársenos como en edición *nec varietur*. Aunque aquí sirvan ahora para amaños narrativos y hasta poéticos que se estiman «novísimos», ciertas nostalgias concluyen por resultar peligrosas: lo es sin duda la de los que se aquerencian, así sea sólo literariamente, con el tipo de «malevo», el «guarango» y el mismo «gaucho». Ciertamente que este último, a poco que se prescindiera del remedo carnavalesco y de la sollozada retórica nativista, a la larga puede proponer —que lo digan el *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, y algunas de las novelas rurales de Lynch— un limpio saldo humano y realizaciones artísticas apreciables.

Con la obra de Hernández, el balance está hecho, y ni la profusa bibliografía ni la remunerada pereza repetidora logran empañar la evidencia: la que surge del texto y se corrobora en los documentos de la época. Por lo que toca a la equívocamente denominada «literatura gauchesca», la historia literaria rioplatense ha concluido por constituirse en una gravosa y mal remachada cadena de frases convencionales. No es la primera vez que lo señalamos de palabra y por escrito, pero ésta es una adecuada ocasión para repetirlo: «Parecida cosa ocurre en otras literaturas, y no extraña que en esta oportunidad ello acaezca con la nuestra. En las páginas de una nueva *Historia de la literatura argentina* conviene sopesar, cuando menos, lo que en la obra de Hernández es inevitable lastre de época, arbitrio polémico o simpática pero anacrónica resonancia afectiva; sólo al margen de ello quedan los pasajes de interés extratemporal, por veces extrageográfico, que en sustancia la constituyen y la consagran» (1).

Hernández, en la primera parte, escribió un alegato; en la segunda hizo lo propio, acaso con una cierta redundancia admonitoria. Pero una y otra vez, esto es lo cierto, compuso fundamen-



talmente un poema. Un «retrato», según él previene en uno de sus prólogos.

Muchedumbre de intereses sobrepuestos siguen ofuscando la clara percepción de lo que la obra de Hernández significa. Cada bando, político o no, pretendió, y aún pretende, derivarla a la propia ideología. So pretexto de centenario, la actitud vuelve a recrudecer en este tiempo. En el cúmulo de los trueques, hasta la crítica literaria ha confundido las «ideas» del poema con el poema mismo.

Como todas las disciplinas históricas conexas, la crítica literaria no puede mantenerse viva, y vigente, sino a fuerza de retoques. Luego de los orientadores atisbos de Unamuno y Menéndez Pelayo, los comentaristas nacionales, a los que mucho debemos en otros registros, no siempre anduvieron mayormente acertados por lo que concierne a *Martín Fierro*. No lo estuvo Leopoldo Lugones en los abusivos juegos metafóricos con que a modo de apreciaciones definitivas ornó, cierto que brillantemente, las páginas de *El payador*. El mismo Ricardo Rojas incurrió en simplificaciones, después demasiado repetidas; ello a causa del empeño con que

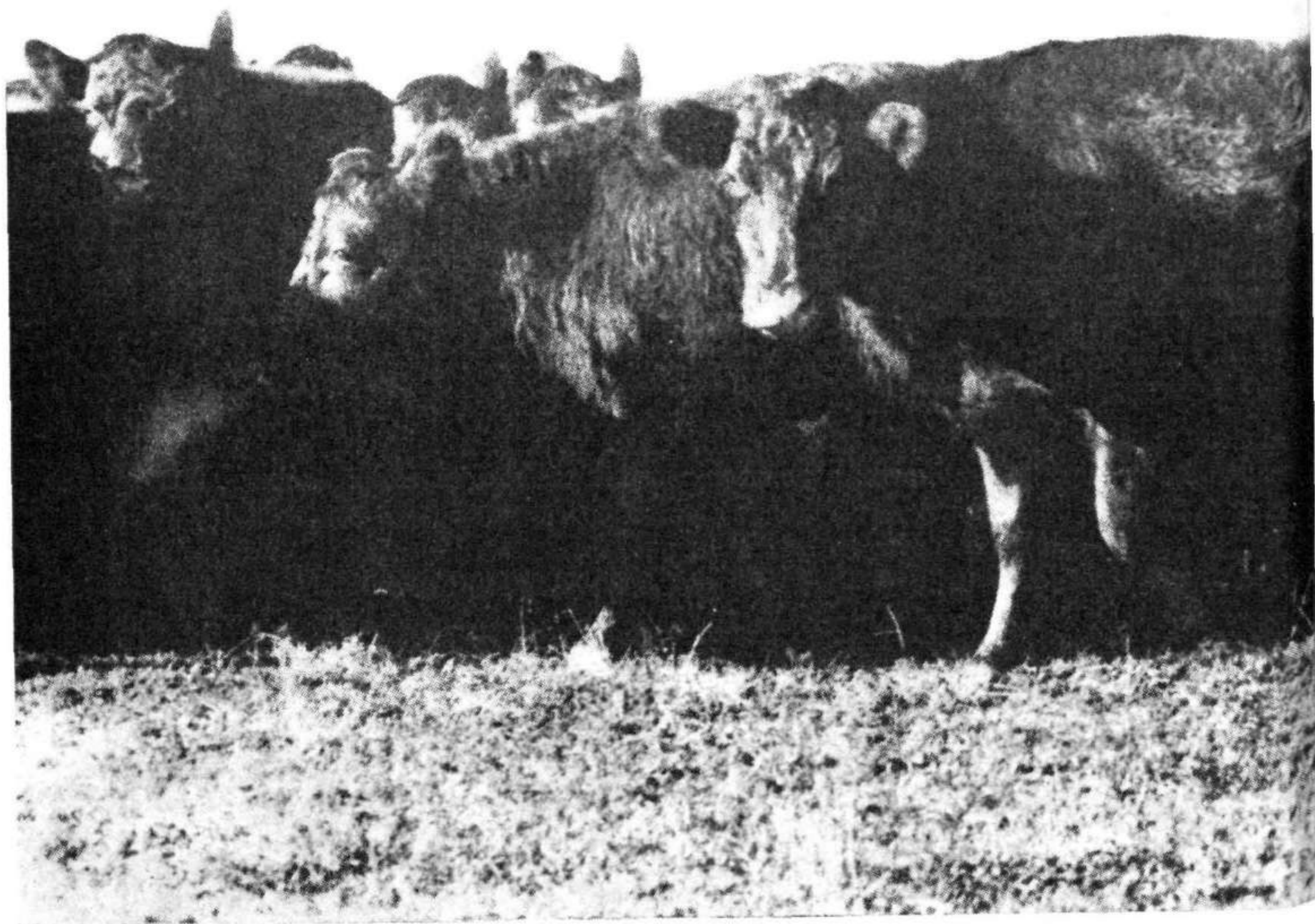
(1) Angel J. Battistessa: «José Hernández», en *Historia de la Literatura Argentina*. Ediciones Peuser. Buenos Aires, 1959, tomo III, páginas 129-259.

el soñador de *Eurindia* quiso prestigiar el relato encasillándolo en categorías críticas de antiguo cuño, poco o nada acomodables a un poema tan singular y «contemporáneo» a despecho de sus elementos tradicionales cuantiosos (2). Si se descuentan los aportes en torno de la lengua del poema, el de Eleuterio Tiscornia y algún otro, casi todo lo demás se dilata, a veces con desaprovechado talento, en disquisiciones sociológicas o de torvo psicologismo. La robustez del poema se lo aguanta todo: soporta, de camino, las peligrosas generalizaciones de los divulgadores sin cautela filológica. A vuelta de cien años, el alegato *pro gaucho* es requisitoria caduca, pero el poema, sin que importen las simplificaciones y las complicaciones, se nos brinda con la lozanía de la primera hora. Más allá de los trazos pintorescos, en ocasiones previsible secuela del «color local» grato a los románticos, por encima del quejumbroso narcisismo lugareño, y por encima, igualmente, de lo que podría llamarse el «uso externo» del poema—el aplicarlo a reivindicaciones poco procedentes en estos días—, la creación hernandiana sigue válida no menos en su materia que en su forma. A vuelta de cien años (no tanto por lo que toca a la segunda parte), algo es lo que en el poema se ha agostado y deslucido. Pero no haya miedo. No nos tiemble el pulso a los argentinos en la impostergable tarea de separar lo perdurable de lo ocasional y transeúnte. Al borde de algún brote de matonismo saludablemente rechazado por el propio Hernández, la carga cordial del poema alienta todavía incólume. Ahí, en esos versos, los tipos, los paisajes; la fuerza figurativa exaltada al máximo. Junto a esto, en el orden de la expresión, la entereza verbal, la rústica agudeza y, lindo, el refrán amedallado. El alma misma del pueblo—de nuestro pueblo de entonces—en las inflexiones de un habla coloquial todavía sápidamente española (3).

Si cabe celebrar una fecha, sin duda es ésta. Y no importa que ello nos suponga, cual ya ocurre, una tal avenida de alocuciones, cursos y conferencias. Ni siquiera importa que se escriban libros, ex profeso y en vista a los premios ocasionales. Ello cuadra en nuestros usos y no es éste el momento para compungirse demasiado. En las presentes jornadas de violencia, de garrote y armas largas, las incruentas andanadas verbales lucen entre los pocos empeños morigerados que le van quedando al mundo. Alocuciones, cursos y conferencias son quehaceres que a nadie le quitan el sueño, si es que no se lo favorecen. Bien están, pues, las disertaciones. Bien, asimismo, los libros.

(2) José Hernández: *Martín Fierro*. Edición crítica de Angel J. Battistessa. Ilustraciones de Alberto Güiraldes. Ediciones Peuser. Buenos Aires, 1958. Con reediciones.

(3) Angel J. Battistessa, en la *Historia de la Literatura Argentina*, edición, tomo y páginas citados. Además: *El Fausto*, de Estanislao del Campo. «Su génesis periodística», en *Filología*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, año XIII, 1968-1969. Volumen de homenaje a don Ramón Menéndez Pidal, páginas 79-110.



Para que el homenaje quede entero habrá que acudir desde ahora a otros medios menos consabidos, pero parejamente condignos. La sugerencia no falta. En una de sus «Marginalia», precisamente la titulada «Centenarios», incluida en el volumen *On the margin*, declaraba Aldous Huxley su asombrada complacencia ante el modo en que por veces los italianos festejan las fechas de alta memoria. El escritor inglés recordaba el sexto centenario de la muerte de Dante, en 1921. Se sobrentiende que parecidamente en trance menudearon las disertaciones y los impresos de toda clase. Por suerte, más allá de lo doctoral y lo tedioso, lo mejor del homenaje acertó a concretarse en ventiladas manifestaciones deportivas: una carrera de bicicletas a lo largo de la península constituyó el número magno de la evocación dantesca. Los partidos de fútbol, el pugilato y las batidas de caza completaron la confortadora coincidencia. Por entonces el ensayista británico recreaba el ánimo en una gira por la costa ligurina. En la luminosidad del panorama advirtió que todo, en particular el oleaje,

«gritaba citas de Shelley». Recordó por esto el naufragio del gran lírico en el cercano golfo de La Spezia y luego las paganas honras fúnebres, las que lord Byron quiso tributar al amigo, antes que lo inhumaran en Roma, junto a Keats, a la sombra de la pirámide Cestia. Con su sentido de los opuestos, Huxley dio en prefigurar la presunta conmemoración «shellyana» en Inglaterra. ¿Qué menos que postular, entonces, una regata al sesgo de las de Oxford-Cambridge, tan de acuerdo, en un todo, con la vida del fluido cantor de las aguas y del viento y las nubes?

La aparente falta de correspondencia entre el alborozo de los fiesteros mediterráneos y la excelsa austeridad del poema de Dante no lo desasosegó a Huxley. El procedimiento era lo de menos. El poco protocolar ajeteo abría ancho cauce a este gozo sin pauta: el de los italianos puestos a celebrar, vitalmente, antes la inmortalidad que la muerte de su poeta.

Según las debidas proporciones, en orden sensiblemente más modesto, a los argentinos nos está dado intentar algo



semejante en el «Año hernandiano». Esta vez la forma del homenaje puede asumir una impresionante adecuación con la obra y el autor conmemorados. ¿Por qué no entresacar de los propios versos de Hernández el programa completo, o casi completo, de la conmemoración centenaria? Las largas cabalgatas, el brío de la doma y el donaire de los bailes deben actualizarse. Igualmente el guitarreado contrapunto, con alguna contienda cuasi filosófica como la de Fierro y el Moreno. Y nadie se plante en esto. En las mesas amigas, o junto a los fogones, volvamos a acercarnos a los alimentos mentados en el relato: la carbonada y los pasteles con el acompañamiento del «güen vino» (I, 248-250). De atinar el holgorio en las semanas sin veda, el entusiasmo puede subir de punto en las homéricas aunque ahora añoradas fruiciones de la «carne con cuero» (I, 247).

En severo contraste, vengamos a imaginar que el rito celebrador logre su culminación emotiva en los términos del más puro silencio. Digamos al arbitrio. Sin olvido de las expansiones propuestas, un largo toque de queda en el alma

de los compatriotas no dejaría de sernos espiritualmente beneficioso. Cuestión de preferencias. En los graves disentimientos cívicos en que aquí forcejamos desde hace algunos años, ese deliberado silencio acabaría por facilitarnos, cuando menos, la actualizada recepción de uno de los atendibles consejos del propio Martín Fierro a sus hijos ya al cabo nuestro gaucho de su tan «desgraciada» experiencia de varón noble pero pendenciero y desmandado:

*Los hermanos sean unidos,  
porque esa es la ley primera;  
tengan unión verdadera  
en cualquier tiempo que sea,  
porque si entre ellos pelean  
los devoran los de ajuera.*

(II, 4691-4696)

En «esta tierra en que el paisano vivía» (I, 133-134) los centenarios deben también servir para algo. En el recodo de un siglo pueda esa voz de la pampa recuperarnos como oyentes responsables.

## fragmentos escogidos del «MARTÍN FIERRO»

Aquí me pongo a cantar  
al compás de la vigüela,  
que el hombre que lo desvela  
una pena extraordinaria,  
como la ave solitaria  
con el cantar se consuela.

Pido a los santos del cielo  
que ayuden mi pensamiento,  
les pido en este momento  
que voy a cantar mi historia  
me refresquen la memoria  
y aclaren mi entendimiento.

Vengan santos milagrosos,  
vengan todos en mi ayuda,  
que la lengua se me añuda  
y se me turba la vista;  
pido a mi Dios que me asista  
en una ocasión tan ruda.

Yo he visto muchos cantores,  
con famas bien obtenidas,  
y que después de adquiridas  
no las quieren sustentar:  
parece que sin largar  
se cansaron en partidas.

Mas ande otro criollo pasa  
Martín Fierro ha de pasar;  
nada lo hace recular  
ni las fantasmas lo espantan,  
y dende que todos cantan  
yo también quiero cantar.

Cantando me he de morir,  
cantando me han de enterrar,  
y cantando he de llegar  
al pie del Eterno Padre:  
dende el vientre de mi madre  
vine a este mundo a cantar.

Parte primera,  
Canto primero, Versos 1 al 36.

# EN EL CENTENARIO DE EL POEMA GAUCHESCO JOSE HERNANDEZ

Por Augusto Raúl CORTAZAR



Este año se cumplen los cien años de la publicación del modesto folleto que José María Hernández tituló *El gaucho Martín Fierro*, y como una nueva prueba del poder inconmensurable del espíritu, de la fuerza creadora del genio artístico, en los más diversos y distantes países del mundo se conmemora el acontecimiento a través de cursos, conferencias, publicaciones, artículos periodísticos, actos alusivos organizados por Universidades, institutos especializados y entidades oficiales y privadas.

Un centenario, acaso por el hechizo con el que ciertas cifras atraen al hombre desde tiempo inmemorial, representa algo como un ciclo mágico, como un límite que exige una ceremonia de transición o, por lo menos, invita a detenerse reflexivamente para apreciar la perspectiva del camino recorrido e intentar una vislumbre de lo que nos revelará el tiempo, que «sólo es tardanza / de lo que está por venir» (*Vuelta*, XXX, 4351-2).

La difusión de *Martín Fierro* en innumerables ediciones de todo tipo y calidad, las traducciones a lenguas extranjeras y, a veces, exóticas para nosotros, la profusión de la crítica, plantean como primer homenaje de este centenario la actualización de la bibliografía, empresa que está siendo cumplida gracias a varias iniciativas coincidentes. Por cierto, que en este caso sería un ideal añadir a lo estrictamente bibliográfico material diverso de carácter complementario, pero no por eso menos significativo, como películas cinematográficas de corto y largo metraje, series explicadas de diapositivas, discos (como el recitado de Francisco Petrone y el cantado de Horacio Guarani), fotografías tomadas en época contemporánea de Hernández (1860-1880), como las composiciones del doctor Francisco Ayerza y las documentales de José M. Paladino Jiménez y, por fin, en la medida de lo posible, grabados, ilustraciones de almanaques, caricaturas, cuadros, esculturas, tallas, etc.

La bibliografía confirma la multiplicidad de enfoques e interpretaciones, desde las diversas del análisis literario hasta las de carácter histórico, sociológico, lingüístico, económico, filosófico, psicológico, antropológico, etc., a lo cual habrá que sumar el torrente que el centenario está suscitando.

Por mi parte, me circunscribo a los puntos de vista específicos de la ciencia folklórica, ya expuestos en libros, artículos, prólogos, antologías, sin contar los cursos universitarios, cursillos y conferencias, cuyo resumen sería ingenuo intentar aquí, y que, como referencia para el caso, seleccionaría agrupándolos en dos campos que precisamente he procurado correlacionar: el folklore y la poesía gauchesca (1).

En el primer caso, sin desechar el análisis, que podría llegar a ser monográfico, de los *bienes*, tanto materiales como espirituales, aludidos en el texto del *Martín Fierro*, considero en primer plano al *hombre*, al portador de aquellos fenómenos, a los

(1) Sobre teoría folklórica:

- Folklore literario y literatura folklórica. (En: Arrista, R. A., dir.: *Historia de la literatura argentina*, t. 5.º, Buenos Aires, Peuser, 1959.)
- El folklore, la escuela y la cultura. Buenos Aires, La Obra, 1964.
- Esquema del folklore. Buenos Aires, Columba, 1965.
- Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural; concepción funcional y dinámica. Buenos Aires, Tekné, 1969. (Edic. mimeográfica.)
- «Martín Fierro» a la luz de la ciencia folklórica; fundamentos teóricos y propuestas de investigación. (De próxima aparición en *Logos*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; este texto, reelaborado y condensado sirve de base al presente trabajo.)

Sobre poesía gauchesca:

- Realidad, vida y poesía en «Martín Fierro». Buenos Aires, Cultural Argentina, 1961, pp. 15-121. (Estudio preliminar.)
- Poesía gauchesca argentina; interpretada con el aporte de la teoría folklórica. Buenos Aires, Guadalupe, 1969.
- Poesía gauchesca. Selección y prólogo de A. R. C. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1970. (Los fundadores de la literatura argentina.)

Interpretación  
con el aporte  
de la teoría  
folklórica



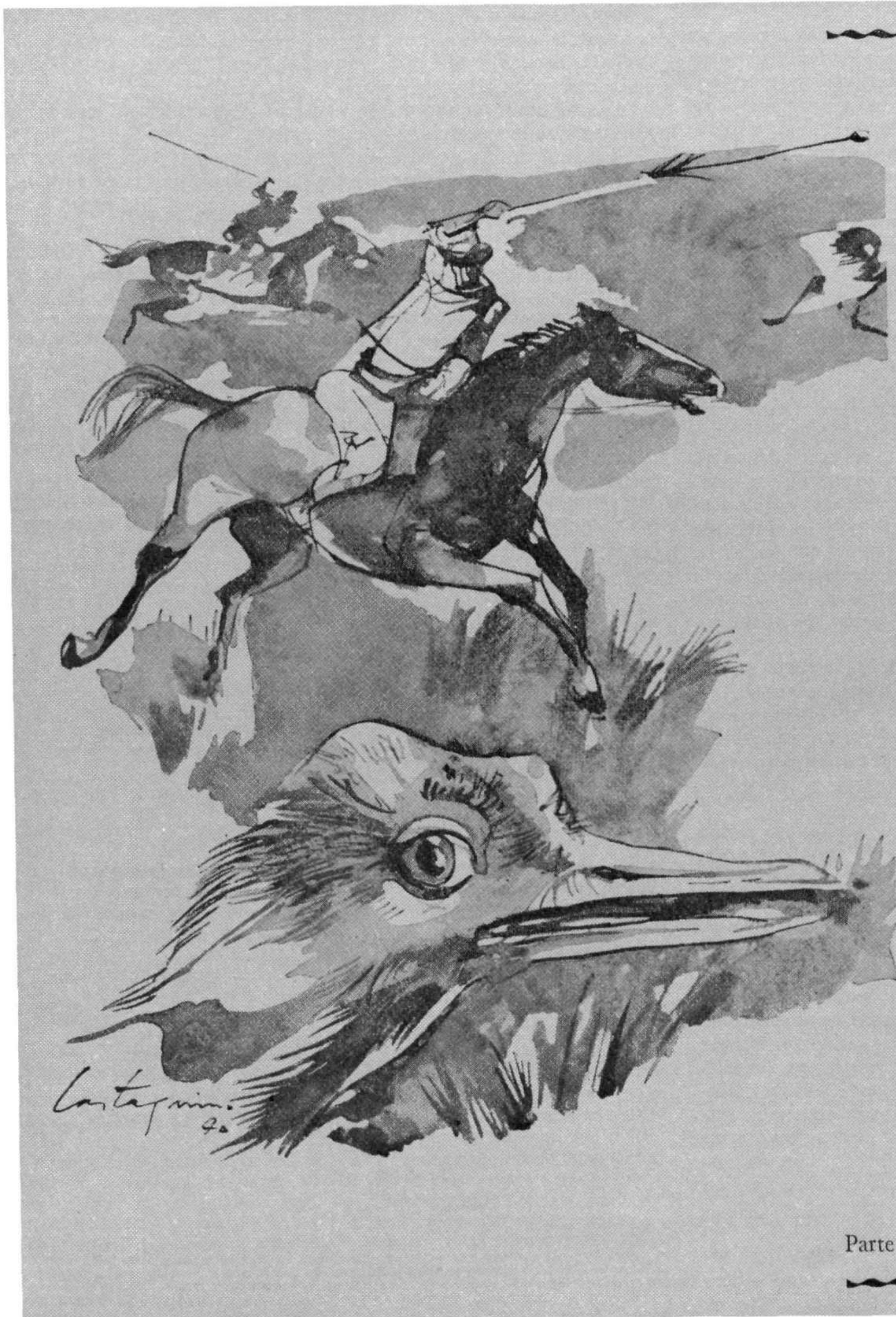
# "MARTIN FIERRO", O ARGENTINO DE

protagonistas humanos del proceso, a la luz de una concepción personal, dinámica y funcional del folklore.

Por lo tanto, el estudio del folklore vigente en tiempos de Hernández y, en parte, sobreviviente hasta hoy debe ser interpretado no aisladamente en algunas de sus expresiones, sino inmerso en su contexto natural y humano que, a su vez, integra un proceso histórico y cultural. En este sentido, puede ser un aporte valioso la aplicación al caso del gaucho y su mundo

dentro de la órbita de tiempo y espacio circunscrita como hipótesis (fines del siglo XVIII a mediados del XIX en el ámbito pampeano), de la teoría de la sociedad y la cultura «folk» no únicamente en la formulación originaria de Robert Redfield, sino adaptándola con las sugerencias de la crítica antropológica contemporánea.

Desde otro punto de vista, sería también fecunda la aplicación de la teoría de Ramón Menéndez Pidal que él denominó



Y apenas la madrugada  
empezaba a coloriar,  
los pájaros a cantar  
y las gallinas a apiarse,  
era cosa de largarse  
cada cual a trabajar.

Este se ata las espuelas,  
se sale el otro cantando,  
uno busca un pellón blando,  
éste un lazo, otro un rebenque,  
y los pingos relinchando  
los llaman dende el palenque.

El que era pion domador  
enderezaba al corral,  
ande estaba el animal  
—bufidos que se las pela...—  
y más malo que su agüela,  
se hacía astillas el bagual.

Y allé el gaucho inteligente  
en cuanto el potro enriedó,  
los cueros le acomodó,  
y se le sentó en seguida,  
que el hombre muestra en la vida  
la astucia que Dios le dió.

Y en las playas corcoviando  
pedazos se hacía el sotreta  
mientras él por las paletas  
le jugaba las lloronas  
y al ruido de las caronas  
salía haciéndose gambetas.

¡Ah tiempos!... ¡Si era un orgullo  
ver jinietiar un paisano!  
Cuando era gaucho baquiano,  
aunque el potro se boliase,  
no había uno que no parase  
con el cabresto en la mano.

Y mientras domaban unos,  
otros al campo salían,  
y la hacienda recogían,  
las manadas repuntaban,  
y así sin sentir pasaban  
entretenidos el día.

Parte primera, Canto segundo, Versos 151 al 192.

del «estado latente», más que como teoría individual como concepto metodológico de eficacia comprobada, no sólo en el caso del romance y otras expresiones poéticas, sino en otros diversos campos del folklore.

En la corriente que confluye en inúmeros casos de grupos «folk» de América hispánica desaguan afluentes culturales que enriquecen las correspondientes culturas «folk» y cuya esquemática enumeración se reduce como elementos representativos a: 1. Tradición cultural superior antigua, en nuestro caso hispánica de los Siglos de Oro. 2. Supervivencias autóctonas americanas. 3. Trasculturaciones urbanas asimiladas en época contemporánea. 4. Traspasos de un grupo «folk» a otro. 5. Trasculturaciones etnográficas poshispánicas. 6. Reelaboraciones y variantes en el seno de las propias comunidades «folk».

Estos variadísimos elementos se entremezclan en perenne «fluencia latente» (2) desde el siglo XVI hasta hoy en América, deslizándose como napa que metafóricamente llamaría «subterránea», en el sentido de que pasa inadvertida a los ojos de la gente letrada, influida de explicable civicentrismo y, por lo tanto, atraída por las novedades en boga en las ciudades irradiantes de la civilización occidental en Europa y América.

Factores colectivos como las luchas por la Independencia (1807-1816) y otros acontecimientos históricos y culturales, como el auge del Romanticismo (desde la década de 1830 en adelante), favorecen el afloramiento de aquella napa.

La expresión literaria llamada poesía gauchesca desde los *Cielitos*, de Hidalgo, es una comprobación. Con *Martín Fierro* culmina este proceso.

Según conceptos expuestos en otras oportunidades y su congruente terminología, el poema de José Hernández, publicado en Buenos Aires en 1872, sería un caso de «proyección» y, por lo tanto, poesía gauchesca, que distingo netamente del *folklore poético del gaucho*, que, como todo fenómeno equivalente, es anónimo, colectivamente reelaborado por grupos de tipo «folk», transmitido por vía oral, funcionalmente asimilado en forma empírica por sucesivas generaciones en el curso de una tradición que se manifiesta siempre en matices regionales.

En cambio las «proyecciones» se nos muestran como la imagen de los fenómenos folklóricos, reflejada o expresada fuera de su ámbito cultural, espontáneo; son obra de personas determinadas o determinables que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan o reelaboran; están destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por los medios institucionalizados que la técnica y la civilización ponen en cada caso y en cada época a su servicio.

Dignamente expresadas, sobre la base de un minucioso conocimiento y verdadera compenetración espiritual y estética con las fuentes auténticas originarias, las «proyecciones» prestigian el folklore de un país y contribuyen a que éste trascienda a planos más difundidos y, a veces, universales, destacando la personalidad colectiva. Tal es el caso del *Martín Fierro*, según es reconocido por propios y extraños, a tal punto que la Unesco lo ha incorporado a su «Colección de obras representativas» de las literaturas del mundo (3).

La adopción de este concepto básico en el análisis de las expresiones folklóricas procura fecundas consecuencias, ya como nuevo factor de clarificación mental y precisión terminológica, ya para refirmar el enfoque de la poesía gauchesca no desde un exclusivo ángulo literario, sino también como fase de procesos culturales de amplitud universal y de ritmo secular.

Por lo tanto, la primera consecuencia es la diferenciación entre el *folklore poético del gaucho* y la *poesía gauchesca* que es su proyección.

La trayectoria en zigzag de este proceso cultural eterno adopta, desde luego, modalidades diversas según las épocas, las regiones y sus peculiares expresiones culturales.

No excluyo entre los antecedentes de *Martín Fierro* otro tipo de material, de carácter más literario que folklórico, y que por eso no pongo en primer plano en este esquema: me refiero a los poemas escritos y publicados antes de *Martín Fierro* en ediciones equivalentes a las que constituyen «la literatura de cordel». A varios de ellos Juan Alfonso Carrizo incluyó peyorativamente en la especie de poemas «matonescos», pero Olga Fernández Latour de Botas ha puntualizado las diferencias y reivindicado el interés que ofrecen como antecedente letrado que Hernández pudo conocer, pues, según

ella, constituirían lo que significativamente llama «prehistoria de *Martín Fierro*» (4).

Una de las consecuencias de la concepción expuesta es que trasciende el ámbito estricto de la literatura, por una parte, y por otra el del mismo *Martín Fierro* en cuanto dejan de ser meta del estudio para convertirse en jalón entre etapas de un proceso. Llegó así a comprobar la hipótesis de la investigación, puesto que, así como el folklore preexistente del gaucho se refleja en *Martín Fierro*, ciertas estrofas o fragmentos del poema originan a su vez *procesos de folklorización*.

Estos se iniciaron, sin duda, en vida de Hernández, gracias a la extraordinaria difusión de aquellos modestos folletos de las primeras ediciones

El pueblo de zonas diversas halló en *Martín Fierro* eco e interpretación de sus propios sentimientos, angustias y esperanzas.

Como en tantos casos estudiados por la ciencia folklórica, el itinerario pudo haber sido equivalente: *conocimiento* por los grupos «folk», no tanto debido a la lectura individual, sino gracias a la *transmisión oral* desde el lector hacia un auditorio, o bien merced al canto o la recitación; *selección intuitiva* de algunos pasajes por miembros de ese auditorio, que a su turno actuarían como centros irradiantes de transmisión; *repetición* y *memorización*; *variantes* como exigencia ineludible de la transmisión, primero sincrónica y luego diacrónica, iniciando así la etapa de su *tradicionalización*; *asimilación* de esos fragmentos con la *funcionalidad* propia de los fenómenos artísticos o específicamente poéticos, enriquecidos en este caso con los contenidos sociales y políticos; *regionalización* por imperio de las circunstancias de cada contexto; por fin, el *fruto folklorizado contemporáneo*.

La documentación de campo actual está confirmando la hipótesis cada vez con más evidencia (5).

A título de ejemplos demostrativos enfrente los pasajes de *Martín Fierro* originarios y estos tempranos frutos de folklorización, excluyendo indicaciones y comentarios dados en otras oportunidades.

Me siento en el plan de un bajo  
a cantar un argumento —  
Como si soplara el viento  
hago tiritar los pastos —  
Con oros, copas y bastos  
juega allí mi pensamiento.

(*Ida*, I, 43-48.)

**Aquí me pongo a cantar  
abajo de un valimento, (?)  
como si soplara el viento  
que hará tiritar los pastos,  
con oros, copas y bastos  
jugó ayer mi pensamiento.**

(Departamento de Lavalleja,  
R. O. del Uruguay.)

Había un gringuito cautivo  
que siempre hablaba del barco —  
Y lo ahugaron en un charco  
por causante de la peste —  
Tenía los ojos celestes  
como potrillito zarco.

(*Vuelta*, VI, 853-58.)

**Había un gringo en la frontera  
que siempre hablaba del barco,  
pues lo ahugaron en un charco  
por causante de la peste,  
pues tenía los ojos celestes  
como potrillo zarco.**

(Islas del Paraná próximas  
a Diamante, Entre Ríos.)

Y apenas la madrugada  
empezaba a coloriar,  
los pájaros a cantar  
y las gallinas a apiarse,  
era cosa de largarse  
cada cual a trabajar.

(*Ida*, I, 151-56.)

**Apenas el horizonte  
empezaba a colorear  
y era cosa de largarse  
cada cual a trabajar.**

(Aucapán, Neuquén.)

El que era pion domador  
enderezaba al corral,  
ande estaba el animal  
bufidos que se las pela —  
Y más malo que su agüela  
se hacía astillas el bagual.

(*Ida*, I, 163-68.)

**El que era pion domador  
enderezaba al corral  
donde estaba el animal  
bufidos que se las pela...**

(Aucapán, Neuquén.)

Y en las playas corcobiando  
pedazos se hacía el sotreta  
mientras él por las paletas  
le jugaba las lloronas —  
Y al ruido de las caronas  
salía haciéndose gambetas.

(*Ida*, I, 175-80.)

**Y mientras el paisano  
le jugaba las lloronas  
y salía haciendo gambetas  
del ruido de las caronas.**

(Aucapán, Neuquén.)

(2) A. R. Cortázar: «La fluencia folklórica latente». (En su: *Poesía gauchesca argentina*, pp. 16-20.)

(3) José Hernández: *Martín Fierro*. Traducción, introducción et notes de Paul Verdevoye. Paris, 1955. (Collection Unesco d'oeuvres représentatives; série ibéro-américaine, n.º 6.)

(4) Olga Fernández Latour de Botas: Conferencia en el sexto ciclo sobre folklore argentino organizado por el Fondo Nacional de las Artes, mayo de 1972. Cfr. de la autora: «Martín Fierro y Martín Fierro; de los cantares matonescos a la poesía gauchesca». (En: *La Nación*, Buenos Aires, 20 septiembre 1959.)

(5) «Poesía gauchesca argentina», pp. 139-149. «Poesía gauchesca» (selec.), páginas 16-20.



Tuve en mi pago en un tiempo  
hijos, hacienda y mujer;  
pero empecé a padecer,  
me echaron a la frontera.  
¡Y qué iba a hallar al volver!  
Tan sólo hallé la tapera.

(*Ida*, III, 289-94.)

Yo no soy cantor letrao,  
mas si me pongo a cantar  
no tengo cuándo acabar  
y me envejezco cantando:  
las coplas me van brotando  
como agua de manantial.

(*Ida*, I, 49-54.)

**Tuve en mi pago en un tiempo  
hijos, hacienda y mujer,  
me fui de mala cabeza  
y nada encontré al volver.**

(Núm. 1044.)

**Yo soy como Martín Fierro  
cuando me pongo a cantar,  
coplas salen adelante  
como agua de manantial.**

(Núm. 2693.)

No tenía mujer ni rancho,  
y, a más, era resertor;  
no tenía una prenda güena  
ni un peso en el tirador.

(*Ida*, VII, 1131-34.)

El andar tan despilchao  
ningún mérito me quita.  
Sin ser un alma bendita  
me duelo del mal ajeno:  
soy un pastel de relleno  
que parece torta frita.

(*Ida*, X, 1963-68.)

Moreno, voy a decir  
según mi saber alcanza;  
el tiempo sólo es tardanza  
de lo que está por venir;  
ni tuvo nunca principio  
y jamás acabará,  
porque el tiempo es una rueda,  
y rueda es eternidá;  
y si el hombre lo divide  
sólo lo hace, en mi sentir,  
por saber lo que ha vivido  
o le resta por vivir.

(*Vuelta*, XXX, 4349-60.)

**Yo soy como el resertor,  
no tengo ni casa ni rancho  
ni un peso en el tirador:  
soy más pobre que un carancho.**

(Núm. 2911.)

**El andar tan despilchao  
ningún mérito me quita,  
soy un pastel de reyno  
y parezco torta frita.**

(Núm. 2812.)

**Demasiado hemos cantado;  
una pregunta haré yo:  
¿por qué mi Dios soberano  
al tiempo lo dividió?**

**Yo lo vua sacar de dudas  
por qué lo hizo el soberano:  
al tiempo lo dividió  
pa hacer invierno y verano.**

(Núms. 3017 y 3059.)

Desde la publicación de los libros en los que consiga los ejemplos, confrontándolos con los pasajes pertinentes de *Martín Fierro*, la colección se ha enriquecido con nuevos aportes debidos a la joven generación de ex alumnos y discípulos.

En efecto, José A. Braunstein, de la licenciatura en Ciencias Antropológicas, en el curso de una investigación etnográfica de campo en un grupo criollo del ámbito chaquense, un informante le narró con bastante detalle el argumento de *Martín Fierro*, sin referirlo, por supuesto, al poema. Fue documentado en la provincia de Formosa, en El Lobuno, puesto de propiedad de don Luis Guerra, a 15 kilómetros de El Chorro, próximo al límite occidental con Salta, el 20 de agosto de 1971. El informante dijo que se lo habían narrado en El Chorro.

Según información de la licenciada María Teresa Melfi, en el Instituto Nacional de Musicología se registra la grabación de una *tonada* obtenida por Irma Ramos y Alicia González en el curso de un viaje de investigación de campo (febrero de 1969) en Médanos, departamento de Jáchal, provincia de San Juan; son sus informantes Rita Olivares y Ramón Alcaraz (de setenta y cuatro y cincuenta años, respectivamente). La *tonada*, que desarrolla la imagen comparativa «luceros = ojos», se cierra con tres versos anómalos para este caso, pues no sólo rompen la secuencia temática, sino alteran la estructura estrófica:

*Por culpa de una mujer  
al rancho le dije adiós  
para nunca más volver.*

Es nueva versión de la recogida en Tucumán por Rafael Jijena Sánchez de boca de un cantor santiagueño hace más de treinta años, que dice:

*Por culpa de una mujer  
que quiso engañar a dos  
alcé mis prendas, me jui  
y me largué a padecer de amor.  
A mi rancho dije adiós  
para nunca más volver.*

Ambas proceden de la estrofa del canto X de la *Ida*, en la que Cruz, el amigo de Martín Fierro, dice al relatar su historia:

*Alcé mi poncho y mis prendas  
y me largué a padecer  
por culpa de una mujer  
que quiso engañar a dos.  
Al rancho le dije adiós  
para nunca más volver.*



Por testimonio de la misma licenciada Melfi, corroborado por Alberto di Giusto y su esposa, María del Carmen Sánchez de Di Giusto, quienes me acompañaron en una investigación



de campo en el valle Calchaquí, de la provincia de Salta (febrero de 1972), junto con un grupo de estudiantes, se ha comprobado que vive cerca del pueblo de Molinos un anciano cantor, D. Rosa Rodríguez, quien, como es habitual en estos casos, conserva una libreta, de uso muy reservado y personal, en la que anota, como ayuda memoria, coplas que enriquecen su repertorio de cantor para el tiempo del Carnaval. Gracias a la confianza lograda después de unos días de permanencia en el pueblo, y por intervención de amigos lugareños, se pudo comprobar que varias de dichas coplas proceden de estrofas de *Martín Fierro*, circunstancia ignorada por el cantor, que las entona al son de la «caja» (tamboril) como tantas otras anónimas y tradicionales.

La licenciada en Folklore Alcira Imazio consigna en su tesis de Licenciatura sobre comunidades «folk» criollas enclavadas en la región chaqueña central (provincia del Chaco, cerca del límite con la de Salta), no estudiada hasta hoy desde este punto de vista, varias coplas grabadas durante su investigación de campo, y entre ellas:

*No tengo casa ni rancho,  
vivo como desertor,  
no tengo una prenda buena  
ni un peso en el tirador* (6).

Procede de los versos 1131-4 de la *Ida* de *Martín Fierro*:

*No tenía mujer ni rancho  
y, a más, era resertor; (desertor)  
no tenía una prenda güena (buena)  
ni un peso en el tirador,*

pasaje que, a su vez, había inspirado otra reelaboración anónima incluida por Juan Alfonso Carrizo en el *Cancionero popular de Salta* (copla núm. 2911):

*Yo soy como el resertor,  
no tengo casa ni rancho  
ni un peso en el tirador:  
soy más pobre que un carancho.*

Jorge Luis Carol Paz, de quien he sido profesor en los cursos de Folklore General y Folklore Argentino, además de consejero durante la vigencia de una beca universitaria, obtuvo su título de licenciado en Ciencias Antropológicas con orientación en Folklore con su tesis titulada: *Vigencia actual del folklore literario y de la literatura folklórica en el ámbito pampeano* (7).

El trabajo es la memoria final del cursillo de especialización dictado por la profesora adjunta ordinaria, licenciada Susana Chertudi de Nardi, y responde a un trabajo de campo cumplido en Mercedes (provincia de Buenos Aires) y zonas circunvecinas.

En relación con el tema del presente ensayo, me complace en citar algunas conclusiones que refirman mi hipótesis:

a) En cuanto a la «Poesía folklórica de tema gauchesco», tanto Hernández como *Martín Fierro* (objetos de estadísticas

separadas) ocupan el más alto nivel en la tabla de valores, denominado «intenso» en relación con los otros de la escala («considerable», «escaso» y «nulo»). Esta posición se mantiene, ya se considere los grupos de edad (de veinte a cuarenta, de cuarenta a sesenta y mayores), ya el grado de interés en todos los estamentos culturales (ilustrado, de masas y popular).

b) Tomando la verificación anterior como punto de partida, la que más interesa a mi propia hipótesis se refiere al «Folklore poético (poesía del gaucho)», que Carol Paz ha podido documentar y confrontar con el *Cancionero popular rioplatense; lírica gauchesca*, de Jorge M. Furt (8):

*No hay cosa como el peligro  
pa refrescar a un mamao,  
hasta la vista se aclara  
por mucho que haiga chupao.*

(*Ida*, VII, 1203-06.)

**Nada mejor que el peligro  
pa refrescar a un mamao,  
hasta la vista se aclara  
por mucho que haiga chupao.**

(Versión registrada a José Coliqueo, quien la recuerda como chanza tradicional de las viejas pulperías, entre alegres borrachos.)

(Furt, t. 1, p. 128.)

*Mas cada uno ha de tirar  
en el yugo en que se vea;  
yo ya no busco peleas,  
las contiendas no me gustan,  
pero ni sombras me asustan  
ni bultos que se menean.*

(*Vuelta*, XXX, 4511-16.)

**Yo soy del barrio del Sapo \*  
adonde llueve y no gotea,  
a mí no me asustan bultos  
ni malevo que se menea.**

(Furt, t. 1, p. 134.)

\* Barrio muy antiguo de Mercedes.

Las dos últimas coplas, según Carol Paz, serían «un ejemplo de las muchas —pertenecientes al *Martín Fierro*— que andan en boca del pueblo concretando su proceso de folklorización sin que aquél se percate de su verdadero sentido» (página 62).

Los testimonios siguen acumulándose desde las procedencias más imprevisibles, sin que los compiladores del material adviertan su inesperado origen, como en el caso siguiente: «Hay en el oriente de Colombia —dice Emirto de Lima— una inmensa cantidad de coplas populares, estrofas emotivas y animadas, llenas de una gracia ingenua. Al azar citaremos algunas de estas coplas, de tradición y sabor completamente indígenas:

*Si buscáis vivir tranquilo  
dedicate a solteriar;  
los que no saben guardar  
son pobres aunque trabajen.*

(8) Furt, Jorge M.: *Cancionero popular rioplatense; lírica gauchesca*. Buenos Aires, Coni, 1923-1925, 2 v.

(6) Imazio, Alcira: *Aspectos folklóricos en el Chaco Central argentino*. Buenos Aires, 1972. (Tesis dactilografiada, 103 pp., ilus.)

(7) Carol Paz, Jorge Luis: *Vigencia actual del folklore literario y de la literatura folklórica en el ámbito pampeano*. Buenos Aires, 1972, 267 pp. ilus. (Tesis dactilografiada.)

Mas si te quieres casar,  
con esta advertencia sea;  
que es muy difícil guardar  
prenda que otro codicea.

Nunca por más que te (se) atajen  
se librarán del cimbrón;  
al que nace barrigón  
es al ñudo que lo fajen (9).

¡Con qué sonrisa socarrona el Viejo Vizcacha habría recibido la noticia de que sus consejos corrían (aunque trabucados) en boca de cantores colombianos, que los prodigaban a los oyentes como él al hijo menor de Martín Fierro, cuando le decía (*Vuelta*, XV):

Si buscás vivir tranquilo  
dedicate a solteriar—  
Mas si te querés casar,  
con esta advertencia sea,  
que es muy difícil guardar  
prenda que otros codeisean.

(V. 2391-6.)

Los que no saben guardar  
son pobres aunque trabajen.  
Nunca por más que se atajen  
se librarán del cimbrón.  
Al que nace barrigón  
es al ñudo que lo fajen.

(V. 2415-20.)

Mediante la personal y metódica labor y la generosa colaboración que acaso siga recibiendo, confío en que se confirmará definitivamente la hipótesis de que en nuestros días se está cumpliendo una etapa del proceso cultural arriba esquematizado, que en su zigzagueante trayectoria secular pasó del nivel del folklore al de «proyección», representada en este caso por *Martín Fierro*, fuente desde la cual ha comenzado el múltiple y casi inadvertido proceso de su folklorización fragmentaria contemporánea.

De todo lo expuesto y fundamentado antes, y ahora confirmado, *Martín Fierro* surge como un egregio monumento entre varias corrientes.

Jalón representativo por lo que en sí mismo vale como obra poética, más allá del gaucho y su temática, de su momento histórico, de su ámbito pampeano, del folklore bonaerense de su tiempo, puesto que trasciende lo circunstancial para proyectarse en el nivel de los valores universales y permanentes, manteniendo en la Argentina su vigencia cálida y vital, representado en todos los ámbitos y en las diversas condiciones de edad y de cultura de nuestro pueblo.

*Martín Fierro* representa, como se ha visto, una «proyección» legítima y magistral que tiene el poder de sugerencia suficiente como para suscitar otras «proyecciones» que se inspiran en el poema; por ejemplo, en la plástica a través de los grabados, dibujos, acuarelas, etc., que realzan numerosas ediciones; en la dramática, gracias a la teatralización; en el cine de largo metraje y en breves películas que se valen de algunas de aquellas ilustraciones (por ejemplo, de Carlos Alonso y de Juan Carlos Castagnino) para captar con la cámara imágenes estáticas y convertirlas en secuencias filmicas dinámicas; en el disco por la interpretación de fragmentos recitados o cantados. En éstos y otros casos el análisis, inspirado en los conceptos más arriba expuestos, llega a descubrir un juego de «proyecciones» que se van sucediendo en distintos campos y aun en sucesivos planos (por ejemplo, películas que se basan en dibujos).

Este monumento capta la corriente de un pasado remoto, la asimila, la reelabora, la recrea y la transfiere a la posteridad, dándole su propia voz, su tono, su estilo.

Por otra parte, hay una corriente que mana del poema, convertido en germen del folklore argentino, documentado en cantores criollos iletrados de varias regiones de la patria.

Se está produciendo una nueva *trasmutación* de carácter popular y anónimo, es decir, *folklórico*.

(9) Lima, Emirto de: «La copla en el oriente de Colombia». (En su: *Folklore colombiano*, pp. 10-11. Barranquilla, Colombia, 1942.)

Dios formó lindas las flores,  
delicadas como son,  
les dió toda perfección  
y cuanto él era capaz,  
pero al hombre le dió más  
cuando le dió el corazón.

Le dió claridá a la luz,  
jueza en su carrera al viento,  
le dió vida y movimiento  
dende el águila al gusano,  
pero más le dió al cristiano  
al darle el entendimiento.

Y aunque a las aves les dió,  
con otras cosas que inoro,  
esos piquitos como oro  
y un plumaje como tabla,  
le dió al hombre más tesoro  
al darle una lengua que habla.

Y dende que dió a las fieras  
esa juria tan inmensa,  
que no hay poder que las vensa  
ni nada que las asombre  
¿qué menos le daría al hombre  
que el valor pa su defensa?

Pero tantos bienes juntos  
al darle, malicio yo  
que en sus adentros pensó  
que el hombre los precisaba,  
que los bienes igualaban  
con las penas que le dió.

Primera parte, Canto XIII, Versos 2155 al 2184.



# Selección Crítica de Autores el «MARTIN FIERRO»

Cervantes nos da la sensación profunda, sensación innarrable, sensación desesperanzadora, del Tiempo. Cervantes está sentado a la puerta de una ventana y delante de él se alarga un camino. José Hernández está sentado a la puerta de una pulpería y delante de él se extiende un camino. El camino no tiene de largura más que unas leguas. Después empieza el arenal impenetrable. Pero es preciso andar. La vida pampeana es inquietud. Martín Fierro no puede estar quieto. Don Quijote no puede estar inmóvil. Y la sensación —un momento después de otro, un lance tras otro lance— implica desvanecimiento total. La acción, cosa suprema, se deshace en el Tiempo. Y al deshacerse la acción deja en el alma sabor de amargura. Así en el Quijote y así en Martín Fierro.

Tu ritmo es el ritmo de Lope. Tu obra es la obra de Lope. Tú eres un poeta aristocrático, porque una cosa es la materia y otra el modo.

Tu obra, poeta, procede del teatro clásico español. ¿He dicho que procede? No. Se desenvuelve —suprimido el tiempo— paralelamente al teatro español. Y del teatro clásico español tiene el movimiento, el extraordinario movimiento, y la musicalidad. Visto y no visto. Apenas aparece una imagen, ya ha desaparecido. Las transiciones son sorprendentes. Y todo se desliza —cual si soñáramos— como una melodía. Una melodía suave, acariciadora, retona aquí con emoción profunda más lejos. Asistimos a un espectáculo de pueblo elemental y tenemos el sabor de estar entre las gentes más refinadas y aspirando el aire de Atica. Y ése es otro aspecto de tu aristocratismo. El más selecto de todos. El más

inaccesible al común de las gentes. No; inaccesible, no. Porque con tu obra sucede lo que con el teatro antiguo español: que es manjar de los escogidos y pasto de la plebe. Tu mundo, como el de Lope, es vasto. Tengo presente la ubicación de mundo y mundo, el tuyo y el de Lope. La vastedad de Lope tiene por límites centenares de comedias, y tu vastedad está reducida a un poema. Guardadas todas las proporciones y mirada su relatividad, no he de rectificar la comparanza. No recuerdo ahora si hay o no peces en tu mundo. Pero en tu mundo hay de todo. Fauna y flora. El filólogo que ahechara tu obra, ha realizado una labor primorosa y seductora. Tiscornia ha levantado en tu honor un monumento de jaspe y oro. No se hace cosa de más primor en Europa. ¿Impresiones auditivas y visuales? De todo, como en el mundo. Los cinco sentidos y un sentido más. El de la aprehensión de lo desconocido. El que nos previene del destino doloroso y nos hace ver más allá del horizonte sensible. El que nos hace ver el dolor, el desengaño, la desesperanza infinita que dicta a tu musa esas sentencias de sabiduría perdurable.

José Hernández —contesto— es para mí el poeta más grande que ha producido la América meridional.

Lope canta. Zorrilla canta. Más allá del inmenso mar, Hernández canta.

**AZORIN**

*En torno a José Hernández.* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1939, páginas 30-33, 82 y 121.

Un padre que da consejos  
más que padre es un amigo;  
ansí, como tal les digo  
que vivan con precaución:  
naides sabe en qué rincón  
se oculta el que es su enemigo.

Yo nunca tuve otra escuela  
que una vida desgraciada;  
no estrañen si en la jugada  
alguna vez me equivoco,  
pues debe saber muy poco  
aquel que no aprendió nada.

Hay hombres que de su cencia  
tienen la cabeza llena;  
hay sabios de todas menas,  
mas digo sin ser muy ducho:  
es mejor que aprender mucho  
el aprender cosas buenas.

Su esperanza no la cifren  
nunca en corazón alguno;  
en el mayor infortunio

pongan su confianza en Dios;  
de los hombres, sólo en uno,  
con gran precaución, en dos.

Las faltas no tienen límites  
como tienen los terrenos,  
se encuentran en los más buenos  
y es justo que les prevenga:  
aquel que defetos tenga  
disimule los agenos.

Al que es amigo, jamás  
lo dejen en la estacada;  
pero no le pidan nada  
ni lo aguarden todo de él:  
siempre el amigo más fiel  
es una conduta honrada.

Debe trabajar el hombre  
para ganarse su pan;  
pues la miseria, en su afán  
de perseguir de mil modos,  
llama en la puerta de todos  
y entra en la del haragán.

Nace el hombre con la astucia  
que ha de servirle de guía;  
sin ella sucumbiría,  
pero, según mi experiencia,  
se vuelve en unos prudencia  
y en los otros picardía.

Aprovecha la ocasión  
el hombre que es diligente;  
y tenganlo bien presente  
si al compararla no yerro:  
la ocasión es como el fierro,  
se ha de machacar caliente.

Muchas cosas pierde el hombre  
que a veces las vuelve a hallar;  
pero les debo enseñar,  
y es bueno que lo recuerden:  
si la vergüenza se pierde  
jamás se vuelve a encontrar.

Los hermanos sean unidos,  
porque esa es la ley primera;  
tengan unión verdadera  
en cualquier tiempo que sea,  
porque si entre ellos pelean  
los devoran los de ajuera.

Segunda parte, Canto XXXII, Versos 4595 al 4612,  
4619 al 4636, 4655 al 4660, 4673 al 4696.

# Espanoles y Argentinos sobre

*Siempre me dejó perplejo la comparación usual entre el Martín Fierro y las gestas poéticas de la Europa medioeval, fruto de un estado de civilización que nunca más se ha producido, y con la cual el siglo XIX rioplantense nada en absoluto tiene que ver. Se olvida, por otra parte, que las gestas medioevales fueron escritas en el idioma usado por sus autores —que era el más alto posible dentro del habla que la gente entendía—, y no en ninguna jerga a la vez rústica y convencional. Martín Fierro no admite, pues, paralelismos que le son ajenos; él es un héroe postromántico, gemebundo y sentencioso, sin nada de aquel aire de vuelo irreal que ostentan en su estilo el Roldán o el Cid épicos, que son poesía justamente por lo que no tienen de realidad histórica e inmediata, y en la medida en que superan las circunstancias elementales y cotidianas.*

**Américo CASTRO**

*La peculiaridad lingüística rioplantense.*  
Taurus. Madrid, 1961.

Perder el nombre. ¿Puede haber mayor fracaso para el héroe? Mejor, mil veces, perder la vida. Martín Fierro pierde el nombre, al final de su poema. Ulises, en un momento del suyo, también lo pierde o cambia. Pero esto, para el griego astuto, es una astucia nueva, un arma del éxito. Para el gaucho sin ventura, esto es el epílogo.

Es la ruina, en la cual su propia significación heroica se consumará. No sublimada por la victoria, sino por la ruina. Como Sigfrido, como Don Quijote —como los «perdedores», diría Gabriela Mistral—, no como Ulises...

Y a la ruina corre ágilmente Martín Fierro, hombre flaco y cetrino. Corre —*ligerito, ligerito*—, en el fino flete de sus enjutas estrofas de seis versos.

**Eugenio D'ORS**

*Prefacio en: Hernández, José. Los consejos del viejo Viscacha y de Martín Fierro a sus hijos. Agrupación de Amigos del Libro de Arte. París, 1928.*

*Pero la obra maestra del género es, por confesión unánime de los argentinos, el poema de José Hernández, Martín Fierro, obra popularísima en todo el territorio de la República, y no sólo en las ciudades, sino en las pulperías y ranchos del campo; obra de la cual, en diez años (de 1872, en que apareció, a 1882), se agotaron cerca de sesenta mil ejemplares, y de la cual existen más de doce ediciones en forma de libro, ya plebeyas, ya lujosas, y no sé cuántas más en las columnas de los periódicos. Entre nosotros ha tenido por ferviente encomiador a uno de los jóvenes de mayores esperanzas y de más vigoroso pensar con que hoy cuenta el profesorado español.*

*Quizá habría que rebajar algo su entusiasmo; quizá el poema no sea tan genuinamente popular como él supone, aunque sea sin duda lo más popular que hoy puede hacerse; quizá el pensamiento de reforma social resulte en el poema de Hernández más visible de lo que convendría a la pureza de la impresión estética, defecto que crece sobremanera en la segunda parte titulada La vuelta de Martín Fierro; pero en general, el juicio del señor Unamuno, que es el crítico a quien aludimos, nos parece penetrante y certero. Lo que pálidamente intentó Echeverría en La cautiva, lo realiza con viril y sana rudeza el autor de Martín Fierro. El soplo*

*de la pampa argentina corre por sus desgredados, bravios y pujantes versos, en que estallan todas las energías de la pasión indómita y primitiva, en lucha con el mecanismo social que inútilmente comprime los ímpetus del protagonista, y acaba por lanzarse a la vida libre del desierto, no sin que sienta alguna nostalgia del mundo civilizado que le arroja de su seno:*

*«Una madrugada clara  
Le dijo Cruz que mirara  
Las últimas poblaciones,  
Y a Fierro dos lagrimones  
Le cayeron por la cara...»*

*De este modo el gaucho pacífico, perseguido por la leva y acorralado por la civilización, se convierte de desertor en nómada y matrero, gasta la vida en huir de la justicia, y vuelve como sus antepasados, los conquistadores, a abrirse camino por las selvas con su cuchillo.*

*Lo que pálidamente intentó Echeverría en La cautiva, lo realiza con viril y sana rudeza el autor de Martín Fierro. El soplo de la pampa argentina corre por sus desgredados, bravios y pujantes versos, en que estallan todas las energías de la pasión indómita y primitiva, en lucha con el mecanismo social que inútilmente comprime*



me los impetus del protagonista, y acaba por lanzarle a la vida libre del desierto, no sin que sienta alguna nostalgia del mundo civilizado que le arroja de su seno:

Una madrugada clara  
le dijo Cruz que mirara  
las últimas poblaciones,  
y a Fierro dos lagrimones  
le cayeron por la cara...

De este modo, el gaucho pacífico, perseguido por la leva y acorralado por la civilización, se convierte de desertor en nómada o matrero, gasta la vida en huir de la justicia, y vuelve como sus antepasados, los conquistadores, a abrirse camino por las selvas con su cuchillo.

### Marcelino MENENDEZ Y PELAYO

Historia de la poesía hispanoamericana,  
t. II, pág. 400. Edic. Nac. del  
C. S. I. C. Madrid, 1948.

Hernández, a pesar de la cultura literaria y de la huella que ésta dejó en su obra, como hemos visto, pudo ponerse, y sin duda se puso, al componer su *Martín Fierro*, en la actitud creadora de un payador popular, que consistía en improvisar de nuevo los circunscritos temas tradicionales. Por eso el hecho de que él improvisase un poema no está en contradicción con el hecho no menos real de la elaboración tradicional y colectiva, de la cual él era el único y genial agente. Su genio —que brilla por su ausencia en las obras literarias que escribió— consistió en saber ser intérprete de la poesía popular que tradicionalmente se había formado por la colaboración anónima de los innumerables payadores gauchos. Hernández no inventó ni el tema, ni la estructura, ni la forma, ni los episodios del poema; cuando componía tenía el alma llena de los cantos de los payadores que había oído desde su infancia y realizó algo así como una síntesis perfecta de toda la poesía popular, más perfecta cuanto más pudiera abstraerse de poner algo de su parte, de su originalidad individual. Su individualidad profunda coincidía exactamente con el alma del pueblo argentino.

### Federico de ONIS

El «*Martín Fierro*» y la poesía  
tradicional. (En homenaje a Menéndez  
Pidal. Madrid, 1924, t. 2.)

En *Martín Fierro* se compenetrán y como que se funden íntimamente el elemento épico y el lírico; *Martín Fierro* es de todo lo hispanoamericano que conozco lo más hondamente español... Cuando el payador pamero, a la sombra del ombú, en la infinita calma del desierto, o en la noche serena a la luz de las estrellas, entone, acompañado de la guitarra española, las monótonas décimas de *Martín Fierro*, y oigan los gauchos conmovidos la poesía de sus pampas, sentirán, sin saberlo, ni poder de ello darse cuenta, que les brotan del lecho inconsciente del espíritu ecos inextinguibles de la madre España, ecos que con la sangre y el alma les legaron sus padres... *Martín Fierro* es el canto del luchador español que, después de haber plantado la cruz en Granada, se fue a América a servir de avanzada a la civilización y a abrir el camino del desierto. Por eso su canto está impregnado de españolismos, es española su lengua, españoles sus modismos, españolas sus máximas y su sabiduría, española su alma. Es un poema que apenas tiene sentido alguno, desglosado de nuestra literatura.

*Martín Fierro* es, de todo lo hispanoamericano que conozco, lo más hondamente español. Me recuerda a las veces nuestros pujantes y bravíos romances populares.

Cuando el payador pamero, a la sombra del ombú, en la infinita calma del desierto, o en la noche serena, a la luz de las estrellas, entone, acompañado de la guitarra española, las monótonas sextinas de *Martín Fierro*, y oigan los gauchos, conmovidos, la poesía de sus pampas, sentirán sin saberlo ni poder de ello darse

cuenta que les brotan del lecho inconsciente del espíritu ecos inextinguibles de la madre España, ecos que, con la sangre y el alma, les legaron sus padres. Su espíritu español, al tenderse por la pampa, suspirará por las llanuras de Castilla, y la Cruz del Sur les hablará del Carro que brilla en nuestras noches.

*Martín Fierro*, poema de un Hernández, hijo de un Hernando español, es español hasta el tuétano. Al oírle cantar sus combates con el indio, parece que resucitan a nuestra fantasía las luchas entre moros y cristianos. Nuestros aventureros que se pasearon por Flandes, Italia y América, dijeron tal vez antes que *Martín Fierro*:

Vamos, suerte, vamos juntos  
Dende que juntos nacimos;  
y ya que juntos vivimos,  
sin podernos dividir,  
yo abriré con mi cuchillo  
el camino pa seguir.

(VIII, 23)

*Martín Fierro* es la epopeya de los compañeros de Almagro y de Pizarro; es el canto del luchador español que, después de haber plantado la cruz en Granada, se fue a la América a servir de avanzada a la civilización y a abrir el camino del desierto. Por eso su canto está impregnado de españolismo, es española su lengua, españoles sus modismos, españolas sus máximas y su sabiduría, española su alma. Es un poema que apenas tiene sentido alguno desglosado de nuestra literatura.

### Miguel de UNAMUNO

Revista Española, año I, número 1,  
Madrid, 5 de marzo de 1894.

Si el alegato que manifiesta *Martín Fierro* fue muy luego captado por los contemporáneos de Hernández, esos contemporáneos supieron advertir asimismo los valores menos transitorios que conlleva el poema. Los juicios producidos hacia las fechas de la *Ida* y la *Vuelta* suprimen cualquier duda. Puesto que el momento social y político facilitaba una particular percepción de esa defensa del gaucho, entonces como ahora —si bien en más corta medida— mal podían quedar emboscadas las preocupaciones estéticas que también resaltan en el texto y de las cuales el propio autor tuvo la expresa conciencia.

Porque esto es lo cierto. Por encima del interés del argumento y de la fuerza hoy cancelada de la argumentación vindicatoria, los méritos del relato persisten en las cualidades propiamente literarias: la desenvoltura del ritmo narrativo, la vivaz, la contrastada psicología de algunos tipos, el caudal de experiencia y de saberes populares, y con todo esto, y sobre todo, la bien sostenida eficacia de los recursos elocutivos: el estilo.

### Angel José BATTISTESSA

José Hernández. (En Arrieta, Rafael  
Alberto, dir. «Historia de la literatura  
argentina». Peuser, Buenos Aires, 1959.)

*Martín Fierro* fue quizá concebido por Hernández como personaje genérico, pero, afortunadamente, priman en él los rasgos individuales. Su historia no es acaso la historia de todos los gauchos. Sin embargo, cuando la leemos, nos parece inverosímil, necesaria y aun inevitable. Aceptamos los hechos que la integran, y cómo ante éstos no nos preguntamos si son ingeniosos o extraños; nos persuaden con su mero ocurrir. Somos, al leerlo, *Martín Fierro*.

### Jorge Luis BORGES y Adolfo BIOY CASARES

Poesía gauchesca. Fondo de Cultura  
Económica, México, 1955.

Si no condenamos a *Martín Fierro* es porque sabemos que los actos suelen calumniar a los hombres. Alguien puede robar y no ser ladrón, matar y no ser asesino. El pobre *Martín Fierro* no está en las confusas muertes



Me parece que lo veo  
con su poncho calamaco;  
después de echar un buen taco  
así principiaba a hablar:  
«Jamás llegués a parar  
a donde veás perros flacos.»

«El primer cuidao del hombre  
es defender el pellejo;  
lleváte de mi consejo,  
fijáte bien lo que hablo:  
el diablo sabe por diablo  
pero más sabe por viejo.»

«Hacéte amigo del juez,  
no le dés de qué quejarse;  
y cuando quiera enojarse  
vos te debés encojer,  
pues siempre es güeno tener,  
palenque ande ir a rascarse.»

Y menudiando los tragos  
aquel viejo como cerro,  
«No olvidés, me decía, Fierro,

que el hombre no debe creer,  
en lágrimas de muger  
ni en la renguera del perro.»

«No te debes afligir  
aunque el mundo se desplome:  
lo que más precisa el hombre  
tener, según yo discurro,  
es la memoria del burro  
que nunca olvida ande come.»

«Dejá que caliente el horno  
el dueño del amasijo;  
lo que es yo, nunca me aflijo  
y a todito me hago el sordo:  
el cerdo vive tan gordo  
y se come hasta los hijos.»

«El zorro que ya es corrido,  
dende lejos la olfatea;  
no se apure quien desea  
hacer lo que le aproveche:  
la vaca que más rumea  
es la que da mejor leche.»

«Si buscás vivir tranquilo  
dedicáte a solteriar;  
mas si te querés casar,  
con esta advertencia sea:  
que es muy difícil guardar  
prenda que otros codicean.»

«Es un vicho la muger  
que yo aquí no lo destapo:  
siempre quiere al hombre guapo,  
mas fijáte en la elección;  
porque tiene el corazón  
como barriga de sapo.»

Con estos consejos y otros,  
que yo en mi memoria encierro  
y que aquí no desentierro,  
educándome seguía,  
hasta que al fin se dormía,  
mesturao entre los perros.

Segunda parte, Canto XV, Versos 2307 al 2324, 2343  
al 2366, 2391 al 2402, 2433 al 2437.



que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas. Está en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir. Así, me parece, lo sentimos instintivamente los argentinos. Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que las vivió.

Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es uno de los fines del arte; José Hernández lo ha logrado con plenitud.

**Jorge Luis BORGES**

*El «Martín Fierro».* Columba,  
Buenos Aires, 1953.

*Dentro del marco de esta historia, el poema, como obra maestra que es, encierra una vastísima temática, no agotada hasta hoy en su análisis, a pesar de la copiosa crítica que el Martín Fierro ha suscitado. Involucra éste, dentro de su órbita, ya al trasluz de la acción, ya por expresas descripciones, ya por intencionadas referencias o haciendo que el lector los intuya sin que sean mencionados, mil aspectos que pueden vincularse con*

*el ámbito natural de la pampa, con el mundo psicológico del gaucho, con sus condiciones de vida y trabajo, con el momento histórico y la organización social, jurídica y política que lo envuelve, con su sentido del arte y sus reacciones ante el misterio de lo sobrenatural y las manifestaciones de la potestad de Dios.*

**Raúl Augusto CORTAZAR**

*Poesía gauchesca argentina.* Guadalupe,  
Buenos Aires, 1969.

Personajes, asunto, inflexión y fisonomía popular del *Martín Fierro* salen del suelo argentino. En España resulta cosa tan extranjera como una novela de Tolstoy o un drama de Shakespeare. Y, además, con pasajes desconcertantes. Porque el gaucho es hijo de un mundo nuevo; y faltan, para bien apreciarlo en el cuadro de la historia universal, puntos de referencia.

Hace años procuré demostrar que el *Martín Fierro* es un poema elementalmente religioso. Por su vasto espíritu abierto al infinito, su propósito de redimir a una raza y la insistencia profética con que figura en su argumento el problema del Bien y del Mal. Y que lo

sería, aunque no se invocase en lugares numerosos, a Dios y a la Providencia.

Hernández tiene, acorde con este sentido radical de su obra, una poética propia, con mucho de lo que rige la literatura de los viejos libros sagrados. Desde luego, la forma de expresión concisa, primitiva, rotunda; a semejanza de los coordinados versículos en la Biblia, o en el Corán las cláusulas que componen armónicamente cada una de las suratas. Por eso en el *Martín Fierro* los proverbios hacen un todo cabal con la estrofa, sin que pueda advertirse una operación de encaje.

### Carlos Alberto LEUMANN

*Introducción y estudio en: Hernández, José. Martín Fierro.* Ediciones Argentinas de Cultura. Angel Estrada y Cía., Sociedad Anónima, Buenos Aires, 1961, 4.<sup>a</sup> ed.

*Algo que de súbito se presenta como una novedad en el poema, es que su autor es el primero de los poetas gauchescos que se resuelve ceder al protagonista el papel de narrador. En el Martín Fierro, que se propone cantar un argumento, sale todo de sí. El autor hubo de identificarse con el protagonista y no con el tema. Los demás poetas gauchescos escribían contemplando la escena y los personajes desde afuera. Los observaban y los hacían hablar por el sistema de la dramaturgia. Hernández emplea otro sistema, muy parecido al de la ventriloquia. No era preciso que el autor pusiera cosas de su vida en el poema, porque bastaba haber dado vida al hombre que habría de crear el poema cantando. La transmisión es directa del autor al cantor, que indefectiblemente, porque no tiene sino la vida que se le dio, tiene que verter, mediante los artilugios del arte, vivencias ciertas y no imaginadas.*

### Ezequiel MARTINEZ ESTRADA

*Muerte y transfiguración de Martín Fierro; ensayo de interpretación de la vida argentina, 2.<sup>a</sup> ed., corregida.* Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1958.

... el ejemplo de vida heroica formada alternativamente de valor y de estoicismo, es constante. El ideal de justicia anima la obra. El amor a la patria palpita en todas sus bellezas, puesto que todas ellas son nativas de sus costumbres y de su suelo. Y con ello, es completa la verdad de los detalles y del conjunto. No hay cosa más nuestra que ese poema, y tampoco hay nada más humano. Todas las pasiones, todas las ideas fundamentales, están en él. Las nobles y superiores, exaltadas como función simpática de la vida en acción, que representa el ejemplo eficaz; las indignas y bajas, castigadas por la verdad y por la sátira.

Y por eso, porque personifica la vida heroica de la raza, con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador; porque su poesía constituye bajo esos aspectos una obra de vida integral, *Martín Fierro* es un poema épico.

### Leopoldo LUGONES

*El payador.* Centurión, Buenos Aires, 1944.

*Es la más clara evidencia que una genuina epopeya popular, o, hablando más generalmente, una poesía popular, no puede ser obra de un hombre intelectualmente superior, por su educación y su clase, al pueblo cuyo sentir interpreta. Por más íntimo conocimiento que de él tenga, por mucha simpatía y atracción que le inspire, y aún a través del elemento popular que por reflejo persista, el pensamiento individual, la intención, la personalidad del poeta culto flotarán visiblemente en el canto popularizado, señalando entre éste y la poesía realmente popular, entre el poeta y el pueblo, una imborrable diferencia. Tal es el caso de toda nuestra poesía*

*gauchesca, desde Hidalgo hasta Hernández. Este es sin duda el más épico, en cuanto a la representación de una clase popular (aunque reducida al momento de su degeneración) en su poema; el que se pone más íntimamente en contacto con la tristeza, el dolor, el alma del gaucho; el que realiza una obra más vigorosa, imponente y conmovedora; pero la profunda distinción señalada no desaparece por ello.*

### Galixto OYUELA

*Antología poética hispanoamericana.* Buenos Aires, 1919-1920.

*El Quijote* sintetiza, supera y mata la novela de caballerías, inmortalizando un caballero, el suyo, al enfrentarlo a la realidad de su tiempo. El *Martín Fierro* sintetiza, supera y mata al romance de gaucherías, inmortalizando un gaucho, el suyo, al enfrentarlo asimismo con la realidad de su tiempo. Aquel es un arquetipo de la llanura castellana; éste, un arquetipo de la llanura argentina. Pero en uno y otro libro cada personaje, vigoroso de carácter y de acción en su primera parte, languidece en la segunda y hasta claudica. Don Quijote, de su locura paladinesca en favor de la justicia; Martín Fierro, de su protesta salvaje en favor de la libertad, degenerando estas dos individualidades formidables hasta convertirse, vencidas por la realidad y el dolor, en moralistas del orden o, mejor dicho, de la convivencia social.

### Ricardo ROJAS

*La literatura argentina.* Losada, Buenos Aires, 1949.

Martín Fierro viene ahí cabalgando, y sería ocioso que nos distrayéramos en ociosas discusiones. Está bien vivo en la mente del mundo. Es tan real como la propia Argentina. A tal punto, que un cataclismo pudiera aniquilar a la nación del Plata, y aún entonces Martín Fierro continuaría existiendo. Este es el atributo mejor que poseen las creaciones de la fantasía; las obras de los dioses pueden desaparecer mientras se salvan las del genio humano.

Vedle ahí por dónde llega, magníficamente plantado sobre su caballo corredor, con su fieltro de ala corta, sus grandes barbas negras, su poncho puesto y la daga cruzada en la cintura. Todo él es aplomo y compostura. Es un magnífico espectáculo de jinete y de hombre de la naturaleza: una magistral conjunción de caballero y de salvaje. Sus mismas facciones están revelando cómo se ha operado en él a partes iguales la confluencia racial del aventurero español y de la mujer india. Tiene los pómulos algo pronunciados, algo sesgados los ojos, moreno el color, aguileña la nariz y el pelo duro y brillante. Pero la porción indígena que hay en él queda superada por la actitud total de su figura, grave y entonada como la de un hidalgo español de los buenos tiempos.

En la desierta llanura que no termina en ningún lado, Martín Fierro se convierte en el símbolo y la justa expresión de la tierra, toda la tierra se reconcentra en él, como una síntesis total; es el más perfecto y absoluto de los gauchos. Pero es también el último. ¡Melancolía de las cosas declinantes! ¡Tristeza de las bellas cosas que han sido heridas por el cuchillo de la fatalidad! El último gaucho camina con trote seguro a través del mar de hierba de la llanura, y sabe de cierto hacia dónde le lleva su destino. Ya no volverán los entusiasmos y las arrogancias de la juventud. Tampoco volverá la pampa a su ser antiguo, y sobre las ruinas de una romántica civilización, que hizo cuanto pudo y que ya no sirve, una nueva cultura, un sentido diferente de la vida llegará con ímpetu inexorable a llenar la tierra de cosas, gentes e ideas que irán transformándolo todo como en un cataclismo.

### José María SALAVERRIA

*Vida de Martín Fierro.* Institución cultural española. Buenos Aires, 1943. páginas 21, 22 y 145.

# bibliografía sobre JOSE HERNANDEZ y el MARTIN FIERRO (\*)

ALONSO CRIADO, Emilio: **El «Martín Fierro»**; estudio crítico. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1914.

ASTRADA, Carlos: **El mito gaucho; Martín Fierro y el hombre argentino**. Buenos Aires, Cruz del Sur, 1948.

AZEVES, Angel Héctor: **La elaboración literaria del Martín Fierro**. La Plata, Fac. de Hum. y Ciencias de la Educ., 1960.

AZORIN: **En torno a José Hernández**. Buenos Aires, Sudamericana, 1939.

BATTISTESSA, Angel José: **José Hernández**. (En: Arrieta, Rafael Alberto. Dir. de la **Historia de la Literatura Argentina**. Buenos Aires, Peuser, 1959. T. III.)

BAYO, Ciro: **El «Martín Fierro»**. (En su: **Romancerillo del Plata; contribución al estudio del romance rioplatense**. Madrid, V. Suárez, 1913.)

BECCO, Horacio Jorge: **José Hernández: el Martín Fierro**. (En: **Historia de la Literatura Argentina**. T. I. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.)

BECCO, Horacio Jorge: **Antología de la poesía gauchesca**. Madrid, Aguilar, 1972.

BERNARDEZ JACQUES, Elbio: **Fisonomías gauchescas**. Buenos Aires, Imp. Ferrari, 1945.

BIANCHÍ, Enrique: **Martín Fierro; un poema de protesta social**. Buenos Aires, Kraft, 1952.

BOLETIN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA: T. 18, número 5, 1934.

BONET, Carmelo Melitón: **El gringo en la literatura rioplatense**. (En: **Boletín de la Academia Argentina de Letras**. T. 17, núm. 66. Buenos Aires, oct.-dic. 1948.)

BONET, Carmelo Melitón: **La literatura nativista y la realidad social rioplatense**. (En su: **Palabras...** Buenos Aires, Colegio de graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, 1935. Biblioteca, v. 3.)

BORGES, Jorge Luis: **Aspectos de la literatura gauchesca**. Montevideo, Edic. de Número, 1950.

BORGES, Jorge Luis: **Hernández**. (En su: **Inquisiciones**. Buenos Aires, Proa, 1925.)

BORGES, Jorge Luis: **El «Martín Fierro»**. Buenos Aires, Columba, 1953.

BRUMANA, Herminia C.: **Nuestro hombre**. Buenos Aires, Imp. L. J. Rosso, 1939.

CALLI, Américo: **Martín Fierro ante el derecho penal**. Buenos Aires, V. Abeledo, 1948.

CASTRO, Américo: **La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico**. Buenos Aires, Lozada, 1941.

CASTRO, Francisco Isidro: **Vocabulario y frases de «Martín Fierro»**.

Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1950.

CASTRO, Francisco Isidro: **Vocabulario y frases de «Martín Fierro»**. 2.ª ed. corregida y ampliada. Buenos Aires, Kraft, 1957.

CICHERO, Félix Esteban: **Vida esencial**. La Plata, Imp. Olivieri y Domínguez, 1945.

CLEMENTE, José Edmundo: **Temas esenciales de la literatura**. Buenos Aires, Emecé, 1959.

COMPANY, Francisco: **La fe de Martín Fierro**. Buenos Aires, Ed. Teoría, 1963.

CONI, Emilio Angel: **Los distintos significados del vocablo «gaucho» a través de tiempos y lugares**. Buenos Aires, 1942.

CONI, Emilio Angel: **El gaucho; Argentina, Brasil, Uruguay**. Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

CORBIERE, Emilio P.: **El gaucho; desde su origen hasta nuestros días**. Buenos Aires, Imp. L. J. Rosso, 1929.

CORDERO, Héctor Adolfo: **Valoración del «Martín Fierro»**. San Fernando, Imp. del Pueblo, 1950.

CORTAZAR, Augusto Raúl: **Folklore literario y literatura folklórica**. En: Arrieta, Rafael Alberto, dir. **Historia de la Literatura Argentina**, T. 5. Buenos Aires, Peuser, 1959.)

CORTAZAR, Augusto Raúl: **Guía bibliográfica del folklore argentino. Primera contribución**. Buenos Aires, Universidad. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Argentina, 1942.

CORTAZAR, Augusto Raúl: **Indios y gauchos en la literatura argentina**. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1956.

CORTAZAR, Augusto Raúl: **Poesía gauchesca argentina**. (En: Díaz-Plaja, Guillermo, dir. **Historia general de las literaturas hispánicas**. T. 4. Barcelona, Barna, 1956.)

CORTAZAR, Augusto Raúl: **Poesía gauchesca argentina**. Buenos Aires, Ed. Guadalupe, 1969.

CHAVEZ, Fermín: **José Hernández, periodista, político y poeta**. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

CHAVEZ, Fermín: **Poesía rioplatense en estilo gaucho**. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

DALMIRO, Oscar: **Una leyenda acerca de Martín Fierro que no recogió Hernández**. Buenos Aires, Tor, 1939.

DIAZ-PLAJA, Guillermo: **Don Quijote en el país de Martín Fierro**. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1952.

D'ORS, Eugenio: **Para leer «Martín Fierro»**. (En: **Caras y Caretas**, año XXXVIII, núm. 1918, Buenos Aires, 6 de julio de 1935.)

D'ORS, Eugenio: Prefacio de la ed. de **Los consejos del viejo Vizcacha y de Martín Fierro a sus hijos**. París, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1928.



(\*) La selección bibliográfica hasta el año 1960 se basa en la Bibliografía de Artes y Letras (BADAL), Fondo Nacional de las Artes, 5-6, enero-junio 1960. Buenos Aires.

- ESPINOSA, Enrique: **El sentido social de «Martín Fierro»**. (En su: **Espíritu criollo**. Santiago de Chile, Babel, 1951.)
- FURT, Jorge M.: **Arte gauchesco: motivos de poesía**. Buenos Aires, J. Roldán, 1924.
- FURT, Jorge M.: **Lo gauchesco en «La literatura argentina» de Ricardo Rojas**. Buenos Aires, Coni, 1929.
- GALVEZ, Manuel: **José Hernández**. Buenos Aires, Editorial la Universidad, 1945.
- GONZALEZ DEL SOLAR, Rafael: **José Hernández: una vida consagrada al servicio de su patria y de sus conciudadanos. Su actuación en la masonería argentina. Su opinión sobre la tiranía de Rosas**. Buenos Aires, Impr. Chiesino, 1955.
- GONZALEZ LANUZA, Eduardo: **Bestiario del «Martín Fierro»**. Buenos Aires, Cuadernos del Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- GORI, Gastón: **La pampa sin gaucho; influencia del inmigrante en la transformación de los usos y costumbres en el campo argentino en el siglo XIX**. Buenos Aires, Raigal, 1952.
- GORI, Gastón: **Vagos y mal entretenidos; aporte al tema hernandiano**. Santa Fe, Colmegna, 1951.
- HERNANDEZ, Rafael José: **Pehujó; nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas que en ellas se conmemoran**. Buenos Aires, Impr. J. A. Berra, 1896.
- HERRERO MAYOR, Avelino: **Tradición y unidad del idioma; el diccionario y otros ensayos**. Buenos Aires, El Ateneo, 1949.
- HOLMES, Henry Alfred: **«Martín Fierro»; an epic of the Argentine**. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1923.
- HUGHES, John B.: **Arte y sentido de Martín Fierro**. Madrid, Castalia, 1970.
- INCHAUSPE, Pedro: **Diccionario del «Martín Fierro»; con un apéndice complementario**. Buenos Aires, C. Dupont Farré, 1955.
- LEGUIZAMON, Martiniano: **La cuna del gaucho**. Buenos Aires, Peuser, 1935.
- LEUMANN, Carlos Alberto: **La literatura gauchesca y la poesía gaucha**. Buenos Aires, Raigal, 1953.
- LEUMANN, Carlos Alberto: **El poeta creador; cómo hizo Hernández «La vuelta de Martín Fierro»**. Buenos Aires, Sudamericana, 1945.
- LOSADA GUIDO, Alejandro: **Martín Fierro. Héroe. Mito. Gaucho**. Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1967.
- LUGONES, Leopoldo: **El payador**. Cincuenta y dos dibujos originales de Alberto Güiraldes, una lámina en colores. Buenos Aires, Centurión, 1944.
- MAFUD, Julio: **Contenido social del «Martín Fierro». Análisis e interpretación**. Buenos Aires, Amicalee, 1961.
- MANSO, Martín: **Las voces del Martín Fierro**. Tucumán, Tall. Gráf. M. Violetto, 1945.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: **Muerte y transfiguración de Martín Fierro; ensayo de interpretación de la vida argentina**. 2.ª ed. corr., México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino: **Historia de la poesía argentina**. Buenos Aires, Institución cultural española, 1943.
- MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino: **Historia de la poesía argentina**. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947.
- MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino: **Introducción**. (En: **Antología de los poetas hispanoamericanos, publicada por la Real Academia Española**, t. 4. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1895.)
- MOYA, Ismael: **El arte de los payadores**. Buenos Aires, P. Berruti, 1959.
- MOYA, Ismael: **Refranero**. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, 1941.
- MOYA, Ismael: **Romancero**. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, 1941.
- NELSON, Ernesto: **Los tesoros de «Martín Fierro»**. Buenos Aires, Librería del Colegio, 1946.
- NICHOLS, Madaline Wallis: **El gaucho; el cazador de ganado, el jinete, un ideal de novela**. Buenos Aires, Peuser, 1953.
- NOSOTROS. Revista mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales, 1.ª época, año VII, t. 10-11, núm. 50-52. Buenos Aires, junio-agosto 1913.
- ONIS, Federico de: **El «Martín Fierro» y la poesía tradicional**. (En: **Homenaje a Menéndez Pidal**, t. 2. Madrid, Sucesores de Hernando 1924.)
- ORTELLI, Raúl: **El otro Martín Fierro**. Mercedes (Provincia de Buenos Aires), Talleres Barrientos, 1967.
- ORTELLI, Raúl: **Fierro y el Moreno**. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1969.
- OYUELA, Calixto: **José Hernández** (En su: **Poetas hispanoamericanos**, t. 2. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1950.)
- PAGES LARRAYA, Antonio: **Prosas del Martín Fierro**. Buenos Aires, Raigal, 1952.
- PAOLI, Pedro de: **Los motivos de «Martín Fierro» en la vida de José Hernández (el genio de la argentinidad)**. Buenos Aires, Cioridia y Rodríguez, 1947.
- PEREDA VALDES, Ildefonso: **«El diablo mundo» y «Martín Fierro»** (En: **El negro rioplatense y otros ensayos**. Montevideo, C. García, 1937.)
- QUESADA, Ernesto: **El criollismo en la literatura argentina**. Buenos Aires, Coni, 1902.
- RIVERA, Enrique: **José Hernández y la guerra de Paraguay**. Buenos Aires, Indoamérica, 1954.
- ROJAS, Ricardo: **Eurindia; ensayo de estética sobre las culturas americanas**. Buenos Aires, Losada, 1951.
- ROJAS, Ricardo: **La literatura argentina**. Buenos Aires, Losada, 1949.
- ROJAS PAZ, Pablo: **Canto de la llanura; meditaciones pampeanas**. Buenos Aires, Nova, 1955.
- ROSSI, Vicente: **Martín Fierro, su autor i su anotador. 1.º: Dichos, refranes, voces**. Río de la Plata (Córdoba), Impr. Argentina, 1939. (Folletos lenguaraces, núm. 24.)
- ROSSI, Vicente: **Martín Fierro, su autor i su anotador. 2.º: Dichos, refranes, voces**. Río de la Plata (Córdoba), Impr. Argentina, 1940. (Folletos Lenguaraces, núm. 25.)
- ROSSI, Vicente: **Martín Fierro, su autor i su anotador. 3.º: Dichos, refranes, voces**. Río de la Plata (Córdoba), Impr. Argentina, 1941. (Folletos lenguaraces, núm. 26.)
- ROSSI, Vicente: **Martín Fierro, su autor i su anotador. 4.º: ¿Dónde escribió el «Martín Fierro»?** Río de la Plata (Córdoba), Impr. Argentina, 1942. (Folletos lenguaraces, núm. 27.)
- ROSSI, Vicente: **Martín Fierro, su autor y su anotador. 5.º: De la pulpería al Olimpo**. Río de la Plata (Córdoba), Impr. Argentina, 1943. (Folletos lenguaraces, número 28.)
- ROSSI, Vicente: **Romance de la pulpería; Martín Fierro y compañía**. Río de la Plata (Córdoba), Impr. Argentina, 1944. (Folletos lenguaraces, núm. 29.)
- ROSSI, Vicente: **Para hacer reír; Martín Fierro y compañía**. Río de la Plata (Córdoba), Impr. Argentina, 1945. (Folletos lenguaraces, núm. 30.)
- ROSSI, Vicente: **Gauchos de carnaval; Martín Fierro i compañía**. Río de la Plata (Córdoba), Impr. Argentina, 1945. (Folletos lenguaraces, núm. 31.)
- SALAVERRIA, José María: **Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar**. Madrid, Espasa-Calpe, 1934.
- SALAVERRIA, José María: **El poema de la pampa; «Martín Fierro» y el criollismo español**. Madrid, Calleja, 1918.
- SALDIAS, Adolfo: **Civilia**. Buenos Aires, Lajouane, 1888.
- SENET, Rodolfo: **La psicología gauchesca en el «Martín Fierro»**. Buenos Aires, Gleizer, 1929.
- SERRANO, Antonio: **Martín Fierro en la tradición nacional**. Córdoba, Impr. de la Universidad, 1948.
- TERRERA, Guillermo Alfredo: **La epopeya hernandiana y su poema universal**. Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1966.
- TERRON, Alicia: **Ensayos acerca de «Martín Fierro»**. Buenos Aires, Librería Perlado, 1962.
- TINKER, Edward Larocque: **Los jinetes de las Américas y la literatura por ellos inspirada**. Buenos Aires, Kraft, 1952.
- TISCORNIA, Eleuterio Felipe: **Orígenes de la poesía gauchesca**. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943.
- UNAMUNO, Miguel de: **El gaucho «Martín Fierro»; poema popular gauchesco de D. José Hernández (argentino)**. (En: **La Revista Española**, núm. 1, Madrid, 1894.)
- UNAMUNO, Miguel de: **La literatura gauchesca**. (En: **La Ilustración Española y Americana**. Madrid, 22 de julio de 1899.)
- UNAMUNO, Miguel de: **Temas argentinos**. Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1943. (Serie española de validación argentina.)
- VASQUEZ, Aníbal Simeón: **José Hernández en los entreveros jordanistas**. Paraná, Nueva Impresora, 1953.
- VELAZQUEZ, Rafael P.: **Ensayos de historia y folklore bonaerense**. Buenos Aires, Impr. La Argentina, 1939.
- VILLANUEVA, Amaro: **Carta abierta a Gudiño Kramer versante a lo literario y lo subversivo**. (En: **Orientación**. Buenos Aires, 21 de mayo de 1947.)
- VILLANUEVA, Amaro: **Crítica y pico; plana de Hernández**. Santa Fe, Colmegna, 1945.
- VOSSLER, Karl: **La vida espiritual en Sudamérica**. Buenos Aires, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, 1935.

DE ENTRE LAS EDICIONES DE MARTIN FIERRO DESTACAMOS LAS SIGUIENTES:

HERNANDEZ, José: **El gaucho Martín Fierro**. Buenos Aires, La Pampa, 1872.

*Selección crítica y compilación bibliográfica realizada por Alberto Navarro González, catedrático de la Universidad de Salamanca; Melchora Romanos y Norma Carricaburo, profesoras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, y Luis Martínez Cuitiño, profesor de la Universidad Católica Argentina, miembros de la Comisión Ejecutiva de Homenaje al Martín Fierro en el centenario de su publicación, organizado por el Colegio Mayor Hispanoamericano «Hernán Cortés», de Salamanca, y el Colegio Mayor Argentino «Nuestra Señora de Luján», de Madrid.*



# JOSE LEDESMA CRIADO,

## EN SALAMANCA

Por Angel GARCIA LOPEZ

**el escritor,  
al día \***

Se abre la puerta y surge, allí, un museo. El visitante, acostumbrado a llamar a tantos sitios, nunca vio mayores cosas en tantas cantidades (cuadros, vidrios, bronce, porcelanas...) ni en mejor distribución. Es evidente que aquí vive un poeta y que, junto al poeta, existe una de las mejores manos cuidadosas, una de las más ordenadas tareas femeninas. Lo dicen las paredes y ese grito colgante de todos los rincones de la casa, los muebles asustados de participar en la belleza, la terraza cubierta del verdor (jardín mesopotámico, a la altura de los pisos intermedios de una casa nueva que asume la tan difícil estirpe salmantina) asomada a la pequeña calle Prado.

Dentro, quema ese calor benéfico de la amistad no simulada, del regocijo de sus amables habitantes. María del Mar, la corza pequeña que ensaya, balbuciente, sus palabras y que consigue apuntar, siempre, con sus besos, a los mejores sitios de la mejilla de su madre. Fernando, el importante niño, precoz e inteligente en cuantas cosas adivina, hermano predilecto de la inocencia y la emoción. Y Miguel Angel, María Pilar, Pepe, Javier (todos corriendo hacia el calor del buen regazo); los seis Ledesma nuevos, bullicio-

sos, en la mitad exacta de los rasgos definidores de sus padres: vitalidad de él a borbotones y resplandor bellissimo de la figura frágil, casi niña, de Pilar.

Como en las varias ocasiones repetidas, todos aparecen, ya gorrioncillos libres, desde la jaula infantil de las habitaciones interiores, acercando sus sonrisas multiplicadas y elocuentes. Y así, durante un tiempo (*Los niños y la tarde*) continúan moviéndose al compás de esos conciertos de la niñez, tan orquestada y limpia. Luego, a una señal, cuando la ceremonia del saludo restituye caricias a sus sitios, el río de los niños desemboca, otra vez, por entre el túnel de las maderas trabajadas y las piedras esculpidas, en el movable delta del fondo de la casa. Marchando al interior, a su «almacén feliz», donde los mágicos juguetes se acumulan y los libros y las tareas escolares fabrican el castillo hacendoso y endiabrado de las ocupaciones inmediatas que no exigen demora.

Entonces, la casa del poeta quiebra el ritmo cantor de los pequeños y aparece, toda ella, envuelta en un silencio acogedor. El árbol, simbolista y genealógico, los cuadros, toman vida. Los amarillos castellanos de La Armuña y el Argañán, junto al azul sin par

de las aguadas, destellan y se mueven brillantes, cegadores. Salamanca se pierde, entre tejados y palomas, como una flor de piedra estática y sublime, hecha paisaje de este otoño aún nada amarillo. De este otoño aún nada mimético del buen color dorado, irreversible, de la ciudad.

Ledesma está abrazándose (aún no ha terminado), entregándose en muchos movimientos. Como las aspas de un molino cariñoso, como un agua constante mojando las riberas y los juncos de la amistad, como los versos de fray Luis junto a las Tenerías. La enorme catarata de la efusión recorre así sus brazos y, entre ellos, anega las espaldas, viaja hasta las manos, se vierte en los que llegan, hecha aspersión de afecto. Esa amorosa manera de vivir que (¿cuántos escritores jóvenes acuden, han acudido, hasta su

amparo?) es parte vital y necesaria de su «fotografía».

Ledesma indefinible. ¿Cómo es posible imaginar al hombre, a este poeta, sin recurrir a un Tormes desmandado por la cordialidad? ¿Cómo, sin hacer referencia a un gran alud amable que cae, desde el cariño más verdadero, sobre cualquiera que (sucede en muchos casos), a lo mejor, apenas si conoce? Su rostro, redondo en piel cetrina, abre, continua, intermitente, la gran rodaja blanca de su risa. Y habla, habla, habla, con una intensidad devastadora. Precipitando, uno tras otro, los cigarrillos hechos con la segura técnica del hombre milenario en este oficio: cigarrillos fabricados sin margen al error, como su alejandrino.

Allí, delante, su contagiosa forma de reír, su voz profunda, los ademanes y los gestos del abogado hecho en el foro, fácil de palabra, convincente y lleno de entusiasmo, conversador hasta el agotamiento. Gesticulante como si en cada una de las frases hubiese una demanda, un pleito a resolver.

—Muchas veces he contestado a esa pregunta ingenua que me hacen, referente a cómo me resultan compatibles la «litis» y la dedicación a la poesía. Creo que podrían responderla también otros, bastantes y famosos, poetas abo-



gados, tales como Espriu, Antonio Murciano, Sanahuja... El ejercicio de esta profesión suele ser escuela viva donde el poeta está en contacto con temas importantes. Aquí se tocan esas circunstancias en que se mueve el hombre. Se comprueban sus dolores y tristezas, la incomprensión, la angustia y tantas otras cosas que conducen al descubrimiento de palabras y al descubrimiento de tristezas nuevas. La abogacía es tanto como encontrarse de lleno con los hombres, con sus deseos de protección y de liberación, con sus deseos de justicia.

Ledesma (es su más vieja costumbre) escribe por las noches. Las mañanas se ocupan con las citas en juzgados, llegadas al bufete, planteamientos legales, los viajes a que obliga su atareada profesión. La tarde es del trabajo y los amigos. Y la noche es para el verso. De esta manera, cuando el reloj y las campanas de la Plaza Mayor son solos para el eco, los hilillos tensos de la luz van, todavía, bordándole el cabello. Y el resplandor de su vivienda permanece flotando en la ciudad. Es la premura urgente del hombre atareado que no puede evadirse del poema y que decida saldar un compromiso, hurtando horas al sueño, hasta encontrar la gran calma sonora, el acompasado respirar que duerme a sus espaldas, a sólo algunos

pasos del taller, de su poesía. —La poesía es un intento de caminar en solitario, aun-

que acompañado del resto de los hombres. La crítica, partiendo de esta personal forma

mía de entenderla, me ha calificado de existencialista cristiano y, a mis libros, como representantes de un «vitalismo recreado y presente». Creo que, por encima de las restantes cosas, la poesía debe portar una gran carga de humanidad y un gran mensaje de esperanza. Ultimamente tiendo, obsesivamente, a una humanización del paisaje.

Desde que un día encontrara el apoyo y la amistad de Juan Ruiz Peña (el entrañable andaluz de trazo hondísimo), toda la gran empresa de la poesía salmantina (y la mejor y más extensa parte de la poesía nacional) comenzó a pasar sobre sus hombros, después de haber nadado, durante muchas, incontables horas, el infatigable laberinto de su desproporcionado corazón. De esta manera, «Alamo» anda moviendo de continuo sus raíces en la casa, metiéndole sus ramas al despacho por entre los ventanales casi ahogados en los libros. Y «Ademar». Y los almendros de «La Fregeneda». Y los constantes proyectos necesarios para un después que puede convertirse, quién sabe, en inmediato. Y los tan puntales versos (¿Qué tienes tú, caballo de dos patas, poema?/¿Qué misterio es el tuyo, gran infame...) que visitan la sempiterna luz de sus cuartillas hasta que, casi, se ha incendiado la mañana entre las torres inclinadas de la cercana clerecía.

### YO QUISIERA MORIRME CON LOS OJOS ABIERTOS

Yo quisiera morirme con los ojos abiertos, con dolor o esperanza, sintiendo que la tierra notaba mis latidos, viendo un rayo de sol en la vieja ventana donde la tarde marcha.

No quisiera morirme en fronteras del sueño, que es algo semejante como no haber nacido, o creer que la muerte es una pesadilla en la que no despiertan ni la tierra ni el hombre.

Yo quisiera morirme con los ojos abiertos o palpando el silencio, o amaneciendo el grito, pero siempre volando al pulso y a la sangre como un adiós en beso, o abrazando el amor.

Yo quisiera morirme con los ojos abiertos, inundados de vida, clavados en la tierra, suspendidos acaso en la vieja esperanza cuando hice unos versos y hablé sólo con Dios.

Yo quisiera morirme con los ojos abiertos, concentrando el recuerdo, sin lágrimas apenas, viendo una cruz en sombras, y una mujer muy cerca limpiando mi sudor y apretando mis manos.

Yo quisiera morirme con los ojos abiertos, como mueren los hombres, rodeado de hijos, apenas sin historia, con la vieja sonrisa cuando cierro la puerta al salir de mi casa.

José LEDESMA CRIADO

—Para mí la poesía es, sobre todo, acción: hay que llevar al pueblo la poesía. En Salamanca, desde hace varios años hacia acá, la actividad desarrollada comienza a dar sus frutos. Se vienen sucediendo actos, lecturas, homenajes, verdaderamente multitudinarios. Y es que, evidentemente, toda creación literaria, de la índole que sea, sorprende y conmueve a los demás. Por otra parte, la ju-

ventud está más cerca cada vez de la poesía. Es posible que en mi ciudad el hecho de existir dos universidades y el cierto ambiente de cultivo secular, junto con la labor de «Alamo», haya ayudado a que tal milagro se produzca. Pero no lo creo exclusivo de nosotros, puesto que así viene ocurriendo también en muchas provincias españolas.

Al fondo, un busto mira, en bronce, hacia el sillón que

ocupo. Es un Patricio, un senador romano de este tiempo, un escritor que piensa. Casillas, el escultor, ha conseguido dejar sobre la frente amplia del poeta unas arrugas teñidas de entusiasmo, lugares espaciosos vecinos del laurel. Sobre los hombros, la capa (rigurosamente parda, vueltas rojas) de buen paño de Béjar, asoma un botón charro donde se magnifica la paciente conquista del orfebre. Pilar, siempre cercana a su marido, ordena con su música (hermosa voz la suya, agua que canta) noticias de las cosas que se van, sin que sepamos verlas, a las habitaciones sordas del olvido. Los dos, tan identificados, como en retrato del Renacimiento, seguros permanecen en el amor. Mirándose, entendiéndose.

Los contemplo con atención, hasta el cansancio. El gran pájaro bobo del éxtasis se queda entre mis ojos, en torno a esta mujer. Pienso que nunca vi consuelo de poeta, identidad y amparo (*Este hilo invisible que mantiene mi aliento*) como en ambos. Que nunca tuvo nadie más apoyo en el otro, exactos en la fidelidad a la poesía y en el quehacer de la amistad.

—Tengo tres libros prácticamente terminados. Uno, en el que he puesto mucha ilusión, que trata de humanizar las tierras y los hombres de Castilla. Otro, puramente estético, con una estimable carga de elementos nuevos que, paradójicamente, vienen sustentados en una raíz clásica. El último es un libro dolorido y simplista, donde trato de satirizar los excesos tecnológicos y la publicidad que nos devora. Pendiente de prensa, aún queda otro libro de recuerdos y homenajes. En él resumo la labor comenzada en «Biografía de urgencia», continuada, luego, en «Cronista de la muerte».

Sin saber cuándo, la tarde ha fenecido en ráfagas veloces, más perentoria y terca que la luz. Hablando con Ledesma el tiempo pasa como del rayo, sin avisar. La Catedral se mueve, mordida por la luna, frente al cristal, herida. Sé que pronto, dentro de pocas horas, este poeta salmantino tendrá que trabajar la minería de ese «escondido silencio» que es su verso.

Dentro, tras las puertas de antiguos cuarterones, por otra vez, arden las ascuas diminutas de Maramar. Se oye el murmullo y la canción, su sonetillo de cabo roto, andando.

Salgo a la calle enriquecido del afecto de esta casa, del que sus habitantes regalan al amigo. Un poco más allá, las sombras en las Ursulas; el buen Rector que inicia, águila bajo el gótico, su posición de vuelo (*¿Qué podemos hacer, Miguel, con la tristeza/en esta tarde gris...*). Y sé, mientras camino, que me he dejado parte de mí, mi corazón, con ellos.

## BIO- BIBLIOGRAFIA

### JOSE LEDESMA CRIADO

Nació en Salamanca el 23 de mayo de 1926. En su ciudad natal cursó la licenciatura en Derecho y los estudios normativos del Doctorado. Allí, también, fundó la revista **Alamo**, de poesía, de la que actualmente es subdirector. Dirige la colección de libros «Alamo», así como el premio literario que, con este mismo nombre, se convoca anualmente, con carácter de internacional, en la capital castellana. Hombre de acción y animador constante, promovió y organizó los homenajes nacionales a Antonio Machado, Miguel de Unamuno y Leopoldo Panero. Es abogado en ejercicio, perteneciente a los Ilustres Colegios de Valladolid y Salamanca. Colabora en las principales revistas españolas e hispanoamericanas. Su obra está representada en numerosas antologías.

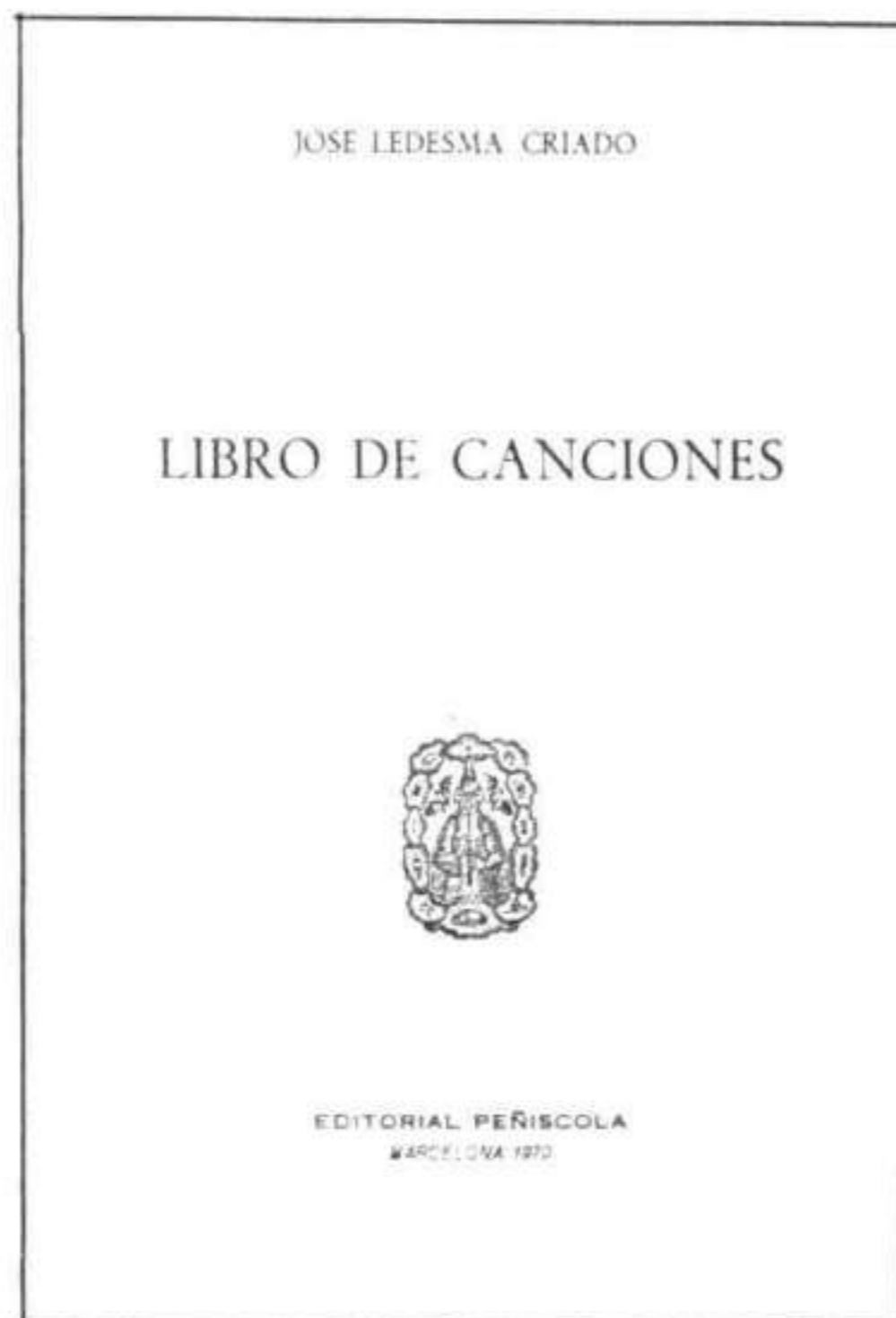
#### OBRA POETICA PUBLICADA

- Temblor de mis días.** Salamanca, 1964.
- Poemas de Salamanca.** Salamanca, 1966.
- Los niños y la tarde.** Salamanca, 1967.
- Biografía de urgencia.** Colección Alamo. Salamanca, 1968.
- Diálogo con España.** Colección Toro de Granito. Avila, 1969.
- Libro de canciones.** Colección Peñíscola. Barcelona, 1970.
- Cronista de la muerte.** Colección Adonais. Madrid, 1971.

#### PREMIOS LITERARIOS

- Premio Nacional «Ademar» 1960 y 1961.
- Premio «Patria» de Guipúzcoa 1966.

- Premio «Flor de Almendro» 1966.
- Premio «Provincia» de Segovia 1971.



# FUTURO PRESENTE

Revista de Cibernética y  
Futurología

Director: VINTILA HORIA

Número 13

Noviembre 1972

Año II

#### SUMARIO:

HENRI LABORIT: **Algo nuevo sobre la enseñanza.**

GERMAN DE ARGUMOSA: **Extrañas voces de origen desconocido.**

PAOLA COPPOLA PIGNATELLI: **Modelos de edificación universitaria.**

#### TEMAS DEL AÑO:

MANUEL CALVO HERNANDO: **Nuevas perspectivas de la información.**

PEDRO SANCHEZ PAREDES: **El hombre, entre la biosfera y la «thantosfera».**

#### DIALOGOS CON LOS FUTURIBLES:

**Encuesta sobre un futuro presente.** (Contestan Pilar Primo de Rivera, W. Heisenberg, Manuel Fraga Iribarne, Miguel Fisac, Michel Déon, Aquilino Morcillo Herrera, José María Pemán y Thomas Molnar.)

#### LIBROS Y FUTURIBLES.

#### PALABRA VIVA:

ADOLF PORTMANN: **Lo utópico en la investigación biológica** (segunda parte.)

Suscripción: 450 pesetas o 1.000 pesetas como **suscriptor de honor** (10 números).

Extranjero: 10 dólares.

Dirección y Redacción:

Avda. del Generalísimo, 29  
MADRID - 16

Tel. 2705800. Ext. 294 y 295



CARLOS I.  
SOLERA ESPECIAL.  
PEDRO DOMECQ.



El brandy más noble de Pedro Domecq tenía que llamarse CARLOS I





# LOS PREMIOS DE LA CRITICA

## coloquio

Por Jacinto LOPEZ GORGE

intervienen:

FERNANDO QUIÑONES, poeta y narrador  
 LUIS JIMENEZ MARTOS, poeta y crítico  
 RAMON PEDROS, poeta y periodista  
 LEOPOLDO AZANCOT, crítico literario

Nuestro **Coloquio** de hoy, en torno al Premio o Premios de la Crítica, ha resultado más apasionante que en otras ocasiones, aunque en muchas de ellas no faltara precisamente la pasión. Más de una vez se ha escrito que el Premio de la Crítica es el más puro y desinteresado de todos cuantos en España se otorgan anualmente. El Premio de la Crítica nació en Zaragoza, tuvo luego su sede en Barcelona y ahora se falla en Sitges, donde durante varios días se reúnen casi una treintena de críticos literarios de Madrid y Barcelona y de otros lugares —los menos— del país. ¿Es perfectible este Premio? ¿Lo es en sus dos versiones: novela y poesía? LA ESTAFETA LITERARIA ha propuesto un temario. Y sobre él y cuantas cuestiones aledañas pudieran surgir a lo largo del **Coloquio**, y de un modo informal, como siem-

pre, ha girado el debate de nuestros coloquiantes. Estos han sido cuatro, aunque habíamos citado a dos más: Dámaso Santos y Alfonso Grosso. Sentáronse, pues, ante el magnetófono de LA ESTAFETA, el poeta y narrador, escritor activísimo también en diversas publicaciones y quehaceres, Fernando Quiñones; el poeta y crítico especializado en poesía, secretario del Premio Adonais y jurado del de la Crítica, Luis Jiménez Martos; el joven poeta y periodista, redactor y crítico en las páginas literarias de **ABC**, Ramón Pedrós; y el crítico literario, jefe de la Sección bibliográfica de nuestra revista y secretario en Madrid del Premio de la Crítica, Leopoldo Azancot.

Repasado por todos ellos el temario, y puesto en marcha el magnetófono, he aquí lo recogido de tan apasionante debate.

FERNANDO QUIÑONES.—En esto de los Premios de la Crítica, y aunque parezca una perogrullada, creo que sería interesante hacer una diferenciación entre los dos términos: Premio y de la

Crítica. Premio, y sobre todo premio literario, significa, y ha significado siempre para mí, azar. No soy de los que tienen queja, porque me he llevado algunos, y alguno incluso de bastante inte-

rés. Pero no dejo de considerar que el premio es siempre operación dudosa, sin que esto excluya honestidad por parte del jurado. Es decir, cualquiera de los finalistas podría ser el ganador, aun

en el caso de que el jurado haya actuado de la manera más honesta, y salvando, claro está, las ocasiones excepcionales en que una obra destaca de tal manera sobre las demás que entonces no

## TEMARIO DE ESTE COLOQUIO

- Los «Premios de la Crítica» vienen concediéndose anualmente desde 1956. ¿Consideran suficientemente representativo al jurado de los mismos?
- ¿Cuál creen que debe ser el criterio para decidir si alguien es crítico literario?
- ¿Estiman que los premios concedidos hasta la fecha reflejan ajustadamente la situación actual de la literatura española, o encuentran que hay algún tipo de prejuicio o sectarismo en las decisiones del jurado?
- ¿Qué modificaciones introducirían en estos Premios para conseguir su perfeccionamiento?

hay duda. Pero esto ocurre un mínimo número de veces. Lo corriente es que hayan unas obras finalistas, que como no pesan, como si de lenguados o de lanas se tratara, hay que sacar a brazo de pura preferencia personal y no de estimación crítica. De ahí que los premios, incluso los más honestos, suelen ser casi siempre casuales. El otro término que diferencio, de la Crítica; esto es, que el premio lo conceda la crítica, resulta muy significativo. En el temario que se nos propone hay una primera cuestión sobre la representatividad del jurado de estos premios. Bien. Unos años más y otros menos, puesto que hubo movimiento de críticos, faltando unos y apareciendo otros nuevos, el jurado del Premio de la Crítica, a mi entender, se ha ido modificando con el tiempo, y, en general, puede considerarse representativo, aparte de que en principio creo que es uno de los más serios de España, si no el que más, porque no media un interés de tipo económico y porque los libros no son presentados por los autores, sino por los propios críticos. Es decir, que se ha producido ya una tamización no egoísta ni interesada, puesto que el autor es completamente ajeno.

**JIMENEZ MARTOS.** — Estoy en este coloquio porque el pasado año, por primera vez, formé parte del jurado del Premio de la Crítica. Teniendo en cuenta que yo ejerzo la crítica de poesía ininterrumpidamente desde mil novecientos cincuenta y seis y hasta el año pasado no se me llamó, y se me llamó de una manera un tanto circunstancial y apresurada, quisiera señalar que esto ya nos plantea un poco el problema de si el jurado del Premio de la Crítica es o no es suficientemente representativo. Porque si yo no he dejado de ser crítico en todo ese tiempo y hasta mil novecientos setenta y uno no fui invitado a fallar el Premio de la Crítica con mis restantes compañeros, y conste que mi caso no es el único, habrá que poner en duda la representatividad de dicho jurado en sus quince primeros años de actuación. En muchos casos se entiende más la continuidad del ejercicio de la crítica en un determinado lugar o función pública que el carácter de un crítico. Quiero decir que hay críticos de poesía, críticos de novelas, ensayistas verdaderamente especializados, auténticos críticos, que sin embargo no ejercen la crítica en las revistas y en los periódicos, y entonces su ausencia en el jurado de nuestro premio me parece normal. Aunque mi especialización esté en la crítica de poesía, no ha sido ese mi caso. Pero dejando ya todo esto, creo que se debiera procurar que en el Premio de la Crítica intervengan no sólo los críticos de periódicos y revistas de Madrid y Barcelona, sino que el jurado se convirtiera en una cosa mucho más amplia, incluso sin la necesidad de que determinados críticos de algunas provincias lejanas tuvieran que desplazarse físicamente al lugar donde se falló el premio. Mi impresión del pasado año es que el Premio de la Crítica es un premio verdaderamente necesario, sobre todo porque el autor, como ha dicho Fernando Quiñones, se queda al margen y allí se juzgan libros ya publicados. Esto da un carácter de contrastación anterior al fallo del premio, que me parece de gran interés. Ahora bien, no creo que su funcionamiento, sinceramente, sea perfecto ni mucho menos.

Hay muchas cosas que arreglar ahí para que verdaderamente refleje una situación. No se puede ignorar que el jurado de la Crítica lo forman veintisiete o veintiocho señores, y que si un jurado compuesto por cinco tiene problemas, uno compuesto por veintiocho tiene muchísimos más.

**LEOPOLDO AZANCOT.** — Yo me creo obligado a exponer la postura, digamos, oficial del jurado, en cuanto que soy secretario del Premio de la Crítica en Madrid. Respecto a lo que ha dicho Jiménez Martos de que el jurado no es suficientemente representativo porque faltan críticos en ejercicio, esto es una realidad indiscutible, y el problema nos lo hemos planteado con frecuencia. Ahora bien, la razón de que no vayan todos los críticos que deberían ir es fundamentalmente de orden económico. El Premio de la Crítica funciona sin ninguna subvención, prácticamente. Lo único que tiene es una pequeña cantidad que da la Diputación de Barcelona y otra pequeña cantidad que da la Diputación de Zaragoza. Los periódicos representados aportan cuatro mil pesetas. Pero esas cuatro mil pesetas se van en viajes; apenas si cubren los desplazamientos de los críticos. A pesar de todo, el premio ha intentado que estén representados críticos de todas partes del país, y prueba de ello es que se hace venir de Canarias, y resulta carísimo, a Domingo Pérez Minik.

**JIMENEZ MARTOS.** — Pero no va ninguno de Sevilla, por ejemplo.

**LEOPOLDO AZANCOT.** — Bueno, de Sevilla está Rafael Laffón. Lo que pasa es que Laffón no ha ido nunca; vota por carta. Para que la representación sea lo más justa posible se ha tomado la decisión de que solamente vaya un crítico por cada periódico o revista importante, sin atender a que el crítico sea de novela o poesía. Indudablemente hay un predominio de los críticos de novela, y esto se refleja en la adjudicación de los premios de poesía, puesto que hay mucho voto más o menos delegado en estos últimos.

**RAMON PEDROS.** — Quisiera insistir en este aspecto del que hablaba Leopoldo. Yo no considero representativo el jurado del Premio de la Crítica, ni en cuanto a

actividades, ni funciones, ni tendencias. Hay muchos críticos que son meros comentaristas de libros en periódicos y revistas y que en su calidad de comentaristas tienen un puesto en el jurado del Premio de la Crítica. Esa doble división entre críticos de novela y críticos de poesía es para mí clara y lamento que no exista la debida representatividad. El año pasado se dio el premio de Poesía a Salvador Espriu por un libro que el ochenta y cinco o noventa por ciento de los críticos no habían leído. Eso supone que se deleguen los votos, como ha dicho Leopoldo Azancot, y que se vote un poco en reconocimiento no a un libro publicado a lo largo del año, sino en reconocimiento a una trayectoria o una obra literaria de toda una vida.

**JIMENEZ MARTOS.** — Yo quisiera precisar una cosa, tras mi experiencia del año anterior. A mí me pareció el pasado año que los votos del Premio de la Crítica se razonaban mucho menos, dado el número de miembros del jurado, o no se razonaban nada, que cuando nos reunimos a dar un premio cinco señores. Este es, a mi juicio, un defecto grave. Aparte de que el voto siempre debe ser secreto, y el año pasado al menos no lo fue, creo que el sistema tendría que ser mucho más racional de lo que es. En realidad debiera haber un informe escrito de cada crítico, previo a la votación, en el cual se razonara adecuadamente el valor de la obra u obras propuestas para el premio. Los críticos tienen que votar como críticos y no como eso de: «Un hombre, un voto.» Esto daría al Premio de la Crítica una definitiva seriedad, aunque yo creo que inicialmente la tiene, y además le daría otra cosa que no suelen tener los concursos: originalidad.

**LEOPOLDO AZANCOT.** — Ramón Pedros ha dicho que en el Premio de la Crítica está representado un número quizá excesivo de comentaristas, más que de críticos. Este es un problema que se ha planteado allí varias veces, pero que es difícil de resolver. ¿Quién es el que decide si un crítico está capacitado para ser verdaderamente crítico? El criterio del jurado, que es el que como secretario en Madrid estoy exponiendo, es que solamente puede uno guiarse por el hecho de que el crítico, para que así se le considere, lleve una larga actividad:

que sea conocido como tal crítico y que ejerza su función en un periódico o revista importante.

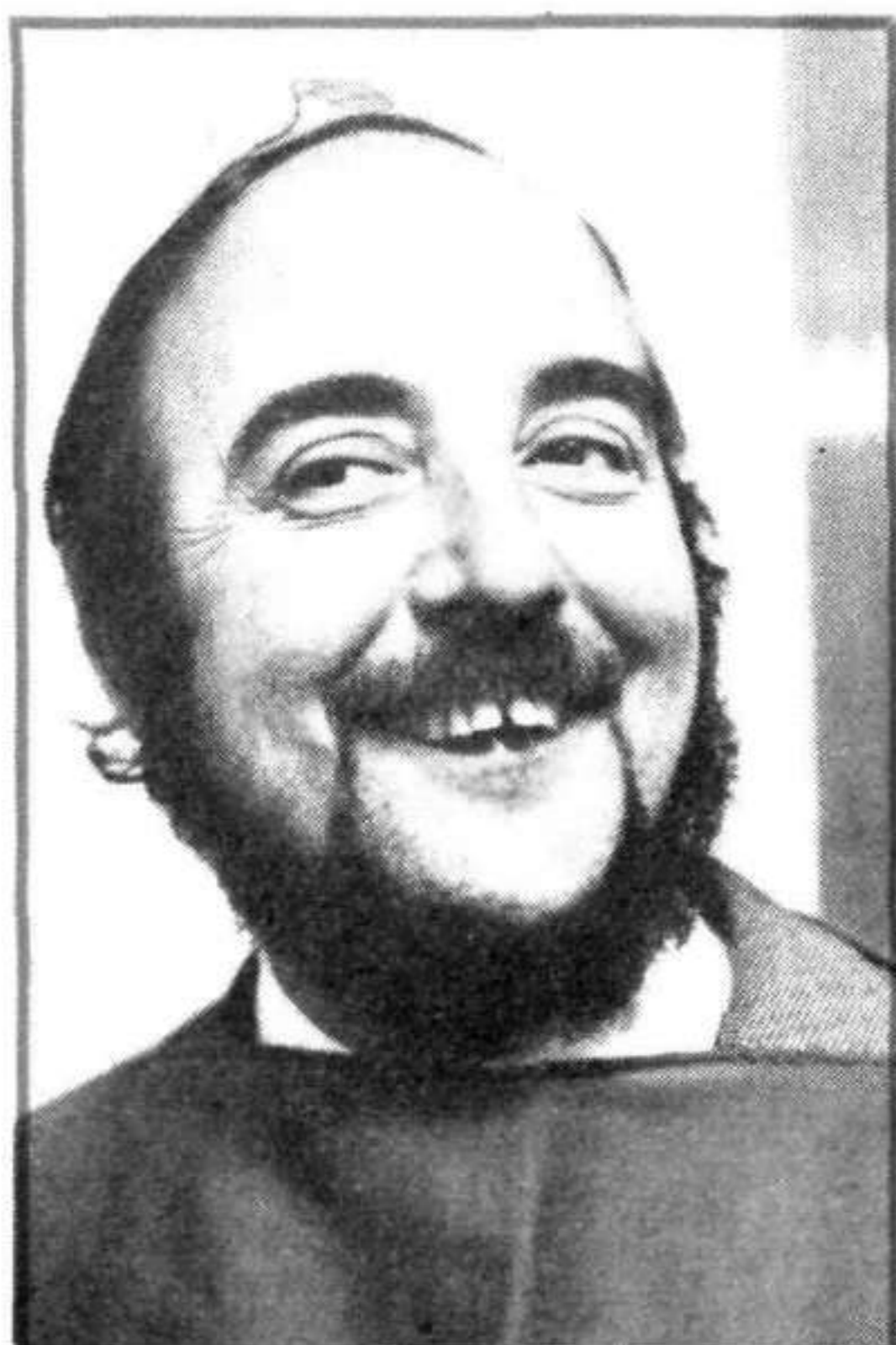
**JIMENEZ MARTOS.** — Sí: en que su tarea sea una tarea habitual. Centrándolo así, al realizar esa tarea, bien en novela o bien en poesía, está en condiciones de poseer un conocimiento óptimo de todo cuanto en un género u otro se ha publicado durante el año. Pero, a mi entender, insisto en que se debiera llegar a una absoluta especialización, puesto que existe un Premio de la Crítica para novela y otro para poesía. O sea que unos señores den el premio de poesía y otros den el premio de novela. Todo lo que no sea esto, se presta a un pequeño cambalache, ya que hay unos críticos que apenas si han leído poesía durante el año y hay otros que apenas si han leído novela. Y el que no ha leído poesía le da al otro unos nombres de novela y el que no ha leído novela le da a cambio unos nombres de poesía. Y esto convierte al premio más serio que debiera haber en España, en uno de los menos serios, cosa que a toda costa debe evitarse.

**FERNANDO QUIÑONES.** — A la vista de la relación de premios de la Crítica que ha publicado la revista barcelonesa «Camp de l'Arpa» y que todos hemos ido conociendo año tras año junto con sus finalistas, me parece que, pese a los puntos flacos señalados por Luis Jiménez Martos y a los que no resto importancia, esta lista de libros y autores premiados es lo suficientemente cualitativa como para mitigar un poco lo que ha dicho Luis.

**RAMON PEDROS.** — Sí, pero en esta lista salen nombres representativos de la evolución, tanto en narrativa como en lírica, que ha experimentado la literatura española de los últimos treinta años, por ejemplo. Y de lo que se trataría es que el Premio de la Crítica, más que un reconocimiento a una trayectoria, hiciera o respaldara un descubrimiento, haciéndose eco de las nuevas tendencias.

**FERNANDO QUIÑONES.** — A mí me parece bien esto, pero me parece también que todo intento previo de someter un premio cualquiera a una determinada intención, como, por ejemplo, esa del descubrimiento, es mermar la capacidad de vuelo y de justicia del premio. Creo que el premio al descubrimiento, teniendo por un lado mucho sentido, ha causado también mucho daño y mucha injusticia en bastantes ocasiones, porque se ha ido a buscar el nombre nuevo y se ha postergado al más conocido o más hecho, al margen del valor del libro concursante.

**LEOPOLDO AZANCOT.** — Yo creo que el Premio de la Crítica, contrariamente a lo apuntado por Pedros, no se ha limitado al reconocimiento de una situación de hecho. Voy a citar algunos casos en los que el Premio de la Crítica se ha anticipado de algún modo. Concretamente, la novela «El mundo de Juan Lobón», de Luis Berenguer, que había quedado finalista en el premio Alfaguara, ganó el Premio de la Crítica, y esto supuso un gran avance para este autor. Francisco García Pavón era un autor de obra larga, pero a la que no se prestaba demasiada atención, injustamente quizá. Nosotros le dimos el Pre-



«Creo que el premio al descubrimiento, teniendo por un lado mucho sentido, ha causado también mucho daño y mucha injusticia en bastantes ocasiones, porque se ha ido a buscar el nombre nuevo y se ha postergado al más conocido o hecho, al margen del valor del libro concursante.»

(FERNANDO QUIÑONES)



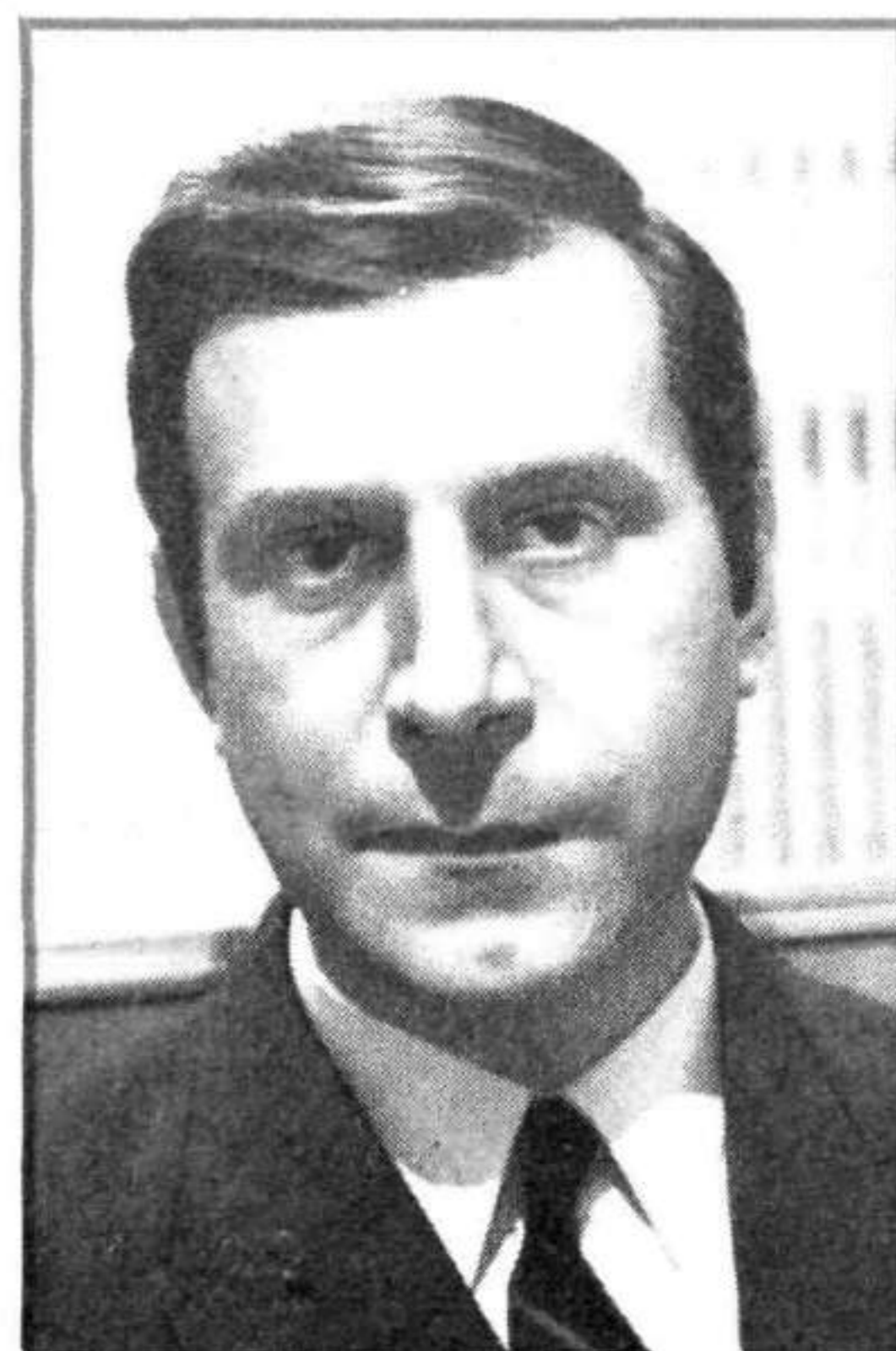
«Insisto en que se debiera llegar a una absoluta especialización, puesto que existe un Premio de la Crítica para novela y otro para poesía. O sea que unos críticos den el premio de poesía y otros den el de novela. Todo lo que no sea esto se presta a un pequeño cambalache.»

(JIMENEZ MARTOS)



«El año pasado se dio el premio de Poesía a Salvador Espríu, por un libro que el ochenta y cinco por ciento de los críticos no habían leído. Y eso supone que se vote no a un libro publicado a lo largo del año, sino en reconocimiento a una obra o trayectoria literaria.»

(RAMON PEDROS)



«El criterio del jurado es que solamente puede uno guiarse por el hecho de que el crítico, para que así se le considere, lleve una larga actividad: que sea conocido como tal crítico y que ejerza su función en un periódico o revista importante.»

(LEOPOLDO AZANCOT)

mio de la Crítica y al año siguiente le dieron el Nadal. Igual ocurrió con Jesús Fernández Santos, que era muy apreciado solamente en ciertos círculos. Lo premiamos nosotros en el año setenta, y un año después obtuvo el Nadal también. En este sentido, creo que el Premio de la Crítica ha cumplido su misión. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el jurado, que se pretende representativo de toda la crítica nacional, ha de ser necesariamente equilibrado. Y efectivamente, hay un equilibrio entre críticos jóvenes, representados últimamente por Gimferrer y por mí, y críticos muy mayores, como, por ejemplo, Sainz de Robles. Existe además una zona media de críticos que oscilan alrededor de los cincuenta años, y es lógico que esa zona media sea la que tenga más peso en la adjudicación de los premios y que éstos reflejen una postura intermedia, ni muy avanzada ni muy reaccionaria.

FERNANDO QUIÑONES. — Yo debiera decir que habiendo sido, creo, finalista del Premio de la Crítica el pasado año, me parece que el hecho de dar el de poesía a Salvador Espríu, y no estoy cometiendo un pecado de vanidosa elegancia, fue un acto absoluto y rigurosamente justo. Fue reconocer toda la labor de un gran poeta. Y si no hubiera sido así, yo hubiera ido en penitencia a Barcelona a pedirle perdón. O sea que me parece que no hay sectarismo, aunque hubiera un grupo de críticos catalanes apoyándole.

JIMENEZ MARTOS.—Hubo críticos catalanes y no catalanes.

RAMON PEDROS.—Evidentemente, estoy de acuerdo con Fernando. Pero Espríu se merecía el Premio de la Crítica mucho antes. Mucho antes que el pasado año.

JIMENEZ MARTOS. — Hay una cosa que quisiera destacar, aunque nada tenga que ver con las decisiones acertadas o no de este jurado de la crítica, y es que este hecho de que se reúnan una serie de señores que se dedican a comentar la obra ajena, me parece que tiene un aspecto humano y cordial, de intercambio de impresiones y de contacto directo, sin duda alguna, interesantísimo. Tanto o más que esas decisiones que puedan tomarse. El hecho de la reunión de tanto crítico, y además en un lugar tan delicioso como Sitges, me parece algo verdaderamente insólito, en este país o en cualquiera.

Llegados al punto que recojo en esta última intervención de Jimenez Martos, quien estos coloquios coordina y transcribe o resume quincenalmente, no quiso dejar de hacerse eco de algo que flotaba en el ambiente de la grata rueda coloquial: la aparición inminente de un premio contestatario, como alguien de los coloquiantes dijo, que quizá nacía con ánimo de oponerse al de la crítica. Un miembro de este nuevo premio—el Premio de la Nueva Crítica—estaba allí con nosotros. E inevitablemente, el tema surgió.

RAMON PEDROS.—El Premio de la Nueva Crítica no es que esté en desacuerdo inicial, quisiera aclararos, como miembro de su jurado, con el Premio de la Crí-

tica. Lo que pretende de alguna manera es subsanar los errores de compromiso y de tendencia crítica y representatividad que se puedan dar en el otro jurado. La expresión «Nueva Crítica» tiene unas connotaciones muy determinadas en el ámbito cultural de nuestra Europa, por ejemplo. Yo sigo pensando que el Premio de la Crítica no hace más que premiar trayectorias, más que nuevos libros. Y ahí tenemos también el hecho de que el pasado año, en novela, se premiara a Francisco Ayala. Tomando esto como prueba, el Premio de la Nueva Crítica quiere ser lo mismo, pero al revés. Es decir, que en vez de premiar trayectorias, premiar posibilidades de trayectorias, confrontando la escritura actual con sus posibilidades respecto al panorama de la literatura europea del momento.

LEOPOLDO AZANCOT.—Voy a contestar a lo que ha dicho Pedros en dos partes. Primera: el Premio de la Crítica, en muchas ocasiones, como ya he dicho antes, se ha anticipado. Un nuevo ejemplo: la concesión del premio a la novela *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, en 1957. También la concesión, en el sesenta y uno, a *Poemas a Lázaro*, de José Angel Valente. En el sesenta y cuatro, a *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. Y en el sesenta y siete, a *La casa verde*, también de Vargas Llosa. Segunda parte: abordando el tema del premio de la Joven Crítica, o de la Nueva Crítica, quiero señalar que muchos de los que integran el jurado no son críticos literarios. No son críticos porque nunca han hecho crítica. Y porque su campo de actuación normal es

otro. Por ejemplo, Valeriano Bozal es un crítico, un teórico, o lo que creamos—y yo creo poco—de Arte. Pienso, por otra parte, que los así llamados críticos jóvenes no tienen una postura estética nueva que los diferencie de los críticos no tan jóvenes. Hay cambio de mitos, más que otra cosa. Aparte de que son mitos compartidos. En este caso concreto, se ha citado en la Prensa como probables premios de la Nueva Crítica la novela de Torrente Ballester *Saga Fuga*, y la de Juan Benet *Un viaje de invierno*. Y estos dos libros son precisamente los que el Premio de la Crítica tiene como favoritos desde hace algún tiempo.

JIMENEZ MARTOS.—Yo quisiera hacer unas pequeñas objeciones como «abogado del diablo». El caso de Sánchez Ferlosio es muy interesante, pero a Ferlosio fueron los del Nadal quienes le descubrieron. Es decir, un jurado de una editora comercial. O sea que el mérito no es del Premio de la Crítica, sino que el Premio de la Crítica no hizo más que confirmar lo que ya estaba descubierto y premiado. En este caso el premio era fácil. En otros, desde luego, no. Con respecto a este llamado Premio de la Nueva Crítica, como hasta el momento no se ha producido el fallo, me parece que estamos en una situación de expectativa. Yo también veo que entre los miembros de ese jurado hay algunos que no ejercen la crítica habitualmente, pero esto, en cierto modo, me parece un poco secundario. Lo fundamental es que, como se trata de un premio que está por nacer, tenemos que esperar a que nazca. En cuanto a que Torrente Ballester

y Benet sean también los favoritos del Premio de la Crítica, según dice Azancot, es cosa que igualmente me parece prematura, porque los veintisiete o veintiocho miembros del jurado no hemos hablado todavía nada ni hemos tenido el menor intercambio de opiniones.

**LEOPOLDO AZANCOT.**—Por supuesto, esto que he dicho acerca de estos dos libros es fruto de mis lecturas de cuanto han escrito esos otros miembros del jurado en sus críticas respectivas.

**RAMON PEDROS.**—El jurado de la Nueva Crítica, yo no lo creo, personalísimamente, no creo que vaya a premiar a ninguno de esos dos novelistas. Por la razón de que acaso sean premiados por el jurado de la Crítica; esto es, que se trata de nombres ya consagrados. Torrente Ballester lleva cuarenta años escribiendo y Benet diez años, en los cuales publicó tres o cuatro novelas importantísimas. A través de estos ejemplos vemos claramente la diferencia entre las orientaciones que, quiérase o no, presiden ambos premios. Respecto a los nombres descubiertos, como dice Leopoldo, el Premio de la Crítica, el caso Ferlosio ha quedado expuesto por Jiménez Martos. Y el caso de Vargas Llosa se explica por el inicio de un «boom» en aquel momento y porque era un nombre que venía avalado, además de por una calidad indudable, por obras anteriores.

**LEOPOLDO AZANCOT.** — De lo que ha dicho Pedrós—y esto me parece fundamental—se deduce que las funciones de los dos premios, el de la Crítica y el de la Joven Crítica, son distintas. El Premio de la Crítica aspira a premiar el mejor libro del año, sin consideración de edad ni de ningún otro factor. Y, en cambio, el de la Joven Crítica, por lo que se ve, intenta premiar el mejor libro de autor no consagrado.

**RAMON PEDROS.** — Antes de concluir este coloquio yo quisiera romper una lanza en favor del Premio de la Crítica, porque si antes dije que su jurado no era representativo, cosa que reafirmo ahora, sí ha desempeñado un papel importante a lo largo de los últimos veinte años y que de alguna manera asume la representatividad en cuanto a edad, sobre todo últimamente. El caso de Gimferrer es claro. Gimferrer no es miembro del jurado de la Nueva Crítica, porque ya lo es del Premio de la Crítica.

Interrumpo a Ramón Pedrós, y con esto intento que cierre el coloquio, para decirle que nos aclare si hay incompatibilidad, algún tipo de incompatibilidad, en ser miembro de los dos jurados.

**RAMON PEDROS.**—En este caso ha sido Pedro Gimferrer el que ha rechazado ser miembro de nuestro jurado. Pero no hay incompatibilidad ninguna.

**FERNANDO QUIÑONES.** — Concluiré yo recalando que, con todas las objeciones que pudieran ponerse, y adhiriéndome a las primeras palabras que dije, el Premio de la Crítica parece, y creo que es, creemos que es, el menos polucionado, el menos contaminado del país, y que vale la pena, por lo tanto, salir en su defensa.

## EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

**A**NTONIO Prieto ha escrito una novela importante. El autor de *Tres pisadas de hombre*, aquel «planeta» que obtuvo en plena juventud éxito y atención, llega ahora a una narrativa de gran contenido emocional, arrancando de bases indudablemente cultas, sin miedo a ellas, y sin refugio buscado en algo que podía limitar la fuerza expresiva. Lo que salva, por encima de todo, la novela de Prieto, es su necesidad; inmediatamente después está su lenguaje. Una y otro vienen a unirse en la aventura de la invención con posibilidades de realidad. Nada de lo que pasa en estas páginas de *Secretum* parece verdad, y, sin embargo, todo puede serlo. Asimismo estamos identificados con lo que el autor nos propone sin escaparnos, sin huir a «nuestro» mundo en ningún momento, por más que el que se nos ofrece pueda parecer rechazable o absurdo.

Si; novela de una enorme claridad mental, y de indudable potencia imaginativa. En esa línea ¿buscar antecedentes?... Es igual. ¿Kafka, Huxley, Joyce, Borges...? Acaso Simone de Beauvoir en *Todos los hombres son mortales*. Pero no deben confundirnos ni extraviarnos los posibles parentescos. El argumento de la ficción es audaz, pero sencillo. En una sociedad avanzada, donde la ciencia, y la conciencia, han conseguido como conquista indiscutible que el hombre no muera ni tenga descendencia, hay un solo individuo que no acepta el pacto ni la impuesta felicidad. El prefiere morir y verse prolongado en un hijo. Pero su aceptación de ser mortal se ve adelantada porque los hombres del mundo que no quiere compartir le condenan a morir en la hoguera por no haber aceptado la ley.

También en Simone de Beauvoir se propone la eterna inmortalidad sobre la tierra. Una frase de la escritora deja en el aire la espeluznante posibilidad: «Nous savons que chaque homme est mortel, mais non que l'humanité doit mourir». La frase pertenece a otro libro, pero el tema está ahí. Como estaba—¿te acuerdas, Manuel Pílares?—en una simple noticia de un periódico de hace algunos años donde se decía que existía un pueblo en un país de Europa donde hacía mucho tiempo, demasiado tiempo, que no moría nadie. Esto a mi amigo y a mí nos ofreció un asunto que no desarrollamos nunca.

Hoy, en la dedicatoria de su libro, Antonio Prieto espera que yo le diga—sé que hay más acercamiento cortés que verdadera necesidad de respuesta—si en su narración se puede encontrar poesía. Y contesto que sí, porque la respuesta es evidente, apenas se han leído unas páginas de esta obra, seguramente maestra. Poesía que está tanto en la palabra como en el hondo tratamiento de las situaciones provoca-

das; tanto en el sentido fundamental de cada acto, como en la profunda naturaleza de los sentimientos. Y hay poesía también en esos apoyos culturales de la más pura conciencia literaria. El hombre escritor es totalmente autor llevando sobre sí, y dentro de él, todo lo que la experiencia cultural le ha dado, inseparable de la noticia humana. Todo se vive y se sufre, en todo se «dee», y vida y letra informan sin separación posible.

Aquí es donde creo que está el mayor valor—o por lo menos la más estimulante ejemplaridad de esta novela—. No ha tenido miedo Antonio Prieto a la Literatura. Y escribo la palabra con mayúscula, porque lo que mata—a quien le mata—es la literatura con minúscula; precisamente esa que tiene miedo a lo experimentado por una parte que toca con nuestro mundo más o menos llamado cerebral. Dándose así el caso que muchos libros aparentemente humanísimos caen en la literatura menor que finge lo vivido de oídas, lo sentido y padecido desde fuera, pero con visos de desgarró y de radicalidad sangrante.

La totalidad de este libro, que va desde la emoción hasta el juego, desde la ironía al drama—también podría decir desde el ensayo al teatro—es un camino y una invitación para muchos escritores jóvenes. Me gustaría insistir en lo falsa que resulta muchas veces la pueril significación de los géneros. Pero baste decir ahora que estamos ante una novela que, por serlo de verdad, está llena de sustancia lírica. Los juegos expresivos que Antonio Prieto se permite en este libro no son otra cosa que la real y respetabilísima artesanía que todo autor—si el fin lo justifica, como aquí—puede utilizar en su taller.

\* \* \*

**M**AS difícil que nunca leer libros de poesía. Sobre todo para discriminar, para juzgar. Más que en la época en que «todos los sonetos parecían iguales», al decir de algunos, hoy estamos en un bosque, acaso grato, pero sin salida. El bosque no deja de ver a los árboles. Si por un momento nos atrevemos a separar fondo y forma—cosa quizá imposible, como todos sabemos—, era más fácil arrancar de unas formas imitadas, repetidas por fuera, que bucear entre libros que tratan de acertar desde lo informe con logros eminentes y anteriores. Se escribe pensando en..., por más que el acto de escribir lo motive una auténtica e informe manera de sentimiento. Esto, por Dios, no es una lección, ni mucho menos una nostalgia. Es una experiencia de acérrimo lector de poesía.

# CINCO PERSONAJES CON AVIRANETA AL FONDO

Por Pedro ORTIZ ARMENGOL

(y 2):

ALDAMAR,  
GAVIRIA  
Y CERUTI



Aviraneta

## ALDAMAR

Febrero de 1839; profunda crisis en el campo carlista, desencadenada por el atrevido fusilamiento de cuatro jefes carlistas en Estella. Aviraneta nos dice estar por entonces tramando el secuestro del Pretendiente; para ello trataba de reunir a un grupo de gentes muy decididas que entrarían en Tolosa —donde estaba entonces el cuartel real—, fingiéndose tropa carlista y creando la confusión necesaria para asaltar la residencia de Carlos V y apoderarse de su persona.

En Urdax, junto al Bidasoa, pero en su orilla norte, se entrevistó para pedir ayuda en aquella empresa con su amigo don Francisco de Aldamar, de conocida familia de Guetaria y administrador de Rentas en Aranjuez. Don Francisco aceptó colaborar en el plan y fue a San Sebastián para buscar gente dispuesta a hacerlo; mas poco después renunció, alegando que lo consideraba irrealizable, dado lo muy señalado que estaba Aviraneta por los agentes informativos de toda condición.

La realidad era que Espartero y los jefes que formaban su equipo político y militar estaban en contra del proyecto; nunca se habían entendido el general y don Eugenio, hasta el punto de que el conspirador enviado por el Gobierno de Madrid para actuar como su agente se-

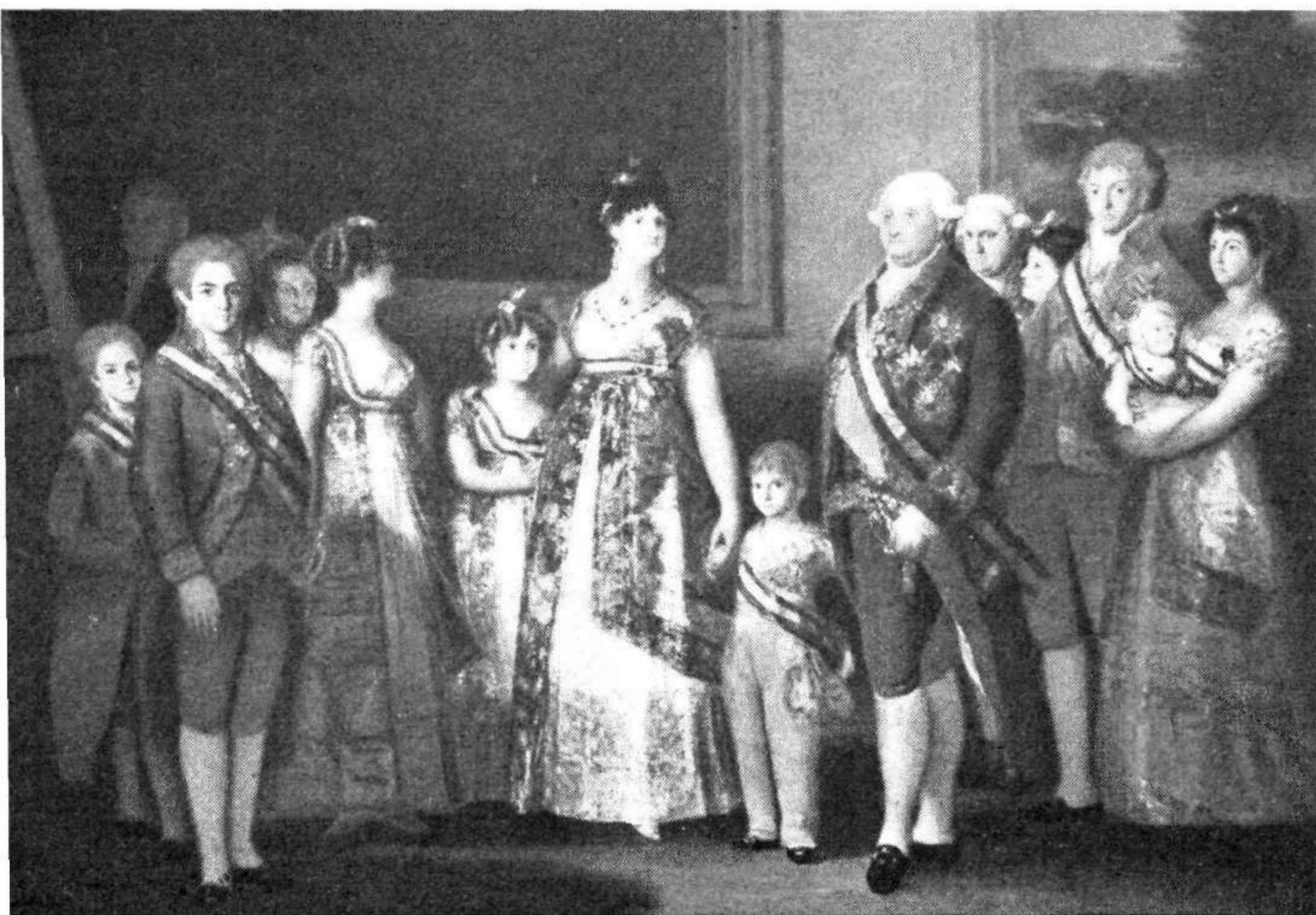
creto en Francia no podía entrar en Guipúzcoa porque lo impedía Espartero, jefe militar supremo, dependiente de aquel mismo Gobierno. Por esa paradójica situación estaba Aviraneta en la margen derecha del Bidasoa.

Don Francisco de Aldamar conocía bien la política por su excelente situación en palacio. Pertenecía a una rica familia mayorazga de Guetaria; su cargo en Aranjuez le señala como un financiero y un hombre de confianza de la Corona, y su presencia en el País Vasco francés, en período de guerra, dice bien claramente que estaba allí en una misión política de responsabilidad.

Hermano de don Francisco era el gentilhomme de su majestad don Joaquín de Aldamar, también experto financiero y hombre con dotes políticas y administrativas, pues había ocupado cargos provinciales y mantenía posiciones políticas muy decididas frente a los partidarios de los fueros. En cierta ocasión don Eugenio de Aviraneta propuso que don Joaquín de Aldamar fuera nombrado cónsul de España en Bayona: «Tiene talento e intriga cortesana y está a la altura de algunos o todos los trabajos fueristas», escribe el conspirador con su pintoresco lenguaje.

La influencia de los Aldamar en la corte se prueba con detalles como el de aquella visita que en 1830 hiciera el infante don Francisco de Paula, acompañado de su esposa e hijo, cuando desde los baños de Cestona hicieron una de sus correrías veraniegas por los contornos de Guetaria y visitaron en esta localidad la fastuosa residencia de don Joaquín.

Vale la pena detenerse un momento en estos agüistas distinguidos, figuras nada indiferentes para la historia de nuestro país; don Francisco de Paula era hermano de Fernando VII, y aunque parece una figura de actitudes pasivas, su destino le pone en el eje de los grandes acontecimientos. En 1800 Goya retrata genialmente la familia de Carlos IV, y el infante se halla en el centro del cuadro como tenso símbolo y clara separación entre María Luisa, su madre, y el rey. Quien mire el cuadro goyesco creará ver en el niño vestido de rojo un aire ausente y neutro, pero quien se acerque a mirar su cara tendrá ocasión de ver en aquel pequeño unos ojos enormes, gatunos y una tensión asustada que el gran Goya captó con un fogonazo en su gran fotografía psicológica. Aquel inocente estuvo otra vez involuntariamente en el centro de la historia de España, pues en 1808, siendo ya de catorce años, fue por quien se levantó el pueblo de Madrid el 2 de mayo para impedir que él y su tío salieran para Bayona. (Una nación políticamente madura y con una opinión pública apta hubiera quizá sabido constituir alrededor de él una regencia, mientras se aclaraba la situación de los hermanos mayores, ya atrapados por Napoleón.) Después el niño infante llegó a entrar también en la jaula de Valençay. En 1819 casó con la infanta napolitana doña Luisa Carlota, y el matrimonio que formaron se dice tomó un tinte liberal dentro del esquema de la Real Casa; por este motivo tuvieron enfrente a su hermano Don Carlos y a su mujer, portuguesa, que habían adoptado el matiz con-



«La familia de Carlos IV», por Goya



Isabel II de España

trario. Una hermana de doña Luisa Carlota, María Cristina, vendría años después desde Nápoles para ser la cuarta esposa de Fernando VII, afianzando desde el mismo trono la futura salida liberal. Y con ello tenemos claramente planteada la crisis dinástica de 1833, en la que Luisa Carlota, la enérgica, intervino muy eficazmente contra su cuñado Don Carlos y en favor de su hermana y de su sobrina carnal la niña Isabel. (El infante don Francisco, esposo de Luisa Carlota, fue la primera persona que, según el protocolo, juró a Isabel II en la ceremonia de los Jerónimos.) Años más tarde el matrimonio compuesto por don Francisco y doña Luisa Carlota evolucionó frente a la regente María Cristina, adoptando una posición más liberal cuando la regente quedó en «moderada»; por entonces don Francisco de Paula fue un masón bastante caracterizado. Después sus hijos estuvieron en el trono o muy cerca de él. Uno fue Don Francisco de Asís, casado con Doña Isabel II y discutido rey consorte en tantas historias; otro fue el infante don Enrique, que había aspirado también a la mano de su prima Isabel II, pero en quien su personalidad de revolucionario bastante avanzado eliminó las posibilidades de subir al trono; después de 1868 la revolución alentó sus esperanzas y volvió a ser pretendiente, pero murió en duelo en Madrid por mano de otro aspirante a la Corona española, el duque de Montpensier. Toda esta historia compleja surge de don Francisco de Paula, figura que ha logrado permanecer casi en la sombra, después de su gran presentación en la vida, vestido de terciopelo rojo en el cuadro de Goya.

Mas volvamos a la Guetaria de 1830, cuando los infantes—acompañados por aquel niño que después sería el rey consorte—visitaron la propiedad de don Joaquín de Aldamar. A la que llegaron, asombrando a aquel periodista que en la *Gaceta de Bayona* del 6 de agosto de aquel año se maravillaba de la «marcialidad con que la hermosa princesa se complace en despreciar los peligros y obstáculos de los malos caminos». Y dice el mismo gacetillero acerca de don Joaquín: «Este joven caballero, que tanto honor hace a su país por sus grandes conocimientos, por las útiles aplicaciones que hace de ellos y por lo mucho que ha sabido ayudar en otra ocasión al rey nuestro señor...», ha agasajado espléndidamente con un desayuno a los visitantes. Ha servido una enorme variedad de

mariscos «en el jardín, sobre un precipicio muy pintoresco a orillas del océano». A la rareza de los manjares se añadía la de algunos adornos, como una «fragata de cristal en forma de ramillete» (!). En el parque había objetos raros y curiosos, como enormes huesos de ballenas «pescadas en aquel puerto, y los harpones y dardos que sirven al efecto». Los infantes presenciaron en el muelle la descarga de una lancha de sardinas. Y concluye el gacetillero: «Se nos asegura también que el señor Aldamar ha hecho posteriormente a sus altezas un regalo de dos hermosas parejas de cabras del Thibet del rebaño precioso que tiene en su posesión...»

De Cestona a esa Guetaria de los marineros cofrades de Shanti de Andía es bien barojiano el camino, como también lo es esa ilustrada familia Aldamar, orientalista y viajera, uno de cuyos miembros está con Aviraneta aceptando en Urdax conspiraciones.

La finca referida sufrió poco después una prueba muy dura; cuando en 1835 los carlistas encerraron a los liberales en San Sebastián y se extendieron por Guipúzcoa, quedó Guetaria amenazada y sitiada. En el mes de diciembre hubo bombardeo y, a punto de caer, necesitó recibir por vía marítima un refuerzo de cien soldados del regimiento provincial de Segovia, enviados desde San Sebastián. Dos de los hermanos Aldamar estaban en Guetaria y escribían por el correo marítimo al don Francisco, que estaba en Francia, noticias de la defensa. Uno de aquéllos, don Joaquín, escribió por el mismo medio a su amigo el abate Miñano—que estaba en Bayona como agente político y financiero del Gobierno de Madrid, actuando tanto contra los carlistas como contra los demasiado liberales—y le dice que aquellos soldados desembarcados han cometido grandes excesos, saqueando, violando a «muchas mujeres» y que los del pueblo huyen como pueden de ellos. Los Aldamar han perdido todas sus posesiones de Zornoza y Guetaria, y en este pueblo su «casa palacio ha sido uno de los primeros edificios que se vinieron abajo» con el cañoneo carlista.

Al rayar el año 1836, con las fuerzas cristinas desmoralizadas, los carlistas ocuparon Guetaria, y sus partes de guerra dirían que la tomaron veinte hombres contra ochocientos que la defendían. Los liberales se refugiaron en el gran peñasco que desde Guetaria se adentra en el mar, en el famoso «Ratón». Fue

necesario que las fuerzas navales del brigadier don José Primo de Rivera trajera nuevo auxilio desde San Sebastián por vía marítima para salvar la situación. Lo que en definitiva pasaba allí no era demasiado importante ni decisivo; por aquellos días, en otros lugares del País Vasco, los cristinos vencían en Mendigorria y en Arlabán, y los carlistas, en Oriamendi, y a mediados de enero la situación permanecía estacionada.

El general Aldamar, que menciona varias veces Fernández de Córdoba en sus *Memorias* (capítulo XVI y otros) y que opera en estos días en Guipúzcoa, es probablemente un miembro de esta familia.

La relación entre ella y el conspirador Aviraneta prosiguió años delante. Cuando, ya viejo, don Eugenio casó en Madrid con una cantante francesa mucho más joven que él, suponemos habría comentarios para todos los gustos. Y en la boda son testigos los hermanos Joaquín y Francisco Barroeta y Aldamar, gentilhomme de la Reina Isabel el primero y caballero del rey don Francisco el segundo, sin duda sobrinos de los señores ilustrados de Guetaria.

## GAVIRIA

El 31 de mayo de 1840 la reina Doña María Cristina transmite un informe confidencial sobre Aviraneta, informe destinado al marqués de Miraflores, embajador de España en París, y que ha de llegarle a través de una tercera persona: «A Miraflores dirá Gaviria que he recibido su carta y que le doy las gracias; que el sujeto de quien me pregunta lo conozco más por sus hechos que por haberle tratado; él nos ha hecho muy buenos servicios; al menos, yo lo juzgo así. De buena fe lo creo, aunque puede que le suceda como a todos los que se dedican como él a hacer esta clase de servicios, que alargan un poco el tiempo de su encargo; repito que de esto no tengo sospecha de infidelidad ni de impureza, pero bueno es no confiarse ni irritarle. El sujeto de quien me pregunta es Aviraneta». Esta nota está en el Archivo del Palacio Real de Madrid, según Castillo Puche, y es un retrato un tanto elogioso pero cau-

to y, en definitiva, algo despectivo sobre el fiel servidor de la reina.

¿Quién era ese Gaviria, de vasco nombre, que por orden de la reina informaba al embajador en París sobre el antiguo agente del ministro Pita Pizarro y que al presente era agente fiel del trono?

Manuel de Gaviria y Alcoba es un patino que aparece en varios textos de la época. Entre las propiedades que tenía una era una ganadería de toros bravos en Colmenar Viejo. En los primeros años de la década, según nos cuenta el gran memorialista Mesonero Romanos, una empresa teatral de Gaviria organizó las representaciones de ópera italiana «con un esplendor a que no estaba acostumbrada la sociedad de Madrid», y su éxito fue lo que determinó se desplazara el gusto de nuestras gentes hacia el nuevo arte que llegaba de Italia, relegando a nuestro teatro clásico, que tan larga vigencia había disfrutado hasta entonces. Por Gaviria llegaron a Madrid, a partir de 1825, una serie de barítonos, tenores, bajos, tiple, bufos y contraltos italianos que obtuvieron tal influencia en la corte y villa que incluso impusieron sus modos de vestir.

La empresa debió de hacer dinero, y por este camino de la música entraría Gaviria fácilmente en palacio. Cuando unos años más tarde la napolitana María Cristina matrimonió con Fernando VII quedaba reforzado un partido italianizante y liberal, del que se dice era centro el matrimonio compuesto por el infante don Francisco de Paula y su esposa, Luisa Carlota, casados en 1819, partido que en política, en arte y en costumbres establecían unos modos que iban a probar su fuerza en la crisis de 1833. Sabido es cómo el auge de la ópera prosiguió en las décadas siguientes y la importancia que en el reinado de Isabel II tuvieron los cantantes y su ambiente. Vemos ahora cómo todo ello llegó al Madrid de 1825 de la mano del empresario Gaviria.

Don Manuel tenía otros negocios y propiedades, y ya en 1822 —es decir, en pleno trienio liberal— había presentado como ganadero una corrida en la plaza de Madrid. El viajero Custine, después Estébanez Calderón, y don José María Cossío en nuestro siglo mencionan esa ganadería de Gaviria, que figuró en las carteleras taurinas hasta mediados del siglo XIX.

Prosigamos con nuestros clásicos. Si tomamos las *Memorias* del curioso personaje que fue Arias Teijeiro, vemos cómo se cita repetidas veces a un joven llamado José Muñoz Maldonado, que sería más adelante personaje de cierto relieve en la política y en el periodismo madrileño, autor de libros de historia y yerno de Gaviria. El joven Muñoz Maldonado, juriscónsulto y profesor en Alcalá, era también autor de un texto de Derecho Romano que dedicara a Calomarde; en el año 1828 Muñoz entraba como empleado en Gracia y Justicia, el correspondiente Ministerio. Lo que dice Arias Teijeiro en sus *Memorias* es que Muñoz Maldonado se lucía por Madrid con un birlocho o cochecito de lujo que dio mucho que hablar, según Arias, pues «Maldonadito» se pavoneaba demasiado dentro de él, y al propio Calomarde le pareció excesivo carruaje para su empleado, cuando él mismo no pudo tener coche sino cuando llegó al puesto de oficial mayor. Escribe Arias: «Pero el birlocho es regalo, dicen, de Gaviria, por quien abogó en un expediente porque hubiese máscaras a cargo de aquél, y aun dicen que se casaba con una hija suya» (22 de julio de 1829). En la pluma de Arias todavía está Gaviria en ese año como parte de un grupo denominado bondadosamente los «niños de

Ecija», en el que la maledicencia madrileña incluía al secretario de Hacienda Luis López Ballesteros, al banquero Remisa, a Felipe Riera, a Javier de Burgos y quizá al parisiense Aguado, etc. Otro dardo avieso de Arias: el rey ha tenido un accidente de coche en la subida a Navacerrada, camino de La Granja, y de resultas del percance y de la confusión producida va a morir un cadete de la Guardia Real, que fue pateado por su cabalgadura: «Ya se ve: los caballos de los guardias son caballos de plaza de toros. Esta es otra picardía. El bribón del capitán de guardias los ha contratado (sólo al diablo se le ocurre) con Gaviria. Este trae el desecho, los engorda un poco ¡¡¡y 3.000 reales por cada caballo!!! Todo va por una vía. ¿Hasta cuándo esta nación será patrimonio de media docena de ladrones y revolucionarios?» (6 de septiembre de 1829).

En 1830 Gaviria es regidor del Ayuntamiento de Madrid y vive en la calle Mayor. En relación con determinada gestión anota Arias sobre él: «Será cosa hecha, pues este masón antiguo, según dicen, lleva tras de sí a la nigromancia municipal.» Está visto que durante la década toda persona en relación con cualquier fenómeno económico era un ser peligroso y masón por lo menos. «Pícaro» le llama Arias en otra nota del 22 de enero. Mas

de este financiero, entre cuyas actividades está contratar en 1836 anticipos al Tesoro.

En este mismo año está en Madrid George Borrow, y un día espléndido de primavera, deambulando por el paseo de las Delicias, entra en diálogo con un naranjero pintoresco que le habla de muchas cosas. Por delante del inglés —y explicados por el vendedor ambulante— pasan el infante don Francisco de Paula con doña Carlota; pasan después tres presidiarios, con quienes el vendedor está muy a bien, pues son buenos clientes y temibles personas. Y prosigue la descripción de paseantes: «¡Buenos días, señoritos! Naranjas de Murcia, como ustedes ven; la verdadera sangre del dragón... ¡Agua fresca! Estos dos jóvenes son los hijos de Gaviria, intendente de la reina, el hombre más rico de Madrid; son guapos chicos y me compran mucha fruta. Su padre los quiere más que a todas sus riquezas, según dicen», etc. (cap. XIII).

Pues aquellos hijos aficionados a las naranjas fueron objeto de uno de los episodios de bandidaje más célebres de aquel siglo. El ladrón Balseiro, compinche de Luis Candelas, los sacó con engaño del colegio de la calle de Hortaleza y los escondió en una cueva, camino de la sierra, exigiendo por ellos un fuerte rescate. Gaviria no aceptó la coacción y



Dibujo de la boda de Isabel II con Francisco de Asís de Borbón

días después el ministro de Hacienda contrata con Riera, Remisa y Gaviria la recaudación de los servicios municipales de entrada y salida de todos los pueblos de España, exceptuando Madrid. Nota de Arias: «¡Desgraciada nación! Hecha patrimonio de media docena de bribones, que tiene el monopolio de teatros, toros, caballos de guardias, provisiones de ejército, minas, resguardo marítimo y ahora puertas...» (18 de febrero de 1830).

Un día de marzo de ese mismo año el ganadero, con su hija ya casada con Muñoz Maldonado, fue a Colmenar para correr unos novillos; uno se revolvió contra la señora de Muñoz y la volteó. Arias, refiriendo el suceso: «quiere acudir el padre a palos, y si no por los toreros, lo mata. Está muy malo. Nada se pierde.» Cuatro meses después el ganadero ofrece una corrida en Madrid a los reyes, señal de que por entonces estaba muy bueno. De otra corrida de su ganadería en el mes de septiembre anota el maledicente que fue «malísima» y que «por supuesto» acudieron a ella el infante don Francisco de Paula y su mujer, doña Carlota.

Esta proximidad y regalo con reyes e infantes hace fáciles las altas empresas

puso grandes medios de gentes de a pie y a caballo para buscar a sus hijos por toda la provincia. Algún soplo debió de haber y los chicos fueron encontrados; Balseiro trató de huir, pero fue atrapado y ahorcado en la plaza de la Cebada. «Don Jorgito, el inglés» cuenta, en su extraordinario libro que Gaviria y los chicos presenciaron la ejecución.

Don Manuel Gaviria aparece con una Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica desde el 9 de septiembre de 1839, y poco después le vemos en la *Guía de Forasteros de Madrid* como diputado de la Junta de Gobierno del Cuerpo Colegiado de Caballeros Hijosdalgo; en 1851 Isabel II le hizo conde de Buena Esperanza, y al año siguiente, de Casa Gaviria; mas no vemos comprobado fuera intendente de palacio, aunque si trabajaba cerca de los intereses reales este experto hombre de negocios. Un papel sospechoso, que reproduce Castillo Puche en su libro, y que supuestamente son unas notas aviesas de doña Luisa Carlota contra algunos cortesanos —notas destinadas a ser utilizadas en un folleto que Luisa Carlota al parecer preparaba contra su hermana Doña María Cristina, de la que

ya se había distanciado—, dice así: «Gaviria, otro cortejo siendo tesorero de palacio, por lo que la reina le dio la orden de Carlos III y le hizo gentilhombre; es el lacayo de Muñoz y va siempre con él en su berlina.»

Descontando la malevolencia, estas noticias producen sin duda un cuadro aproximado de la realidad. Era probablemente hija de Gaviria la señorita de ese apellido a la que Alcalá Galiano, desde su exilio en París en 1842, dedicara una poesía que aparecería en *El Semanario Pintoresco Español* de 16 de noviembre de 1851:

«... No olvides del pobre Manzanarez  
la modesta ribera que ilumina  
De nuestra España el sol, siempre fulgente  
Ama a tu patria; al extranjero admira.»

Y este Gaviria es la persona de confianza de María Cristina encargada por ésta de decir a Miraflores quién era Aviraneta, su agente en escalones inferiores.

## CERUTI

En 1836, Mariano José de Larra asedia a Dolores Armijo, que ha roto con él y se ha retirado primero a un convento de Badajoz y después a la ciudad de Avila, donde su tío don Alfonso Carrero es intendente general en la provincia y vicepresidente de su Diputación. Larra insiste en reanudar sus amores con la casada y solicita de un amigo suyo, que vive en Avila, como secretario de aquel Gobierno Civil, le ayude en su empresa de restablecer la comunicación. Larra ha estado en Madrid, en la calle de Concepción Jerónima, en el «mesón de los huevos», que es donde llega el cosario de la ciudad murada para preguntar si el intendente tenía allí, en Avila, a la sobrina, tratando de localizarla. Ceruti, que le admira, se lo confirma e incluso la hace llegar cartas de «Fígaro»; también recibe de ella el regalo de unos guantes y pequeñas confidencias. Cuando entrega a la casada los versos que Larra hiciera en Lisboa el año antes, cuando la siguió desesperado hasta Extremadura, la ligera Dolores los toma y musita: «Buen hipócrita está.»

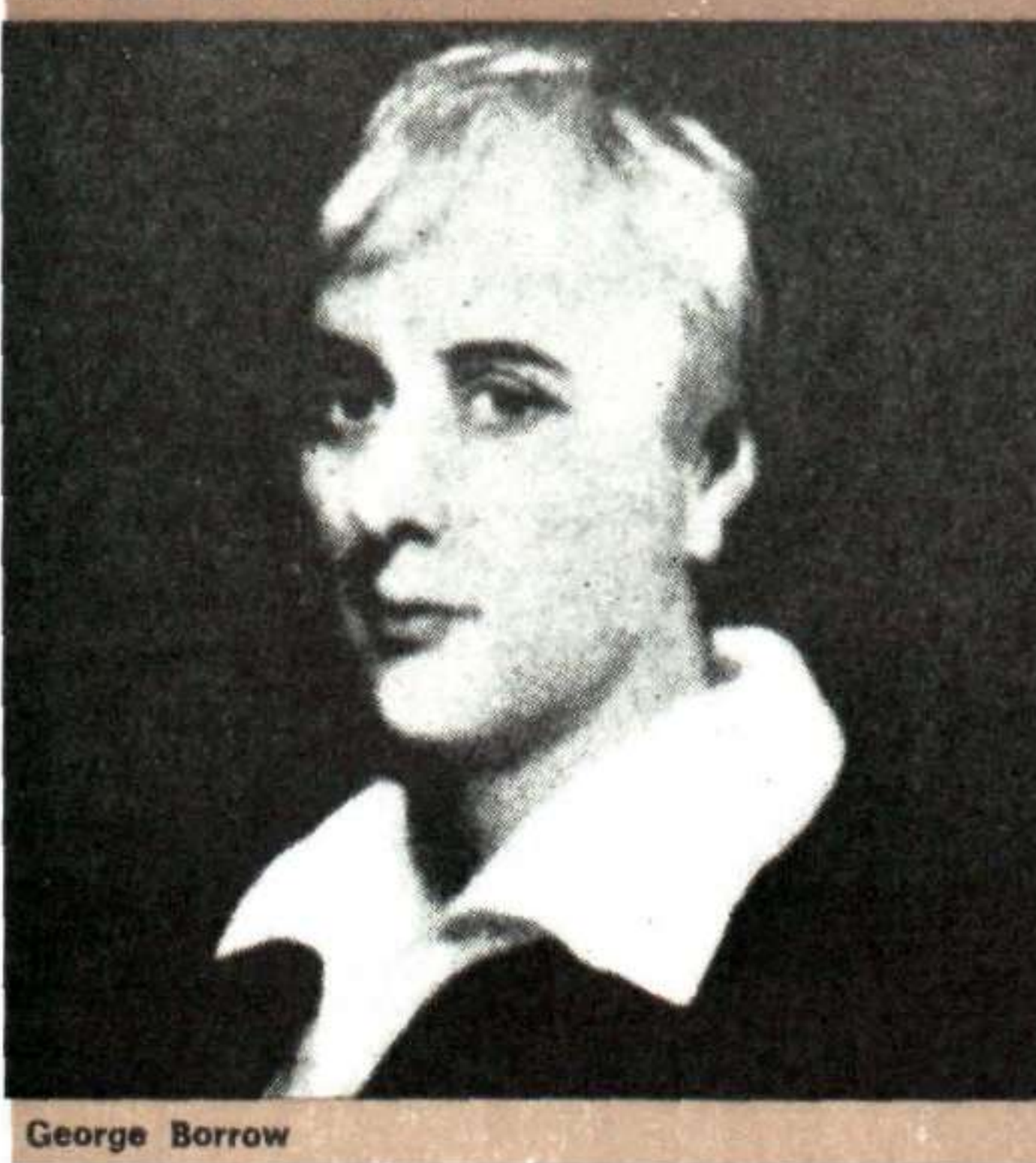
Larra se dispone a ir a verla y el intendente y su esposa se enteran, se alarman y se disponen a defender a la sobrina. Se cruzan unas cartas entre don Alfonso y el escritor y se citan en la puerta de las murallas para hablar y definir situaciones; como consecuencia de esa entrevista peripatética y patética, Larra regresa otra vez desesperado a Madrid.

Ceruti, empleado de menor rango, comprende que su ayuda a «Fígaro» para personarse en la ciudad murada—pues incluso fue él quien le aconsejó lograra una comisión de servicios para una supuesta investigación en los archivos monacales recién secularizados—le compromete algo, y para curarse en salud publica en el periódico local un articulillo en el que se justifica hábilmente proclamando la presencia en Avila del gran escritor madrileño con una finalidad oficial.

Lo que sacó «Fígaro» de ese viaje fue ver su posibilidad de hacerse diputado por la provincia. Le ofrecieron ayuda muy decidida el propio jefe político, el distinguido abulense don Eugenio de Tapia, escritor importante y candidato sin ambición que se retiró para ceder sus electores a «Fígaro». Le ayudó también, por supuesto, su amigo Ceruti, secretario de ese mismo Gobierno Civil. Larra ganó



Mariano José de Larra



George Borrow

la elección dejando en último lugar al librepensador y escritor Somoza, el de Piedrahita, pues una vez más había ocurrido que ganaba el candidato apoyado por el jefe político. Larra no llegó a estrenarse en los escaños debido a la caída del Gobierno después de los sucesos de La Granja que invalidaron aquellas elecciones, y por ello nos quedamos sin conocer su actuación de «hombre político independiente», anunciada en su bandera electoral. Su crisis moral quizá fue agravada también por este fracaso que aumentaba los otros, pues en el disparo en la sien del año siguiente cuentan el desengaño amoroso, pero también el cansancio y la melancolía. El último favor de Ceruti a Larra fue publicar en el *Boletín* provincial una nota necrológica firmada, donde elogiaba al suicida y le llamaba el «diputado del pueblo que vosotros nombrasteis».

Lo que nos interesa ahora es que este Ramón Ceruti había sido años antes un hombre que se halló frente a Aviraneta en situaciones muy violentas. Cuando don Eugenio ejercía su actividad de comerciante en el Méjico de 1825 los españoles sufrían las consecuencias de la muy reciente independencia y de la xenofobia de muchos mejicanos. Aviraneta, godo neto, denunciará en sus *Memorias* los manejos del representante de los Estados Unidos para barrer totalmente a los españoles del país y tomar las palancas del mando en él. En esa situación apareció en Veracruz y en su comarca ese Ramón Ceruti que llegaba al Nuevo Mundo acompañado de un mejicano educado en Inglaterra y con el propósito de fundar un periódico que se llamaría *El Mercurio*. Según Aviraneta, Ceruti hizo causa común con la prensa pro-yanky que dependía de Poinsette, representante de los Estados Unidos en Méjico. Apareció *El Mercurio*, mas frente a él se alzó *El Veracruzano Libre*, donde Aviraneta escribió

polemizando contra ese compatriota que estaba al servicio de la masonería yorkina y que pedía la expulsión en masa de los miembros que quedaban de la colonia española comerciante. Aviraneta, que formaba parte de ésta, se decidió por la sátira y averiguará sobre Ceruti datos que consignará en sus *Memorias* mejicanas. Según estas noticias el alférez Ceruti desertó en Cádiz en 1812 ante los franceses, escapó a Francia al fin de la guerra, mas su hermana «la Roncali»—como es una «agente de Fernando VII»—logró que Ramón fuera «purificado», pese a sus antecedentes, y que fuera nombrado en una secretaría de la Capitanía General en Puerto Rico. En 1820, Ceruti es en Madrid un «exaltado» y pertenece al rito escocés: dos años más tarde es un comunero de los de Regato y se halla en el famoso motín de las Platerías. Al acabar el trienio fue preso y deportado a Canarias, huyendo a los Estados Unidos y después a Méjico.

Todo esto es versión de Aviraneta, quizá teñida de alguna malevolencia, pues fue su enemigo al iniciar contra él una agria polémica de periódico a periódico. Don Eugenio nos dirá que, firmando con el seudónimo de «Bartolo» y empleando como arma el ridículo, mató el órgano de expresión de Ceruti en siete días y que al cabo de ellos el epitafio que «Bartolo» dedicara a su enemigo en *El Veracruzano Libre*, decía de esta manera:

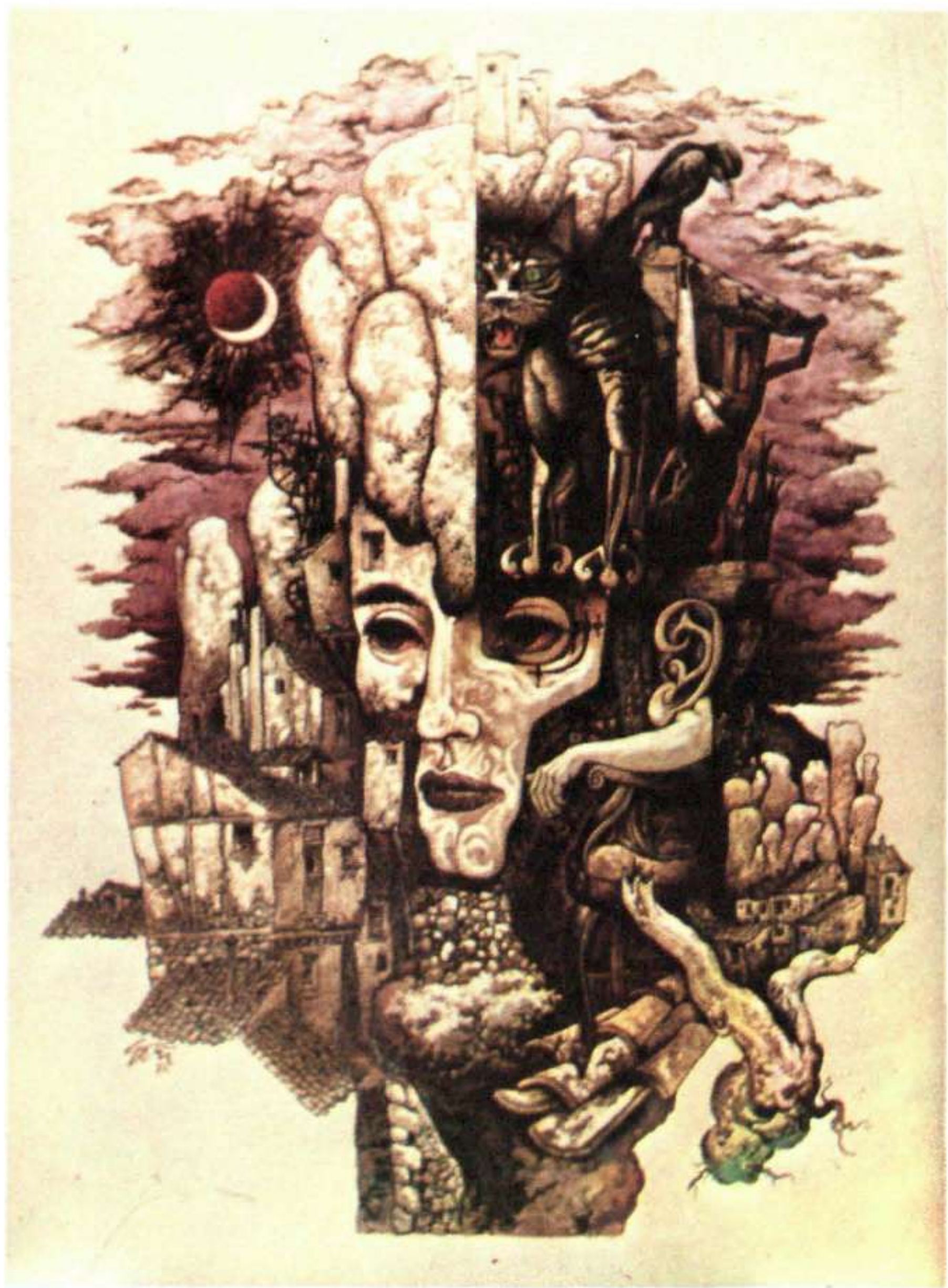
*Aquí yace el apóstata Ceruti  
que no fue nunca nadie  
Y, como periodista, un zarramplín.»*

¿Fue todo esto así? Cada cual—mientras no conozcamos las colecciones de periódicos mejicanos de aquellos años—podrá hacerse su composición de lugar sobre la situación. Lo curioso y digno de nota es que Aviraneta—estando en el extranjero en una condición de exiliado de 1823, y exiliado muy comprometido—olvidara sus resentimientos contra el absolutismo que le había hecho emigrar y actuara en el extranjero con un sentido histórico y nacional tan explicable como el que guiaba la penetración y los manejos norteamericanos en aquel territorio.

De todos modos sería interesante ver—si es que existen—los dos periódicos citados y comprobar si hubo la tal polémica entre un «Bartolo» y un contrincante de *El Mercurio*.

En lo que se equivocó Aviraneta fue en calificar al «apóstata» y «zarramplín» como un Don Nadie. Quizá lo fuera entonces, pero no para siempre. Reintegrado a España al acabar Fernando VII le hemos visto en 1836 de secretario del gobernador de Avila. Su destino en la nueva administración liberal triunfante no se desempeñaba en Madrid, pero de todos modos Avila no estaba demasiado lejos de la corte; Ceruti era influyente. Si consultamos la *Guía de Forasteros* de aquellos años vemos a Ramón Ceruti en 1844 como jefe político de Alicante y de su provincia; dos años más tarde como diputado e intendente honorario e inspector del Cuerpo de la Administración Pública en la misma ciudad, y hemos de notar que es bajo el Gobierno de Narváez, poco partidario de dejar los mandos a quien fuera su enemigo. ¿Era Ceruti de Narváez por entonces? No es arriesgado suponerlo. En 1850, cuando el Gobierno conservador tiene a Sartorius como ministro de la Gobernación, Ceruti es el número uno de los inspectores de aquel cuerpo. Dos años más tarde, en el muy hacendista Gobierno de Bravo Murillo, ha desaparecido don Ramón Ceruti de la *Guía* de autoridades... ¿Por fallecimiento, por jubilación, por cesantía? Nos gustaría conocer algo de su carrera política y administrativa, olvidados ya sin duda los fuegos de antaño.





# entresijo y regocijo de

# LORENZO GOÑI

Por Luis LOPEZ ANGLADA

A Lorenzo Goñi le han nacido alas de libélula debajo de los brazos y, como es muy tímido, intenta inútilmente esconderlas debajo del chaleco para que no nos demos cuenta. Pe-

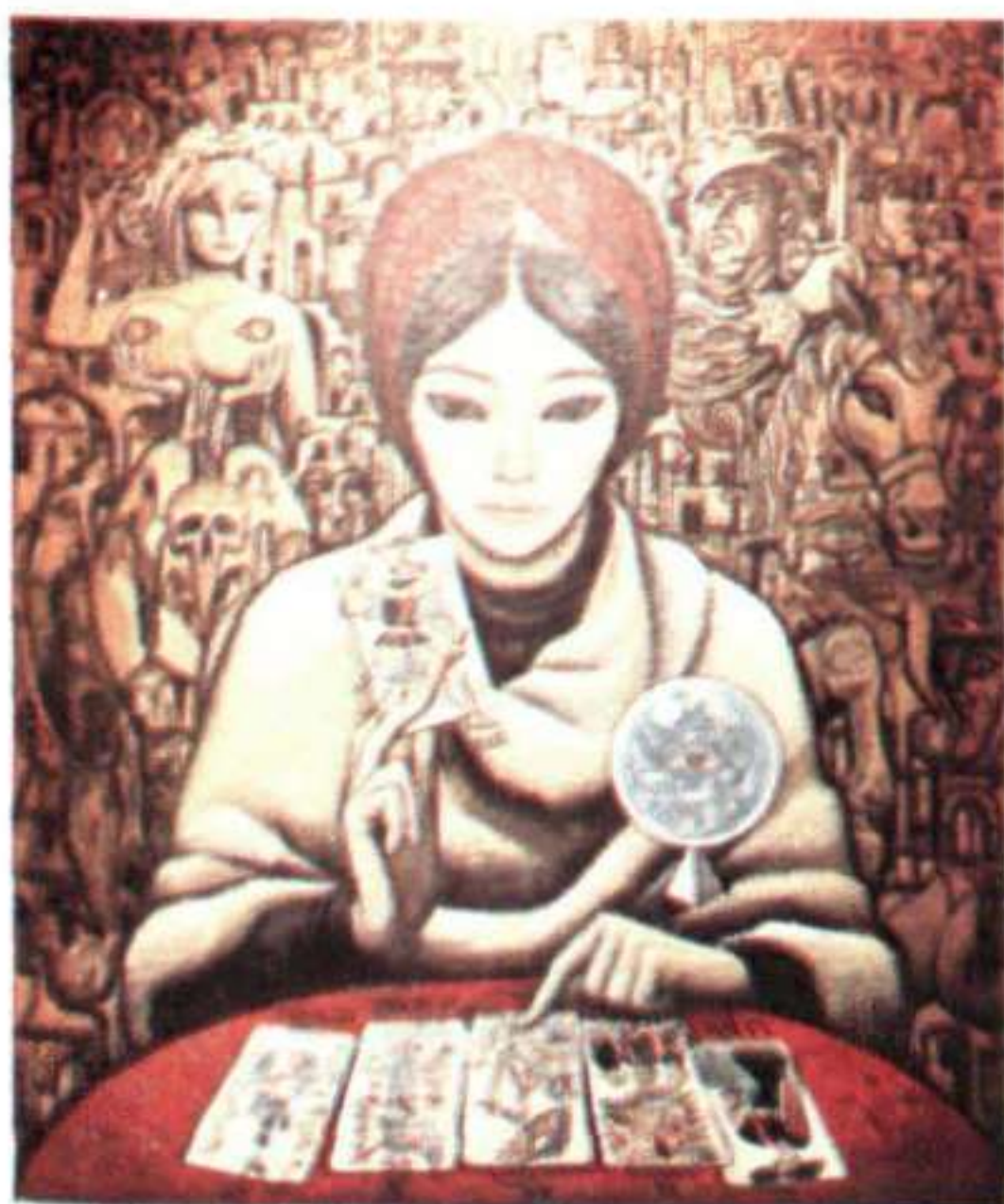
ro se le notan. Sobre todo porque cuando Lorenzo Goñi habla hay una vibración extraña en sus palabras, las eses se le convierten en zetas y todo él parece como transfi-

gurado, como a punto de remontar el vuelo a un mundo de cigarras gigantes, emparentadas con aquellas que revoloteaban junto al Bosco. A Lorenzo Goñi se le han trans-

formado los cristales de las gafas en unos vidrios mágicos que le permiten adivinar lo que hay por debajo de las articulaciones y lo que de tornillos y ruedas catalinas llevamos todos escondido. Pero Lorenzo Goñi es tímido y se pone encarnado cuando se lo advertimos.

—Yo zoy un hombre muy zenzillo. Si quierez hablar de mí tendráz que mentir. ¿Qué tal mientez tú?

Con toda seriedad le aseguramos que mentimos como nadie, y notamos que Lorenzo Goñi se regocija en su interior. Acaso porque él sabe, mejor que todos, lo que hay de mentira en esto que llamamos mundo social; lo que tiene de *jamona* cada hija de



vecino y de máquina tragaperras el más pintado. Porque éste es uno de esos, de la estirpe de Solana, que presumen de haber venido a menos y, por tanto, no se avergüenzan de la vida física, de la fisiológica ni de la escatológica. Este es uno de esos que todavía usan el Calendario Zaragozano, comprado con calderilla en la última feria, y por él saben en qué época va a entrar en celo el gato y todos podremos encontrarle los tres pies por muy pardo que se ponga.

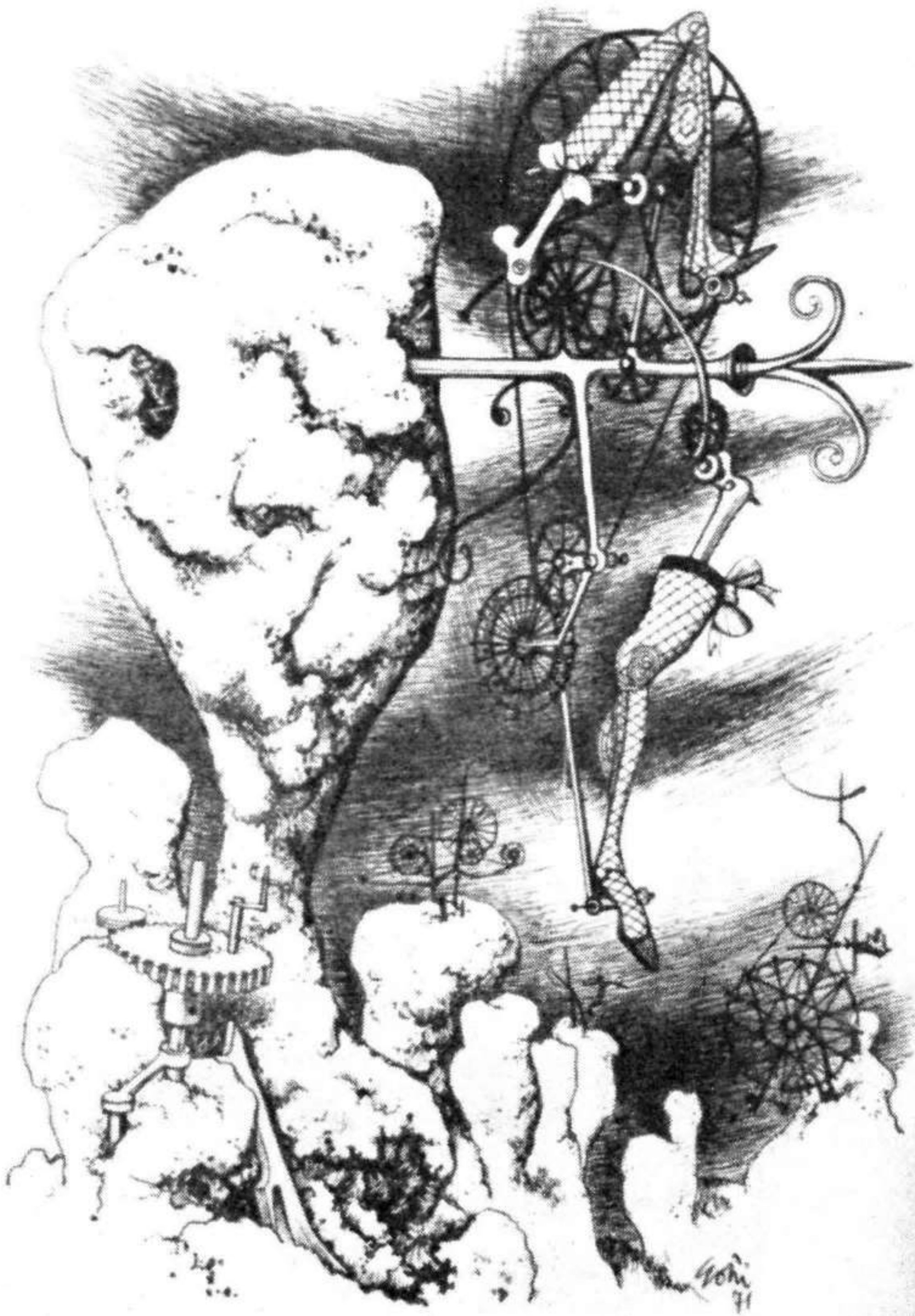
—A la gente le guztan mucho los homenajes. Yo escribí una carta muy dura a Federico Muelaz porque quiso organizarme uno en Cuenca.

Realmente no debió haber sido el gran poeta conquense el que organizara el homenaje, sino todos los propietarios de esas casas colgadas, al borde del disparate, a punto del alarido, que Goñi ha colocado, desnudas, como modelos entradas en años, delante de su caballete. Para Goñi, las casas de Cuenca tienen ojos, cara y senos, caderas y pantorrilla. Y siempre hay una entrada en carnes que se peina sonriendo beatíficamente, mientras los ojos de los rijosos se cuelan por las hendiduras de los tabiques, refocilándose con las curvas de la hembra.

—Yo no eztoy vinculado a nada. Yo no he echado raíces en ningún zitio.

Pero no es cierto. A Lorenzo Goñi le poda las raíces su mujer todas las primaveras, al mismo tiempo que le traduce a su lenguaje de hombre-isla las últimas casquiverías de los que nos afanamos en hacer las relaciones públicas a todas horas. Y, en cuanto se descuida, estas raíces se hincan en muchas cosas que rodean al pintor; en la ciudad increíble donde, con un poeta y otro vecino no menos desquiciado, compró por «poquísimaz pezetas» una casa de tres pisos; en el piso segundo, que ha llenado de barcos en botella y otros, armados con paciencia de japonés, con todas sus jarcias y velámenes; en la perra que ladra desesperada porque no la dejan salir a probar sus colmillos en nuestras bien robustas molas. Su mujer nos asegura que Lorenzo, cuando baja de su cigarra enloquecida, se vierte con una ternura que sin duda intenta dejar





luego en esos mundos rarísimos a los que se va en cuanto puede.

Cuando visitamos a Goñi acaba de pintar un cuadro para una exposición en que se va a rendir homenaje a Gerardo Diego. Y ahí nos enseña al poeta santanderino, residiendo en una alegoría de metáforas articuladas, encendido de alas y contemplado por el asombro de cien ojos saltones que, a fin de cuentas, son los que arman el gran tinglado de la posteridad.

—Pero yo no creo en la poztteridad. Yo no creo ezaz cozaz. Ni zé qué va a pazar con miz cuadroz cuando ya no viva.

De todos los cartones que 'ha pintado últimamente Lorenzo Goñi nace un zumbido inquietante. Es como si se hubieran unido para protestar contra las palabras todos los ladridos de los perros, los maullidos de los gatos que miran a la luna blanca, el chirriar de las dos mil cigarras y ese quejido sobrecogedor de los peces cuando se les saca de la pecera. Todos sueñan avisando de que la «poztteridad» va a tener a Goñi, con su cara de notario afanoso, como testigo excepcional de vidas y haciendas. Un día lo escuchamos en una reunión:

—¿Has visto qué importante es NN? ¡Le ha retratado Goñi en la portada del ABC de los domingos!

Debería crearse una Orden de Grandes Retratados por Goñi, para tener la nómina de quienes representan algo en este país. Lo que ocurre es que casi todos los que lo son no se han dado cuenta de que «eso» que llaman «su circunstancia» está formado por embudos gigantes, compases siniestros, aullidos de perros y gatos y nalgas adornadas con cintas azules. Y ya pueden embutirse todos los «chaqués» del mundo, que se les notará la manivela y el asa denunciadora. Y si todos tuviéramos unos oídos adaptados como las gafas del pintor para escuchar lo que en realidad nos rodea, a su paso escucharíamos el chirrido de los goznes, el alarido de los alfilerazos, el gran rebuzno de las vanidades y el implado de lo que todos tenemos de hiena o, por lo menos, de sabandija más o menos divertida.

Lorenzo Goñi lo ve todo, como aquel gran burlón, caballero de la Tenaza, poeta quevedesco, que se sabía de memoria la genealogía de los modorros y entendía de qué pie cojeaba cada uno y del suyo el primero.

—Porque ezto de zer zordo me enzierra en un mundo diztinto.

Y resulta que es el mundo de los que todo lo atisban y atalayan; el mundo de los que no tienen que compartir nada con los presumidos, con los homenajeados, con los triunfadores.

—De verdaz que yo zoy muy zenzillo. Echale fantazía a tu artículo. Invéntame cozaz, que yo no me enfado nunca.

Lo dice él, que no ha necesitado mentir nunca ni poner más fantasía que la de sus cristales de todas las verdades. El se sienta en su modesto entresijo urbano y allí, a fuerza de bolígrafo, compone este transatlántico multitudinario, que es cada dibujo. Y cada dibujo es toda una biografía, radiografía, psicografía, de los pasajeros. Y hay todo un regocijo de calamares y pescados en el fondo del mar por donde transitamos los mortales, viendo cómo nos echa el anzuelo este hombre genial.

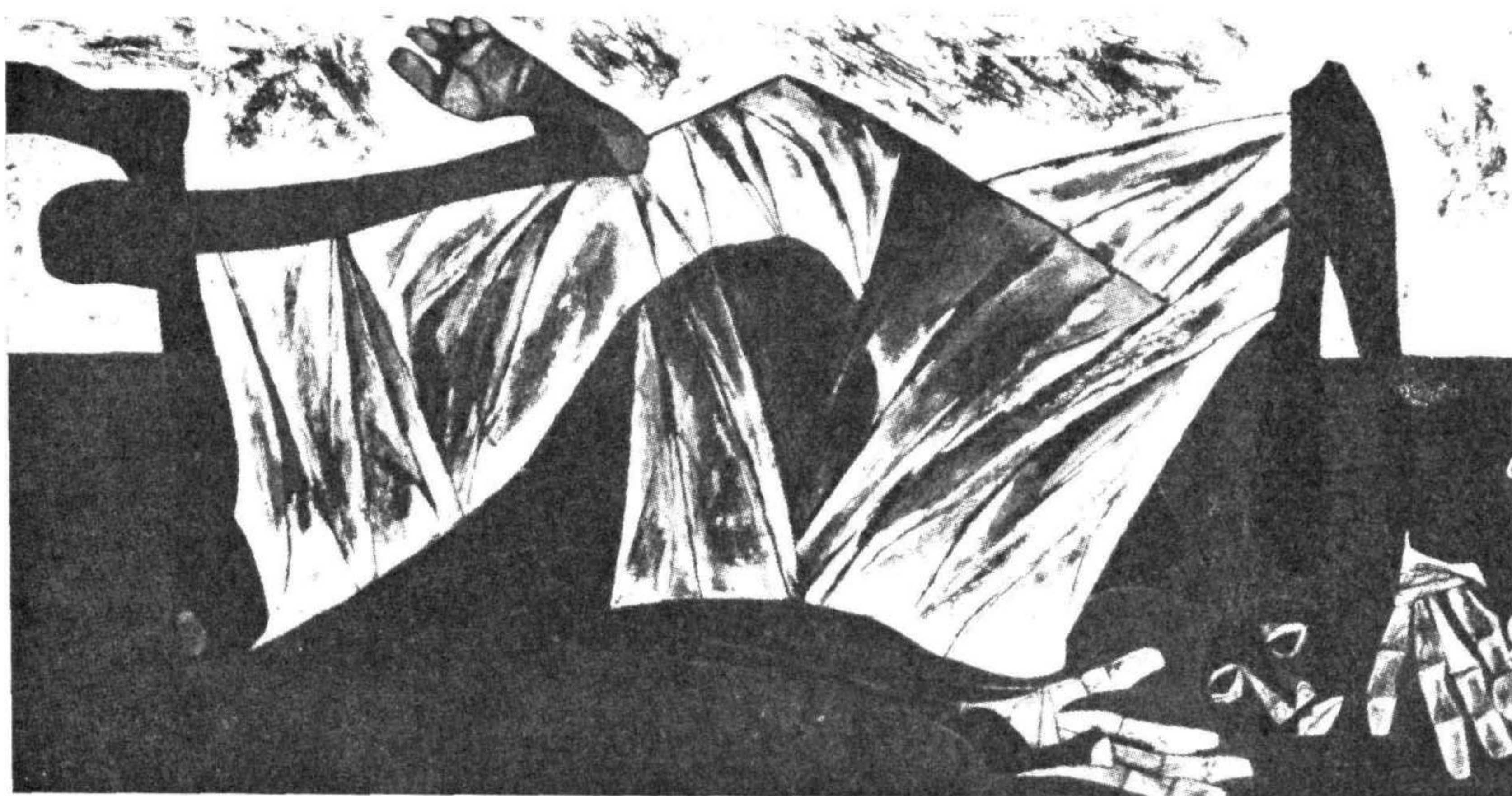
¿Genial? Sí. No hemos podido evitar la palabra. Goñi no nos la admitió en la entrevista. Pero sólo con un genio a cuestas, con un genio que en silencio y a solas le va llevando de la mano se puede deambular por tanto garabato, por tanta encrucijada, resolver escondrijos y aclarar entresijos. Sólo siendo genial se puede pintar de esta forma y hacer de un hombre de cuatro letras, Goñi, una de las firmas más importantes de la España actual.



# OSWALDO GUAYASAMIN

## Y SU RETORNO TRIUNFAL

Por Carlos AREAN



Los pintores predilectos de Guayasamín son —según confesión propia— El Greco, Goya y Picasso. No figura, en cambio, entre ellos Velázquez. Los tres preferidos son tan hispánicos como el propio Guayasamín, aunque el primero hubiese nacido en la Creta que acababa de arrebatárle Venecia a Bizancio y el tercero resida en Francia.

El hispanismo de Guayasamín —ratificado a través de sus preferencias— no le va en zaga al de ningún otro pintor, pero ello no quiere decir que creamos en la perdurabilidad de los caracteres nacionales. Viene esto a cuento para evitar el peligro de caer en la fácil literatura y para que luego no se presten a confusiones nuestra aceptación de la veta brava y nuestra exaltación del expresionismo virulento y escasamente cromático. Lo que perdura, en sus líneas generales, es el carácter y la perspectiva propia con la que una cultura determinada intuye el mundo, el espacio y la forma. Perdura, claro está, mientras esa cultura no es heredada o devorada por otra, porque a partir de ese instante también sus hasta entonces «perdurables» caracteres dejan de serlo.

Las variantes provinciales de una cultura tienen, en cambio, una vida mucho más corta y son sustituidas varias veces por otras en el decurso de su evolución. Así, por ejemplo, hoy puede ser un tópico oponer la flema británica —bastante frecuente, en efecto, en la actualidad— al entusiasmo español, pero en los días de Cervantes y Shakespeare, lo habitual era maravillarse de la alegría explosiva de la corte elisabetana y del sosiego, parco en palabras, de los hidalgos de la España filipina.

Hechas las anteriores salvedades, podemos ya afirmar que Guayasamín pertenece, en espíritu, a una rama de la pintura expresionista que, casi un siglo antes de que existiese oficialmente el expresionismo, nació en las «Pinturas negras» de Goya y tuvo algunos de sus más claros jalones en las pinturas de la «etapa negra» de Picasso y en varios lienzos especialmente tétricos de Solana. Se trata de un expresionismo que se caracteriza por una aparente parquedad cromática, pero en el que dentro del predominio del blanco y el negro hay finísimas matizaciones y degradaciones en la fluidez del color y una sabia utilización de escasísimos to-

nos rojos o azules, levisísimamente contrastantes, pero que en virtud, precisamente, de su limitación exactísima, intensifican hasta el paroxismo la capacidad emotiva de cada lienzo.



Este expresionismo hispánico tiene una variante —el Picasso de la «época negra», Guayasamín, Cardona Torrandell, el Alvaro Delgado de los «Fusilamientos»— en la que la línea engarbitada, subrayada y con súbitos quiebros, predomina sobre la mancha, y otra —Goya, Solana, Fernando Sáez— en la que la densidad de la materia es preponderante y en la que el pintor tiende a dibujar directamente con el pincel. Ninguna de ambas variantes se halla relacionada, desde el punto de vista cromático, ni con el «fauvismo» francés ni con el expresionismo nórdico, pero sí, y mucho, con este último, en la distorsión de las figuras y en el clima virulento de tragedia.

El que Guayasamín, aunque su línea y su color sean los del Picasso de la época negra y del Guernica, seleccione también entre sus preferidos a Goya y a El Greco, se explica porque coincide con ambos en la deformación expresiva de las figuras y en la utilización del color —por muy parco que sea en él y en Goya— con una intención más sugerente —en el sentido de crear un clima de exaltación desrealizada, aunque posiblemente suprarreal— que estrictamente representativa. Su predilección por la emotividad próxima e inmediatamente comunicable y su renuncia al empaque señorial y a la luz-espacio en profundidad, bastan para explicar su no elección de Velázquez, más normativo e impasible, a pesar de su equilibrio barroco inestable y de su ternura intensa, pero soterrada y distante.

Las disquisiciones anteriores nos permiten enmarcar dentro de una de las muchas tendencias que corren paralelas en la evolución de las for-

mas, la exposición deslumbrante que Oswaldo Guayasamín celebra actualmente en las salas de la Dirección General de Bellas Artes. Figuran en ella 51 obras debidamente catalogadas, amén de una docena más fuera de catálogo. La muestra responde, punto por punto, a la más madura ortodoxia del expresionismo de formas netamente delimitadas, pero lo importante no es hallarse inmerso en una u otra tendencia actual, sino en la única posible a la que tiene que llegar el artista cuando obra en íntimo acuerdo con sus condiciones temperamentales y con su concepción personal de los objetivos a los que cree que debe aspirar su pintura. Esto último es lo que acaece en Guayasamín, pintor eminente en la modalidad que ha elegido y fiel en todo a su propia verdad a lo largo de un cuarto de siglo de evolución espectacularmente coherente.

Cada etapa surge en Guayasamín sin sutura a partir de las anteriores y se inicia siempre con un replanteamiento nuevo de problemas tan eternos como el hombre mismo. La muestra ahora comentada comprende un decenio entero de la labor de Guayasamín—desde el primer trimestre de 1963 hasta el último de 1972—, y es un modelo de unidad de factura, dentro de una relativa variedad de motivos. La intención extraplástica—condena violentísima de la discriminación y de la injusticia social, exaltación del hombre oprimido entre la soledad y el delirio—se funde, tal como acaece siempre en el mejor expresionismo, con el rigor convulsionado de las estructuras y con la expresión anhelante o desencajada de los hombres dolientes. Las manos gigantes envuelven las figuras solitarias o se clavan con-



vulsas sobre la propia carne herida por el terror. El dominio y la economía de recursos supera todo cuanto hasta ahora se ha realizado en ese camino, en tanto las formas desgarradas restallan igual que latigazos de ira o de reivindicación.

América, «la América de los Cantos de Vida y Esperanza», que fueron también testimonio de dolor y de iniquidad, palpita en estos lienzos y en estos murales que son una llamada de atención a todos los hispánicos de aquende y de allende. La pintura de Guayasamín se convierte así en un enorme poema épico, vivido por el artista desde la totalidad de sus condicionamientos—«yo soy yo y mi circunstancia»—comunales y personales, pero en el que quien se expresa es un pintor doblado de poeta y no un sociólogo teórico o un literato. De ahí que actúe siempre como pintor y que nos deslumbe no sólo con su ímpetu y con su garra ibéricas, sino también con su maestría de oficio. La composición es unas veces concéntrica y con total envolvimiento cueviforme de un espacio que se cierra sobre sí mismo, en tanto se estira otras en ritmos encontrados y movidamente contrapesados. En ambos casos nos hallamos insertos en la estética del muro y no en la de la ventana abierta a un paisaje que nos ayude a evadirnos. Cuando el fondo no es neutro—negro y voluntariamente depresivo, en cuanto símbolo de una noche sin suturas—lo convierte Guayasamín en un verdadero «antipaisaje», con dos campos contrastantes separados por líneas rectas y con alusión, en el inferior, blanco de cal, a una tierra descarnada, y en el superior, negro o azul, a sus inconfundibles cielos sombríos.

La factura es igualmente eficaz en sus rayados caligráficos y en la revalorización del trazo negro que apuñala las manchas calizas y superpuestas, cuyo encadenamiento conforma rostros y manos. Hay ocasiones en que el negro se concentra en el vestido de una mujer que grita o que clama justicia y que se recorta sobre un fondo igualmente uniforme y negro, aunque menos sombrío. Sobre el vestido-sudario emergen las manos abiertas o el rostro desquiciado («Mujeres llorando IV»). En una versión paralela («Mujeres llorando III»), las manos oprimen, convulsas, un rostro sin ojos.

En lo que a violencia expresiva respecta, es imposible llegar más lejos y emplear para ello menos recursos. Guayasamín nos conmueve con su desnudez esencial, pero su pintura es no sólo pintura, sino también, y en igual medida, requisitoria feroz y hambre y sed de justicia y de comprensión.

## itinerario de EXPOSICIONES

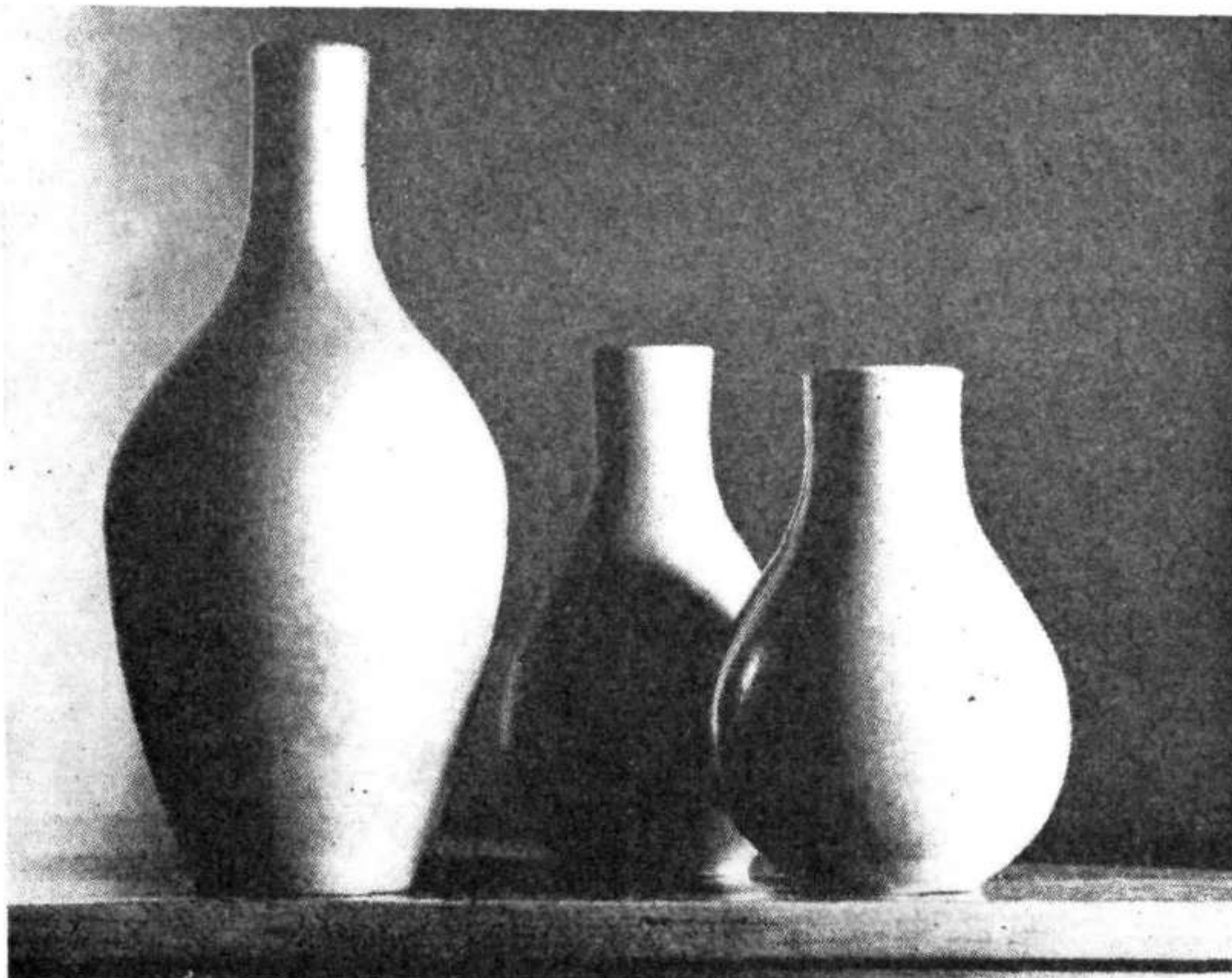
### El libro de Gaspar Sabater, "La pintura contemporánea en Mallorca. Del impresionismo a nuestros días"

Este nuevo libro tiene pleno derecho a ser comentado en el Itinerario de Exposiciones. Había publicaciones abundantes sobre la escuela catalana y también, aunque menos, sobre la castellana, la vasca y la de otras regiones. Sobre Mallorca, en cambio, a pesar de su enorme densidad artística, no existía un solo libro. Gaspar Sabater aúna, como ya es habitual en él, la amenidad, la erudición y el amor a la pintura de su hermosa isla dorada. La extensa colección de reproducciones que incluye en el libro, constituye la más completa antología de la pintura mallorquina hasta ahora existente. Se trata de una auténtica exposición y todo el que precise información sobre esta escuela, tendrá que acudir, sin excusa posible, a esta obra de Gaspar Sabater, si desea que su información sea amplia y exacta.

CA



### LLORENS ARTIGAS, en la Sala Cellini



Lloréns Artigas, inventor de formas intemporales, casi eternas mientras la mano del hombre sepa ceñirse al barro, ha traído sus vasijas a Madrid, y prendido en su secreto—fusión de culturas, de razas y de siglos—la esencia de un arte que aparece ligado al hombre y a la tierra.

Son vasos de formas escuetas, donde línea, textura y color logran su armónica perfección por vía de la más absoluta sencillez. Es el ritmo preciso entre quietud intuitiva y superficie, la caricia formal más depurada, el soplo petrificante con el recuerdo de la llama ausente, que matiza en su calidad mineral lo mismo el ocre que el azul o el gris, surgidos en una imaginada alfarería yacente en las entrañas de la tierra. Como Camón Aznar ha señalado, «son los de sus cerámicas, colores también abstractos, que se adaptan a los perfiles esenciales y a la tersura de piel viva, de las superficies».

Este maestro alfarero catalán, presente en los más prestigiosos museos y colecciones del mundo,

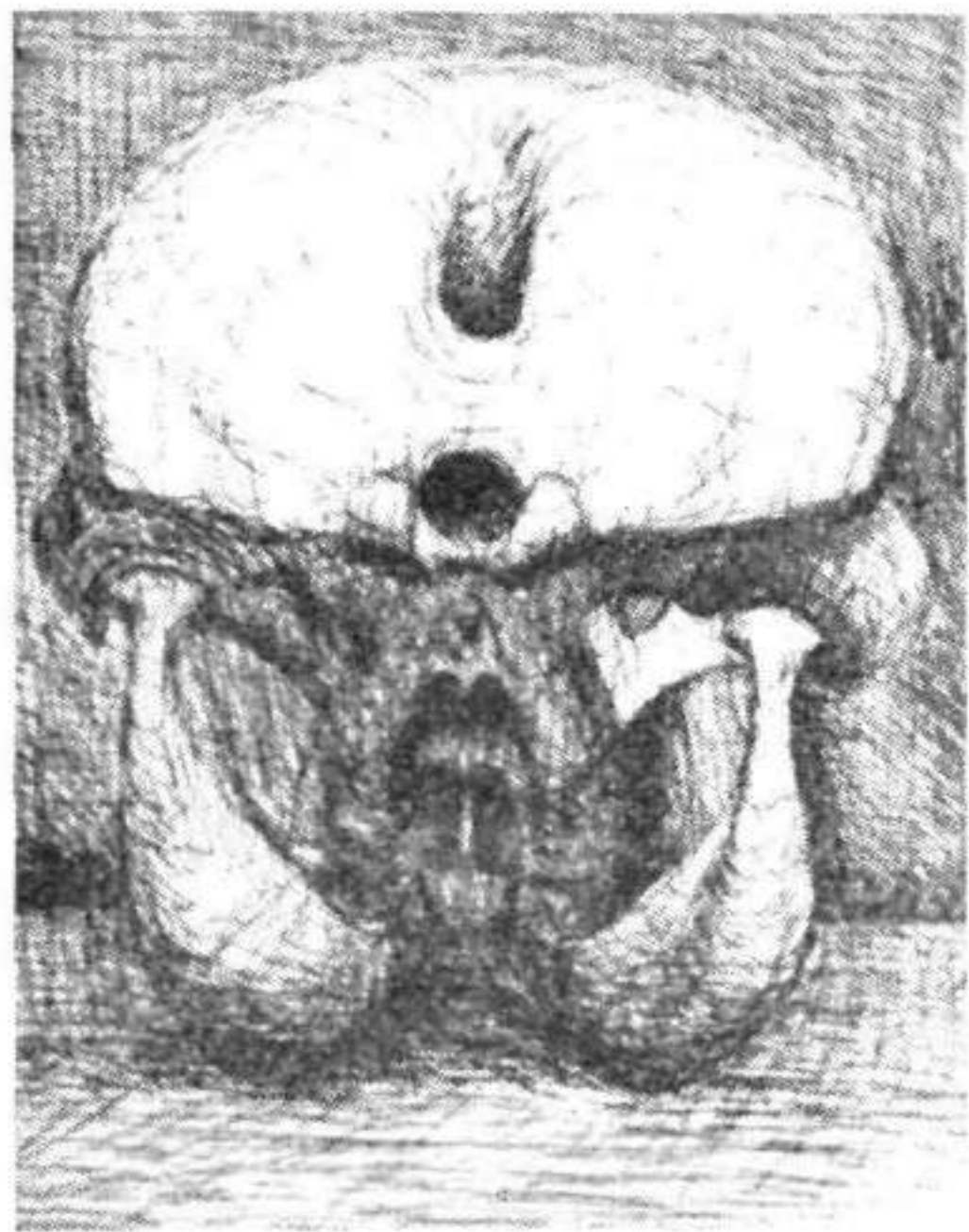
ha volcado su pasión creadora en la sobriedad de unas formas en las que palpita lo absoluto. Lloréns Artigas sigue fiel a un quehacer primigenio que es pura actualidad en su precisión de formas ascéticamente elaboradas. Sobre la superficie de estos objetos la vista solicita la cooperación del tacto, y hay como un respeto religioso al contemplar una aproximación tan estrecha a lo que ha sido esencial en el transcurso de los siglos.

Estas piezas, sometidas a contemplación en la plenitud de su desnudez, ideales receptáculos de perfumes, aceites o vinos, alejadas en esta muestra del cáñamo o la tosca madera de unas rústicas mesas, y de la más exquisita vitrina o el rincón de un salón futurista, nos ofrecen una de las más puras invenciones de formas, universalmente válidas a cualquier hombre en cualquier circunstancia posible.

RML



**HENRY MOORE,**  
en la Galería Skira



En el año 1970, el escultor inglés Henry Moore realizó un estudio exhaustivo de la cabeza de un fósil de elefante, como parte del gran homenaje que rindió a la ciudad de Florencia, a la que dejó más de ciento sesenta esculturas, además de dibujos, bocetos, grabados, aguafuertes y litografías.

Esta exposición de obra gráfica que expone la Sala Skira, titulada «El Elefante Blanco», ha venido acompañada de la proyección de seis cortometrajes. En uno de ellos se oyen las voces de los escultores británicos Reg Butler, Bárbara Hepworth, Kenneth Armitage, Lynn Chadwick y Henry Moore. Las cinco restantes, exclusivamente dedicados a Moore, ilustran su actividad a lo largo de diversas etapas. Aparecen en ellas la serie de dibujos sobre refugios

**Exposición-homenaje a DINA COSSON,**  
en el Club Marbella

Cincuenta y cuatro cuadros de Dina Cosson forman la exposición-homenaje, que en honor de la pintora ha organizado el príncipe Alfonso de Hohenloe en el Club Marbella de esta localidad. Si la calidad suntuosa de su materia, próxima al brillo de los esmaltes, la aplicó en un principio a recrear objetos de ensueño, piedras mágicas, flores y animales fantásticos, la artista sigue hoy una doble vertiente investigadora, que responde a una inquietud cada vez más exigente. De un lado, la materia sigue ritmos de composición continua en la realización de paisajes urbanos, dotados de un simbolismo mítico de gran calidad formal y expresiva. De otro, hay un cuidado en la creación de espacios de fondo de escaso empaste, sobre los que la materia densa y brillante sigue un orden estricto en el salpicado de unas formas abstractas. Dina Cosson, que partió con el ligero equipaje de sus sueños y la necesidad de crear belleza a su alrededor, ha logrado un lenguaje expresivo propio, el «gemismo», por el que el Gobierno francés le ha otorgado la Medalla de la Sociedad de Arte, Ciencias y Letras. Más allá de todas las convenciones vigentes en las diversas escuelas pictóricas, Dina Cosson inventa reglas propias para poder expresar mediante la invención de una materia y una ordenación igualmente personal del espacio, su mundo, mezcla de ensoñación fantástica y realismo.

RL



**JUANA MORDÓ**

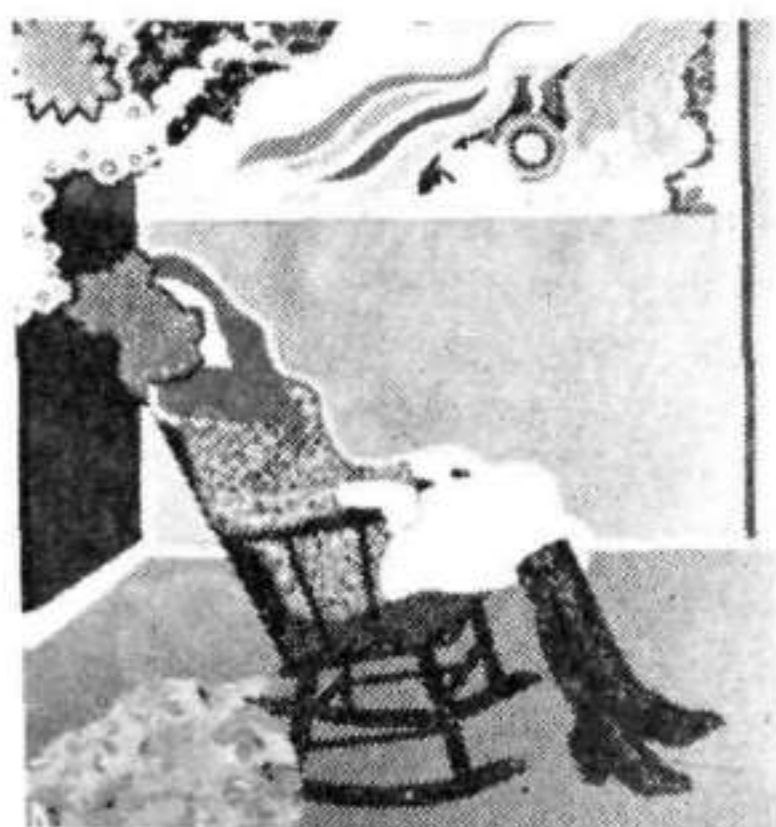
**Antonio Saura**

RETRATOS IMAGINARIOS

DICIEMBRE



**galería kreisler**



Quiero hablar de la vida no catalogada y del misterio

**ÚRCULO**

DESDE EL 14 DE DICIEMBRE

SERRANO, 19 - TELEFONO 226 05 43 - MADRID

antiaéreos de la segunda guerra mundial, la escultura hecha para el Lincoln Center de Nueva York, la encargada para la Unesco en París y, en la última, la obra realizada durante los diez últimos años, con su marcada integración en el paisaje.

\*\*\*

«El arte es una actividad universal y perenne, sin separación entre el pasado y el presente.» Son palabras del escultor, que definen en gran medida la concepción de su obra. Ya en sus tiempos de cuando era estudiante de Arte, manifiesta Moore especial interés por los fósiles, los utensilios antiguos y osamentas diversas, las grandes civilizaciones antiguas y las culturas primitivas. Hay una continua búsqueda de las formas tendente siempre a hacer visible y palpable el principio y el fin de ese proceso único que in-

cluye a todos los seres, las cosas y la vida misma.

Investigador de ese continuo devenir, trabaja el alabastro, la madera, la fibra plástica, el metal, la piedra. En todo momento persigue la vuelta a la plenitud natural, fuerte, rebosante de vitalidad. Lo hace con los medios a su alcance e inserta sus esculturas en lugares de hoy, entre el movimiento devorador de la gran ciudad. Últimamente, como en un sueño con ecos de rudeza paleolítica, Henry Moore integra esculturas monumentales en su esquematismo prehistórico, grandes menhires de fibra con huesos de animales antediluvianos, a cuyo través, por determinados ángulos, la Naturaleza encuentra su reflejo de ayer y de hoy en un continuo presente.

RML

**EXPOSICION DE LOS ARTISTAS ESPAÑOLES DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL DE ARTISTAS PLASTICOS DEPENDIENTES DE LA UNESCO, en la Galería Internacional de Arte de Madrid**

Para allegar fondos para su Asociación y para poder pagar sus cuotas anuales en la Unesco, han reunido sus obras un centenar de artistas españoles en la Galería Internacional de Arte, que dirige Isabel Pintado, coordinadora de tan importante acontecimiento artístico. A pesar de la calidad altísima de la muestra, en la que figuran en su casi totalidad los más prestigiosos artistas de vanguardia, considero más importante todavía, en este caso concreto, el motivo cultural y cordial que los ha movido a reunirse en esta exposición colectiva. El gran número de participantes, impide toda crítica pormenorizada. Entre ellos, la abundancia de pintores era absorbente, aunque también conviniere destacar unas cuantas esculturas. Así, por ejemplo, las aportaciones de Feliciano, José

Luis Sánchez, Amador, Carretera y Barón, ponían un denso contrapunto a las condensadas—por razón de formato—fluideces de los pintores. Predominaban, entre éstos últimos, la obra gráfica—grabado, estampación o dibujo—, pero había también algún que otro lienzo de formato mediano y varios objetos, más próximos hoy a la pintura en la mayor parte de las ocasiones (sirvan de ejemplo las cerámicas con madera de Arcadio Blaco), así como otros de tipo predominantemente escultórico, tales como las conocidas «cajas» traslúcidas de Eduardo Sanz.

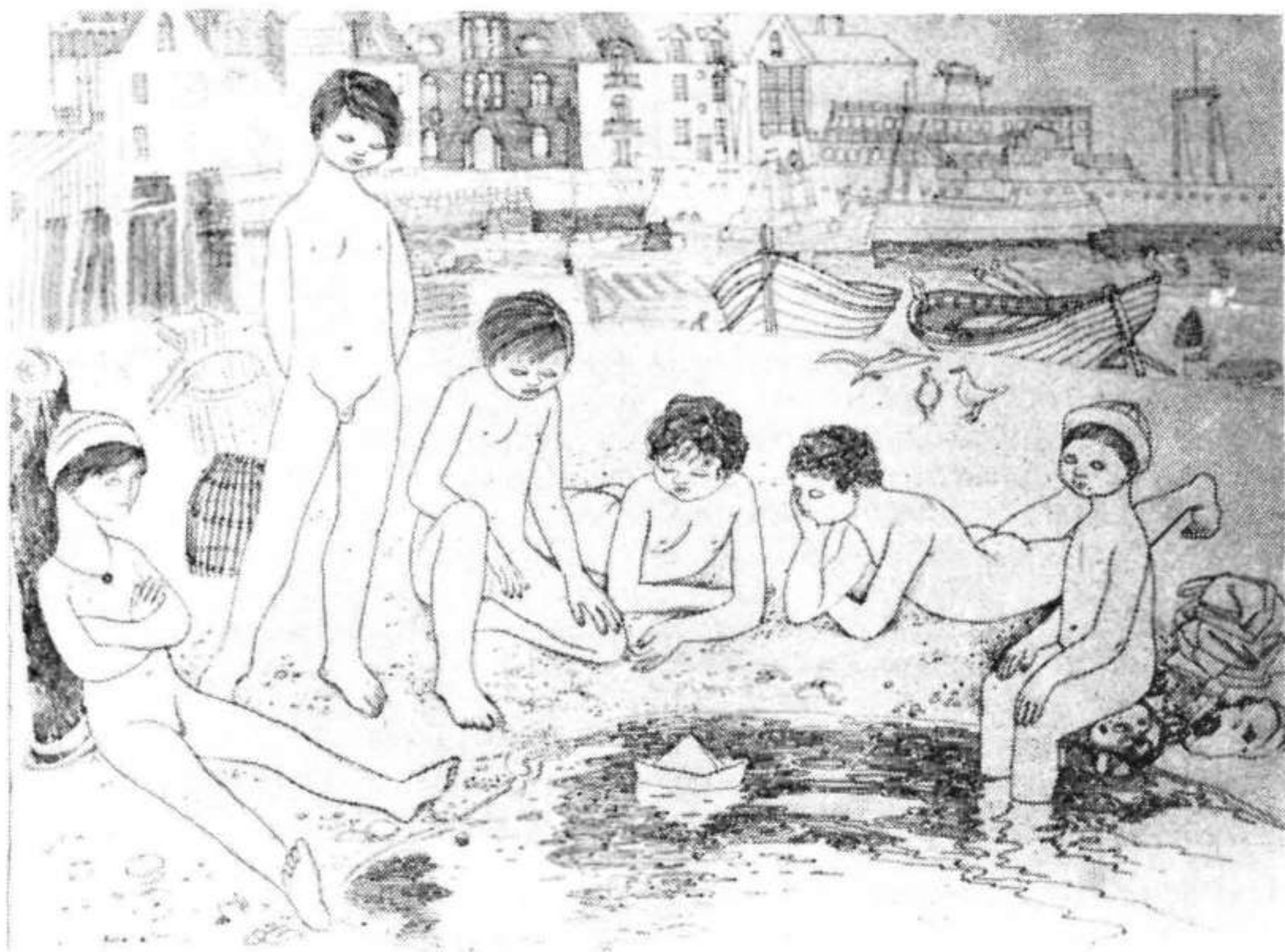
La mayor parte de los pintores continuaban la línea habitual en su obra, aunque pude notar pequeños cambios de factura o de ordenación en las pinturas o grabados, presentados por Rafael Canogar, Agustín de Celis, Juan Genovés, Darío Villalba, Lucio Muñoz, Ignacio de Yraola, Angel Medina, José Luis Sanz Magallón, Manolo Molezún, Manuel Rivera, Francisco Farreras, José Luis de Dios, Emilio Prieto, Manuel Viola, Teresa Peña, Antonio Suárez, Armando Pedrosa, José Vento, Rafael Cidoncha, Francisco Cruz de Castro, José María de Labra y Eusebio Sempere, inmersos éstos dos últimos en una reestructuración ágil de la ordenación geométrica de sus formas.

Ver esta exposición debe ser agradable para todo amante del arte actual por varias razones, entre las cuales me parece la más importante la de que lo que es aparentemente tono menor, se convierte aquí, en virtud de su calidad, en tono mayor.

CA



**GONZALEZ COLLADO,**  
en la Galería Toisón



Castilla en acuarelas. En sus dibujos, mitología casi bucólica y pastoril, y al óleo, Galicia con trasfondo de mar, de «meigas», que vuelan libremente por los montes, y gaitas que suenan como en un eco gigantesco caracolas. José González Collado, lleva muy dentro la herencia de la luz y del color como don gratuito. En su pintura a la acuarela, se manifiesta como un amante de Castilla, al que se ha descubierto el encanto de quienes han celebrado con ella las bodas del espíritu. Castilla nace así para Collado, iluminada, vestida en su pobreza por veladuras cálidas, cubierta por un cielo que torna su inmensidad lejana en aproximación. El horizonte y estos campos están aquí, aunque ensoñados, tan inmediatos, que invitan a que penetremos en ellos. Son masas de color que siguen el relieve del terreno y donde éste se confunde con un cielo sorprendido en intimidad cuando acaricia, duerme o despierta a la tierra.

El dibujo de este artista gallego, reducido a simplicidad de líneas, participa de la fluidez casi aligera que flota en los paisajes. La anécdota, vestales en el baño, jóvenes recogiendo caracolas o escenas de niños jugando, sirve como exponente de una composición perfecta en su sencillez, donde las formas se alejan de la realidad por razón del esquematismo del trazo, la carencia de contrastes tonales entre el blanco del papel y la corporeidad lineal de las figuras desnudas.

Respecto a los óleos, son los presentados en esta exposición los primeros que realiza González Collado, y es patente que hablan con un lenguaje formal incipiente, si bien, los paisajes dejan entrever parte de ese dominio magistral que derrocha en la acuarela, por lo que ha de resultar interesante contemplar la forma en que de forma paulatina ha de enfrentarse a la nueva materia.

Quedan sus paisajes de Castilla vivos en la retina, y uno descubre que el artista, enamorado de esta tierra, ha querido traer a su aridez, brumas, frescura y luz de tierra hermana, y la ha revestido de colores con los que ella misma soñaba.

RML



**MARFILES HISPANOFILIPINOS,**  
en el Instituto de Cultura Hispánica

La valiosa muestra de marfiles hispanofilipinos, que pertenecientes a colecciones particulares se

exhiben en la Sala de Exposiciones del Instituto de Cultura Hispánica, es manifestación del espí-



PEPI  
SANCHEZ

15 diciembre a 15 enero  
11 a 13,30 y 17 a 21 horas



CONDE DE XIQUENA, 8  
Esquina a Marqués de Monasterio  
TELEFONO 232 19 59 - MADRID (4)

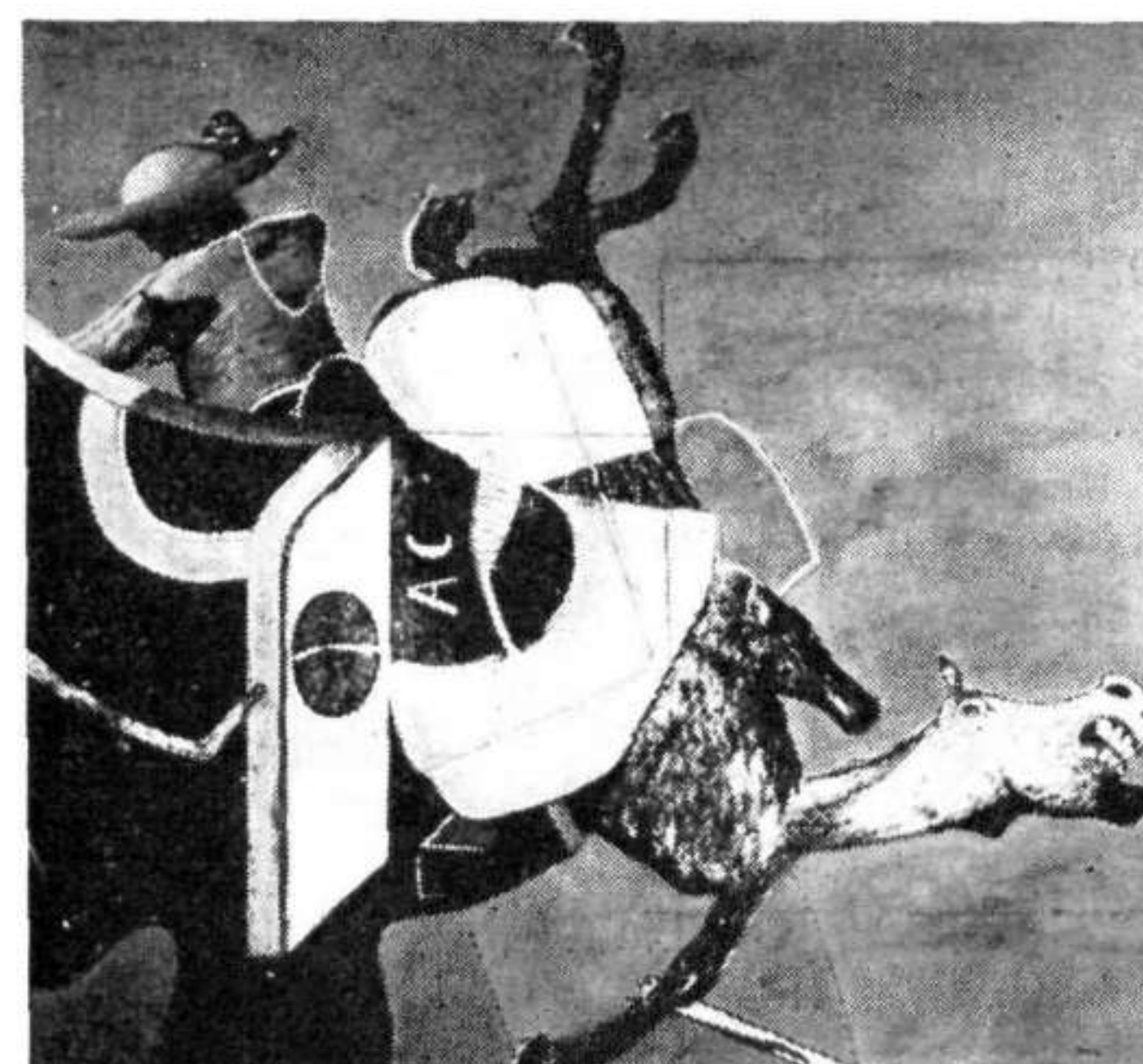
**CLUB URBIS**

AVDA. DE MENENDEZ PELAYO, 71 - MADRID

**Julio Romero de Torres**

**HASTA EL 7 DE ENERO**

*biersca*



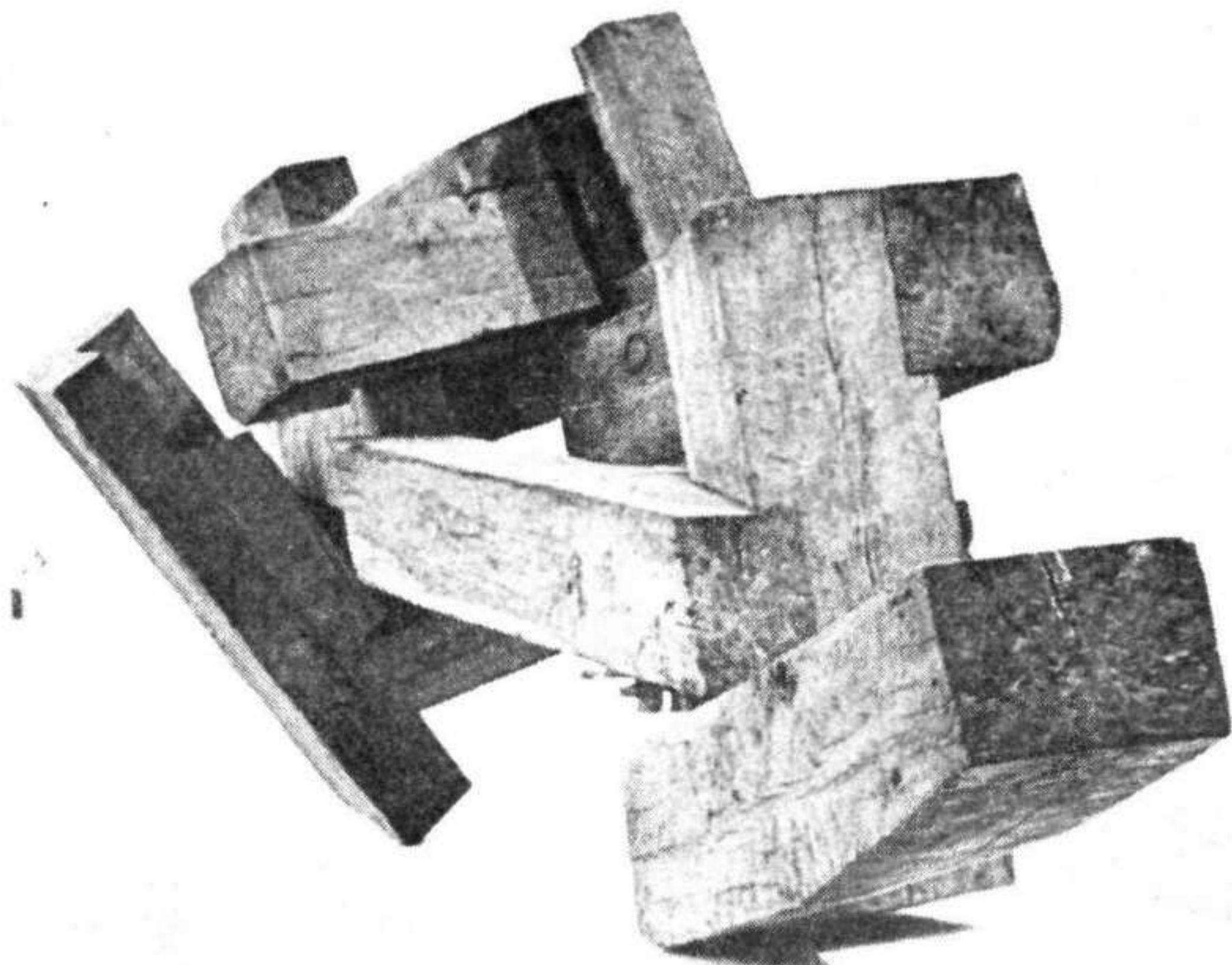
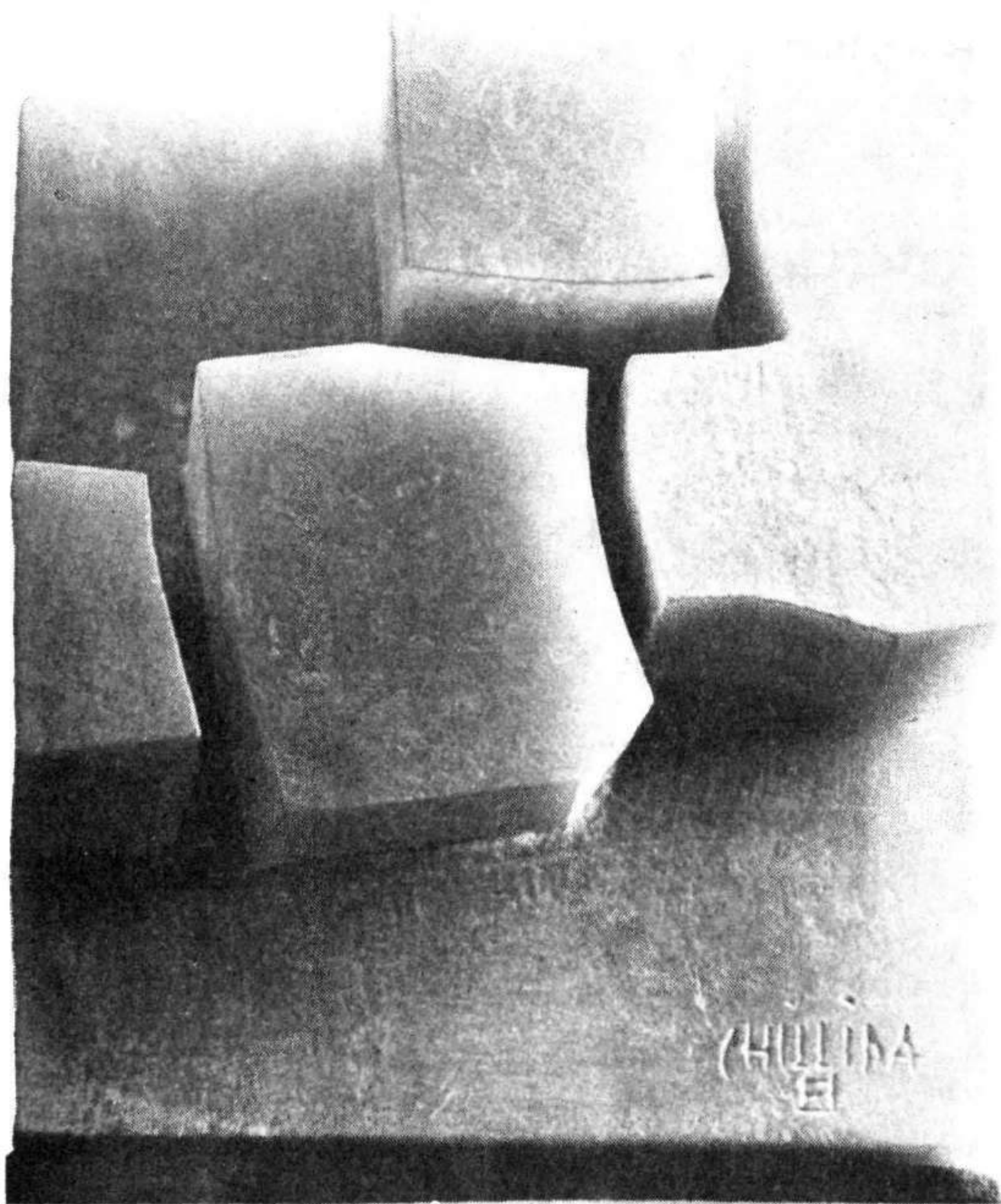
**JUAN BARJOLA**

**HASTA EL 30 DE DICIEMBRE**

Génova, 11  
Teléf. 419 33 93  
MADRID-4

# CHILLIDA EN MADRID

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA



Chillida es en estos días noticia de excepción.

Desde un punto de vista periodístico, debido al fin de la polémica técnica que a lo largo de los últimos meses se había suscitado con motivo de la posibilidad de emplazar o de no emplazar su poderosa escultura de cemento en la forma por él prevista para que alcance el punto de vista ideal en el Museo de Escultura Abstracta del Paseo de la Castellana. Polémica que acaba de concluir con veredicto negativo, tras el definitivo estudio realizado por ingenieros y, según el cual, dadas las ocho toneladas de peso de la escultura, quedaría amenazada la seguridad del puente bajo el que debía quedar suspendida. La «Sirena varada», obra de arte de calidad excepcional, tan generosamente donada por su autor a Madrid, busca desde ahora y con urgencia un lugar idóneo a su arribo definitivo.

Noticia también por su exposición en la galería Yolas-Velasco, en la que está alcanzando un éxito sin precedentes en Madrid en ninguna muestra individual celebrada en una galería comercial.

En tercer lugar, porque aunque la clarividente y suntuosa monografía de Claude Esteban sobre Chillida fue editada por Maeght a finales del pasado año, es ahora cuando ha podido ser comentada en los medios artísticos con suficiente conocimiento de causa.

Chillida puede ser noticia por otras muchas razones. Bastaría que hubiese terminado una nueva escultura o que hubiese sido emplazada en Alemania o Estados Unidos alguna de sus estructuras gigantescas. A pesar de ello, lo habitual no suele, por importante que sea, constituir todos los días noticia y por eso, aunque se realicen con frecuencia descubrimientos científicos y técnicos superiores a los de cualquier otra época, tan sólo cuando uno de estos descubrimientos es polémico o tiene una audiencia masiva se decide la prensa a ocuparse de él. Lo mismo acaece con Chillida, que, por tenernos habituados a que cuanto realiza sea lo mejor en su género, tan sólo se le vuelven a dedicar grandes páginas en los periódicos cuando el hecho se sale de lo que en él puede considerarse como normal.

Entre las esculturas expuestas

ritu creador español que animó una de las épocas de mayor esplendor de nuestra historia. Veintiocho piezas de iconografía religiosa de los siglos XVI y XVII. Imágenes de Cristo en la cruz, en fiel versión de la escultura española de principios del XVI, Vírgenes de redondeado rostro, sobre modelos de escuela andaluza del XVII, y otras posteriores de notable influencia murillesca. Si el sentido estético y estilístico de estos marfiles es occidental, y más concretamente español, la mano de quienes los realizaron ha dejado su huella en motivos secundarios. Visible en los rasgos físicos donde se aprecian caracteres orientales, en la decora-

ción y policromado y en ese delicado concepto de la belleza que evita el dramatismo aun en las escenas más cruentas. De exquisita delicadeza son los grupos de la Virgen y San José, en los que el Niño aparece sonriente de la mano de sus padres, tema tratado de forma constante en el arte hispanoamericano. En esta exposición destacan por su virtuosismo los relieves sobre pequeñas placas de marfil, muchos de ellos en forma de tríptico, fiel reflejo de los grabados flamencos que tanto se difundieron en España, y que fueron llevados por nosotros a Filipinas. RL



**JOSE ANTONIO CIA,**  
en la Galería Lázaro de Madrid

El pintor José Antonio Cía ha inventado una modalidad a la que da el nombre de «reflexionismo». Sucede, en efecto, que los cuadros de Cía reflejan todo cuanto se pone ante ellos y muy especialmente la luz, con la que desde cada ángulo de visión varía la obra y parecen



cambiar incluso el color y la estructura de las formas. Para conseguir estos efectos trabaja Cía sobre aluminio y obtiene abundantes evanescencias y degradaciones cromáticas, utilizando pigmentos muy variados y muy diluidos, con los que inventa toda suerte de estructuras abstrac-





actualmente en Yolas-Velasco, destacan dos grupos: el de las realizadas en hierro o acero y el de las realizadas en alabastro. A ellas habría que añadir, en lo que a la evolución total de Chillida se refiere, las grandes construcciones en madera, anteriores todas a 1964, en especial los Abesti Agora (Canto fuerte) I, II, III y IV, a excepción del V, realizado en granito, hoy en el Museo de Houston.

En las más antiguas obras en hierro expuestas, la estructura es erguida y se halla todavía inserta en esa corriente de contrapesos a distancia que se inició en Julio González. En las intermedias, Chillida es dueño absoluto de su propio espacio y el grueso cuadrado se curva sin cerrarse enteramente sobre sí mismo, reticulado la luz en su interior perfectamente visible. En las más recientes, milagro máximo de nuestra escultura actual, los gruesos cuadrados de acero levemente ondulados, tiemblan en la luz y el aire y ciñen con sus superposiciones, estudiadamente distanciadas, una luz que se quiebra en todas las aristas y busca su refugio en el hueco del entronco de formas. Esta última manera de hacer vivo y elástico el espacio interior se halla, en ciertos aspectos, relacionada con los ritmos internos de las geométricas estructuras en alabastro, en las que me parece la más reveladora el «Homenaje a Kandinsky», del año 1968, tan exhaustivamente estudiado por Carlos Areán y por Claude Esteban. En esta obra de suprema armonía es el propio color del material el

que se convierte en luz, constituyendo así la realización plástica que responde de una manera más exacta a la teoría de los tres espacios de Heidegger. La obra se yergue, segura de sí misma, en medio del espacio cósmico y condiciona las distancias hasta las que pueden acercarse los restantes objetos, pero guarda en su interior un segundo espacio de luz y de sombra que seduce con su misterio y permite adivinar las tensiones de un tercer espacio que yace en la entraña del volumen palpable de cada uno de sus prismas que se interpenetran sin llegar a tocarse.

Así es Chillida cuando construye con el material más intocable de todos los materiales y así se nos ha ofrecido una vez más en esta exposición de la galería Yolas-Velasco, en la que el hierro y el alabastro tenían como misión primordial la de dotar de una nueva forma a un espacio-luz en fluidez exactísima.

En relación con el libro de Claude Esteban puedo decir que es, en mi opinión, tan clarividente crítico de arte como sugestivo poeta. De ahí que en el libro editado por Maeght haga afirmaciones en las que llega hasta el último substrato de la intención expresiva de Chillida. Así ocurre, por ejemplo, cuando en las páginas finales del último capítulo afirma:

«Chillida persigue una aproximación al misterio del espacio: no una utilización de sus propiedades materiales. La obra escultórica, continente y contenido a la vez, no es ya para él otra cosa que una correlación, huidiza y legible, e incierta a pesar de las masas que son regidas por ella, entre un espacio que está dentro y la inmensa extensión que la encierra.»

En este punto de vista coincide con el de Heidegger, expuesto en su libro «Arte y espacio», citado por Esteban, y en el que el filósofo alemán recuerda que esos espacios a los que aluden los críticos no son otra cosa que «los hijos de un único espacio físico-técnico, incluso si las medidas aritméticas no tienen por qué intervenir en el advenimiento de la obra hasta la figura».

### ELIZALDE, en la Galería Tramontana

Figuras, flores y paisaje poseen en el trópico la gracia primitiva y exuberante de un ininterrumpido canto a la vida. Así acontece a la obra de este pintor barcelonés, que en plena adolescencia se traslada a La Habana y vuelve con una muestra de su obra, en plena madurez de aciertos y logros. Sencillez de líneas, en un casi esquemático e infantil dibujo, y luminosidad radiante, son elementos comunes a sus figuras y bohíos que aparecen abstraídos de todo recurso innecesario. Diseñador de obras, entre las más importantes de dramaturgos hispano-americanos, e ilustrador de cuentos infantiles, Elizalde ha regresado a España con el mismo espíritu juvenil con que partió. En esta muestra da medida de su limpia forma de ver un mundo que, descubierto hace siglos, ha recreado día a día con pupila emocionada.

RML

### BERROCAL, en la Galería Ynguanzo

Del pueblecito malagueño de Algaidas a Negar, en las proximidades de Verona, Miguel Berrocal ha andado el camino que pasa por Madrid y París, y penetra en Italia.

Berrocal construye, fabrica y crea esculturas igual en metales nobles como en bronce y acero bruñido, dotadas de una monumentalidad a la que es ajeno el tamaño de las mismas. Doce o más elementos siguen encadenados un orden de acoplamiento que permite a las piezas encontrar su sentido en sí mismas, y en la unidad armónica final a la que sirven. Elementos deformes en su forma exterior, que obedecen a un orden estructural interno en el tenso cruce de fuerzas. Si las formas geométricas facilitan la comprensión de su encadenamiento y proyección infinita de forma irreversible, las esculturas de Berrocal participan del mismo rigor bajo una falsa libertad que es capaz de dar entrada al espectador en la participación montable-desmontable de sus piezas, donde la concesión aparental a un azar imprevisto satisface el deseo individual de aportación a la obra rotundamente realizada. Berrocal ha encerrado en sus formas redondeadas de mágicas aristas la tensión del espacio aprisionado en la materia. De esta manera, las formas arrogantes, conocedoras de tan rica posesión, siguen un orden que juega hermanado con el del espacio que las circunda. RL



## Medallística actual

Por Luis M.<sup>a</sup> LORENTE



La celebración del Año Internacional del Libro, conmemoración patrocinada por la UNESCO, ha significado entre nosotros la aparición de un sello, del cual hicimos la oportuna reseña (ver número de 1 de febrero), así como de esta medalla, realizada bajo los auspicios del Instituto Nacional del Libro.

Las características más importantes de la misma, desde el punto de vista técnico, son: realizador, Fernando Jesús, quien, como siempre, ha sabido imprimir su elegancia y sensibilidad en los sencillos motivos que componen anverso y reverso; siendo la acuñación en bronce, con un módulo de 70 mm., habiendo corrido a cargo de los Talleres Arnillas la confección. En su anverso figura la insignia que para el Año Internacional del Libro aprobó en su día la UNESCO, mientras el reverso lleva unos sencillos versos de Pemartín, perfectos definidores de lo que es un libro:

Si quieres saber, te enseño.  
Te alivio, si sufres daño.  
Si estás solo, te acompaño.  
Me callo, si tienes sueño.

Esta medalla la concede el Instituto Nacional del Libro Español únicamente a todas aquellas personas que por sus desvelos e interés sirven al libro español.





# La FILMOTECA NACIONAL

Por Teresa BARBERO

«He aquí encerrados tantos instantes,  
tantos gestos...»

Era allá por los años 62 ó 63. Yo estaba bastante relacionada con el entonces llamado Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas, y los jóvenes aficionados al cine andábamos por todo Madrid a la caza de títulos —pocos, desde luego— de películas de interés. Más o menos, íbamos coincidiendo en los mismos cineclubs, en los mismos destartalados cines de barriada, en las mismas sesiones «privadas» que luego no tenían nada de privadas.

Fue entonces cuando oí hablar por primera vez de la Filmoteca Nacional, por cierto con bastante retraso, pues ahora me entero de que tenía ya por lo menos una década de existencia. Se recibieron

las primeras propagandas y, naturalmente..., todos a la Filmoteca. No recuerdo los títulos, o casi ninguno, pero sí que las sesiones tenían lugar (algunas por lo menos) en el cine Barceló. Recuerdo también ciertas sesiones particularmente «tumultuosas», como aquella en que después de haberse nos anunciado «El acorazado Potemkin» fue sustituida por otra película del mismo lado del mapa, pero bastante menos importante. Sin embargo, llegó el «Potemkin» y todos pudimos admirar aquellas famosas secuencias que conocíamos por tradición oral o por los ejemplos de montaje de Kulechov.

Sí, hace ya una década. Por entonces, don Florentino So-

ria era subdirector general de Cinematografía y Teatro, además de un acreditado guionista y profesor de esta especialidad en aquel IIEC. Hoy he venido a visitarle como director de la Filmoteca Nacional.

—Dígame, ¿cuándo se fundó y cómo la Filmoteca Nacional?

—Por una disposición ministerial de mil novecientos cincuenta y tres. Siempre estuvo al frente de ella don Carlos Fernández Cuenca —que en la actualidad es presidente del Consejo de Dirección—, hasta aproximadamente hace un año, que ocupé yo la dirección.

—¿Quiere resumirme las actividades de la Filmoteca desde sus primeros años?

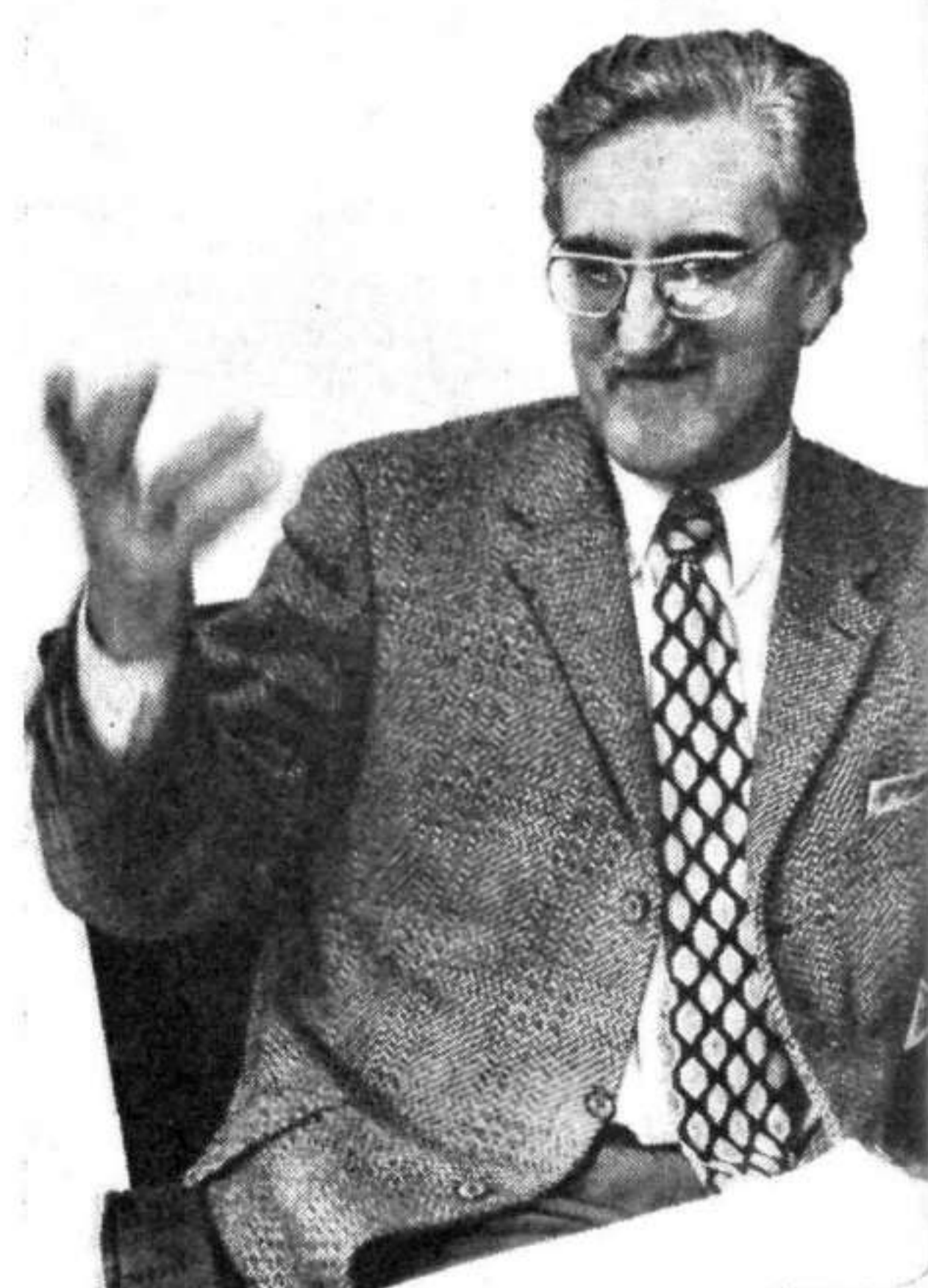
—La misión principal de una Filmoteca, como usted puede suponer, es la de archivar y conservar en buen estado las películas que posee. Pero la Filmoteca no puede limitarse a almacenar este material y cuidar de él; su trabajo ha de ser dinámico, dando a conocer al público su tesoro cinematográfico a través de proyecciones, intercambio de películas con otros países, préstamos a cátedras de cine de Universidades, Escuela de Cinematografía, etc.

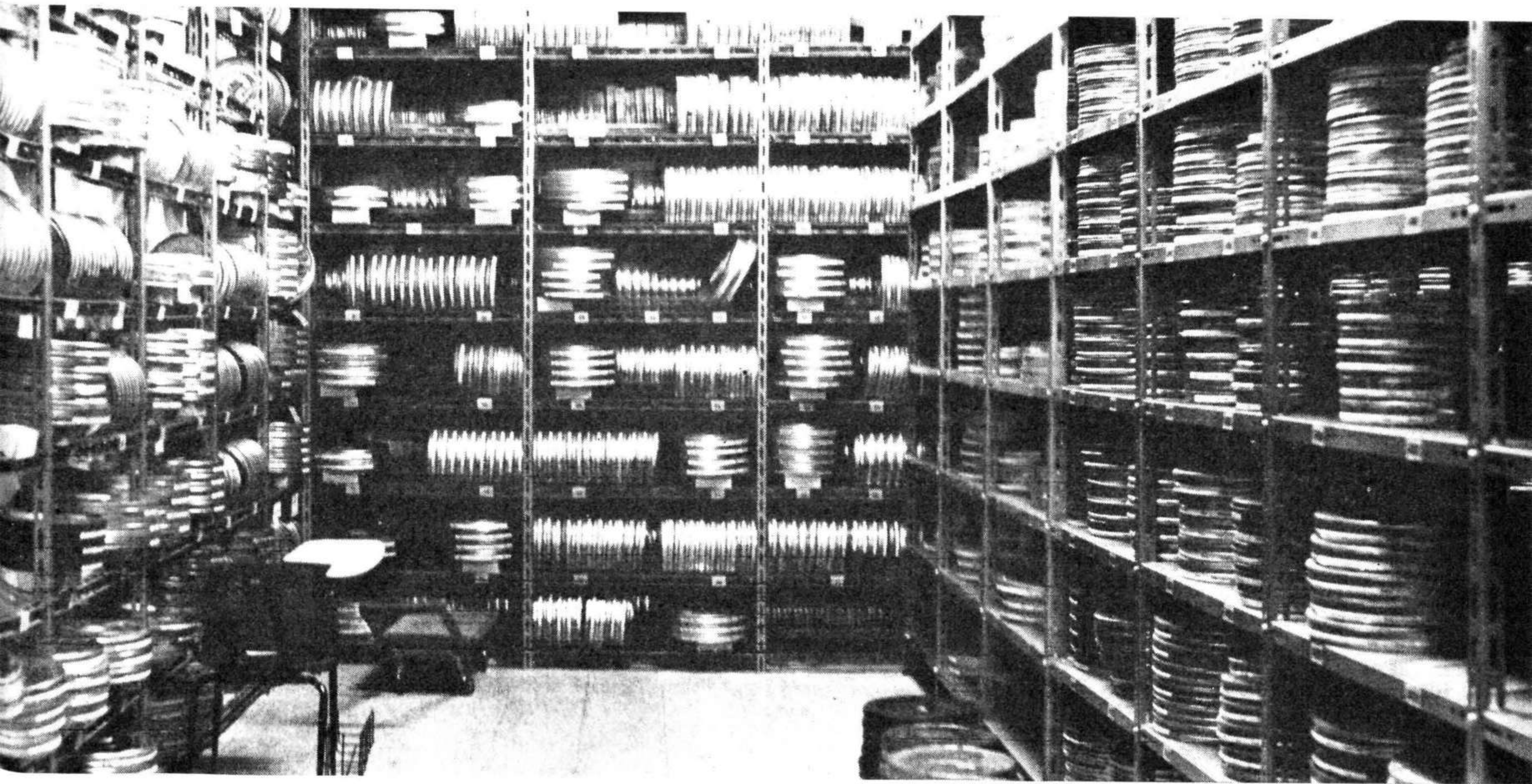
Pienso que el celuloide, material perecedero por demás, es, dentro de sus cajas de latón, como un ilustre enfermo irremisible, pero al que de vez en cuando conviene sacar a tomar el aire para que todos sepan que continúa viviendo. En este sentido, le pregunto al director:

—¿Qué hace la Filmoteca para que las proyecciones de las que me ha hablado lleguen a todo el público posible? ¿Tiene un local apropiado para estas proyecciones? ¿Se dan con frecuencia ciclos de películas?

—Hasta este momento no poseemos un local de proyecciones propio de la Filmoteca. Pero alquilamos por temporadas el cine California y allí se proyectan las películas elegidas para estos ciclos. Usted recordará, por ejemplo, el último ciclo, iniciado en abril de este año y que fue anunciado en casi toda la prensa. Se proyectaron películas en sesiones diarias y continuas desde las cuatro de la tarde hasta la una de la madrugada. Diariamente se exhibieron dos películas distintas, lo que vino a dar un total de ciento veinte largometrajes en dos meses. Simultáneamente se venía haciendo otro tanto en Barcelona.

Recuerdo que la última vez que estuve en París noté que la Cinemateca francesa daba sesiones matinales, para estudiantes principalmente, a precios realmente ínfimos, cuando no gratuitos.





—¿Por qué aquí no se hace otro tanto?

El señor Soria sonríe y me dice que realmente la Cinematoteca francesa nos lleva una gran ventaja en cuanto a años de existencia; que, de momento, la Filmoteca española no puede dar matinales porque el público no acudiría a ellas como lo hace a las sesiones de la tarde. Luego me confirma que los próximos ciclos tendrán el mismo horario, es decir, de cuatro a una, con cambio diario de programa. Y que no parece que por ahora sean necesarias las matinales.

—¿Puede concretarme cuándo empezarán estos nuevos ciclos?

—*En Barcelona, el diez de noviembre; en Madrid, el diecisiete del mismo mes, y en ambos durarán hasta junio de mil novecientos setenta y tres.*

—¿Qué criterios presidirán esos ciclos?

—*Tenemos programados ciclos variados, que se intercalarán. Habrá un ciclo de directores: Vajda—éste inminente—, Rossellini, Orson Welles, etc. En los ciclos de actores tenemos programado a Cari Grant, Katherine Hepburn, etc. Habrá también ciclos retrospectivos sobre cine alemán y francés, y otros ciclos dedicados a países poco conocidos cinematográficamente, como Canadá, Bulgaria, Portugal, Dinamarca, etc.*

Dormidas en sus celdas de latón, las películas, las viejas películas que un día conmovieron a los públicos o que pasaron inadvertidas, pero hoy reclaman su oportunidad ante los expertos de las nuevas generaciones, esperan su resurrección en las pantallas. Para mí, la visión de una película es antes que nada una

reflexión sobre el tiempo. Las huellas del tiempo a veces se superponen. (Todo el artificio del decorado de «El gabinete del doctor Caligari» tiene una similitud con el artificio del decorado de «El desierto rojo», de Antonioni.) O se distancian ostensiblemente. (Del héroe encarnado por Douglas Fairbanks al antihéroe, como el Dustin Hoffman de «Perros de paja».) Maquillaje, gesticulación, incluso el sentido del honor o de la moral va transformándose con el tiempo, y esta transformación se hace bien visible en la pantalla. Y por encima de ello, el tiempo sólo salva aquello que bien lo merece (siempre «El ángel azul» será una gran película, siempre Greta Garbo será «divina»), pero es absolutamente imprescindible para el conocimiento preciso del cine conocer la evolución de unos directores a través de sus obras, o de unos actores, a través de sus caracterizaciones. Conocer, en una palabra, el paso del tiempo.

Pero estas consideraciones me han apartado mucho del tema.

El señor Soria amplía el concepto que se tiene de la Filmoteca.

—*Aparte de conservar y difundir las películas, la misión de una Filmoteca es disponer de biblioteca cinematográfica, hemeroteca y guionoteca, así como emprender, dentro de sus posibilidades, una serie de publicaciones de divulgación.*

Me muestra algunas de esas publicaciones. Las que tiene más a mano se refieren a la vida y obra de los realizadores Howar Hawks, Stroheim y algunos otros.

—*El estudioso del cine, el investigador, deben encontrar*

*en la Filmoteca muchos de los datos que les son necesarios para sus trabajos. Aún no tenemos todos los medios y las instalaciones precisas, pero está en el ánimo de las autoridades cinematográficas dotarnos de ellos.*

—Me habló usted al principio —le digo— del carácter dinámico de la Filmoteca. ¿Qué misión cumple a través de los cineclubs?

—*La Filmoteca presta a los cineclubs aquellas películas que le son solicitadas para su*

*exhibición, siempre que se disponga de doble copia o de negativo (de otra manera sería muy expuesto) y les asesora con folletos, publicaciones, etcétera.*

—¿Qué es necesario para conseguir estos préstamos?

—*Simplemente inscribirse en el Registro de Cineclubs de la Dirección General de Espectáculos. El préstamo que hace la Filmoteca es gratuito, al menos hasta el momento. Por otra parte, la Filmoteca colabora en los Festivales Na-*



cionales y en la organización de actos culturales y publicaciones sobre cuestiones cinematográficas.

—¿Puede decirme el número de películas que la Filmoteca tiene archivadas hasta el momento?

—Hay unos cuatro mil títulos, aproximadamente.

—¿Las más antiguas?

—Si se refiere a españolas, aquellas que rodó a finales del siglo pasado el legendario Promio, el operador de Lumière en España. Y extranjeras, las del propio Lumière, la famosísima «La salida de la fábrica».

—¿Las más modernas?

—Las españolas de los últimos años. Téngase en cuenta que de todas las películas españolas que reciben protección del Estado hay que enviar obligatoriamente una copia a la Filmoteca. Así, pues, la Filmoteca acabará dando una panorámica completa del cine español.

—¿Cómo se adquieren las películas extranjeras?

—Por compra o intercambio.

—Tengo entendido que la Filmoteca tiene socios, ¿es así?

—No son socios, realmente; contamos con abonados a las sesiones, a quienes se les denomina «amigos de la Filmoteca».

Pienso que es injusto que de la proyección de los ciclos organizados por la Filmoteca sólo se beneficien Madrid y Barcelona. Me interesa saber qué ocurre con las hermanas pobres, con las provincias.

El señor Soria me explica que también las provincias se han beneficiado de varios ciclos.

—Recuerdo —dice—, por ejemplo, el ciclo dado en Albacete y en varias poblaciones asturianas. Fueron diez o doce, en total. Además, tenemos el proyecto de ampliar estos ciclos en un futuro próximo.

Yo hubiera querido que don Florentino Soria, brillante guionista al fin y al cabo, pusiera un remate «cinematográfico» a estas anotaciones mías, y para ello estaba pensando en algunas preguntas menos informativas y más «comprometidas». Pero si el cine es una reflexión sobre el tiempo, las visitas—las muchas que esperan al director de la Filmoteca—no dejan tiempo para reflexionar. Esperaré a otra vez.

Un gran hombre de cine, un renovador de su lenguaje, el realizador D. W. Griffith decía, ante la impresionante torre de cajas de latón de una de sus películas: «Hay aquí encerrados tantos instantes, tantos gestos, que me asusta más su destrucción que su venta». Para eso está una Filmoteca: para que ni el tiempo ni los gestos de unos hombres se destruyan.

# cine

## Pantalla

Por Luis QUESADA

### ARTE, ESPECTACULO DE EVASION, HISTORIA Y PEDAGOGIA EN LAS PELICULAS ESTRENADAS EN MADRID

Si la pasada temporada invernal 1971-1972 fue pródiga en largas permanencias en cartelera de los grandes éxitos, durante la presente observamos rápidas mutaciones, una mayor agilidad en los estrenos. Como reliquia aún queda *El violinista en el tejado*, que, si no me equivoco, ha cumplido ya un año en cine de estreno. Siguen en el orden de antigüedad *Le seguían llamando Trinidad*, *El padrino*, *Cabaret* y *La Marsellesa*, presentadas al público madrileño en los comienzos de este otoño.

En cuanto a los estrenos más recientes, destacan:

**KLUTE**, dirigida por Alan J. Pakula, no tiene otro atractivo que el aportado por su protagonista, Jane Fonda, que obtuvo este año el Oscar a la mejor interpretación, justamente por esta película. Klute es el apellido de un investigador privado que, para aclarar la desaparición de un hombre de negocios, ha de trazar conocimiento (que terminará en amor) con una «call-girl». El guión es flojo y mal hilvanado. Abunda en topicazos del género y en ingenuidades. Pero por Jane Fonda bien vale la pena de conocer la película.

**EL VIKINGO**, de Pedro Lazaga, es un intento satírico sobre ciertas degradaciones de la vida actual: por ejemplo, el ascenso profesional y social gracias a los encantos físicos de la esposa. Podía haber sido una comedia punzante, de testimonio, pero se queda en obra menor. Los personajes y las situaciones están mal dibujados y la acción se diluye a causa de un guión torpe, con frecuentes caídas en lo soporífero o en lo incomprensible. José Luis López Vázquez y Conchita Velasco hacen lo que pueden por salvar sus papeles, sin conseguir gran cosa.

**FUENTEOVEJUNA**, realizada por Juan Guerrero Zamora con destino a la Televisión, pasa a la pantalla gigante con mediana fortuna, pues este trasvase ha sido hecho forzosamente y tras un «adelgazamiento» para adaptarla a una proyección normal. La obra de Lope de Vega, con sus grandes valores poéticos y humanos, sigue en espera de una adecuada transposición cinematográfica.

**MARIA, REINA DE ESCOCIA**, del inglés Charles Jarrott,

ilustra una vez más sobre las dificultades inherentes al empeño de hacer historia con la óptica de nuestro tiempo. Los sentimientos, los modos, las modas, los valores de hace cuatro siglos son muy difícilmente traducibles al lenguaje filmico sin que se vea la tramoya. No obstante, Jarrott consigue introducirnos en el drama de las dos reinas británicas: Isabel de Inglaterra y María Estuardo de Escocia, empujadas ambas por la fatalidad, la crueldad, las ambiciones políticas y los condicionamientos de su época. Muy lograda la ambientación histórica, así como la caracterización de las dos protagonistas: Vanessa Redgrave y Glenda Jackson. El procedimiento del cinerama contribuye a la espectacularidad del ambiente y la acción.

**LA FLAUTA MAGICA** es un bello filme inglés para niños, lleno de fantasía. Imaginemos a los viejos elementos mágicos de nuestros cuentos transportados a nuestros días... Un niño viaja a un país inexistente donde corre una magnífica aventura. Los niños, y no poco los mayores, lo pasan admirablemente.

**PARIS BIEN VALE UNA MOZA**, de Pedro Lazaga, no vale un esfuerzo crítico. Es la enésima «comedia» de Landa, cuyo objeto es sólo hacer reír a un público poco exigente.



«La flauta mágica»

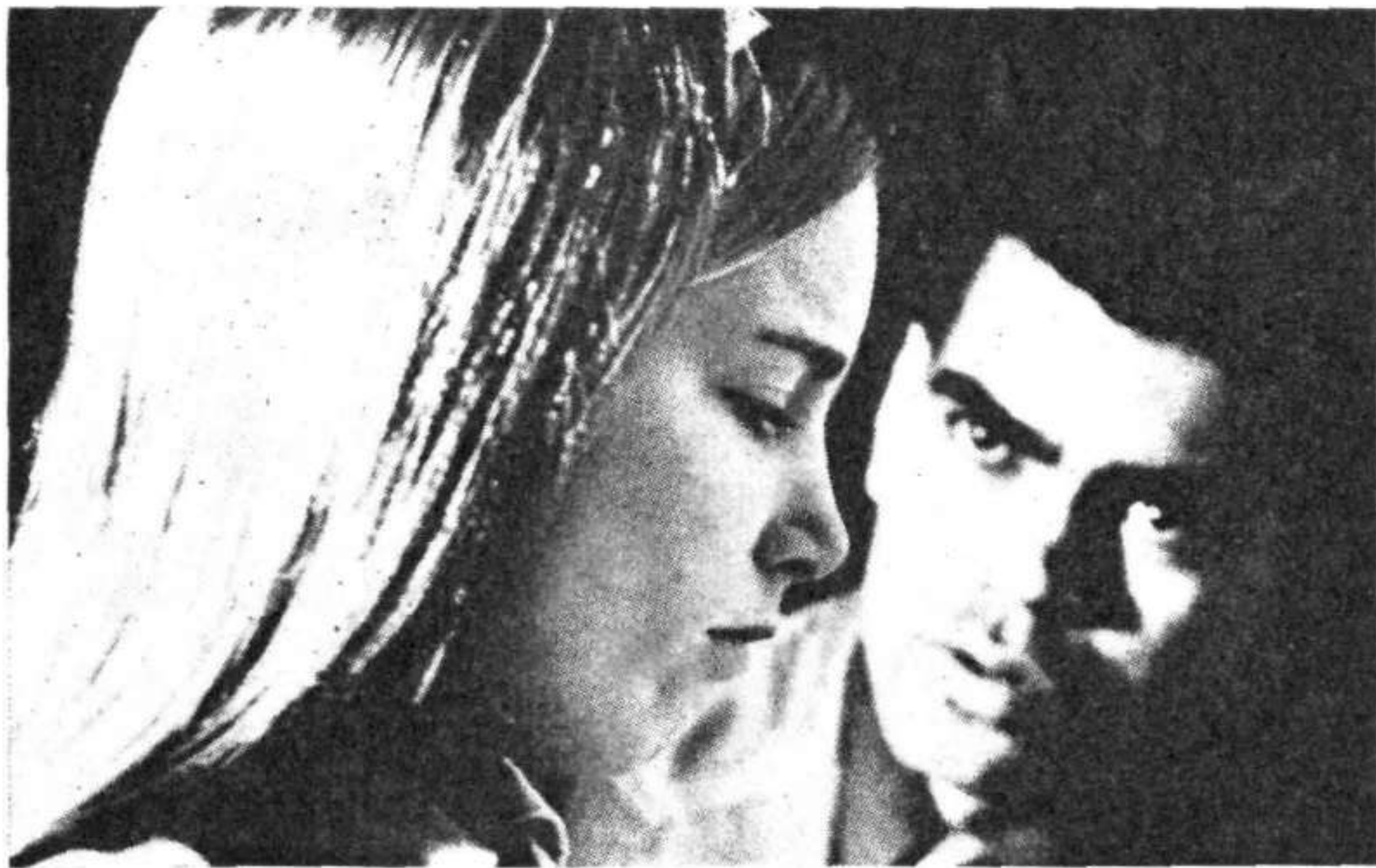
**LOS VISITANTES** fue presentada en la pasada Semana del Cine en Color de Barcelona, donde fue muy discutida. Kazan es un realizador de primera fila. Recordemos *América*, *América*; *Viva Zapata*; *La ley del silencio* o *El compromiso*. Su trayectoria ideológica y política es equívoca y ello se refleja en esta película que realizó en dieciséis milímetros con un reducidísimo presupuesto. El tema es simple: dos veteranos de Vietnam que acaban de salir de presidio por violación y asesinato de una vietnamita, llegan a la casa de otro veterano soldado que les denunció. La venganza será dura. Kazan intenta analizar la incidencia de esa guerra absurda en el cuerpo social americano; la mala conciencia, la persistencia de lo violento. Pero ¿es sincero Kazan en sus apreciaciones? Esa es la clave de la diferencia de apreciaciones que suscita el filme, que, por otra parte, está admirablemente realizado e interpretado por actores no profesionales.

**JOE KIDD** es un buen «western» de producción americana, dirigido por el veterano John Sturges, con Clint Eastwood como protagonista. Su tema son las luchas entre mejicanos y los nuevos colonos «yanquis» por la posesión de las tierras de Nuevo Méjico a principios de siglo. El ritmo de la acción, las cabalgadas, los tipos humanos, muy bien conseguidos, hacen de este filme un espectáculo muy grato de ver, a pesar de su violencia.

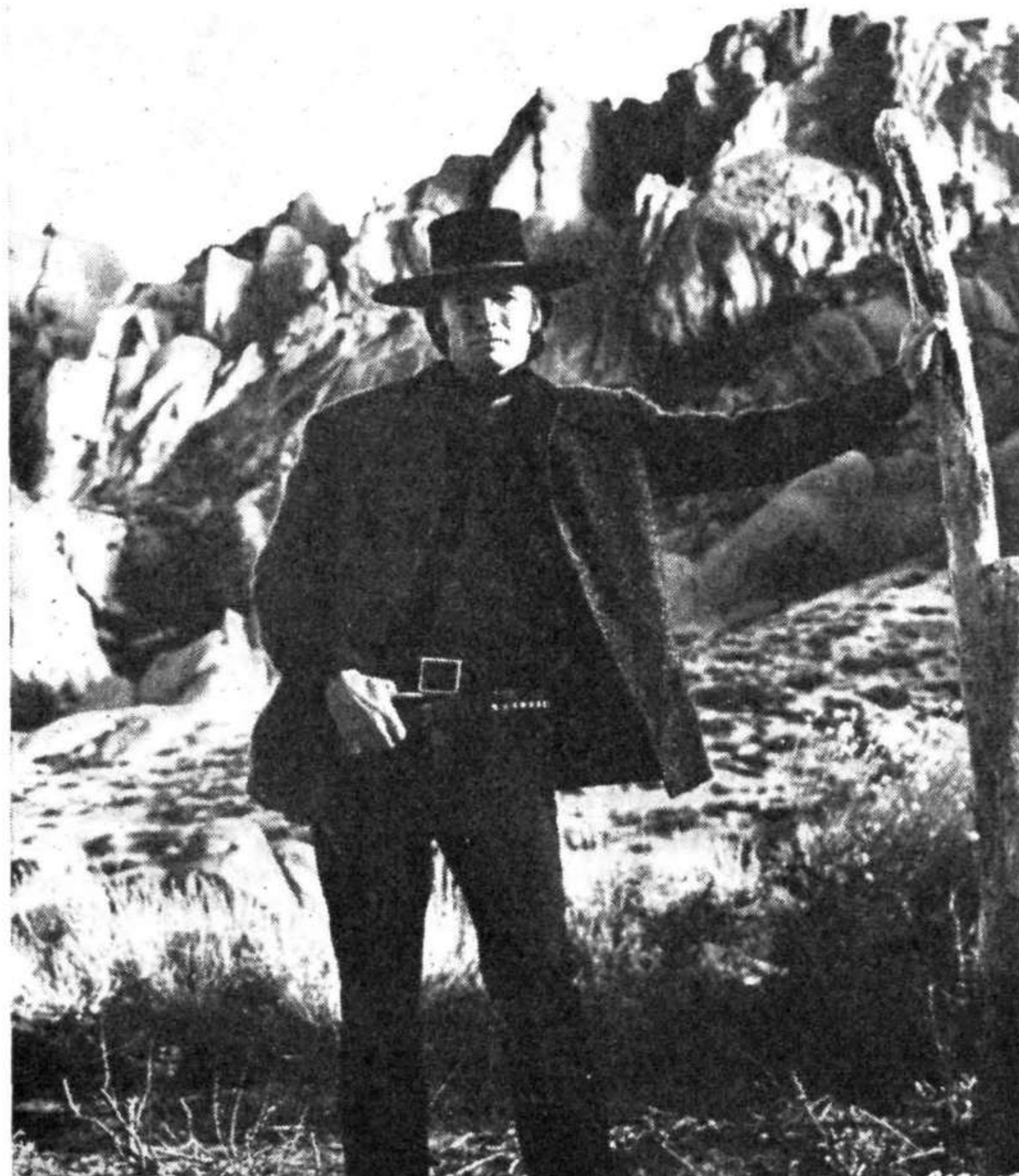
**SIMPLEMENTE MARIA**, película argentina de Enzo Bello, es un tremendo folletín mal realizado, peor ambientado y en el que los actores resultan tan pésimos como todo el conjunto de la obra.

**MORBO**, española, de Gonzalo Suárez, ya fue comentada en estas páginas a raíz de su presentación en el pasado Festival de San Sebastián. Un segundo visionado confirma al crítico en sus primeras apreciaciones. Gonzalo Suárez es un hombre de cine que conoce perfectamente su oficio. Ana Belén es una actriz de físico atrayente y buen estilo interpretativo. Víctor Manuel es una nulidad como actor. El guión y los diálogos pecan de ingenuidades e inexactitudes o convencionalismos de bulto. Pero la película distrae y es un buen punto de partida para un cine español comercial y, al tiempo, de calidad. El suspense está muy bien dosificado. Una pareja de recién casados acampa en medio de un bosque. La joven esposa se siente espiada por alguien desconocido. Al crecer su temor, crece también su desilusión hacia su marido por la pusilanimidad y cobardía de éste, hasta que estalla la tragedia.

**EL MISTERIO DE LA VIDA** supone el primer intento español de cine didáctico sobre el tema de la sexualidad y la procreación destinado a públicos adultos e incluso infantiles. El



«Los visitantes»



«Joe Kidd»



«Morbo»

tratamiento es honesto, riguroso, esclarecedor sobre muchos planos del tema. Intervienen un sacerdote, un psicólogo, un médico. Las explicaciones se apoyan sobre gráficos y esquemas que facilitan grandemente la comprensión del espectador poco iniciado en los misterios de la procreación. Dentro del género, tan rico ya en títulos, esta película es una obra útil, perfectamente realizada, sin concesiones a la galería.

LA CELADA fue también presentada en la Semana del Cine en Color Barcelonesa. Ya entonces dijimos que se trata de una obra policíaca o de suspense hábilmente construida y puesta en imágenes. Para vengarse de una esposa infiel, un condenado a presidio realiza una audaz evasión. Al consumar su venganza, comprueba que había sido doblemente engañado. Magníficamente llevada la línea narrativa, con aumento paulatino de la tensión dramática, con un desenlace totalmente verosímil y, a la vez, sorprendente. Interpretación notable de Oliver Reed. Douglas Hickox confirma su oficio de realizador minucioso, con un moderno concepto del cine.

MELODY ha sido la película escogida para la reinauguración del cine Salamanca, totalmente remozado. Dirigida por Warris Hussein, esta película inglesa trata del mundo infantil, de un grupo de niños y niñas en un colegio del suburbio londinense. A través del prisma formado por sus vidas, sus ilusiones, sus rebeldías, se nos da un trozo palpante de la sociedad inglesa actual. El cine inglés abunda en este tipo de películas, donde se enfrentan el mundo de los adultos y el de la juventud. Melody ocupa un puesto muy importante entre ellas por el sólido trabajo de su realizador y, sobre todo, por el guión de Alan Parker, concienzudamente construido.

\* \* \*

La crítica cinematográfica parisiense ha concedido el premio «Melies» al realizador español Luis Buñuel por *Le charme discret de la bourgeoisie*, proclamada la mejor película francesa de 1972. Federico Fellini recibió el correspondiente a la mejor película extranjera por *Roma*.

El Miqueldi de Oro, máximo galardón del Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao, ha sido otorgado a la Dirección General de Radiodifusión y Televisión y al Noticiero Cinematográfico Español (No-Do) por la eficaz colaboración prestada al Certamen por ambos organismos.

El Boletín Oficial del Estado ha publicado recientemente una orden del Ministerio de Hacienda que regula la concesión de créditos oficiales a la producción cinematográfica española a través del Banco de Crédito Industrial.

en Roddie

★ La Filмотeca Nacional ha añadido un nuevo proyecto, a los ya previstos para esta temporada: un ciclo dedicado al cine de «terror» y de «ciencia ficción». Nos suponemos que será el «hit» del presente curso.

★ La afición por los temas tétricos no ha decaído, pese al aparente agotamiento del tema. A los últimos títulos realizados por José Luis Madrid, Jesús Franco y Eugenio Martín, hay que añadir ahora otro de Ricardo Merino que se titulará *La orgía de las muertes*. Pero no queda ahí todo, porque el novel Jorge Gijón va a comenzar el rodaje del filme titulado *La perversa caricia de Satán*, con Silvia Solar, Pepe Nieto y Howard Vernon. Si a esto unimos títulos como *Diez negritos* (policial con Fernando Rey), *Una pena es una gota de sangre para morir amando* (filme-sexy con Sue Lyon, Jim Mitchum y Jean Sorel), sólo nos falta un filme sobre la contaminación para que el panorama cinematográfico se nos quede en una especie de «Historias para no dormir».

★ Narciso Ibáñez Serrador, el autor de las «famosas historias», y de la no menos famosa «Residencia», piensa continuar por los mismos derroteros al parecer, porque ya tiene muy adelantado el guión de su próxima película, basada en la narración de Poe *El caso del doctor Valdemar*.

★ Mientras tanto Miguel Picazo anuncia que el próximo mes de abril iniciará el rodaje de su película *Carta a Cora*, según un cuento de Borges, que ya había llevado a televisión con anterioridad. Su protagonista será Nathalie Delon.

★ Junto a Florinda Bolkan y Michel Piccoli, los españoles Charo Soriano, Teresa Gimpera y José María Prada, serán dirigidos por Vittorio de Sica en su próximo filme *La vacanza*, que realizará

en España en coproducción con Italia.

★ Pedro Lazaga dirigirá en febrero Juegos de medianoche, de Santiago Moncada, en coproducción con Alemania. A la cabecera del reparto irá Analía Gadé.

★ Florestano Vancini ha inicia-

do, en Roma, el rodaje de El delito Matteoti. Participan en el filme 130 actores, entre ellos Franco Nero, Gastone Mischim, Mario Adorf, Vittorio de Sica, Renzo Montagnani, Riccardo Cucciola, Umberto Orsini, en los primeros puestos.

HELMAN

## LA OPINION DE LOS CRITICOS

	Luis Gómez Mesa	José López Clemente	Félix Martialay	Juan Munsó Cabus	Luis Quesada	Calificación media
Klute .....	6	7	7	3	4	5,4
El vikingo .....	4	4	3		2	3,2
Fuenteovejuna .....	1	4	0		2	1,7
María, reina de Escocia ...	5	5	4	4	5	4,6
Regreso al hogar .....	3		0		4	2,3
París bien vale una moza ...	2		2		1	1,6
Los visitantes ... ..	7	6	0	6	6	5,0
Joe Kidd ... ..	3		5		5	4,3
Simplemente María ... ..	0		0	0	0	0,0
Morbo ... ..	3	5	8	4	5	5,0
La flauta mágica ... ..	3				5	4,0
El misterio de la vida ... ..	3		0	0	3	1,5
La celada ... ..	2	5	5	3	5	4,0
Melody ... ..	3				5	2,0

Las películas son clasificadas teniendo en cuenta todos los elementos que las componen.

Cero significa pésima. Cinco, mediana. Diez, obra maestra.

## REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

B I M E S T R A L

Director:

LUIS LEGAZ Y LACAMBRA

Secretario:

MIGUEL ANGEL MEDINA MUÑOZ

Secretario adjunto:

EMILIO SERRANO VILLAFANE

Sumario del núm. 186

(Noviembre-diciembre 1972)

E S T U D I O S

JOSE IGNACIO ESCOBAR Y KIRSPATRICK: «Partidos políticos y grupos de presión».  
DALMACIO NEGRO PAVON: «Legitimidad y cambio histórico».  
WILLMOORE KENDALL: «Cómo debe leerse el "Areopagítica", de Milton».  
PEDRO J. FRIAS: «Sociedad de hoy y mundo de mañana».  
NANCY A. ROSEMBLATT: «Emilio Castelar, teórico, publicista y político republicano».  
GERMAN PRIETO ESCUDERO: «Mesocracia y política».

N O T A S

JORGE RIEZU: «Ambito y contenido de la ciencia política».  
FRANCESCO LEONI: «Partidos políticos y grupos parlamentarios».  
VALENTIN R. VAZQUEZ DE PRADA: «En torno a la obra de Raymond Carr: España (1808-1939)».

MUNDO HISPANICO

BOHDAN T. HALAJCZUK: «Autodefensa preventiva a la luz de la cuarentena».  
JORGE MARIO QUINZIO FIGUEIREDO: «Sistema electoral chileno».

C R O N I C A S

EMILIO SERRANO VILLAFANE: «Primeras Jornadas Hispánicas de Derecho Natural».

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones.—Noticias de Libros.—Revista de Revistas.

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

España ... ..	450,— Ptas.
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas ... ..	9,50 \$
Otros países ... ..	10,50 \$
Número suelto ... ..	100,— Ptas.
Número suelto extranjero ... ..	2,75 \$

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8

MADRID-13 (España)

# música

## MONTSERRAT CABALLE EN UN PROGRAMA VERDI

La extraordinaria calidad y el prestigio de Montserrat Caballé quedaron reflejados en la asistencia de público al concierto ofrecido por la Orquesta y Coro de la Radio Televisión. Las filas añadidas al patio de butacas y la ausencia de espacios vacíos no fue suficiente para satisfacer a los aficionados, ya que muchos no pudieron asistir por no encontrar localidades. Al frente de la orquesta un director «especializado», Carlo Felice Cillario, que acertó plenamente en los «acompañamientos» y en los «solos» de la orquesta. Por su parte, Montserrat Caballé no hizo sino confirmar su seguridad y su calidad y atendió los prolongados aplausos del público, iniciados en su primera salida, con «propinas» fuera del programa Verdi.

Otro asunto es el del programa. Hemos comentado muchas veces lo endeble de muchos libretos de ópera, pero ahora corresponde verlo desde otro ángulo: el del concierto y la música no sale muy bien parada. Sin el endeble sustento de esos libretos, de la escena, de la acción, se nos muestra al desnudo y pierde su batalla. Pero la voz de Montserrat Caballé tiene fuerza suficiente para hacer que lo olvidemos.

Las dos próximas sesiones están a cargo de Sergiu Celibidache, destacando en los programas el *Concierto para guitarra y orquesta*, de Ernesto Halffter, y de ellas nos ocuparemos en una futura crónica.

## SOCIEDAD INTERNACIONAL DE MUSICA CONTEMPORANEA

La Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), de la que Oscar Esplá es presidente y Antonio Iglesias secretario general, habrá cerrado con esta fecha el plazo para la presentación de obras para su posible selección y presentación al jurado internacional de la sociedad, que, a su vez, preparará el programa del próximo Festival Mundial de 1973, que se celebrará en Reykjavik, Islandia. Las condiciones indicaban la aceptación de todos los géneros musicales, excepto las obras para gran orquesta u ópera, concretando: «La música de cámara para 20 ó 25 instrumentos será preferible. Se prestará un interés especial a las obras multimedia, electrónicas «vivas» o en cinta magnetofónica, música de cine, jazz y pop no comercial. Tendrán prioridad aquellas escritas por compositores jóvenes.» No hay duda de que las bases responden plenamente al calificativo «contemporánea» de la sociedad.

## LEON ARA Y TORDESILLAS EN «GRANDES INTERPRETES»

Turina, Franck, Prokofieff, fueron, entre otros, nombres del programa ofrecido por el violinista Agustín León Ara y el pianista José Tordesillas dentro del II Ciclo de «Grandes Intérpretes». Las calidades individuales de los intérpretes se han afirmado en el hacer música juntos y así surge la compenetración, el equilibrio del brío de Tordesillas, con el lirismo de León Ara. Por ello, el concierto tenía doble interés si tenemos en cuenta que frente a las actuaciones de las orquestas es necesario el complemento de la música de cámara, de menor relumbrón aunque de idéntico valor. Y estas sesiones —al margen de presentaciones de jóvenes «promesas»— sirven de modo definitivo al clima musical al complementarlo.

## FESTIVIDAD DE SANTA CECILIA

La Dirección General de Bellas Artes tuvo en cuenta la festividad de Santa Cecilia para celebrar una misa en la iglesia de San Jerónimo el Real, en la que la Coral de la Universidad de Madrid, «Santo Tomás de Aquino», dirigida por el padre José Ignacio Prieto, interpretó la *Misa de la juventud*, de Cristóbal Halffter, que responde fielmente a su título por la sencillez aparente y por su belleza.



Agustín León Ara y José Tordesillas



Angeles Chamorro, «Marola» en «La Tabernera del puerto»

## «LA TABERNERA DEL PUERTO»

La compañía de José Tamayo ha presentado en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, *La tabernera del puerto*, libro de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Pablo Sorozábal. Los decorados y figurines de Manuel Mampaso prestan un buen ambiente y el verismo del primer cuadro del tercer acto arrancó un nutrido aplauso. Bien la orquesta, dirigida por Moreno Buendía y José Antonio Torres.

El reparto, alternante en tardes y noches, incluye los nombres de Angeles Chamorro, Francisco Ortiz, Pedro Farrés y Esteban Astarloa y Josefina Meneses, Evelio Esteve y Martín Grijalba, que dominan sus papeles. *La tabernera del puerto* figura entre las mejores obras del maestro Sorozábal y se mueve con soltura entre las principales del género. El libreto, algo ingenuo hoy, ajusta en su tiempo y da pie a escenas de humor, a «tipos», y entre ellos, «Antigua», al que presta toda su gracia Selica Pérez Carpio.

## CONCIERTOS PARA LA JUVENTUD

La aventura de los Conciertos Sinfónicos para la Juventud, organizados por la Delegación Nacional de la Sección Femenina, ha iniciado su XI temporada con un concierto importante a cargo de la Agrupación «Divertimento» (Grupo Escolar «Carmen Cabezeuio», de Madrid), con la colaboración de la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo, que dirige César Sánchez, con presentación y comentarios de Carlos González de Lara.

En esta primera sesión fueron presentadas varias obras: *Variaciones sobre un péndulo*, de Jos Wuytack; villancicos de varias regiones españolas y el estreno de la *Cantata de Navidad*, de Carl Orff.

Según información que recibimos, serán ocho millones y medio de escolares los que asistirán en este curso a los Conciertos para la Juventud, que se iniciaron en la temporada 1961-1962, y la cifra impresiona. De esa misma impresión hemos de sacar prometedoras conclusiones en relación con el futuro público musical español cultivado desde la edad escolar y coinciden aquí los esfuerzos que viene realizando la Dirección General de Bellas Artes en el mismo sentido. Los frutos de estas empresas se verán en el tiempo, pero no hay otro modo de llegar a ellos.

## ALEA DE NUEVO EN ACCION

En esta sesión de *Alea* fue invitada la Orquesta de Cámara Nuova Consonanza, que, dirigida por Marcelo Panni, presentó en el Conservatorio de Madrid obras de Bruno Maderna, Camilo Togni, Aldo Clementi y Sylvano Bussotti, aunque casi podríamos excluir

Madrid-España, 15 de diciembre de 1972

esta última, ya que un incidente ajeno al concierto—entre una alumna y empleados del centro—produjo un incidente prolongado por algún sector del público que, prácticamente, impidió escucharla. No fueron las obras en esta ocasión motivo de protesta, pero un criterio de rigor que no admite justificadas demoras condujo al mismo fin.

## COLECCION “SELECCIONES DE POESIA ESPAÑOLA”

Recientemente aparecido:

*Contar y seguir (1962-1972)*, de Antonio Pereira. 125 pesetas.

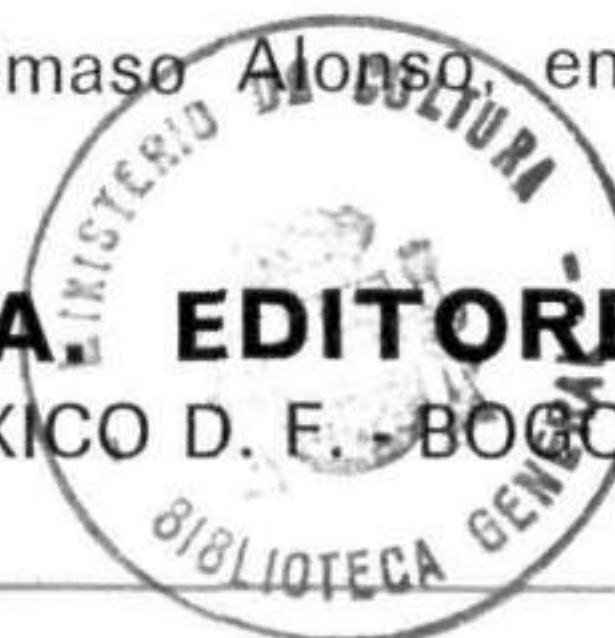
En la misma colección:

	Pesetas
POESIA (1958-1971), de Manuel Mantero.	150
ANTOLOGIA (1941-1971), de Manuel Alvarez Ortega.	125
CEMENTERIO CIVIL, de Gerardo Diego.	95
LA GENERACION POETICA DE 1936, de Luis Jiménez Martos.	200
POESIA EN TREINTA AÑOS, de Guillermo Díaz-Plaja.	150
CIEN POEMAS DE UN AMOR, de Gabriel Celaya.	95
HISTORIAS EN VENECIA, de Enrique Badosa.	85
PAIS (Antología 1955-1970), de Blas de Otero.	100
POESIA (1953-1966), de Claudio Rodríguez.	125
OBRA POSTUMA, de Adriano del Valle.	125
POESIA (1956-1970), de Eladio Cabañero.	125
LOS «PREMIOS BOSCAN» (1962-1966).	125
ANTOLOGIA POETICA, de Luis Cernuda. Segunda edición.	125
ANTOLOGIA DE J. V. FOIX (texto bilingüe), de Enrique Badosa.	125
POESIA PLURAL, de José Ramón Medina.	125
POEMAS DE LA CONSUMACION, de Vicente Aleixandre. Segunda edición.	100
POESIA (1946-1968), de Leopoldo de Luis.	100
POESIA TOTAL, de Victoriano Crémer. Segunda edición.	100
POESIA (1947-1964), de María Beneyto.	100
POESIA AMOROSA (1918-1970), de Gerardo Diego. Segunda edición.	100
POEMAS, de Miguel Hernández. Cuarta edición.	100
POESIA (1942-1962), de José Luis Cano. Segunda edición.	100
TRESCIENTOS POEMAS, de Juan Ramón Jiménez. Segunda edición.	100

De próxima aparición:

Obras de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, entre otros.

**PLAZA & JANES, S. A. EDITORES**  
BUENOS AIRES - BARCELONA - MEXICO D. F. - BOGOTÁ





## CULTO-POPULAR VERSION DE «LA LOCANDIERA»

**CARLO GOLDONI:** *Mirandolina* en su posada hace lo que le da la gana. *Versión libre de la obra, letras cantables, escenografía y dirección: Juan Guerrero Zamora. Teatro Reina Victoria. Intérpretes: Nuria Torray, Carlos Lemos, Pepe Ruiz, Ramón Corroto, Terele Pávez, Encarna Chimeno, José Antonio Ceinos, Manuel de Benito y Modesto Fernández. Fecha de estreno: 26 de octubre de 1972.*

La «commedia dell'arte» tuvo sus inciertos orígenes en la Italia del siglo XVI. Con el paso a otras naciones europeas—Francia e Inglaterra, principalmente—, los guiones sobre los que las compañías ambulantes tenían que improvisar recortaron algo sus toscos perfiles iniciales y, en similar medida, el talento de los personajes ganó en refinamiento: es lo que va de «Colombina» a «Colombine», de «Pedrolino» a «Pierrot» y de los «zanni» a los «clowns». Y es que el origen netamente popular de la «commedia dell'arte» se enriqueció con aportaciones cultas de Molière, primero, y después, acaso más acabadamente—ya iniciado el siglo XVIII—, de Carlo Goldoni.

En el trance de ofrecer una versión de la obra mejor construida del autor italiano—de tan rica invención como rutinaria artesanía—, Guerrero Zamora ha tirado por la calle de en medio, con desparpajo muy afín al del propio Goldoni. De ahí que esta versión que se representa en Madrid roce los mismos antipodas del tratamiento arqueológico de una pieza clásica. Todo tiene en ella el aire de «festejo popular» con que ha bau-

tizado al espectáculo su adaptador-director-escenógrafo, pero con un popularismo culto, inteligente y casi, casi erudito, que consigue el prodigio de hacer llegar hasta nosotros las antiguas peripecias goldonianas en atractiva envoltura actual.

Lo antedicho ya basta para que la pieza de Goldoni, escrita en el instante en que el autor se encontraba más en forma, tras la serie de dieciséis obras elaboradas en la temporada 1750-51—y ésta fue estrenada en 1753—, resulte, en la libérrima versión de Guerrero Zamora, un espectáculo colorista, desenfadado y plétórico de alegría vital.

Un espectáculo en el que subsiste enteramente la invención de Goldoni y su despliegue de colorines festivos, adobados con referencias actualizadoras muy diestramente insertas en la letra de las canciones, cuya línea melódica, un tanto elemental y pegadiza, es testimonio de autenticidad.

Así es cómo Guerrero Zamora ha podido convertir la antañona comedia de Goldoni en un vivacísimo espectáculo musical de incuestionables calidades. Bien es cierto que para encarnar a «Mirandolina», personaje que se cuenta entre los predilectos de Goldoni, pues antecedentes suyos son perceptibles en, por lo menos, tres comedias, si bien en ninguna de ellas logra como en ésta la cima de expresión de la astucia femenina que revela el nuevo y acertado título dado por el adaptador a su comedia musical; para encarnar a tal criatura, decía, ha contado Guerrero Zamora con Nuria Torray, que a sus dotes de actriz une otras no menos estimables, pero más ignoradas, de cantante con voz de registros cálidos y briosos, pintiparados al temple de su personaje.

¿Sorprende—al hilo de todo lo precedente—la falsa paradoja dada en la adjetivación de *Mirandolina*... como culto-popular versión de la obra de Goldoni?

A pies juntillas pienso que no hay motivo. Que Guerrero Zamora, tan respetuoso con la esencia popular del texto goldoniano, le añada sutiles enriquecimientos culteranos, tales como el de transformar el nombre del misógino caballero «Ripafrotta» en su no del todo equivalente catalán «Rocatallada»...

Junto al gran triunfo personal de Nuria Torray, cabe citar a Carlos Lemos, en un viejo marqués que sus arrestos logran rejuvenecer; a Ramón Corroto, siempre impecable; a Terele Pávez, que en su primera frase prueba ya la actriz de muchos quila-

tes que es. Y, en segundo plano, pero muy bien empastados, Pepe Ruiz y Encarna Chimeno.

La escenografía de Guerrero Zamora resulta—ignoro si deliberadamente—de inconfundible vitola napolitana, y eficaz cien por cien.

## ACOSO Y DERRIBO DEL MITO DE DON JUAN

**MAX FRISCH:** Don Juan o el amor a la geometría. *Versión española de Annie Reney y Enrique Ortenbach. Teatro Nacional María Guerrero. Dirección: Víctor Andrés Catena. Decorados y figurines: Emilio Burgos. Coreografía: Alberto Portillo. Música: Adolfo Waitzman, por la Orquesta de Jazz de Madrid. Principales intérpretes: Cándida Losada, Olga Peiró, Manuel Alexandre, Gloria Cámara, Manuel Otero, Marcelo Arroita-Jáuregui, Ignacio de Paúl, Tere del Río, Silvia Roussin, Manuel Sierra, José Yepes, Juan Lizárraga, Antonio Agustí, Avelino Cánovas, Maruja Recio y Elena Sendón. Fecha de estreno: 11 de noviembre de 1972.*

No ha tenido que violentarse demasiado Max Frisch para idear esta desmitificación del mito donjuanesco: le ha bastado con examinar con lupa helvética sus puntos débiles y hacer de ellos caricatura en la que





participan, por partes iguales, frigidéz matemática, sarcasmo y humor satírico. Pero ocurre que también hay puntos débiles y febles razonamientos en la antimítica versión de Frisch, como lo es su peyorativa y limitadora adecuación del donjuanismo a España, en abierto contraste con su propio uso de las obras que el tema ha inspirado en dramaturgos extranjeros—Molière, lord Byron, Brecht...—, oportunamente resaltado por Catena en el clarificador «happening» inicial.

Con todo, éste es un reparo muy menor frente a los innegables hallazgos de la obra de Frisch, en la que, si es cierto que da a la personalidad anárquica del protagonista perfiles por los que —como dice el adaptador Ortenbach— «resulta demasiado suizo», no es menos verdad que abunda en episodios de gran eficacia lírica y dramática, cuyo conjunto supone un magistral ejercicio de «acoso y derribo del mito» —dicho en terminología hispánica que sin duda ha de ser del agrado de Frisch—, en faena carente del golpe definitivo de la puntilla, quizá porque Frisch no esté práctico en tales menesteres.

El Don Juan de Frisch —acaso tan indiferente a la geometría como al amor— es, resueltamente, un conquistador a su pesar.

En el inciso del párrafo anterior radica la sutil trampa del título, mediante la cual Frisch logra desorientar a directores y escenógrafos. Porque la frialdad helvética del personaje, a la que se refería el adaptador, no le es propia, sino traspasada del temperamento de Frisch. ¿Cómo creer en el «amor a la geometría» y en la pasión por el ajedrez, aliados a indiferencia amorosa, en un personaje que la noche anterior al día de su boda seduce —sin saber de quién se trata— a la muchacha con la que iban a casarlo? De lo que no es partidario el Don Juan ideado por Frisch es del matrimonio, parece deducirse de lo antedicho...

Luego, ya sí: el suicidio de la seducida en el parque y rechazada ante el altar proporcionan al protagonista una aureola no deseada de conquistador a destajo. Sufre asedio femenino, cierto, pero él cumple más que discretamente... Y el episodio de la partida de ajedrez en el burdel de la Celestina apenas puede considerarse sino como una pericia incrustada por Frisch en abono de su pretensión desmitificadora, que sólo consigue plenamente en el desenlace —tras el desarticulado engaño de la cena con falso «convidado de piedra»—, según el cual el protagonista va al redil matrimonial con la jubilada prostituta y, ahora, viuda muy bien pudiente. El «acoso y derribo del mito» se realiza mediante concesión tan impropia de Don Juan. Pero queda el rabo por desollar. Dicho de otra manera: Max Frisch no llega a apuntillar. Y ahí sigue, sempiterno, el mito de Don Juan.

A la disposición de Víctor Andrés Catena para su labor coordinadora estaban en esta oportunidad todos los medios imaginables, en un despliegue de elementos insólito en nuestros escenarios, y el director los ha utilizado muy eficazmente, en orden a una total clarificación del espectáculo: desde los ingeniosos decorados y figurines de Burgos hasta las ilustraciones musicales de Waitzman —en la admirable interpretación de la Orquesta de Jazz de Madrid—, pasando por los números coreográficos de Alberto Portillo, todo ha sido espléndidamente conjuntado por Catena. Todo... salvo en lo concerniente a los intérpretes, a quienes ya en el programa de mano escinde en tres grupos jerárquicos, si bien es cierto que, en la hora de la verdad histriónica, no pocos segundones hacen méritos para figurar en el grupo primero y viceversa. De la anarquía predominante se salvan, por méritos propios, Cándida Losada —inolvidable Celestina—, aplaudida ya en el mutis de su primera escena, que da un gran recital de eficacia interpretativa y pleno entendimiento de su personaje, así como Olga Peiró, Manuel Alexandre, Gloria Cámara, Manuel Otero —en el protagonista—, Marce-

lo Arroita-Jáuregui, Ignacio de Paúl, Manuel Sierra y Juan Lizárraga. También, en comedidos de inferior rango, Silvia Roussin, Maruja Recio, José Yepes y Antonio Agustí.

Pero los antedichos intérpretes se salvan por su buen hacer personal, sin que lleguen a integrar conjunto. Tanto en su labor como en la de los restantes no hay unidad de estilo ni cosa que se le parezca. Y de esto parece lógico hacer responsable a Catena. Quizá sea porque, obsesionado por extraer el máximo partido al lujo de medios escenográficos puestos a su disposición —lo que efectivamente logra—, ha descuidado la dirección de los intérpretes. También es posible que no haya contado con los más idóneos..., pero el crítico ha de atenerse a los resultados y juzgar por ellos.

## SOCRATES Y SU ELECCION DE LA VERDAD

**ENRIQUE LLOVET:** Sócrates. *Teatro de la Comedia. Dirección: Adolfo Marsillach. Figurines: Emiliano Redondo. Espacio escénico: Vicente Rojo. Expresión rítmica: Marta Scilina. Luminotecnia: Luis Cuadrado. Intérpretes: Adolfo Marsillach, Gerardo Malla, Juan Jesús Valverde, Francisco Melgares, Francisco Guijar, Emiliano Redondo, Vicente Cuesta, José Camacho, Francisco Balcells y Francisco Casares. Fecha de estreno: 17 de noviembre de 1972.*

Enrique Llovet y Adolfo Marsillach son dos hombres tan vocados al teatro que de su conjunción en una misma empresa sólo puede surgir un espléndido, sugestivo y brillante espectáculo dramático. Tanto cuando se trata de una traslación —término muy llovetiano— de Molière como cuando el escritor indaga en fuentes socráticas, los resultados han de alcanzar elevadas cotas artísticas.

Y a que así sea contribuye muy decisivamente la esencial cualidad de hombres del teatro de tan firme arraigo en ambos. Sus sensitivas antenas captan con prontitud los temas conflictivos que revisten quemante actualidad a la vez que conservan permanente interés. Por ejemplo, Sócrates, la peripécia del filósofo griego que entre verdad y muerte o incertidumbre y vida, se decidió por la primera opción ante sus jueces atenienses, ante sus discípulos y sus acusadores.

Como Sócrates no nos ha legado su versión escrita de los hechos, para la reconstrucción escénica del juicio, Llovet ha recurrido —actualizándolos sabiamente— a los testimonios de Platón y de Jenofonte, pero sobre todo del primero, pues el extremado partidismo que a favor del filósofo mostró Jenofonte en su *Apología* y restantes obras socráticas le restan demasiada ecuanimidad.

Una autora argentina, Sara Strassberg, escribió años atrás una obra de igual título y sobre idéntico tema que, tras obtener mención especial en un concurso, fue estrenada el 6 de octubre de 1968 por la Radio Nacional de su país. Su pieza y la de Llovet coinciden en cuanto se alimentan de los *Diálogos* de Platón, pero difieren absolutamente en lo que respecta al tratamiento escénico, cien por cien más adecuado a las corrientes dramáticas hodiernas en el de

Llovet. La multiplicidad de escenarios en los que se desarrolla la pieza de Sara Strassberg, y su división en los tres actos consabidos, contrastan con el abstracto decorado único ideado por Llovet y la ininterrumpida escenificación del espectáculo. (Traigo a colación el paralelismo temático de ambas piezas para demostrar que si el asunto de Sócrates y su elección de la verdad adquiere palpitante actualidad, ésta no se logra del todo sino mediante una adecuada escenificación acorde con la sensibilidad del espectador actual, tan carente de antañonas rutinas como pródigo en sugerentes hallazgos.)

La sabiduría escénica de Llovet se manifiesta superlativamente en la agudeza con que hace que la responsabilidad de los quinientos jueces atenienses se extienda al público madrileño, implicado en el dictamen mediante recursos dialécticos del moderno teatro de participación, admirablemente escenificados por Marsillach, que en todo se identifica con el autor.

Alguna vez he escrito que Marsillach era «el más inteligente de nuestros directores». No el mejor ni el más completo, sino precisamente el de más inteligencia: lo atestiguan las cualidades esclarecedoras del texto de cada uno de los detalles pensados para su escenificación de *Sócrates*, cuyo denominador común pudiera ser el de la neutral blancura: figurines, espacio escénico, luminotecnia y esos cubos de ligera materia plástica y múltiple utilidad; tal ausencia de contrastes cromáticos facilita el protagonismo del verbo. Que era de lo que se trataba, según se desprende de la especie de «declaración de principios» inserta por el propio Marsillach en los programas de mano: «Hagamos teatro de otra manera. De acuerdo. Pero —¡cuidado!— tenemos el deber de ser coherentes incluso en nuestra confusión...; este Sócrates de hoy pretende colocar, en el hueco que le corresponde, a un olvidado elemento teatral: la palabra.»

Marsillach se pliega en todo a las exigencias del espectáculo que le ha sido encomendado: concepción del escenario totalmente desprovisto de elementos ambientales; dirección de intérpretes atenta a la máxima claridad expresiva, y propia utilización de un tono confidencial que, si resta posibilidades de brillantez a su encarnación de Sócrates, añade convicción a sus palabras, a las verdades como puños que prodigó en el ágora y ante sus acusadores.

De esta forma, el conflicto originado por la elección de la verdad —con desprecio incluso de la vida— que Sócrates hiciera hacia el 399 antes de Cristo, llega al espectador español de hoy sin haber perdido un ápice de su ejemplaridad cívica y moral.

Los insistentes aplausos y «bravos» del público parecían reclamar a Llovet, que no compareció, en una determinación muy hermanada con el talante irónico de Sócrates, se me antoja... Llovet, Marsillach y sus colaboradores han dado prestando a la escena madrileña con una obra de insólitas calidades. Gracias les sean dadas.

## DE «EL INTERCAMBIO» A «LOS LUNATICOS»

**THOMAS MIDDLETON y WILLIAM ROWEY:** Los lunáticos. *Versión española y adaptación de José Méndez Herrera. Teatro Marquina. Dirección: Fernando Fernán Gómez. Bocetos y figurines: Mampaso. Ilustración musical: Antón García*

Abril. Principales intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Emma Cohen, Charo López, Juan Diego, Alberto Fernández, José Montijano y Helena Fernán Gómez. Fecha de estreno: 2 de diciembre de 1972.



Aunque ésta es una de las más logradas obras de Middleton—Rowey fue sólo un circunstancial colaborador—, nunca había sido estrenada en España, y hubiéramos seguido ignorándola de no ser por la alertada traducción que, con libertad formal y respeto a la esencia, ha realizado ese gran conocedor del teatro y de la lengua inglesa que es José Méndez Herrera, en la que desde los primeros instantes se echa de ver la decisiva aportación de su propia cualidad poética.

Es posible que durante su prolongada estancia en Roma, Méndez Herrera obtuviese información, directa o indirecta, de la versión estrenada por Ronconi de *The changeling*—cuya traducción literal podría ser *El intercambio* o *El trueque*—, y de ahí recibiera el estímulo necesario para realizar su adaptación al español. Desconozco la versión estrenada por Ronconi, por lo que el juicio valorativo de la tarea de Méndez Herrera ha de relacionarse exclusivamente con el original de Middleton y Rowey.

La sustancial aportación del adaptador está implícita en el nuevo título dado a la pieza: *El intercambio* se refiere claramente a la trama dramática, al conflicto de amor, celos, venganza y forzada recompensa «en especie» al crimen cometido por inducción. En *Los lunáticos*, la referencia se extiende a la acción paralela—sólo en cierto modo puede considerársela secundaria—, de comicidad no exenta de capacidad conflictiva.

La fusión de ambas tramas ofrecía picudas dificultades, obviadas certeramente por los muchos saberes de Méndez Herrera y por la consumada profesionalidad de Fernán Gómez y su conjunto, con mención especial a la pantomima del grupo «Bululú» que dirigen Jesús Sastre y Juan Antonio Núñez, en feliz actuación, justamente ovacionada.

*The changeling* fue estrenada en 1622, es decir, seis años después de la muerte de Shakespeare, y su concepción y desarrollo establecen ciertas afinidades con, por ejemplo, *Macbeth*, mas a considerable distancia dramática, como era de prever; de ahí, quizá, el tenaz olvido de los valores ciertos que posee la pieza de Middleton y Rowey: es el

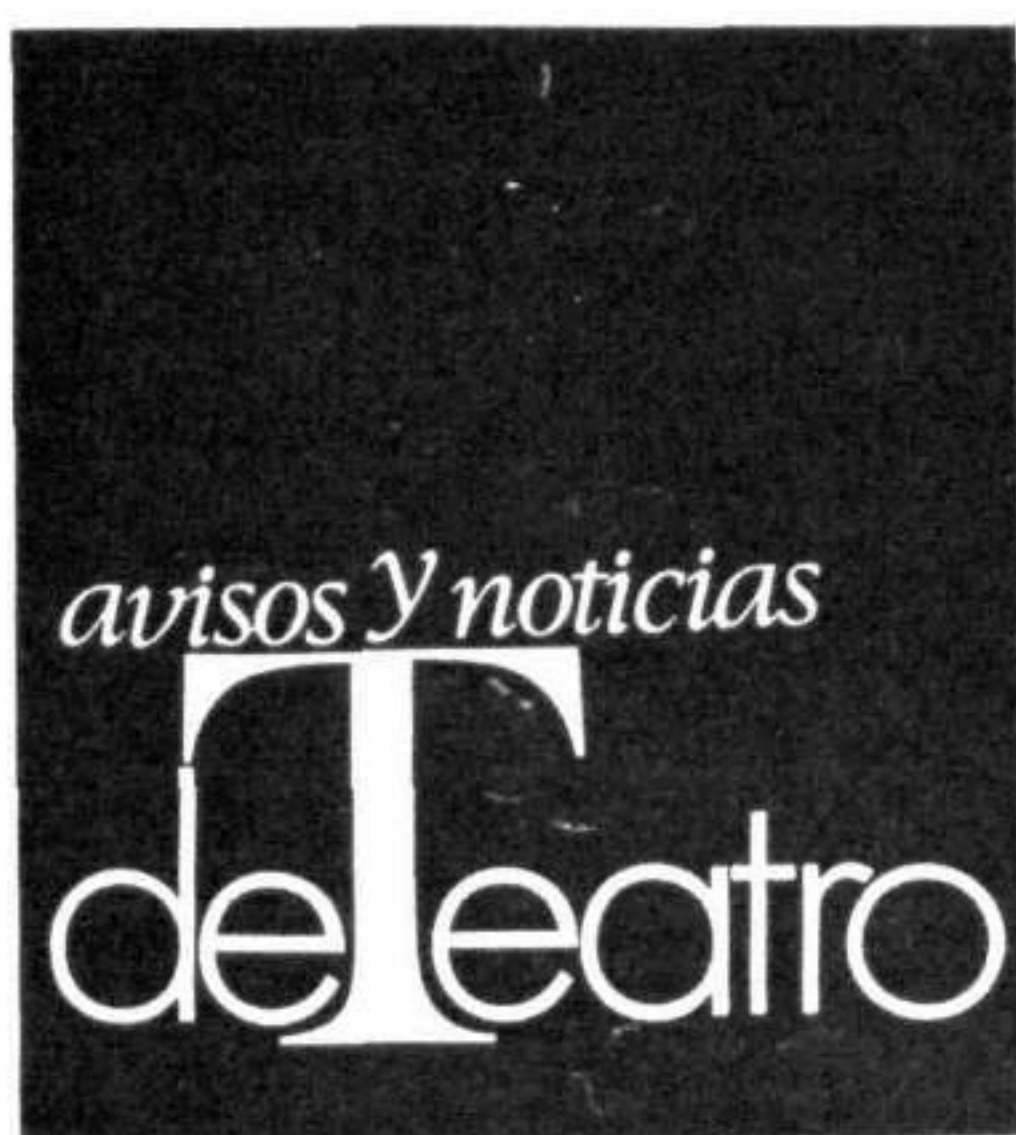
triste destino de los dramaturgos que coinciden cronológicamente con otro llamado a ocupar un puesto cimero en el teatro de todos los tiempos.

Lo cual no obsta para que la adaptación de Méndez Herrera tenga una dignidad más que suficiente para justificar su estreno: la larga, densa e intensa escena última de la primera parte, entre Beatriz y De Flores—Emma Cohen y Fernando Fernán Gómez—acredita por sí sola a *Los lunáticos* como obra de frecuentes calidades dramáticas. Es fácil suponer el esfuerzo que el adaptador ha tenido que realizar para la transcripción al lenguaje de hoy de la explosión de pasiones desatadas que tiene efecto entre el criado de horripilante físico y su bellísima y deseada Beatriz, que lo ha inducido al asesinato del que le tenían destinado por esposo. Ante la indignación de ella al comprender que el criado quería satisfacer carnalmente sus deseos, como pago del crimen, De Flores replica: «¿Estás empapada en sangre / y hablas de pudor?» Y cuando ella le recuerda sus tan opuestos orígenes, el monstruo de fealdad y lascivia responde, con avasallante lógica, que la discrepancia de nacimientos queda anulada por el hecho criminal que los sitúa a un mismo nivel.

Esa escena, la pantomima de la boda frustrada y la de los tontos y locos a los que se agregan dos personajes que fingen imbecilidad o demencia para conseguir los favores de la joven esposa del decrepito doctor—hay aquí una clara resonancia de *La mandrágora*, de Maquiavelo—, fueron muy ovacionadas.

Espléndida la escenografía ideada por Mampaso, que permite rápidas mutaciones sin mengua del ritmo escénico, y muy identificadas con la época de la acción las ilustraciones musicales de García Abril.

Fernán Gómez es un fuera de serie, y lo prueba en su doble cometido de director e intérprete. Como director, logra una difícil síntesis de la compleja y doble trama; y, como intérprete, está a la altura de su renombre: incluso en su prodigiosa caracterización, demuestra Fernán Gómez lo que es capaz de hacer nuestro indiscutible primer actor, a pocos mimbres que le den para ello. Emma Cohen ve oscurecida su buena labor por el deslumbrante trabajo de Fernando, pero va a más en relación a sus anteriores creaciones. Muy convincente Charo López, y discretos, entonados, Alberto Fernández, Juan Diego y José Montijano.



#### FRANCISCO CURET

Ha muerto en Barcelona—donde nació en 1886—el escritor Francisco Curet y Payrot, ensayista de temas teatrales e historiador del teatro catalán. Fundó y dirigió la revista *El teatre català*, desde 1912 a 1917. Se trataba de una publicación semanal, ilustrada, de muy viva resonancia en los medios literarios de Cataluña. Entre las varias monografías que publicó sobresalen *La municipalización del teatre a Barcelona*, *El arte dramático en el resurgir de Catalunya*, *El teatre català devant el renaiement patriòtic*, *Teatres particulars a Barce-*

lona en el segle XVIII y un estudio literario y biográfico del dramaturgo Ignacio Iglesias.

También es notable su contribución a temas folclóricos y de historia general, plasmada sobre todo en la obra *Visions barcelonines*, publicada en 10 volúmenes. Se editó entre 1952 y 1958, con ilustraciones de Lola Anglada.

Tan continuada y plena dedicación al teatro catalán halló cabal desembocadura en la minuciosísima *Història del teatre català* que, enriquecida con valiosas ilustraciones y reproducción de documentos, editó hace un lustro Aedos, en fascículos encuadernables. Con la muerte de Curet, el teatro catalán pierde a su más prestigioso historiador.

#### SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL EN ARGENTINA

El director teatral José Gordón Paso nos transmite su inquietud por la irrelevancia del teatro español contemporáneo en la Argentina. «Es posible que a quien no conozca la realidad del teatro español en Argentina—escribe—, mi S. O. S. le parezca exagerado, fuera de lugar.» Tras afirmar que su alarma está justificada, prosigue Gordón: «Nuestro teatro, que fue en otras épocas atracción importante en los principales teatros porteños, hoy no tiene aceptación. Si fuera por un resurgir del teatro nacional argentino, bien venido fuese este desplazamiento, porque al fin y al cabo dramaturgos de habla española son todos, pero no es así. El teatro argen-

tino está invadido de traducciones, no siempre justificables, y en donde en muchos casos juega más el esnobismo de las malas palabras y situaciones atrevidas eróticamente, desnudos (tanto masculinos como femeninos), que el auténtico valor de la pieza.»

La compañía que dirige José Gordón representa ahora en el teatro Empire, de Buenos Aires, la pieza de Alfonso Sastre *El cuervo*, siendo la única que escenifica piezas de autores españoles. No hay, pues, desconocimiento en su punto de vista, y sí legítima pasión, cuando escribe:

«Yo puedo afirmar que aquí nuestro teatro muere. No tiene ambiente. Los adjetivos más cariñosos son obsoleto, pasado de moda, viejo y, en el mejor de los casos, localista, cuando la realidad es que es menos localista que el norteamericano, el inglés o el francés. Hace falta una auténtica promoción que nos presente a los autores, a los intérpretes. Noticias constantes en la prensa sobre los éxitos de España...»

Según Gordón, hay en Hispanoamérica insuficiencia de información sobre la trayectoria del teatro español de posguerra. Y concluye:

«Es posible que todo esto no tenga ninguna importancia para los españoles de España, pero para nosotros, para los que estamos al otro lado de la orilla, créame que nos parece importantísimo.»

También al transcriptor, Gordón, también al transcriptor.

### ANTONIO BURGOS, PREMIO DE NOVELA «CIUDAD DE MARBELLA»

Antonio Burgos acaba de ganar el primer premio de novela «Ciudad de Marbella».

El premio «Ciudad de Marbella» ha sido creado por el Ayuntamiento de esta localidad, estando dotado con 200.000 pesetas. La novela ganadora tiene por título *El contrabandista*.

### EL MARQUES DE LOZOYA, NUEVO PRESIDENTE DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, ha sido elegido por unanimidad para ocupar la presidencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en sesión ordinaria, celebrada por la docta corporación en su sede.

El marqués de Lozoya cubre la vacante producida por el fallecimiento del duque de Alba.



### REAPERTURA DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

La esposa del Jefe del Estado, doña Carmen Polo de Franco, acompañada del ministro de Educación y Ciencia, director general de Bellas Artes, directora del Museo y otras personalidades, presidió el acto de reapertura del Museo Nacional de Artes Decorativas, en el que se han llevado a cabo obras de remozamiento.

La directora del Museo, María Dolores Enrique, pronunció unas palabras con este motivo.

### LIBRO DE INTERES NACIONAL

Le ha sido concedido el título de «Libro de interés nacional» al Gran Atlas Aguilar. Con este galardón son ya cuatro los obtenidos por esta obra,

exponente de la cartografía y la industria editorial españolas: medalla de oro en la Exposición de las Artes del Libro de Leipzig, Feria de Francfort, y medalla «Ibarra» del Instituto Nacional del Libro Español.

### HOMENAJE A JOSE MARIA PEMAN

El IV premio de periodismo «José Biosca», instituido por el Círculo Catalán de Madrid, ha sido entregado por el titular del mismo a José María Pemán, autor del artículo «El catalán, un vaso de agua clara», publicado en el diario ABC.

Con este motivo se celebró una cena-homenaje en un hotel madrileño, a la que asistieron unos trescientos comensales.

### GUADALAJARA: HOMENAJE A LUIS DE CASTRESANA

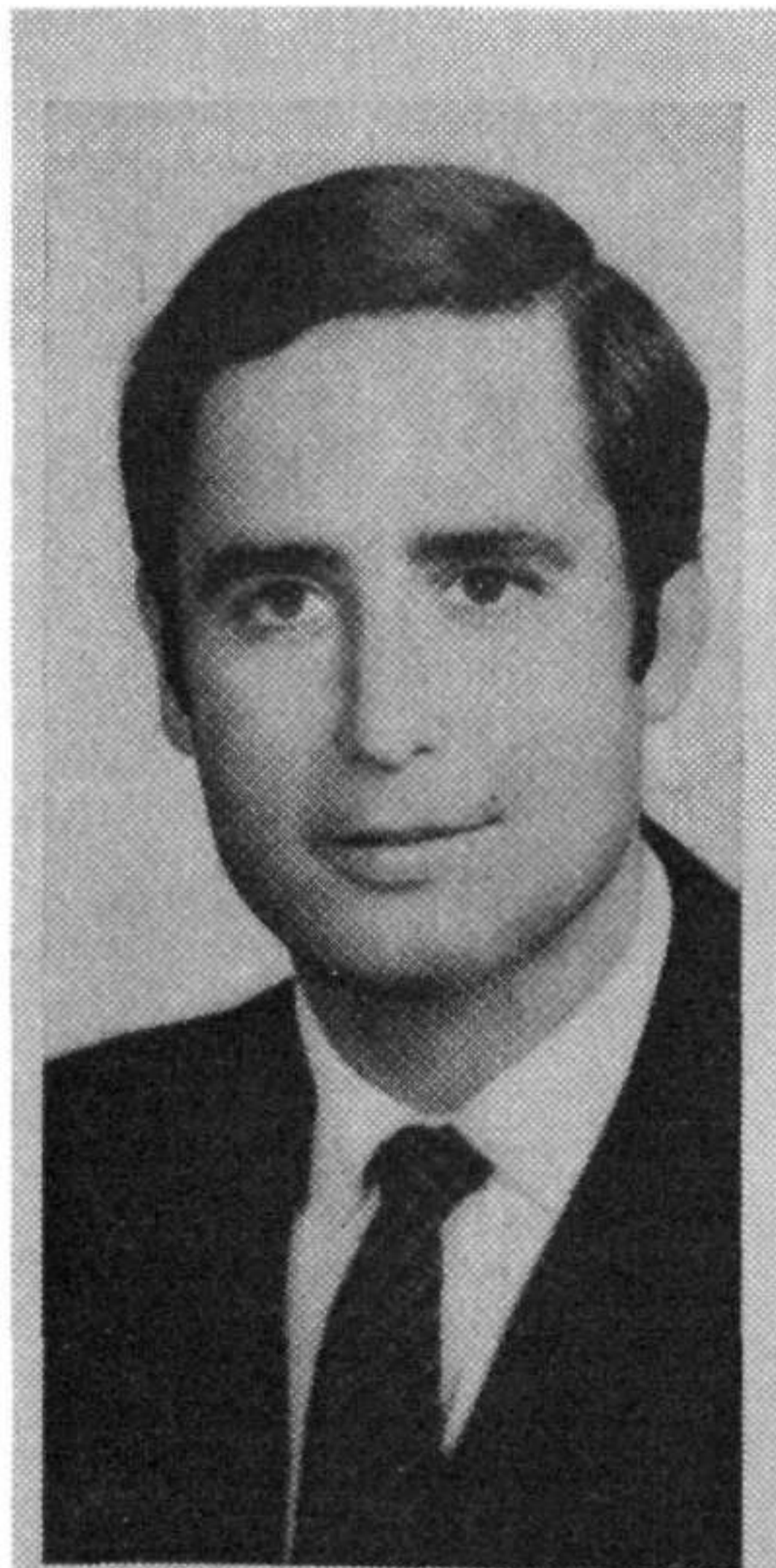
En una urbanización de Albaete de Zorita (Guadalajara) ha sido descubierta una lápida que da el nombre de Luis de Castresana a una calle de la citada urbanización. Han precedido hasta ahora a Luis de Castresana en este homenaje Miguel Angel Asturias, Antonio Mingote y Camilo José Cela.

Descubrió la placa, en bella cerámica de Talavera, con textos de El otro árbol de Guernica, el propio Luis de Castresana, quien leyó unas cuartillas de agradecimiento. Asistieron al acto numerosos escritores, poetas y amigos del homenajeado.



### UNA NUEVA GRAMATICA DE LA LENGUA CASTELLANA

«La Real Academia Española de la Lengua ha presentado el «esbozo de una gramática», que ha sometido al conocimiento de las academias correspondientes de Hispanoamérica, para que venga a sustituir a la gramática existente», ha declarado en Quito el académico y escritor español Guillermo Díaz-Plaja, tras su asistencia en Caracas al VI Congreso de Academias de la Lengua. Aquí le vemos durante la conferencia pronunciada en Quito, en el Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica, sobre el tema «El libro en España». A su derecha, el embajador de España en aquel país, don Eduardo Ibáñez y García de Velasco. A su izquierda, un miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.



### JUSTO JORGE PADRON, PREMIO «LUNDKVIST»

Ha sido concedido el premio que otorga la Fundación Lundkvist al libro del poeta canario Justo Jorge Padrón. La nueva poesía sueca. El premio, dotado con 5.000 coronas (unas 70.000 pesetas), se concede anualmente a la mejor obra publicada por autor extranjero sobre literatura sueca.

## NOMBRAMIENTO EN LA EDITORIAL DONCEL

Don Antonio Manuel de Beas Ferrero ha sido nombrado director de la División Económico-Comercial de la Editorial Doncel por el delegado nacional de la Juventud, don Guillermo Fernández Júlbez. El señor Beas nació en Tetuán hace treinta y ocho años. Es intendente mercantil y técnico del Instituto Nacional de la Vivienda y ha desarrollado su actividad tanto en la Administración pública como en la empresa privada.

## PREMIOS «LAZARILLO» 1972

Cuentos del año 2100, *original del argentino Aarón Cupit, ha sido galardonado con el premio «Lazarillo» 1972, dotado con 50.000 pesetas, que concede la Comisión Delegada de Literatura Infantil y Juvenil del Instituto Nacional del Libro Español.*

*El premio «Lazarillo» para ilustradores, dotado con 40.000 pesetas, fue adjudicado a Manuel Boix Alvarez, autor de las ilustraciones de la obra El país de las cosas perdidas.*

## ARTURO DEL VILLAR, PREMIADO POR LA ACADEMIA DE MEDICINA

Arturo del Villar, habitual colaborador de nuestra revista, acaba de obtener un nuevo premio: la Real Academia Nacional de Medicina le ha otorgado el premio de prensa de la Fundación San Nicolás por sus trabajos publicados en la revista madrileña *Profesión Médica*.

## Barcelona,

# HOMBRES,

Se han encendido ya los millones de bombillas que iluminan la proximidad navideña. O que pretenden iluminarla, porque la verdad es que si la Navidad no nos llega por el camino del espíritu, poco logrará la energía eléctrica y el bonito adorno callejero. Como fue, lo cierto es que la Navidad está a la vuelta de la esquina del calendario y que esto quiere decir que Barcelona vive en diciembre la plenitud de su actividad intelectual, artística y literaria. Veamos algunas cosillas de este ir y venir de los hombres y de los libros, del arte y de las palabras.

## XII SEMANA DEL LIBRO INFANTIL Y JUVENIL

Doce años cuenta ya esta dedicación nacional hacia el libro infantil y juvenil. Doce años, pues, que Barcelona se distingue muy particularmente en la efemérides. La tradicional exposición se celebra en el antiguo Hospital de la Santa Cruz. El certamen será clausurado pocos días antes de la Navidad y en él se presentan hasta más de dos mil títulos de esta literatura especialmente dedicada a los niños y a los jóvenes. Siempre mantenemos la esperanza de que si educamos a jóvenes y niños hacia la lectura, el día de mañana tendremos un buen caudal de lectores. Si el fútbol, la televisión y la prisa no los estropea, claro.

La Semana culminará con el inicio del llamado Festival de la Infancia que se prolongará hasta el día 20 y en el que se programan muchos actos de carácter cultural. Entre los motivos culturales del país, esta dedicación hacia el horizonte juvenil e infantil merece los mejores plácemes. Que, al menos, continúe la esperanza. Mucho es el incremento que en los últimos años han experimentado las publicaciones infantiles y las creaciones de bibliotecas para niños. Bastará indicar que hace dos años se publicaron 583 libros para jóvenes y niños y que este año andamos cerca del millar. Por otra parte debe destacarse que este tipo de libros, y desde el año 1965, se venden a menos de cien pesetas en un sesenta y dos por ciento de la producción total. El libro infantil y juvenil es, en general, barato y asequible a los, también en general, modestos bolsillos españoles.

## AÑO INTERNACIONAL DEL LIBRO

Aunque durante todo el año se han celebrado bastantes actos con-

# quincena de la CULTURA

Por Manuel GOMEZ ORTIZ

## LA ACADEMIA RECUERDA A LOS QUINTERO Y «EL FORGES» SE PRESENTA EN «BOURBON'S»

El centenario de los hermanos Alvarez Quintero ha traído, en los últimos meses, algunas celebraciones discretas. Recordamos, por ejemplo, la semana de representaciones de algunas obras de los populares comediógrafos sevillanos, a cargo de la compañía que lleva su nombre, en el teatro Infanta Isabel, en pleno verano madrileño. En tal ocasión, se pudo comprobar algo ya sabido: que algunas de sus piezas se mantienen lozanas, dentro de su línea, y otras más bien muertas por los siglos de los siglos.

Ahora, en esta primera quincena decembrina, la Real Academia Española ha dedicado una tarde de domingo a rendirle homenaje a don Joaquín y a don Serafín, con la intervención de José María Pemán, Emilio García Gómez y el marqués de Luca de Tena.

Trajo a colación Juan Ignacio Luca de Tena a los críticos que elogiaron el teatro quinteriano, como «Clarín», Pérez de Ayala, «Azorín» y otros. «En cuanto a los detractores —puntualizó—, se convencieron bien pronto de que sus propósitos eran inútiles. Y cuando los éxitos empezaban a ser continuos e indiscutibles, trataron de paliarlo, exclamando: ¡amigo, es que tienen una técnica!»

«Desde luego, los grandes comediógrafos no han sido nunca olvidados —dijo por su parte Emilio García Gómez— y cuentan con legiones de apasionados admiradores. Pero también es cierto que en determinados ambientes, aunque nadie les tiene antipatía, y aunque las reservas

se deshilachen en amables distingos apenas se entabla discusión, no se les tiene en toda la estima que muchos creemos se merecen.»

Pemán, en fin, resaltó las relaciones líricas de los hermanos Quintero con la poesía de Bécquer.

## TRADICION Y VANGUARDIA

A nuestro juicio, la Real Academia Española ha hecho muy bien en no olvidarse en estas fechas de estos hombres que tanto han hecho reír y todavía cuentan con incondicionales admiradores. Nos parece, además, que otras entidades culturales, especialmente ocupadas de la escena deberían cuidar de que las nuevas generaciones tuviesen ocasión de contemplar lo que de válido queda de estos autores y de otros muchos, que merecen ser repuestos con tino y criterios de hoy. A nuestro teatro le vendrán de perlas —¡y cuánto lo necesita!— experimentaciones y ensayos y, al mismo tiempo, salvar del olvido todo aquello que por su propia entidad escénica o por su valor —llamémosle sociológico— es bueno que vean en pie los que no lo conocen. Es curioso cómo, por diversas razones, nuestros escenarios ignoran casi por igual nombres de autores españoles del día y de vanguardia y nombres de comediógrafos y dramaturgos nacionales de ayer, y, en cambio, se traducen y representan obras mediocres y menos que mediocres, al socaire de un apellido extranjero.

## TIP Y COLL, PADRINOS

Se hizo un alto en la música y el baile, para darle paso a El libro de Forges. Fue en Bourbon's, de Diego de León, Madrid. Lleno hasta la calle. Lo nunca visto. Señores ¡qué poder de convocatoria posee este joven humorista, que se ha aupado a la cumbre del género, con sus personajes pelotas, buenas personas, miméticos, narigudos de tanto querer olisquear, de puro sabérselas todas o no oler ni una!

Tip y Coll hicieron de padrinos y presentadores nada usuales, porque, señores, acusaron al autor de plagio, la más fea cosa que decirse puede de quien dibuja y pone textos. Juan Pedro Quiñonero lo cuenta así, en Informaciones: «Tip insinuó algo. Forges, asediado por nuestras miradas, no tuvo más remedio que confesar: Había intentado plagiar nuestros estúpidos rostros de cada día tomando el autobús, abochornados por las villanías de andar por casa y de las otras, inventado diálogos de sordos con que escapar al miedo, murmurando sandeces por pasillos donde dejamos pedazos de carne cuarteada, dispuestos a conquistar Flandes montados en nuestro deteriorado automóvil pagado con sudor y plazos, hablando de Europa en los cubiles que disfrazamos con tapicerías de percal usado, gastando gastadas palabras en el infierno de cada mañana, unos instantes antes de afeitarnos.»

Uno se quedó sin contemplar el hermoso «show», porque —mi compañero Azancot es testigo— hubo retraso y no se cabía ni de perfil y me fui, con mi flamante volumen bajo el brazo, con la música a otra parte.

Forges —y un buen puñado de humoristas— han sabido retratar nuestro tiempo, nuestros días, mucho mejor que todos nuestros cronistas al uso. Por eso, recoger sus monos parlantes en libro —como vienen haciendo— es una sana costumbre nada inútil y bien rentable, porque casi siempre ocupan puestos de privilegio en las listas de ventas. Dicen que de El libro de Forges se ha lanzado una tirada inicial de 40.000 ejemplares, cifra astronómica en nuestros pagos, para un primera edición y para muchas más que vienen detrás o no vienen en la mayoría de los casos.

# LIBROS, PREMIOS...

Por Julio MANEGAT

memorativos del Año Internacional del Libro, en Barcelona tendrá esta dedicación su vértice de máximo interés el día en que este número de nuestra revista salga a la calle. Será algo parecido al «Día del Libro», aunque sin puestos de venta callejeros; pero se regalará el libro. El apasionante mundo del libro a todo comprador de libros por valor de 300 pesetas. Por otra parte, el Gremio Nacional de Libreros convoca tres importantes concursos literarios relacionados con el Año Internacional del Libro.

Sea como sea, el día 15 de diciembre tendrá un clima de estímulo a la lectura, de reconocimiento de cuanto el libro representa en la sociedad del presente y puede significar en la sociedad del futuro. Seguimos, pues, con la esperanza apuntada en el párrafo anterior al hablar de los libros infantiles y juveniles. Se pide, para el día 15, que el hombre de la calle se sume a este homenaje internacional dedicado al libro. Otro gallo nos cantara si este homenaje fuese auténtico y se celebrase todos los días del año de todos los años.

## EN LA MUERTE DE FRANCESC DE P. CURET

Cerca ya de los noventa años, exactamente a los ochenta y seis, ha fallecido en Barcelona Francesc de P. Curet. Ni más ni menos que el más importante historiador del teatro catalán. Sus obras, principalmente *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, la revista *Lo Teatre Català*, por él fundada, y la sensacional *Història del Teatre Català* son pilares en el estudio de la literatura dramática en Cataluña. Se puede decir que toda la actividad intelectual de Curet estuvo siempre orientada hacia el teatro de esta tierra. Más que nunca ahora, en el último capítulo de su existencia, cuando la palabra fin corona toda su obra, debemos agradecerle su importancia y su dedicación a Francesc de P. Curet.

## LA FIESTA LITERARIA DE SANTA LUCIA

Aunque la larga lista de premios que se otorgaban en la noche de Santa Lucía se ha repartido en dos o tres fechas al año, es verdad que esta noche literaria tiene importancia en la vida cultural de la ciudad. Bueno, mejor sería decir que «desde la ciudad». Resulta que este año los premios

se concederán en Tarragona en vez de en Barcelona. Uno, modestamente, no comprende las razones de este traslado a no ser que se quiera, de año en año, ir realizando la velada literaria en las capitales de las provincias catalanas.

Los premios que se concederán, que se habrán ya concedido cuando ustedes lean estas líneas, son los siguientes: Premio «Sant Jordi», de novela; «Carles Riba», de poesía; «Víctor Catalá», de narraciones; y, por último, Premio «Josep Maria Folch i Torres», de literatura infantil. Estos galardones están bien dotados y los patrocinan las editoriales Aymá, Proa, Selecta y La Galera. En mi próxima crónica les diré cómo ha ido la cosa.

## RESTAURACION DE CODICES ANTIGUOS

La Biblioteca Universitaria de Barcelona está llevando este año una importante labor de restauración de códices e impresos antiguos, así como el mantenimiento y fumigación moderna de los ejemplares de sus fondos. Se ha restaurado un importante conjunto de ejemplares, sobre todo de los siglos XV y XVI.

Noticia es también que la Biblioteca Nacional Universitaria se propone, para el curso académico que ahora comienza, la publicación de estudios y catálogos de los libros que, en colecciones especiales importantes, posee actualmente la Biblioteca. Esta serie de publicaciones se iniciará con el volumen de índices de los cuatro volúmenes publicados, entre 1958 y 1968, del «Inventario general de manuscritos». Este ejemplar destinado a índices resultaba imprescindible para la eficaz utilización del importantísimo inventario publicado anteriormente.

## TENDREMOS TEATRO MUNICIPAL

El Teatro Municipal de Barcelona es algo así como la serpiente de verano de las noticias periodísticas, pero parece que ahora van en serio las cosas: el Ayuntamiento en pleno ha aprobado por unanimidad la convocatoria de un concurso a fin de adquirir el inmueble adecuado que, en su día, sea la sede del siempre añorado Teatro Municipal de Barcelona. Es un paso que debió llevarse a efecto hace ya muchos años. ¡Con tal de que ahora sea una realidad...!

# lecturas y conferencias

## PEDRO ROCAMORA: «NUEVA VISION DE LOPE»

★ Sobre el tema «Nueva visión de Lope», Pedro Rocamora ha pronunciado la lección inaugural del curso en la Residencia Nacional del SEM. Para Rocamora, el teatro de Lope denuncia los últimos vestigios del feudalismo y da al súbdito la razón frente a la opresión de los señores. Es, pues, una de las primeras manifestaciones de lo que se llamaría luego en nuestra época teatro social.

## CLUB URBIS:

### DIAZ-CAÑABATE DISERTA SOBRE «EL MADRID DE JULIO ROMERO DE TORRES»

★ En el Club Urbis, Antonio Díaz-Cañabate pronunció una conferencia sobre el tema «El Madrid de Julio Romero de Torres». Consistió ésta en una amena disertación, salpicada de anécdotas, en la que fueron expuestas las relaciones íntimas y vitales que el pintor estableció con Madrid.

### APERTURA DE CURSO EN LA ACADEMIA DE CIENCIAS MORALES Y POLITICAS. LA LECCION INAUGURAL CORRIÓ A CARGO DE JOSE CAMON AZNAR

★ La Real Academia de Ciencias Morales y Políticas celebró Junta pública para inaugurar el curso académico 1972-73. El discurso de apertura corrió a cargo del numerario José Camón Aznar, quien disertó acerca del tema «Problema de Teilhard de Chardin».

## RECITAL DE JOVEN POESIA LEONESA

★ En la Casa de León, de Madrid, se ha celebrado un recital de joven poesía leonesa. La presentación del mismo fue hecha por Esteban Carro Celada. Leyeron sus poemas Vicente Presa, Victoriano Fernández de la Torre, Angel García Aller y Manuel Ballesteros Alonso. Cerró el acto con un coloquio, en el que se pidió la elaboración de una antología de la poesía leonesa del siglo XX.

## INTRODUCCION AL TEATRO

★ En Arte y Cultura pronunció una conferencia el príncipe de Starhemberg sobre el tema «Introducción al teatro». Comenzó ésta con un intento de definición del arte teatral como «manifestación artística consistente en representar públicamente, por parte de actores y con reglas establecidas, una acción determinada», siguiendo luego con algunas aproximaciones teóricas a la naturaleza del hecho teatral.

## CLUB PUEBLO:

### «SITUACION ACTUAL DE LA LITERATURA EN ESPAÑA»

★ En el Club Pueblo se ha celebrado un coloquio sobre el tema «Situación actual de la literatura

en España». En él intervinieron los escritores J. M. Caballero Bonald, Alfonso Grosso, Angel González, Antonio Martínez Sarrión y J. Leiva.

## CARLOS EDMUNDO DE ORY, EN LA TERTULIA HISPANOAMERICANA

★ El poeta Carlos Edmundo de Ory leyó en la Tertulia Literaria Hispanoamericana una selección de su obra inédita. La presentación del mismo corrió a cargo de Félix Grande.

## TRES POETAS ANDALUCES EN EL ATENEO GADITANO

★ En el Ateneo Gaditano, y organizada por la Sección de Literatura, tuvo lugar una charla-recital, coordinada por José Segura López, jefe del Departamento de Extensión Cultural y Artística de la O. S. «Educación y Descanso». En ella, leyeron sus poemas Juan Mena Coello, Manuel Fernández Vaca e Ignacio Rivera Podestá.

## CONFERENCIA DE CARLOS MURCIANO EN JAEN

★ Dentro del ciclo cultural que patrocina el Colegio Padre Poveda, de Jaén, Carlos Murciano pronunció dos conferencias «En torno a la poesía marial». La presentación estuvo a cargo de Francisco Martínez, director de Radio Popular de Jaén.

## «MARTES DE EDITORA NACIONAL»

★ En los «Martes de Editora Nacional», Emiliano Aguado presentó su obra «La República, último disfraz de la Restauración». La crítica de la misma corrió a cargo de Ismael Medina.

## EN LA CATEDRA RAMIRO DE MAEZTU CONFERENCIA SOBRE «LAS FORMAS DE AUTOMENCION EN LA POESIA UNIVERSAL»

★ En la Cátedra Ramiro de Maetzu, del Instituto de Cultura Hispánica, el poeta Carlos Edmundo de Ory pronunció una conferencia sobre el tema «Las formas de automención en la poesía universal».

## ORIGEN Y ESENCIA DEL ARTE DRAMATICO

★ En el Club de Arte de Madrid, el escritor Carlos Alfonso pronunció un ciclo de conferencias, durante los días 12 y 13 de diciembre, sobre el tema «Origen y esencia del arte dramático».

## CONFERENCIA DE LUIS SAINZ DE MEDRANO

★ En el Colegio Mayor Hispanoamericano «Nuestra Señora de Guadalupe», el profesor Luis Sainz de Medrano pronunció una conferencia sobre el tema «Neruda entre el yo y el nosotros».

# Premios ESTAFETA para menores de 25 años

cuentos 11

## AL QUINCE

Por Francisco VALERO MALLEA

**C**IERTO es que Emilio y su hermano tenían esa tarde el día tonto, uno de esos días en los que, sin saber por qué, cualquier pequeña cosa nos produce risa. Cierto es también que, encontrándose en el rellano de la planta baja del edificio en que vivían, esperando el ascensor, hubieron de dar media vuelta para esconder la carcajada que les produjo el ver entrar por la portería al somnoliento poeta. Sin saludarles, el poeta se detuvo junto a ellos.

Al poeta lo conocía prácticamente todo el mundo. Se trataba de un ser excéntrico, algo así como un payaso callejero que arrancaba carcajadas con su seriedad apabullante. Al poeta podía vérselo a cualquier hora, en cualquier lugar del barrio, sucio y maloliente, siempre muy triste. Esa tarde, empero, al poeta se le adivinaba una cierta sonrisa. Algunos se burlaban de él; le preguntaban cualquier cosa con la seguridad de obtener una respuesta desconcertante. Puede decirse que la vida del poeta era una metáfora continua.

En tanto el ascensor se detenía, el poeta sacó un frasco de tabletas sin etiqueta alguna e ingirió un par de ellas. Una vez dentro, Emilio le preguntó con la mirada a qué piso se dirigía, pues no se acordaba en ese momento. Con enigmática sonrisa el poeta contestó:

—Al quince.

Tras unos momentos primeros de confusión, Emilio logró sobreponerse y débilmente, con la voz muy forzada, susurró:

—Perdón, ¿cómo ha dicho?

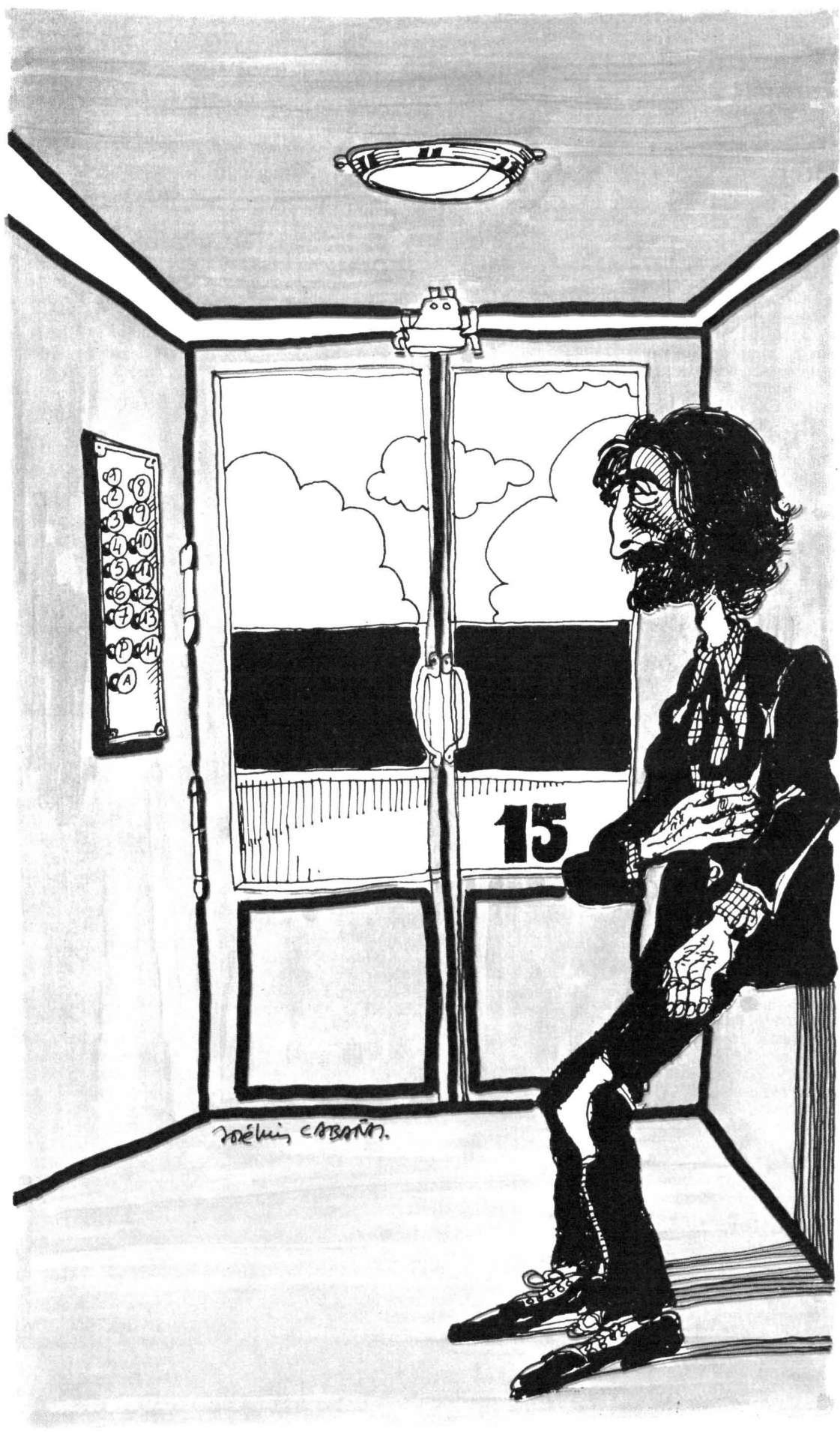
—Al quince.

Emilio se encogió de hombros y apretó el botón del once, que era el piso en que él vivía. Aún no habían llegado al segundo cuando los dos hermanos cruzaron una mirada y, sin poder aguantarse más, rompieron a reír sin parapeto alguno que los salvaguardase del aludido, del poeta, que permanecía impasible a sólo unos centímetros de sus narices. Aquello fue la débacle, el colmo. Si, aparte de tener el día tonto, encima les salía el poeta, precisamente el poeta, con aquella extraña incoherencia, ¿cómo frenar la tormenta de carcajadas que aumentaba en fuerza a medida que subían lentamente? Observáronse los dos hermanos y vieron ambos que estaban rojos como pimientos, encorvados hacia adelante, los ojos llorosos, las manos trémulas, avergonzados... Pero no podían detenerse.

Con bastante indiferencia, con la misma enigmática sonrisa, el poeta preguntó:

—¿De qué se ríen?

Con ello se sintieron los dos hermanos aún más avergonzados. Emilio no sabía qué hacer ni qué decir. Estaba como enjaulado. La lentitud del ascensor parecía hacerse más desesperante. Un poco más calmado, a la ai-



tura del sexto, Emilio respondió, con el sudor serpenteando por las arrugas de su frente:

—Es que... Es que... Este edificio sólo tiene catorce pisos...

El poeta, inmutable, flemático, apático, casi abúlico, dijo:

—¡Ah! Era eso...

Y se quedó mirando al vacío, sonriendo al enigma del vacío.

Para los dos hermanos la agonía no iba a finalizar, como pensaban, en el once. A la altura del piso décimo un imprevisible corte en el fluido eléctrico lanzó al traste las esperanzas de salir de allí cuanto antes. Con la oscuridad inundando el ascensor acabaron las risas. Luego vino el silencio, grotesco silencio que dejaba al amparo del poeta la desnudez espiritual de los dos hermanos.

Lo lógico, en otras circunstancias, hubiera sido intercambiar sandeces o quejas contra el servicio, vaguedades; mas, ¿cómo iban Emilio y su hermano a atreverse tras la burla, bien que no intencionada, sino producto del día tonto que llevaban? Se sentían avergonzados y, en el fondo, un poco temerosos de que el poeta se liara a tortas. Motivos había. Pero el poeta nunca hubiera hecho tal cosa, nunca hubiera ultrajado su personalidad pacifista, casi despreciativa. Si sentían ese ligero temor era porque, como todo el mundo en el barrio, únicamente conocían del poeta su pintoresca fachada, sus pelos revueltos, sus ojos caídos, sus barbas descuidadas, sus modales desgachados, sus rarezas superficiales. En fin, al poeta se le consideraba más como a bicho que como a humano; más como forma que como fondo.

Al hermano de Emilio le vinieron ganas de fumar; pensamiento vano, porque de inmediato recapacitó, a la par que el poco aire químicamente puro se había viciado de gas carbónico y respirar era ya dificultoso.

Al poeta se le adivinaba, pues el gemido débil que se oía en los otros, producto de respiración forzada, no se oía en el lugar del poeta. Parecía un felino en la oscuridad, el sigilo personificado...

... El sigilo de la muerte. Porque cuando renació el pestañeo de los fluorescentes los dos hermanos vieron al poeta tendido a sus pies, muerto y tranquilo, posadas varias tabletas blancas sobre su pecho cual si de copos de nieve se tratara.

Emilio comprendió entonces el verdadero símbolo de las palabras del poeta. Y oyó cómo su alma, desde el hueco, si lo hay, donde nos pincha el alma, le gritaba por un instante:

—¡Al quince, al quince! ¡Vámonos al quince!

Pero Emilio no era poeta. Por eso se quedó en el once.

## ANTIGUA SOLEDAD

Para Abilio Díez y  
M. Martínez, tiempos idos.

Hoy vuelvo a ti por la lluvia de tus ojos  
conducido, por los corredores del viejo charlestón hasta  
la ceniza que cubre los recuerdos, la piedra  
sin la carne, viejos santos colgados sobre la piel de grises  
catedrales donde aprendimos  
a amarnos, viejo el vino en el odre ni hierve ya caduco  
al ritmo de los pasos, al galope de tus pies, amazona  
del sueño, centauros te rien, te desean, ansían  
la curva de tus pies  
acariciando el vientre, pero tu espuela hiere, te han crecido  
las uñas del deseo, flagelas donde  
acariciabas antes, empujado tu cuerpo por los viejos salmos no  
aciertas a pulsar la cuerda, la única propicia capaz  
del orden, no es música, azotas  
simplemente el aire, la espalda de Amadeo  
Mozart  
curvada  
por el cansancio de una vida  
breve,

la música que amamos, cuando tú eras hiedra sin conocer  
la fiebre que como savia  
escala  
el muslo virginal  
de la cariátide,

tibia espuma que inunda los relojes,  
cavados en tu mano, pez huidizo, cosquilleo  
inútil, vano sacramento  
para ungirnos, cuando ya la historia es un pozo  
antiguo coronado de musgo para que el pie  
resbale, y,  
caigamos  
en el olvido,

este presente de espejos repetidos  
te pertenece, el gesto antiguo de tu mirada, ceniza  
simplemente  
de palomas, de pájaros claustrales, tristes  
valeses que en Viena nunca  
oímos,

por esos valeses y por tus ojos vuelvo  
a encontrarme con Mozart, o, quizá  
sea el viejo  
charlestón quien nos convoca, antigua  
soledad, mi vieja niña, hoy,  
domingo, principio  
de un otoño.

EZEQUIEL PUENTE GARCIA

# MEXICO

## LE ESPERA CON SU MAGICO ESPLENDOR

UN PAIS DE MIL FACETAS MARAVILLOSAS



CONSULTE A SU AGENCIA DE VIAJES O

### AEROMEXICO

AERONAVES DE MEXICO

Avda. José Antonio, 88 (Edificio España) - Telf. 248 58 02 - MADRID - Dto. de Reservas 247 58 00





# Revolución y libros

15 - DICIEMBRE - 1972

## LAS IDEOLOGÍAS Y LA UNIVERSIDAD

La crisis de la Universidad, uno de los problemas claves de nuestro tiempo, ha dado lugar a numerosos estudios en los que se atiende a sentar las bases para su superación. Entre ellos se cuenta *Las ideologías y la Universidad*, de nuestro colaborador Luis Gómez de Aranda, trabajo que, dada la significación de su autor y la trascendencia del tema que aborda, exige un análisis detenido, un diálogo crítico tan alejado de la polémica como de la aquiescencia complaciente. De aquí, las líneas que siguen.

Sostiene Gómez de Aranda que «ideologías» y «universidad» «son conceptos que entre sí se repelen», pero que «de hecho se relacionan» y «constituyen un contubernio», viendo en ello la raíz del problema estudiantil. La razón de que considere antagónicas universidad e ideologías radica en que identifica a la primera con la ciencia —entendida como saber objetivo—, y a las segundas, con lo anticientífico —entendido como un pseudosaber que aspira indebidamente a la totalidad—, distinción ésta de origen marxiano que Gómez de Aranda sólo acepta tras privarla de toda referencia a la lucha de clases y tras negar la pretensión de que el marxismo constituya el fundamento objetivo de la ciencia.

Por supuesto, Gómez de Aranda sabe que la objetividad de la ciencia es un tema controvertido, como lo prueba el hecho de que cite por extenso a tres autores que ilustran las principales opciones frente a la cuestión: el marxista Adam Schaff, quien niega la posibilidad de un conocimiento absolutamente objetivo; y los procapitalistas Schumpeter, que admite la existencia de un conocimiento objetivo en el campo de las ciencias físicas, pero no en el de las sociales, y Raymond Aron, para quien «existe una comunidad de las ciencias sociales, menos autónoma que la comunidad de las ciencias naturales, pero real pese a todo». Sin embargo, la línea principal de su argumentación se desarrolla al margen del problema, ignorando de hecho el conflicto.

En lo que respecta a las ideologías, Gómez de Aranda, que de modo implícito las tiene por sinónimo de pensamiento revolucionario —marxista o no—, procede a su condena en función del mito del conocimiento científico absoluto: se presentan como encarnación de un conocimiento total que por definición escapa a los métodos científicos, y que, en consecuencia, es anticientífico; establecen una unión entre teoría y praxis que, según él, atenta contra la pureza de la primera; impiden, en suma, «que la verdad científica se alumbré en un parto normal con arreglo a las leyes inmanentes de la ciencia» (leyes inmanentes que, por lo que hace a las ciencias sociales, nadie

ha conseguido establecer aún). La conclusión lógica es que «la Universidad debe contribuir a la destrucción de las ideologías».

Este deber, según Gómez de Aranda, es perentorio, pues, desde hace algunos años, se procura «desviar a la Universidad de su camino», «de su verdadero ser, de su esencia», añadiendo que, para ello, «se cuenta con la explotación de la más noble materia prima, que es la juventud, el hombre joven». A quién remita ese se, es algo que no explicita. Desde luego, no a los grupos políticos tradicionales, pues, según señala, «la subversión estudiantil... reacciona de una forma romántica y nihilista contra el Estado demoliberal-parlamentario, contra el neomarxismo, contra el marxismo totalitario, contra todo». ¿Acaso a Marcuse? El hecho de que dedique numerosas páginas a refutar sus ideas hace sospecharlo. Sin embargo, la cuestión no está clara, pues sería absurdo responsabilizar de la ideologización de la Universidad —y no olvidemos que las ideologías se presentan como teorías totalizadoras— a un hombre que —sostiene— carece de doctrina...

Paralelamente a esta argumentación, Gómez de Aranda desarrolla otra según la cual el problema universitario se debe en gran parte a que «la sociedad tecnológica suscita una mutación de la fase de aprendizaje, en virtud de la cual éste aumenta en importancia, necesita más tiempo y conduce a un angostamiento progresivo del horizonte del adolescente y a una abstracción de la personalidad humana. La consecuencia es una disociación o discrepancia entre la vida

afectiva y la vida intelectual y una inhibición o retraso del desarrollo de la personalidad. De este modo se produce lo que los científicos han denominado *frustración de la identidad*». Y cita en su apoyo a Rof Carballo, quien escribe en *Rebelión y futuro*: «¿Es que la Universidad —no me refiero a la española, sino a la de todo el mundo— está en trance de convertirse en una institución que, desde el punto de vista de la personalidad del adolescente, despliega una acción patógena? Durante la carrera han ido pasando, mal que bien, a veces brillantemente, sus estudios. Pero ha faltado en ellos esa virtud de la finalidad, del proyecto, que Erikson destacaba. Ahora, al final, se encuentran sin saber qué hacer, qué decisión tomar, angustiados por la incertidumbre. Los estudios universitarios, en lugar de haberles ayudado a *hacerse hombres*, parecen haber servido para todo lo contrario, para demorar y retrasar el proceso de identidad, tanto en la esfera del fortalecimiento de la personalidad, de la propia autonomía, como en la esfera de las relaciones interpersonales fructíferas.»

«La Universidad es una trampa psicológica», concluye Gómez de Aranda, sin caer en la cuenta de que lo es precisamente en tanto en cuanto aspira a una aséptica, inhumana —«desideologizada»— objetividad pura; en tanto en cuanto deja de tener como objeto la formación de hombres (totales) para abocarse a la fabricación de científicos (ajenos a parcelas fundamentales de lo humano). En efecto, el hombre es algo más que una máquina especializada en cumplir determinadas funciones; el hombre aspira a encontrar un sentido último a su vida y a insertar su subjetividad en la objetividad de lo dado, para así dotar de finalidad a su existencia. ¿No resulta explicable, pues, que reaccione con violencia frente a todos los intentos por parte de la ciencia pretendidamente pura de convertirse en un fin de que el hombre sería mero medio, de alcanzar una autonomía que pondría en entredicho la autonomía del hombre? Pues no se ha hecho el hombre para la ciencia, sino la ciencia para el hombre...

Como se ve, existe aquí una contradicción: por una parte, Gómez de Aranda sostiene que el problema universitario nace del abandono por parte de la Universidad de la objetividad científica; por otra, reconoce implícitamente que el problema en cuestión hunde sus raíces en el hecho de que una Universidad que sólo posee como finalidad la consecución de la citada objetividad científica, aliena al estudiante ¿A qué carta, pues, hemos de quedarnos?

A mi parecer, el problema universitario tiene dos causas fundamentales que, al con-

LUIS GOMEZ DE ARANDA

LAS IDEOLOGÍAS  
Y  
LA UNIVERSIDAD

EDICIONES DEL MOVIMIENTO

LUIS GOMEZ DE ARANDA: *Las ideologías y la Universidad*. Ediciones del Movimiento. Madrid, 1972; 46 págs., Ø20x15Ø.

fluir, se potencian mutuamente, tornando más difícil la solución del mismo. La primera de estas causas es la «desideologización» de la Universidad en sí; la segunda, la «desideologización» de los estudiantes. ¿A qué se debe la «desideologización» de la Universidad? Indudablemente, a un intento por parte de las autoridades académicas de cortar el paso a todas las corrientes de pensamiento que, enemigas de la tecnocratización y de la burocratización de la existencia, amenazan el actual *statu quo*. Este intento, común a todo Occidente—véase, como ejemplo, el auge del estructuralismo en los medios universitarios de los más diversos países—, produce efectos especialmente traumatizantes en España, donde—no lo olvidemos—la Universidad ha vivido un largo período de extrema y unilateral ideologización—no se puede pasar sin conflicto

ni desorientación del tomismo impuesto casi por decreto al neocientificismo de la mística del desarrollo—. Por otra parte, ¿a qué se debe la desideologización del estudiante? Sin lugar a dudas, a que las ideologías tradicionales, al ser contrastadas durante los últimos cincuenta años con situaciones insólitas, han dejado al descubierto una contradicción insalvable entre sus ideas y su praxis—imperialismo soviético en los países satélites, neocolonialismo de la democracia norteamericana, abandono del internacionalismo proletario por parte de la socialdemocracia durante la primera guerra mundial, etc.—. En consecuencia, el estudiante, carente de una corriente de pensamiento que le permita insertarse de un modo creador en la sociedad; de una corriente de pensamiento que, al unir teoría y praxis, haga factible incidir sobre la socie-

dad para transformarla sin violencia, se ve abocado a una rebeldía informe, sin cauces racionales, que desemboca necesariamente en la negación absoluta, en el utopismo más desenfadado y, en último término, en un terrorismo desesperanzado.

Urge, pues, no sólo arbitrar los medios para superar situaciones de subdesarrollo—bajos presupuestos para la enseñanza, falta de salidas para los licenciados, hábitos paternalistas del profesorado, etc.—, sino también abrir cauces a las más diversas corrientes de pensamiento—las cuales, al ser asumidas por la sociedad, se reinser-tan en su específico ámbito de origen, el de las ideas, y se tornan menos manipulables políticamente—, a fin de canalizar las aspiraciones y deseos de la juventud.

LEOPOLDO AZANCOT

## ¿EXISTE UNA «NUEVA NOVELA ESPAÑOLA»?

Dos editoriales barcelonesas, Barral y Planeta, se han unido en el lanzamiento comercial y publicitario de una serie de novelistas—algunos de ellos muy conocidos, y con una obra ya extensa— a los que se presenta como integrando un grupo que renueva la narrativa española. La razón aducida por los editores—por Barral, concretamente—para justificar este lanzamiento, es la que sigue: en contra de lo que se piensa en Iberoamérica, y en la propia España, existe en nuestro país una narrativa abocada al futuro, susceptible de dar lugar a un «boom» semejante al latinoamericano y que, de alguna manera, podría tomar el relevo de éste. Al lado de esta razón explícita, hay otras, implícitas, que cabe deducir sin mucho esfuerzo: Planeta, alcanzado un techo comercial, necesita una plataforma intelectual para seguir creciendo; Barral—en trance, quizá, de perder a algunos de los autores que la potenciaron en el pasado—precisa encontrar otros que le permitan mantener su liderazgo en la cultura española de vanguardia, de cara tanto al interior como al exterior. Todas estas razones son lícitas—si bien Barral se sale del campo específico del editor para invadir el de la crítica, como hiciera en los años 10 y 20 la NRF—, pero interesan poco al lector, al que atañen sólo los resultados, las obras concretas. ¿Configuran éstas una nueva narrativa? La crítica juzgará. ¿Darán lugar a un «boom»? Me parece poco probable: en primer lugar, porque falta la apoyatura política, tan decisiva; en segundo lugar, porque la situación en que Barral consiguió su liderazgo ha evolucionado decisivamente y el papel innovador que él representó en solitario durante la segunda mitad de los años cincuenta y la primera de los sesenta ha sido asumido posteriormente por varias otras editoriales.

Los autores seleccionados por Barral y Planeta para integrar esta «nueva novela española» pueden dividirse en dos grupos: los novísimos y los veteranos en trance de

renovación. Forman parte del primero: Javier del Amo, Félix de Azúa, Javier Fernández de Castro, María Luz Melcón, Ana María Moix, Carlos Trías (Barral), José María Vaz de Soto, Federico López-Pereira, Manuel Vázquez Montalbán y José Antonio Gabriel y Galán (Planeta); del segundo: Concha Alós, Ramón Carnicer, Antonio Ferres, Juan García Hortelano, Baltasar Porcel, Germán Sánchez Espeso (Barral) y Ramón Hernández (Planeta), si bien, en algunos casos resulta difícil trazar la línea divisoria entre ambos. De orígenes y características muy diversos, a estos autores los unifica la voluntad de renovación de las formas narrativas: movidos por la superstición del vanguardismo—¿ellos o sus turiferarios?—, piensan que la creación de nuevas formas da lugar necesariamente al surgimiento de nuevos contenidos, sin advertir que una forma gratuita, no necesaria, establecida a priori, que no sea materialización de una nueva visión del mundo, sólo puede dar lugar a un contenido caótico, asignificativo en lo profundo.

¿Hasta qué punto la obra de estos novelistas es nueva? ¿Qué validez tienen sus respectivos enfoques del hecho narrativo? A responder a estas preguntas atienden las críticas que siguen y las que aparecerán en números sucesivos de este suplemento, agrupadas a fin de proporcionar al lector una visión de conjunto del fenómeno. Ahora sólo nos queda desear que no se puedan aplicar a esta «nueva novela española» las palabras que Voltaire escribiera en 1736 a propósito de otros renovadores: «Un petit mot encore sur le style moderne; soyez bien persuadé que ces messieurs ne cherchent des phrases nouvelles que parce qu'ils manquent d'idées; hors monsieur de Fontenelle, patriarche respectable d'une secte ridicule, tous ces gens-là sont ignorants et n'ont point de génie; pardonnez-leur de danser toujours parce qu'ils ne peuvent marcher droit.»

LA

## NARRATIVA



FÉLIX DE AZÚA: *Las lecciones de Jena*. Barral Editores. Barcelona, 1972. Ø19,5×13Ø.

Un enunciado crítico de *Las lecciones de Jena*—primera novela de poesía con tufos autobiográficos—podría derivar hacia de-

rroteros y tópicos bastante huecos para la consideración en profundo de un libro enfocado por Félix de Azúa desde miras y facetas bastante alejadas de lo común en el panorama narrativo español, desasidas del sentido más pobre (trama, nudo, desenlace, lógica y adláteres de preceptiva) del hecho novelesco. Azúa no busca por ahí, por el reflejo de una situación, sino que la escruta y somete mediante ironía o sarcasmo, para hacer de la fábula indagación, concepto, reflexión. Desde un pivote externo, Azúa define al innominado subhéroe como hombre de pensamiento que incluso merma sus contactos con el mundo («la vida estaba sólo en su imaginación y todo lo demás era pura sugerencia»), que interioriza los datos externos y los desprende

en su propio adentro de las apariciones para desconectar, para distanciar—de modo abisal—el ser y la naturaleza que lo ha creado, de la que se concibe minúscula partícula imprescindible, «como un novio en el baile de boda, imposible de distinguir entre los invitados, pero el único que da significado al baile, el que ordena y deja fluir su explicación en medio del bullicio y la confusión de los otros». Desasido de las restantes singularidades de la naturaleza, cuyo esfuerzo de existir no capta, pretende despertar «mediante el entendimiento».

El autor contrapuntea esta definición de ejecutoria con un enfoque circunstancial del héroe, anotando las contradicciones e impotencias de la «ratio»: «Si el dibujo pudiera penetrarse y uno

se instalara en la sombra de aquel árbol, si nos brotaran hojas de los brazos en la misma época que a las acacias...» Es céptico, Azúa afirma esas frustraciones que el pensamiento experimenta al pretender realizarse, ejemplificadas en ese subhéroe sólo sometido a la lógica—no de los hechos—de las cavilaciones, escapando de la trampa sugerida por el rigor y quebrando la trama ordinaria mediante «la ruptura que une, la locura que ilumina, el crimen que da vida y el nacimiento que precipita a una familia entera al precipicio de la ignominia». El héroe así expuesto abre sus fauces a todo dato, a todo conocimiento, venga de donde viniere, porque los ritos únicos sólo conducen al exterminio.

El concepto mínimo del género ha exigido de Azúa unas coordenadas que pudiéramos llamar novelescas, encargadas de ubicar al personaje en una familia, en una ciudad, en una realidad, meramente (¿para qué más?) punteada. Tras las definiciones

# el Libro de la Quincena



CONCHA ALOS: *Rey de gatos*. Barral Editores. Barcelona, 1972; 140 págs. Ø19,5×13Ø.

Para encontrar su voz propia, el escritor puede seguir uno de estos dos caminos: la reflexión estética o la práctica de la escritura. En el primer caso, busca por vía mental la forma que su voz necesita para encarnar; en el segundo, se sirve del flujo verbal incontrolado —o controlado sólo parcialmente, en función de unas técnicas impersonales— para descubrir en el campo de

sus virtualidades expresivas aquellas parcelas que sólo a él pertenecen. Este último ha sido el camino seguido por Concha Alós, escritora que, tras una serie de libros convencionales —*Los enanos*, *Los cien pájaros*, *Las hogueras*, *El caballo rojo*, *La madama*—, nos ofrece una colección de narraciones, *Rey de gatos*, de donde se alza una voz hasta ahora no escuchada, con manchas de sangre y barro, a través de la cual se desvela el misterio de la intimidad de un ser humano; un libro de relatos de donde se levanta una voz a cuyo conjuro se abren las puertas de esa cámara secreta desde la que el ser humano —en este caso, una mujer; o mejor, una hembra— se enfrenta con el mundo.

Como el compositor que descubre en un tema minúsculo, al parecer insignificante, el tema de su vida, aquel que encierra en germen las sinfonías y las cantatas, los conciertos y las canciones por venir, Concha Alós ha encontrado en las fronteras de lo indecible una palabra, una inflexión verbal, apenas la raíz de un grito, en la que su yo secreto se ha reconocido: tirando de ese cabo, trémula, ha visto devanarse la madeja de sus sueños —granate y oro, negro, con hebras azul turquesa—; tirando de ese cabo, ha encontrado la salida

del laberinto en cuyo centro se agazapaba el minotauro magnífico de sus deseos infantiles, de sus pasiones adolescentes, de sus obsesiones sin edad, de sus terrores sin rostro; tirando de ese cabo, en fin, ha podido comprobar que el núcleo de tinieblas tan celosamente celado no se diluía bajo la acción del sol, que podía desnudar su intimidad última sin que la virginidad de ésta se perdiera, y escribir un libro, *Rey de gatos*, donde el misterio —su misterio— persiste a plena luz.

En *Rey de gatos*, Concha Alós ha asumido su alteridad femenina por vía literaria —es una escritora hembra, ferozmente hembra, como Joyce Mansour, situada a igual distancia del androginismo de Virginia Woolf que de ese feminismo de origen en gran parte social que lastra a la mayoría de las mujeres que escriben—: sus cuentos se constituyen a partir del soliloquio enfrebrecido de una hembra que se cuenta a sí misma; que se rememora en el transcurso de una acción pasada, a fin de sustraerse al dominio del tiempo; que se queja y se deleita morosamente en su sufrimiento, mientras presta oídos al rumor de la sangre que circula por sus venas; que encuentra en su cuerpo mareas, amaneceres y signos de decadencia —los pechos pierden turgencia, la piel se resquebraja, el deseo se adormece— de los que necesita dar y darse razón. Y ello, con una prosa carnal, cargada de materias muertas y vivificada por las pasiones, cuyo ritmo, quebrado, se adapta siempre a los altibajos de la esperanza, a las súbitas caídas y a las bruscas ascensiones de la pulsión sexual...

¿Conseguirá trasplantar esta revolución que ha operado en el campo del relato al ámbito de la novela? Teniendo en cuenta que la realizó sin permitirse concesiones —mantiene en todo momento el equilibrio entre su subjetividad y lo dado—, cabe pensar que sí, que logrará situar en el fluir temporal las temblorosas confidencias que en este libro nos ofrece bajo la forma de fugaces iluminaciones.

LEOPOLDO AZANCOT

al modo romántico, Azúa encuadra, con su sarcasmo dolorido, su nacimiento, su infancia en un medio familiar hostil, su contorno social, y, por tanto, político en las sugerencias que desprende; a esta educación seguirá una destrucción, de los prismas familiares para roturar vías propias; y luego, una segunda aniquilación que hará la crítica de la educación universitaria. Por último, superadas por medio de la ironía esas coordenadas, el héroe está listo para enfrentarse al muro blanco y pedregoso del pensamiento y, religando todo lo hasta entonces sufrido, o visto, o meditado, cavilar sobre el mundo a partir de sí mismo; sobre un mundo del que, en cierta forma, se sabe piñón, parte, motor incluso que no ejerce las funciones que su pensamiento le dicta: de ahí el germen de la novela, su núcleo primigenio: el sentimiento de culpabilidad que se desprende de la distancia entre *ratio* y *actio*.

El caballo de batalla no son las páginas costumbristas —quizá sean esas escapadas fáciles al costumbrismo, aunque cargado con fuertes dosis de ironía, lo menos nuevo, lo más «novelesco»— en que satiriza el medio familiar o el ambiente universitario de Pamplona, ciudad que el autor no quiere nombrar pero que adivina quien la conozca o quien siga las calles por que pasa el personaje: plaza del Castillo, cuesta de Pedro el Cruel,

avenida de Ramiro el Monje, con su piramidal monumento, etc., y quien saque conclusión de las referencias concretas a una situación universitaria, estéril, dirigida «por un selectísimo grupo de intelectuales de avanzada edad (lo único verdaderamente avanzado en ellos)..., viejos maestros pertenecientes a una de las más interesantes y modernas sectas que se pueda imaginar...», una universidad enemiga de lo universal y partidaria de lo restringido, de lo particular, de lo selecto». Esa ciudad no bautizada por el autor es el lugar idóneo —como hubieran podido serlo otras, pues la burla del *status* académico no se limita a una situación o lugar concreto— para el desarrollo de la reflexión, dada la suma de incapacidades y contradicciones que en la forma de vida ciudadana el personaje encuentra, dada su negativa y repudio de lo vivo, dado su aferramiento a las pútridas raíces de una tradición desvitaminizada; y así, produce hombres de carácter primitivo, brutales, dignos de temor; mujeres que acatan el estricto patriarcalismo imperante, sobre quienes además ejerce su tiranía un manojo de prejuicios encadenando sus anhelos más íntimos, más individuales, si es que éstos llegan a aflorar en un medio tan ahogado; vestales tontas cuya pureza mental es «semejante al vacío de una diáfana campana neumática», que llevan entre sus piernas y

entre las circunvalaciones de su cerebro una «virginidad de piedra... pureza de fuego y plomo fundidos». A este sarcasmo ante la situación universitaria y de las costumbres se unen a lo largo de la novela las burlas sobre la burocracia oficinesca, la hostilidad de las gentes, el esnobismo de las clases medias, el destino histórico y el totalitarismo político, todo ello con una verborrea engolada, irónica, válida literariamente aunque haya habido ejemplos de este enfoque en otras obras jóvenes, por ejemplo, en los comienzos del *Antifaz*, de Guelbenzu (salvando las distancias, por supuesto); ironía y sarcasmo fuertemente metafóricos, con trueques fugándose cenitalmente de la metáfora común presidida, por lo general, por la lógica menos sugerente.

Mas todas estas demarcaciones episódicas del personaje no son sino defoliaciones de la realidad que vertebran la médula de *Las lecciones de Jena*: ese inominado personaje educado en los años de su posguerra en el seno de una bien pensante familia del *status* económico vencedor, ese patriarca paterno, esa madre sometida a las reglas del patriarcado a quien sólo se permite una existencia de segunda mano, «contemplar el mundo y poseer las cosas como en una traducción», esas descripciones byronianas del subhéroe cuando pone su ojo crítico sobre su familia y el entorno sociopolítico

que ella afirma y ampara, ese aniquilador clima docente, esa brutal ciudad, no son otra cosa que la trama a que se engarza la rebeldía de la «ratio» humana que reflexiona para comprender «las razones de la acción, de toda acción». De igual forma que esa ciudad sin nombre, el héroe no individualiza su situación, sino que generaliza el problema para decirnos que vive en circunstancias semejantes a las del estamento intelectual en Occidente. Siempre en la cuerda floja de la reflexión, sin integrarse en un grupo, sin soldarse a una mujer, o a una idea dinámica, frustrado en sus anhelos, ese intelectual, sin embargo, aplaudiría el espectáculo «de las posibilidades dionisiacas de aquel pueblo y el momento en que, abandonados por sus amos, pasarían a sangre y fuego el mundo entero, ebrios de libertad e incapaces de dirigir sus abominables puños de arcilla cocida». La primera deducción que a su mente se aparece —quizá ingenua— es el falaz comportamiento de la sociedad, de la justicia respecto a la acción y al pensamiento; todo tipo de hechos son permitidos siempre que estén organizados y realizados por un pensamiento ortodoxo, mientras que sociedad y justicia se ensañan con otros menores nacidos en el campo heterodoxo. De forma persistente a través de *Las lecciones de Jena*, Azúa se hace la pregunta, bastante ingenua por otra parte desde un

enfoque dialéctico, de «esta» realidad: «¿por qué el pensamiento es condenable y la acción inocente? O preferiblemente, ¿qué clase de hipocresía escinde el brazo de la justicia?». De ahí que, desde una concepción idealista, Azúa califique a la sociedad de salvaje.

En la última parte de la novela, que no sigue, ni tiene por qué, un orden narrativo lógico (porque los hechos vienen a ser ilustraciones del pensamiento), da paso el autor a otro personaje efímero no delineado como ente afirmativo, sino como contraposición del héroe que encarna la acción pura; Epi-Gay carece de capacidades resolutivas, ejerce la acción de forma anárquica, fuera de todo posible plan y de todo posible juicio como afirmación de su individualidad. El otro

buscará la afirmación de esa individualidad por medio del pensamiento. Paradójicamente, Epi-Gay quizá no sea sino la sombra que proyectan los sueños del otro en el muro blanco del dormitorio, en la pared de su frustración. Junto con Epi-Gay se incrustan en *Las lecciones de Jena* incisivos—lamentablemente no podemos extendernos ni sobre su significación ni sobre su estructura en el conjunto novelesco—que actualizan y escenifican un atraco terrorista y la preparación de un ataque a la santabábara de un parque motorizado; lo cual da pie al autor para internarse en una indagación sobre los móviles y motivos de este tipo de acción individual realizada en nombre de ideas colectivas; en esos terroristas Azúa intuye no el luchador corrompido

por la maquinaria política profesional, sino la lucha auténtica que «debía darse al margen de toda legalidad a la que se combate». No deja de parecerle, empero, esa violencia fruto de la soledad y la desesperación. Tesitura la terrorista también inalcanzable para el intelectual, porque se trata de una acción ciega, de flecha que despedida del disparadero rasga lo que corta su vuelo y sólo se sabe con un destino: la autodestrucción, la muerte, bien por pérdida de impulso en el infinito de una acción fallida, bien por meta, por blanco, si es que lo alcanza, pues su objetivo supone su victoria y su muerte. El individuo, en ese vuelo, se anonada, se aniquila, no cuenta, condición a la que, al parecer, el intelectual por más

que aplauda y anhele la acción, no se resigna a doblegarse.

Novelescamente, esta última parte de *Las lecciones de Jena*, movida por hilos imprecisos, crea un mundo irreal, casi onírico, donde la realidad y las posibilidades de lo real se mezclan para dar un resultado híbrido, a medias fantasmagoría, a medias intuición y presentimiento, a medias misterio, a medias terrible realidad, porque nunca es más terrible ésta que cuando la prenden jirones de niebla: la acción, como sombra de los sueños, camina impulsivamente en esas últimas páginas; o mejor, la utopía de la acción, a la que el pensamiento frena en última instancia.

En este comentario de *Las lecciones de Jena* me he limitado a apuntar las sugerencias más

## EL RETORNO DEL SURREALISMO



Acaba de salir a la luz una excelente versión castellana de *Arcane 17*, de André Breton, en la que se incluyen otros textos del papa del surrealismo (\*). De un tiempo a esta parte proliferan en España (y en otros países, especialmente en Francia) las reediciones del dadaísmo, del surrealismo y de las voces mayores de ambos. ¿Qué fenómeno cultural produce este retorno a un pasado hasta hace poco considerado como muerto? ¿Qué es lo que mueve a las últimas generaciones literarias a reencontrar—o a descubrir—valores y actitudes estéticas que sus predecesores habían dado por cumplidamente superadas? Uno diría que no se trata de una de esas pasajeras modas culturales que con tanta frecuencia nos proporciona ahora la ya vertiginosa ley de la aceleración de la historia. Sin duda es una necesidad más profunda, nacida de la carencia de puntos de apoyo ideológicos y estéticos. Es decir, un directo fruto de aquello que Durkheim y otros antropólogos modernos han denominado anomia: una situación social y cultural en la que las reglas y las normas son contradictorias o inexistentes (o al menos se han debilitado tanto que los individuos se sienten incapacitados para dirigir su conducta). Como dice el propio Durkheim: «... ya no se sabe lo que es posible y lo que no lo es, lo que es justo y lo que es injusto, cuáles son las reivindicaciones y las esperanzas legítimas, etc...». Este desconcierto en las creencias, esta escasez de basamentos culturales, unidos a la consiguiente penuria imaginativa y creadora, obligan a buscar en el pasado algo que dé sentido a una posible actitud

nueva ante la vida y el arte. De ahí que tanto en la literatura como en las manifestaciones subculturales (obsérvese la cantidad de canciones más o menos populares que emplean músicas y letras de viejos maestros e incluso del folclore que parecía más arrumbado) se retorne, acaso inconscientemente, a un mundo de valores que hace unos lustros parecía pertenecer al pantéon del recuerdo.

Ahora bien, ¿qué es lo que encierran las tendencias surrealistas para interesar de nuevo, súbitamente, a los jóvenes creadores y estudiosos? Muchas cosas que, dadas las circunstancias, readquieren plena vigencia. En primer lugar, la exigencia inicial de «hay que cambiar la vida», ya proclamada por Rimbaud. En segundo lugar, una evasión de la realidad; pero una evasión con claras referencias científicas y filosóficas: psicoanálisis, hegelianismo, pensamiento dialéctico subversión siempre presente (sobre todo en la violencia del lenguaje). La revolución contracultural surrealista se nutre de ideas y actitudes que hoy vuelven a ser, juvenilmente al menos, el pan nuestro de cada día. Los poetas de esta gran tendencia de los años veinte partían del encuentro cotidiano con el absurdo y con la «cretinización». «Se trata—escribió Nadeau—de hablar de nuevo, bajo el grueso caparazón de siglos de cultura, de la vida pura, desnuda, cruda, desgarrada.» La experiencia de la idiocia humana, mil veces sentida y siempre perdonada, es explicada por los surrealistas como una consecuencia de un sistema social absurdo, en el que los valores tradicionales (religión, familia, respeto a los ancianos, etc.), más hipócritas que sinceros, atan al individuo. En el surrealismo, como en el dadaísmo, hay un fondo anarquista que pretende ser destructor de la ilusión social, de la «cretinización», ya sea ésta de origen burgués o revolucionario. Los anatemas contra la familia, la patria, la religión, etcétera, no sólo son «sobresaltos» de juventud, sino una especie de actos poéticos. No hay que recurrir, según Breton, a ningún eclecticismo: «debe estar permitido recurrir al instrumento de conocimiento que parezca más adecuado en cada circunstancia». Sobre estos presupuestos, el surrealismo y el dadaísmo (su precursor inmediato) lo inventaron todo: la manifestación desordenada, rayana con lo histé-

rico, en la que participan tanto los espectadores como los organizadores (lo que ahora se llama happening); la utilización de la poesía involuntaria de los objetos ya hechos (los ready-made), promovidos a la dignidad de obras de arte por el hecho mismo de haberlas elegido el artista; la difusión de la poesía en carteles, notas pegadas a las paredes, octavillas; la poesía automática, con los recursos a la hipnosis y a la narcosis, etc. A través de estas notas, necesariamente incompletas, ¿no podría decirse que estamos ante un programa de los «novísimos», de la «infame turba», de los poetas contraculturales, de los «centauros» de Roszak? ¿Cómo no iban a tentar estas actitudes subversivas a tantos jóvenes de hoy, horros de valores, desafortunados en su mayoría y sedientos de hallar un ámbito cultural en que nutrirse?

El libro que da ocasión a estas líneas, *Arcane 17* (seguido de *Ajours* y *Luz negra*), cuidadosa e inteligentemente traducido y prologado por Ramón Mayrata y Carlos Wert, es una obra clave para el entendimiento del surrealismo. Y de ahí su oportunidad. Como dicen los traductores, en ningún otro libro como en éste «se muestra en acción una ciencia surrealista en el interior del poema. *Arcane 17* relata e interpreta a la vez un sueño; pero aquí la interpretación no es abandonada a la arbitrariedad, sino que comporta una poética, una política, que aclaran retrospectivamente y rectifican en parte la obra y la actuación anteriores de Breton». *Arcane 17*, por otra parte, es un gran libro de poesía amorosa. Conviene recordar que el amor, en Breton, es un amor singular: una forma pasional y exclusiva. Sin embargo, todo lo que de Breton puede quedar hoy vivo está contenido en estas páginas (léanse con atención sus declaraciones en *Ajours*). Y sin la presencia de Breton, sin su cortante intransigencia, cierto surrealismo revolucionario sólo sería un cajón de recuerdos donde el «cadáver exquisito» acabaría de descomponerse. Ahora bien, el surrealismo que escandalizó entre los años 25 y 30 permanece vigente: «cambiar la vida, transformar el mundo», son sus objetivos inseparables; los mismos que hoy, como ayer, tientan siempre a las juventudes desasistidas de otros fundamentos culturales.

(\*) ANDRÉ BRETON: *Arcane 17*. Editorial Al-Borak. Madrid, 1972. 151 págs. Ø20,8x13Ø.

interesantes, los caminos nuevos que esboza, las formas, tan distintas, de tratamiento del hecho narrativo, rehuyendo a conciencia cualquier calificación escueta, de menor interés a nivel crítico. También he dejado a un lado la posible discusión dialéctica de las soluciones aportadas por el personaje de Azúa a temas de interés tan vital como relación entre vida y pensamiento, situación del intelectual en nuestro medio, etc. Bastan, creo, estas líneas para denunciar la sorpresa provocada por este libro, para llamar la atención sobre un modo de novelar que ¡ojalá no pase, como suele ocurrir, inadvertido!

MAURO ARMIÑO



JAVIER DEL AMO: *La espiral*. Barral Editores. Barcelona, 1972. 133 págs.

Para un análisis sociológico que quisiera ver cómo la sociedad opera sobre la novela que en ella vive y el modo en que se establecen las relaciones necesarias entre sus estructuras, esta obra ofrece un material excelente, puesto que no sólo su tema, o el punto de vista en ella asumido, sino la organización total del material narrativo se deduce aquí funcionalmente de la situación socioeconómica que refleja. Los sectores del semidesarrollo que constituyen «objeto» para esta novela, con sus contradicciones, oposiciones sin resolver y fundamental ambigüedad, se presentan no sólo como hechos a los cuales el tema refiere, sino que alcanzan su cabal desarrollo literario y mostración «documental», precisamente en los modos en que el relato se configura.

Un primer acercamiento—único, por ahora, del comentarista, que le encamina a presentar la obra sin profundizar en sus varios niveles—permite constatar esa nota fundamental y a ella nos referiremos tan sólo. Como no es novela lineal, de esas «que se pueden contar», según diría Vivanco, importa subrayar los procedimientos técnicos—lenguaje, construcción—y ver cómo ellos se encaminan a dar cuenta de la fragmentación de una realidad. Operan, en efecto, conformando un mundo narrativo fraccionado, que en su misma discontinuidad, en sus constantes superposiciones, va siendo reflejo de lo real aprehendido.

No queremos decir que estemos frente a una forma bien hallada para un contenido. No: es la relación mucho más que íntima, constitutiva. Y es entonces en esta cualidad de forma—así entendido, como la postulamos—donde vamos a encontrar los valores resalantes del libro, ya que su mensaje tan sólo, si pudiera aislarse, no nos dice toda su fuerza de rechazo de los mal fundados principios que postula esa sociedad ante la cual esta novela alza su protesta. Hay

momentos en ella, claro, en que las autodefiniciones del personaje («pues soy de raíz burguesa-obsesiva») o las reflexiones en torno a la circunstancia («no hay terremotos, las casas se hunden sólo un poco, las cosas se van manteniendo, por ahora, en su sitio; el sistema monetario funciona en las manos duras y antiguas del pueblo aparentemente envejecido»), tienen un nítido carácter intelectual. Pero no sólo son los menos, sino que tampoco adquieren la eficacia de los otros medios que mejor conducen a la plasmación de las ideas.

Y el lenguaje en sus formulaciones sintácticas opera también en función de lo representado: como son negaciones las que se someten a prueba, muchas cosas se definen por su carencia y no por su pertenencia: «la joven no virgen», «las cabezas no lúcidas», «los conjuntos de no claridad», «los no pensamientos», «las no creencias», etc. Y otras veces la ironía de un lenguaje que quiebra en su propia presentación la retórica hueca con que enuncia: «Para huir de mi obsesión me hago sobre ti preguntas cósmicas urbanas», por ejemplo, es frase, como tantas del libro, que surge ante un mundo hostil, insolidario, para producir así la ruptura de un equilibrio que la fuerza de lo retórico—y la extensión de su sentido, claro está—pretende mantener. Pero, sobre todo esto, que es muy explícito, lo cabalmente sugerido: retazos, pequeñas reflexiones quebradas, grandes preguntas en lo cercano y en lo de muy lejos, los objetos que rodean fríos e indiferentes, las muchedumbres que pasan y no ven, todo va conformando, sugestivamente, un mundo visto y ante el cual la visión no se interpone, pues se hace transparente a las dimensiones aprehendidas.

Libro de difícil unidad, cuyo propio fragmentarismo, pues, constituye algo más que un modo expresivo de la atomización de los sectores de realidad captados: en el rompimiento del mundo interno del personaje, en la escisión temida por él, en la forma en que se le ofrecen los recuerdos («de aquella época guarda trozos de calles, barrios, luces»), están los elementos que exigieron la presentación discontinua. La historia misma se va dando en fragmentos que el lector debe cuidar de encajar como estelas de un mosaico; pero no sólo es la anécdota la que así se desenvuelve: también los ámbitos reconstituidos por el narrador (los narradores: el personaje en su monologar, el omnisciente que alterna irregularmente con el protagonista), se trazan en rápidos toques desperdigados.

Este es uno de los méritos más acusados de la obra: que en ella discontinuidad y rupturas se den donde deben darse, constituyéndose en la perspectiva con que se enfrenta una realidad, ofrecida entonces en el sentido en que se la desvela, lo cual no perturba la necesidad de conformar que como obra artística tiene, y si este conformar se constituye en elemento esencial de revelación y aprehensión, estamos ante un logro indudable de por lo menos uno de los aspectos fundamentales de lo estético. Como además esta novela ofrece encarnado en el destino de un individuo la visión general de un estado histórico determinado, podemos apreciar hasta qué punto se afirman sus valores.

MARCELO CODDOU



JAVIER FERNÁNDEZ DE CASTRO: *Alimento del salto*. Barral Editores. Barcelona, 1972. 151 págs.

Como casi todas las obras que componen este lanzamiento editorial—loable apoyo merecen quienes lo propician y es legítimo pedir actitud comprensiva y respaldo de parte de la crítica y el público lector—, *Alimento del salto* viene a significar una importante mutación en la sensibilidad y en las formas de la novela española. Hay acentuados signos de desconfianza en las modalidades que caracterizaron—¿es que es posible hablar ya en pretérito?—un período considerado, quizá legitimamente, como demasiado extenso, lo que lleva a los actuales narradores a búsquedas renovadas, que les significa renunciar a los aspectos dominantes de la novela inmediatamente anterior.

Destaquemos un rasgo fundamental en esta obra: el del acento puesto en la función estética, lo que nos lleva a considerar la singularidad autónoma y autosuficiente de la estructura narrativa. La significación del mundo nace aquí de un juego de referencias internas que despliegan una estructura muy especial, sometida a una legalidad que le es propia. En este sentido, la preocupación por el material lingüístico, nota general a los nuevos novelistas, y el menor peso de lo anecdótico, cobra especial significado, pues llama hacia sí la atención que habitualmente el lector encaminaba a la historia narrada, o a su conexión directa—aunque no necesariamente siempre explícita—, con los marcos de referencia social aludidos o puntualizados. Una preocupación como la señalada no significa, sin embargo, el abandono de las conexiones que obligadamente guarda con los contextos, en definitiva determinantes, sino que otorga una mayor validez a lo literario, en desmedro muchas veces en aquellas novelas cuya intencionalidad denunciatoria apuntaba más en el mensaje mismo que en el código con que operaba.

El peligro de este actuar es, por cierto, muy grande: la incontinencia en el regodeo de las fra-

ses conduce muy fácilmente a un esteticismo estéril. Se van encadenando de un modo que parece incontenible largos párrafos en un juego sin dudas, con aspiraciones a hacerse funcional, pero que confunde en sus propios excesos hasta la atención mejor dispuesta.

Pocos personajes, con vidas estrechamente trabadas entre sí, mueven la acción, que nos parece avanza con algunas dificultades, precisamente por la morosidad de esa prosa que se deleita, quizá en extremo, en sí misma. Fernández de Castro ha sentido la atracción de un componer que llamaríamos libérrimo—aunque no sea ésta la caracterización más adecuada: al *correr de la pluma*, tendríamos que decir—, donde el mundo narrativo va plasmándose en un tempo cuyo ritmo lo marca no tanto el acontecer mismo, sino la actitud del narrador en las instancias mismas del configurar. Es cierto que no podríamos hablar de rebuscamientos en el léxico, pero donde sí sentimos al narrador oyéndose a sí mismo es en la musicalidad de las frases con que va levantando su mundo. Al azar, una muestra en comprobación de lo que sostenemos: «Crescit lux, dirá José Balanus, pero apenas si habrá alcanzado a tocar el interruptor con los dedos, una llamara da naranja y azul le lamerá cálida la cara sulfurosa quemándole las cejas y pestañas, y aunque no sea demasiado brutal, apenas un estertor agónico de tuberculoso con los pulmones vacíos de todo alimento o soplo, cuando centellee imperioso el ojo parpadeante que venga en ayuda y llame con su silencio eléctrico la fachada quebrantada, ésta, que ni siquiera precisa sonido, serpenteará al caer, mitad hacia adentro sumando ladrillos a los cascotes de lluvia de yeso posada, la mitad hacia afuera sepultando el carro que Vúlgula había tenido la precaución de amarrar a la reja del ventanal evitando tentaciones de niño y que ya estaba cargado con los pocos enseres que consideraban necesario salvar» (página 131).

¿Está verdaderamente justificado, nos preguntamos, este modo de expresión? ¿Encierra con real fuerza las alusiones integrándolas al desarrollo de la frase sin que ésta se haga a sí misma protagonista, perdiendo con ello su deber de elemento en una plasmación? Sensibilidades más abiertas quizá aprecien mejor lo que a nosotros no termina por conformarnos, sin que ello signifique un negarse por completo a este tipo de experimentalismo, del cual puede esperarse lo que aún aquí no tiene su logro más pleno.

MARCELO CODDOU



# RAZON Y FE

**RAZON Y FE aparece diez veces al año**

Redacción y administración: Pablo Aranda, 3. Madrid-6  
Teléfonos 262 49 30 - 262 26 76  
Precios de suscripción: España, 375 pesetas  
Extranjero, 8,5 dólares  
Número suelto, 40 pesetas



GUSTAV MEYRINK: *El Golem*. Tusquets Editor. Ediciones de Bolsillo. Barcelona, 1972. 301 págs. Ø11,5×18,5Ø.

El más elemental sentido de una crítica de la cultura exige, en nuestros tiempos, la consideración profunda y rigurosa de toda esa literatura fantástica, mágica e irracionalista que vemos aflorar continuamente. *El Golem*, de Gustav Meyrink, es una buena muestra de esa afloración que, obviamente, no habremos de justificar por razones de promoción editorial; pues, los librerías, como las iglesias, andan siempre a la

zaga del «milagro», mas nunca por delante de ellos. Así, a este milagro de las literaturas mágicas, que proliferan como setas en el bosque de los oscurantismos que la cultura occidental no ha sabido eludir, hay que buscarle las raíces en esa misma crisis de las culturas lógicas. Hay una clara colisión entre ciertas demandas de la antropología y ciertas soluciones, por lo visto muy poco conclusivas, de la humanística actual. A las formulaciones del humanismo ático, pertrechado de respuestas vitales, rico en esquemas gnoseológicos que prometían un suministro de la ataraxia existencial, se opone ahora más que nunca esa especie de aullido antropológico del ser insatisfecho. Todo ese camino entre el «yo» y el «no yo», que las filosofías y las ciencias han pretendido rellenar con soluciones continuativas de dudosa eficacia, está lleno de zanjas y aporías, de una abierta y sangrante dialéctica cuyos contrarios se combaten en los llanos, ilimitados y confusos, de unas nuevas estéticas y magias.

Gustav Meyrink nació en Viena, en 1868. Amigo de Franz Kaf-

ka y de Thomas Mann, el novelista austriaco sufrió las influencias de los círculos esotéricos de Praga, de Viena y de Munich. Se dedicó al yoga y se adentró en los herméticos secretos de la alquimia. *El Golem*, escrito en 1915, refleja sus experiencias cabalísticas, con la misma evidencia que en *El rostro verde* (1916) pone de manifiesto sus contactos con el yoga, o que *El dominio blanco* (1971) circula por las sabidurías del Tao, o que *El túnel en la ventana de Occidente* (1927) nos muestra su andadura por los pasillos de la alquimia.

En los senos de «La estrella azul», la logia teosófica tan célebre, que vivió en el mismo corazón de ese «ghetto» hebraico de Praga, encontraría el novelista la asignatura cabalística que impregna los sucesos y símbolos de *El Golem*. Este ente espectral, acaso un otro «yo» que se rebela en las esferas de los sueños; este ser monstruoso y fantasmal, extraído de los misterios populares, de las leyendas que circulan al calor de los lares, resume los problemas de las premoniciones, de los desdoblamientos, de la gracia de la ubicuidad. Pero *El*

*Golem* no tendría verdadero sentido si se le despoja de sus vinculaciones con la doctrina de la Cábala. En efecto, la Cábala judía nos brinda un fondo doctrinario similar al de los gnósticos, sobre todo en el sistema sustentado por el principio de la «emanación» (Vid. Abate Pluquet: *Dictionnaire des heresies. Kabale*). Sus ascendencias filosóficas, que podrían remontarse a Platón, al judío Filón, a las teologías persas y a los Vedas indios, con matizaciones que, en pura teoría antropológica, veremos circular en las culturas últimas caldeas, egipcias y paleocristianas, se hacen fuerte en la tesis de una absoluta negativa a los entes «ex nihilo». En la creación nada se pierde, aunque los seres y las cosas transformen su apariencia. Para el *Ensoh* de los cabalistas, todo lo existente es espíritu; las cosas son creadas en el solo sentido de que se mueven alejándose del futuro infinito. Y es así como *El Golem* arrastra su presencia por los planos oníricos y acronológicos. La sustantividad de esa fluencia, en dura pugna con la inmanencia defendida por la cultura ática, viene así a establecer una dialéctica que opera, con energía profunda y renovada, en las contradicciones desdichadas de la cultura occidental. Nuestra filosofía parece condenada a una serie de «superaciones» que, en el fondo, no son más que unas

MARCEL SCHWOB: *Vidas imaginarias*. Barral Editores, Barcelona, 1972; 115 páginas. Ø11,5×18,5Ø.



Rémy de Gourmont identificó al simbolismo como un predominio de lo individual en la literatura, de la libertad en el arte, de una tendencia hacia lo extravagante, lo nuevo, lo raro y lo esotérico. La exquisitez de la expresión y el prurito de los temas extraños hizo merecedores a los simbo-

listas del sambenito de la decadencia. Su antinaturalismo, su desdén por la anécdota social, les hizo soportar el título de decadentes. Sin embargo, el simbolismo, que extendió sus ideas por los orbes de la literatura y de la plástica, proporcionó a una Europa vieja la fresca fragante de una nueva libertad y de una nueva estética. Podría decirse que la nueva corriente se incubó en las ideas poéticas de Baudelaire y, más exactamente, en su teoría de las «correspondencias»: los objetos que, por las ideas que representan aparecen distantes tienden, sin embargo, a evocarse. En esta teoría el símbolo no vale por sí mismo, sino por su capacidad de sugerir, de evocar o intuir. Toda esta acepción está en la base de un estructuralismo mágico, a cuya luz habría que revisar el instrumentalismo metafórico, aposentado en la lírica moderna y en ciertas formas novelescas o de historia-ficción que, de la mano de Marcel Schwob, llegaría a nuestros días en las ficciones deslumbrantes de Jorge Luis Borges.

Verdaderamente, Marcel Schwob (1867-1905), uno de los grandes maestros de

la prosa simbolista, autor de *Coeur double* (1891), de *Le livre de Monelle* (1894), llegaría al cenit de su esplendor con sus *Vies imaginaires*. Esta última obra inauguraba un nuevo género literario, el del relato histórico-imaginario. En este género, la enorme erudición de Schwob, ayudada por los «correspondientes» intuitivos, venía a rellenar las oscuras lagunas existentes sobre la información científica que la Historia ha aportado acerca de unos hechos y de unos personajes conocidos. De esta forma, el dato precario e inconcreto quedaría completado por la vía poética, simbólica e imaginativa.

*Vidas imaginarias* se compone de veinte biografías de personajes sobre los que se cierne la nebulosa de la imprecisión. Existencias confusas, acaso mitológicas, acaecidas en el mundo antiguo; desde la magna Grecia presagiosa hasta las termas populares de la vieja Roma, sus seres se pasean por la historia inventada, maravillosamente aderezados por un aura de verosimilitud. Allí están Empédocles, que desaparecería por la boca del Etna, dejando su sandalia de bronce al borde mismo de la ardiente lava; el incendiario Eróstrato, el filósofo cínico Crates, la encantadora Séptima, el poeta Lucrecio; la amante de Catulo, esa matrona impúdica llamada Clodia; Petronio el novelista y el geomántico Sufrah. La geomancia y el oráculo, el saber esotérico y hermético afloran en las páginas de estas biografías pseudohistóricas, como una muestra natural de las inclinaciones ocultistas que ilustrarían al simbolismo.

La ciencia histórica nos brinda sólo datos capaces de mover el curso de unos hechos reales, sucesivos. El valor de estos datos se cifra en su capacidad de alteración de las variables series. El género inventado por Marcel Schwob no atiende a clasificaciones generales de las causas históricas. En cierto modo es una anti-historia, pues nunca clasifica, sino desclasifica, esto es, individualiza el dato

historificable. Como nos dice el propio Schwob, «las ideas de los grandes hombres son el patrimonio común de la humanidad, mientras que a ellos en realidad apenas les quedan ciertas extravagancias». El arte simbolista de Schwob se empeña en descubrir esas anomalías e intimidades que las ciencias históricas callaron. El predominio de lo singular, matiz acentuado de la corriente simbolista, haría así posible ese nuevo arte de la historia-ficción. Más arriba, aludimos a la superestructura de unos conocimientos obtenidos por la correlación de datos separados. Este estructuralismo de lo mágico, basamento del arte biográfico de Schwob, se desarrolla en *Vidas imaginarias* como una alianza admirable de la sabiduría de un erudito y de la inspiración de un gran poeta. Analicemos su biografía Eróstrato. Muy poco, casi nada, conocíamos del famoso incendiario. Marcel Schwob, sin embargo, religando unos datos culturales, adscritos a la historia de esa época (la doctrina filosófica de Heráclito, que había proclamado el reinado del fuego; el culto sanguinario a la diosa Artemisa de Efeso; la oscura ascendencia de Eróstrato, que le cerró la entrada al deseado sacerdocio de la diosa), nos describe su vida, su pasión por la gloria, su exaltada alegría por la perpetuidad de la existencia. Tal vez sea este Eróstrato el primer precedente conocido del espíritu gótico. Ese «camino de lo alto», que aprendería en Heráclito, remonta su tensión existencial a la más alta esfera de teoría nominalista. El nombre de las cosas es la escala que lleva a las apoteosis de la naturaleza, a la más alta plenitud de la existencia. Mas nuestro propio nombre (ese mísero Eróstrato que sufre en el fondo de cada una de las almas), ¿acaso no nos sube y nos afirma en el podio de nuestra misma vida?

RAFAEL SOTO VERGES

tristes moratorias a la demanda existencial. Por todo ello, *El Golem* ha de ser estimado como una imagen representativa, con todo ese valor iconográfico que, desde la estatuilla del rabino Lowe hasta la creación de Frankenstein, incorporará el demonio de los vértigos, de las vacuidades metafísicas, de la inseguridad de la existencia; la incrustación de las doctrinas de la Cábala en las proyecciones filosóficas más hondas, en las teologías y las liturgias del mundo occidental es algo tan obvio y conocido que, en los contextos de nuestra cultura, sería ya fútil demostrar. Recuérdese si no como unos sabios clásicos de la eminente altura de un Ricci, de un Sixto Senense o de un Reuchlin fundamentaron su defensa de la verdad cristiana en ciertos argumentos filosóficos de raíz cabalística.

Con esta colación, que situamos deliberadamente fuera de toda problemática ortodoxa, no queremos sino evidenciar el palmario interés que una obra como *El Golem* puede proporcionar a los amantes de la cultura comparada, a los estudiosos de las estéticas parareligiosas, a los escaladores de la supraestructura filosófica.

En su breve e ilustrativo prólogo (dicho sea esto último en el aspecto biográfico), Joan de Segarra alude al «cachondeo ocultista de finales del siglo XIX y principios del XX». El expresivo y eufemista término, tal vez lanzado un poco a la ligera y con una cierta ausencia de rigor, nos ha hecho pensar que, gracias a ese «cachondeo», nuestra cultura se ha podido librar, en gran medida, de ese nocivo lastre del Racionalismo embrutecido, del Neoclásico letal. Libros como *El Golem*, investigaciones en el universo de los sueños, del subconsciente y de la vida del espíritu prepararon, en esos ricos años de «cachondeo ocultista, el gran advenimiento de la investigación psicoanalítica, del surrealismo, de una gigantesca revulsión filosófica y estética, en virtud de la cual (y esto no es «cachondeo», señor Joan de Segarra), usted y yo, todos nosotros, hemos dado un gran paso en esa búsqueda de la difícil lucidez que elogia en Meyrink.

RAFAEL SOTO VERGES

JACQUES BERGIER: *Los extraterrestres en la historia*. Plaza & Janés. Barcelona, 1972. 218 págs. Ø15x22Ø.

«La Historia se parece a la ciencia-ficción con más frecuencia de lo que uno se imagina», escribe Jacques Bergier en el capítulo V de este libro; y su frase nos recuerda aquella otra, tan repetida: «Nada hay más fantástico que la propia realidad.» Pero Bergier trata de ser sensato, y opera sobre hechos conocidos, probados, aunque sus conclusiones puedan escandalizar a muchos. El estima que el concepto de una «Historia cerrada» (es decir, aquella cuyos acontecimientos aparecen como provocados por causas naturales o humanas) es relativamente reciente, pues que en el pasado se admitía la intervención de seres exteriores; y ése es precisamente el objeto de este libro suyo: «señalar las intervenciones exteriores producidas en la Prehistoria y en la Historia, cuyo origen resulta imposible atribuir a nuestro planeta», las cuales, a su juicio, son producto de seres inte-

ligentes más poderosos que nosotros; seres materiales que habitan en el espacio.

Hechos probados, decimos. Pero el investigador francés sabe que carece de «pruebas absolutas». Aporta, pues, cuanto conoce, y lo brinda a los estudiosos del mañana, a quienes supone más capaces de resolver la gran incógnita. Escribe: «Charles Fort ha dicho: Pertenece a alguien. Yo voy más allá y afirmo que somos la creación de alguien, y llego hasta sugerir que estamos vigilados y que, acaso, interviene alguien en nuestras actividades y en nuestra Historia.»

Sucesos extraños, inexplicados, se reúnen aquí en atractivo mosaico, y conforman un libro amenísimo, propicio al apasionado comentario. Los visitantes de Nasca, la terraza de Baalbeck, las cartas de Piri Reis y otros vestigios y acontecimientos más o menos conocidos, son analizados de nuevo, completados y complementados por quien ha dedicado al tema los mejores años de su vida. Bergier no cree en los platillos volantes, y más de una vez lo repite; empero, está convencido de que los terrestres caminamos al encuentro de civilizaciones superiores, y que nuestro ingreso en lo que Efreimov ha llamado «el gran anillo de la inteligencia» está cada vez más próximo. «En términos generales—dice—, creo posible estimar que estamos entrando en una nueva era, en que las intervenciones serán sustituidas por contactos: en este momento habremos pasado a formar parte de una comunidad galáctica.»

El fuerte de Bergier no es su rigor científico, sino su naturalidad expositiva, su rica información. Ahora bien, respecto a ese curioso caso español de «los niños verdes», del que ya teníamos noticia, valdría la pena puntualizar datos de interés: por ejemplo, dónde está la población de Banjos, en la cual—agosto de 1887—se sitúa la aparición, quienes fueron los «especialistas de Barcelona» que trataron en vano de identificar el idioma de aquellas criaturas y de definir el tejido de sus vestidos; qué se sabe de ese juez de paz, Ricardo de Calvo, en cuya casa se alojaron. Pero ha pasado casi un siglo. Y el velo se ha hecho más pesado, al par que más espeso.

CARLOS MURCIANO

JACQUES SADOUL: *El tesoro de los alquimistas*. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1972. 312 págs. Ø14,5x21,1Ø.

Asistimos actualmente a cierto resurgir del interés por la Alquimia, cuando ya había caído en el olvido. Tal fenómeno obedece a unas causas psicológicas que entran en el componente de ansiedad de nuestro tiempo. Búsqueda de un camino «distinto» al de la técnica actual, esclavizadora para el hombre, y a un retorno al pasado, como deshacer el camino recorrido para hallar vestigios de un arte y una ciencia perdidas, cuyos derroteros no eran los mismos a los seguidos por la química de nuestros días. Así, el número de libros que se publican sobre Alquimia va en aumento a compás de ese interés remozado, como una más de las tablas de salvación a las que se acoge el hombre «industrializado» por evadirse de la desgraciada realidad insuficiente, sobre todo cuando parece haberse privado a la Humanidad de la inefable

EN

EDITORIA  
NACIONAL

LE OFRECE



**EL LEGADO DEL JUDAISMO ESPAÑOL**, de David Gonzalo Maeso. 290 págs. 250 ptas.

En este libro el autor hace un exhaustivo estudio del judaísmo español, tanto en lo bíblico como en lo religioso, en lo jurídico, en lo moral, profesional, político, literario y científico en sus distintas ramas.

**LA PROCREACION IRREGULAR Y EL DERECHO**, de Jesús Valdés. 278 págs. 180 ptas.

Las relaciones sexuales irregulares entrañan una gran trascendencia: el nacimiento de uniones extramatrimoniales, el aumento de la prole llamada ilegítima (según la idea tradicional), la formación de comunidades genésicas, poligámicas unas veces, poliándricas otras: a lo cual se añade la legalización del aborto en los países más adelantados. En este libro trata-se el problema desde el punto de vista jurídico, bien que sin rehuir el juicio personal cuando parezca procedente, porque el derecho no es tanto canonización de lo existente cuanto búsqueda de la justicia. Las soluciones que se presentan, discutibles unas, acertadas otras, estimulan para seguir ahondando el problema y resolverlo humanamente.



**UNA MISION SIN IMPORTANCIA. (Memorias de un sindicalista)**, de Juan López. 275 ptas. 80 ptas.

En este libro se relata una misión llevada a cabo por una Delegación de Sindicalistas de la CNT y las luchas internas que subyacían en el bando republicano durante la guerra civil.

**EL NATIONALSINDICALISMO, CUARENTA AÑOS DESPUES**, de Juan Velarde Fuertes. 310 págs. 100 ptas.

Un interesante libro que enfoca, desde la perspectiva actual, la entraña económica del nationalsindicalismo, con sus logros y retrocesos.

**LA HISTORIA PERDIDA DEL SOCIALISMO**, de Ricardo de la Cierva. 292 págs. 90 ptas.

Obra montada sobre una serie periodística de hace dos años a la que se ha añadido un conjunto de opiniones sobre su contenido y diversas notas de complemento.

**SEGUNDO DE CHOMON**, de Carlos Fernández Cuenca. 206 páginas. 100 ptas.

Obra muy interesante al comienzo de la celebración del centenario del primer cineasta español que alcanzó nivel europeo.

**DON JUAN CARLOS ¿POR QUÉ?**, de Juan Luis Calleja. 2.ª edición. 234 págs. 80 ptas.

Se trata, sin duda, de uno de los libros más importantes para comprender la entraña y el futuro del Régimen actual.

**LA IGLESIA DESDE EL ESTADO**, de Alfredo López. 166 páginas. 60 ptas.

Nunca como ahora han necesitado la Iglesia de España y el Estado pensar juntos en su presente y su futuro. El autor no oculta ningún problema, avanza sobre todos ellos con espíritu de paz, pero sin concesión ninguna a lo fácil.

Pedidos en las principales librerías y en:

**EDITORIA NACIONAL**  
Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos  
Avda. del Generalísimo, 29. MADRID-16

**LIBRERIA EXPOSICION**  
Avda. de José Antonio, 51. MADRID-13

**LIBRERIA EXPOSICION**  
Muntaner, 221. BARCELONA-11

**LIBRERIA ESPAÑOLA**  
Calle de Paraná, 1159. BUENOS AIRES

facultad de fantasear. Y este libro de Jacques Sadoul, tiene el incentivo de no situar a la Alquimia como primeros balbuceos de la química, sino como un arte hermético, «Gran Arte» o «Gran Obra», sin identificación con los ensayos de los alquimistas, cuyas exploraciones contribuyeron a los primeros descubrimientos de elementos y reacciones químicas. Por eso el autor de este libro diferencia a los filósofos herméticos de los fraguadores y alquimistas, aunque todos ellos buscasen la piedra filosofal, el elixir de vida y la transmutación de los elementos.

La primera parte describe referencias sobre el llamado «Arte Hermético», como secreto tradicional, solamente asequible a los iniciados en la relación directa de maestro a discípulo, sin posibilidades divulgadoras por haber utilizado, a través de los siglos, un lenguaje simbólico en sus textos. La segunda parte, mucho más extensa que la anterior, posee gran amenidad en las referencias históricas, al ofrecer una serie de notas biográficas y anécdotas sobre los personajes más notables en su aspecto legendario de poseedores de secretas fórmulas alquímicas. Salen aquí, una vez más a orearse en la inquietud del prodigio y la leyenda, los consabidos Alberto Magno, Arnáu de Vilanova, Raimundo Lulio, y otros varios alquimistas cuya identificación personal quedó velada por el seudónimo y las interpretaciones de los recopiladores. Del siglo XIII al XX, desfilan por las páginas de este libro aquellos personajes más significativos de las inquietudes alquímicas.

No vamos a discutir ahora si el autor demuestra algo realmente convincente sobre aquellos personajes y sus resultados alquímicos atribuidos, o solo especula con hechos indemostrables para crear un clima favorable y de credulidad. Las cuestiones dejadas en la incitante duda resultan interesantes por su atractiva fantasía, donde lo anecdótico y legendario juegan su papel eterno. En este aspecto, cuando el autor parece llegar al límite de las posibilidades especulativas, aún le queda siempre el refugio del vedado secreto, indescifrable, donde lo increíble persiste en su posibilidad, cuyas razones no fueron reveladas. Artificio dialéctico que llega a sus últimos recursos en la parte tercera de este libro, titulada «La Piedra Filosofal»: interesante serie de relatos sobre la búsqueda de los productos utilizados en la elaboración de la piedra filosofal, y la descripción de los tres procesos seguidos en la ejecución de la «Obra alquímica». El autor se muestra entusiasta de la Alquimia hasta el extremo de afirmar que es un medio de prolongar nuestra vida, pero no dice cómo, aunque la frase pudiera tener un sentido metafórico. Termina el libro con esta frase: «Ante las amenazadoras guerras y el peligro atómico, ante el estrépito y agitación de esta vida moderna, ante la civilización mecanizada del mañana, no veo más que dos actitudes posibles: la oración o la Gran Obra. Yo me he comprado un mortero de ágata.» ¿Debemos pensar que esta frase tiene un significado también secreto? Porque no vemos de qué manera la salvación de la Humanidad pueda salir, como sugiere el autor, de un mortero de alquimista, a no ser que...

LUIS BONILLA

# POESIA



GRISELDA ALVAREZ: *Estación sin nombre*. Ediciones Marte. Barcelona, 1972. 147 págs. Ø13,5×19,5Ø.

Produce su mucho de extrañeza ver que, todavía, alguien prosigue «resucitando» los sonetos.

Alguna vez oí que la tan «malhadada» estrofa de catorce versos era parecida a un impoluto traje sastrero que, a pesar de los avances de la confección en serie, a pesar de las celeridades industriales del tiempo en que vivimos, siempre, por encima de las fugaces modas, sería utilizado por los elegantes y los pulcros. Lo he memorado muchas veces cuando me entero, e incluso leo, que tal o cual poeta ha superado barreras tan limitadoras y ha conseguido retorcer el cuello al cisne. Y que, a partir de aquí, naturalmente, él, el artista omnipotente, que era libre, ha vuelto, enhorabuena, después de muchos años aherrojado en las convenciones de los tradicionalismos literarios, a encontrarse con su escamoteada y primitiva libertad.

Así, produce su extrañeza ver que alguien, «todavía», sigue cre-

yendo en las arqueologías del soneto. Alguien que se enfrenta con el rigor y con la exactitud (en este tiempo de improvisaciones, de incontinente verborrea, de tanto automatismo) y dice lo que siente envuelto en las dificultades de una rima, en las exactas proporciones de los endecasílabos. Debe ser que aún quedan observantes, lastres de la vanguardia, poetas aleccionados que se arriesgan en el difícil arte de escribir con las que estiman artesanías necesarias. Como, por ejemplo, Griselda Alvarez, mexicana de Jalisco, justificadora en esta voluntad, a lo largo de los cuarenta y nueve sonetos de su libro, de que «a pio y canto el ave se encapricha».

Mas no es momento de declararnos partidarios de ninguna de tales posturas, no sé por qué antagónicas, sino partidario de la poesía y su verdad. Y, en este

OCTAVIO PAZ: *Puertas al campo*. Serie Mayor, 5. Seix Barral, Barcelona, 1972. 223 páginas. Ø12,5×19,5Ø.

Los textos de Octavio Paz que integraban *Las peras del olmo* (libro editado en 1957 y reeditado por Seix Barral el pasado año) estaban fechados entre 1941 y 1955; los que componen *Puertas al campo* (editado en 1966 y reeditado por la editorial citada en el año que discurre) fueron escritos entre 1958 y 1965. Dice el autor en la «Nota inicial que este libro es la prolongación del anterior y no su complemento, «porque la dispersión nunca puede completarse»; y añade: «Si la dispersión une a los dos libros, el tiempo los separa. No pienso solamente en los años transcurridos entre uno y otro, sino en lo que ha pasado en estos años.»

En efecto, reflejaba el primero un período indeciso de las artes y las letras mexicanas; el segundo, un momento de riqueza, de auge. Mas tampoco el tiempo pasó en balde entre la edición mexicana y la española. Leíamos entonces: «No hay una literatura argentina, chilena, cubana o mexicana: hay una literatura hispanoamericana. ¿Recobramos un día nuestra parte perdida, el gran fragmento de nuestro ser que se llama España? No es la diferencia de regímenes políticos lo que nos divide de los españoles, aunque eso cuente. Digámoslo con franqueza: es la imposibilidad del diálogo. Nunca hemos hablado realmente con ellos. Nuestra relación ha oscilado siempre entre una adhesión sin reservas y una indiferencia no menos absoluta. No sé si sea culpa de ellos o de nosotros. Como es natural, me inclino a creer que ellos son los responsables. Acepto que mi testimonio es parcial y, quizá, injusto. De todos modos, estamos condenados a buscar ese diálogo. Sin él nunca seremos realmente lo que realmente somos—ni ellos tampoco.» No pedimos disculpas por la larga cita, porque no tiene desperdicio. Pero en la «Advertencia» a la edición que comentamos Paz escribe: «¡Al fin!, comenzamos a hablar con los jóvenes poetas y prosistas españoles—algo que ha sido más que un reconocimiento: la revelación de una España desconocida, la España otra y que me recuerda a la de la generación de 1927.»

Con ser lo mexicano el alma de estas páginas, no se encierra Paz en sus fronteras. Viajero incansable, escribe sus textos en México, en Delhi, en París, lo que favo-

rece su amplitud de mira. Así comenta y traduce poemas de John Donne, de Apollinaire, de E. E. Cummings, de Schéhádé, con el mismo acierto con que se acerca a la figura y la obra de Pasternak, de Perse, de Alfonso Reyes, de Jorge Guillén («Pocas veces la lengua castellana ha alcanzado tal plenitud corporal y espiritual», dice de nuestro poeta). O se aventura por los caminos de la poesía sueca (Martinson, Lundkvist, Ekelöf, Lindegren). O se detiene en el hacer de poetas menores (Blanca Varela, Marco Antonio Montes de Oca, Manuel Durán, Alvaro Mutis, Alejandra Pizarnik (de cuya trágica muerte acabamos de tener noticia) o Cristóbal Serra.) O se pregunta—y responde—si existe en verdad una literatura hispanoamericana. Todo ello dentro de la primera parte del volumen, acogida al epígrafe de «Literatura de fundación». La segunda, «Los privilegios de la vista», está centrada en las artes plásticas y abarca de lo precolombino a la más viva actualidad. Vuelven a hacerse presentes—lo estaban ya en *Las peras del olmo*—Tamayo, Soriano y Coronel; con ellos, Paalen, Carrillo, Nieto. Y el «Grupo 1890», integrado por jóvenes pintores indios, cuya primera expedición en Delhi presentara Paz.

Como en el libro anterior, los trabajos aquí reunidos son—fueron—colaboraciones periodísticas, conferencias, prólogos. Y revelan la lucidez crítica de Paz, su agudeza. La variedad de los ensayos y la limpieza de su escritura llevan al lector interesado y embebido, sin esfuerzo. Y a cada paso es fácil encontrar una definición, una frase rotunda (nunca lo que en cierta ocasión llamara él «frasehumo»). Así: «El poeta, el artista, es un hombre como los otros—cuando los otros recuerdan que son hombres—... «La poesía no es un más allá ni un más acá, pero siempre es un más... «La salud política y moral de una sociedad se mide, en primer término, por la capacidad crítica de sus escritores y por la posibilidad de hacerla pública. La crítica es la única vacuna contra la peste del siglo XX—la peste autoritaria—... «El poeta no es la memoria de lo que fue, sino de lo que es. Su misión no consiste en profetizar el futuro, sino en recordarnos lo que somos... Sirvan estos pocos ejemplos como invitación a la lectura de Paz, un hombre siempre en pie de guerra. Consigo mismo. Y con el misterio de la creación.

CARLOS MURCIANO



caso, «érase una mujer que compartía / el humus de la tierra, la armonía, / el árbol fácil y el nidal del ave». Me ahorro, pues, a este respecto, mayores comentarios. Ella lo dice.

De la lineal lectura de esta Edición sin nombre (magnífica edición, lujosa, sorprendente en época tan parca y tan reacia a los exornos editoriales de los versos) se deducen varias cosas, tales la ternura que alienta en cada una de sus composiciones, la pasional entrega en cada sílaba vibrante, su femenina sensibilidad, su preocupación por conseguir sonetos rotundos, de rima intencionalmente difícil y, por tanto, a veces, pecando en rebuscada. También, que todo poeta que asume la valentía de incluir en un mismo poemario medio centenar de estos sonetos, de antemano debe comprender que, por lo menos, la tercera parte

sobran. Y no por falta de rigor en la posible selección de lo incluido, sino porque tan excesivo número llega a producir monotonía (cansancio en el «sonar», sería más justo) y hace establecer a los lectores el odioso oficio de las comparaciones entre los unos y los otros. Y, como consecuencia, obliga a desdeñar aquellos que, tal vez, en otro libro, en otras circunstancias, pudieran pasar más inadvertidos o alcanzar la salvación.

No quiere decirse, sin embargo, nada que empañe o ponga en duda la incuestionable calidad de una abundante cantidad de ellos («Amor», «Nido», «Tiempo», etc.), de línea versal casi nunca fracturada, armoniosos, conseguidos, de temperatura poética de altura. No obstante, en otro porcentaje, y para que todo quede claro, se percibe un no sé qué forzado donde la idea está a

presión y como encorsetada, como pidiendo a gritos el salir de la clausura. No puede tampoco simularse la existencia de algún ripio, ni algunas asonancias entre las rimas consonantes de cuartetos y tercetos.

Todo esto, lejos de menoscabar la importancia de un libro interesante, nos asegura en el convencimiento de las dificultades de esta estrofa y en el porqué la mayoría de escribanos la rehúsa. En el soneto (si uno se decide a la utilización de esta arriesgada forma) hay que observar determinadas reglas exigentes. Que son muchas, diversas y difíciles.

Treinta y un espléndidos dibujos de Oscar Estruga ilustran este precioso libro, octavo de la autora, que pudiera servir de texto para editores de poesía.

ANGEL GARCIA LOPEZ

JOSÉ BAENA: Ya sé que da lo mismo. Cuadernos de María Isabel. Málaga, 1972. 19 págs. Ø11,5x21,5Ø.

Cuatro breves poemas integran este libro—bellamente editado, según su costumbre, por Angel Caffarena—. Cuatro poemas que, no obstante su falta de integración en una obra de mayor aliento, cobran vida autónoma y dan fe de un poeta lleno de madura sensualidad, imaginativo y cordial.

Un palpito amoroso lo recorre no sólo en los poemas centrales—más definidos temáticamente—, sino en el primero (el mejor, para mi gusto) que canta conmovido: «mientras siento la vida convertida en misterio / o hecha don preciosísimo / abierto en ademán total, / como mis brazos»... El cuarto poema arroja el tono ligeramente escéptico que

## UNA MUSICA TRANSPARENTE



originarla, permanezca fuera del libro, que obedece, por tanto, a una ceñida programación. Pero es de notar cómo el poeta ha ido esperando lentamente a que surgieran las ocasiones de cumplir su planificador propósito.

En la mayor parte de Clave, lo estrictamente musical se conecta a una circunstancia humana de la que casi siempre forma parte el poeta como sujeto que escucha o contempla aquello que la materia sonora sugiere. Esta puede desencadenar el recuerdo, según ocurre en Miro sobre el piano las manos de mi madre, donde la persona evocada ocupa el primer plano del poema, muy en las características habituales de Carlos Murciano: armonía, cuidado verbal, digitación emotiva a manera de una rápida escala.

En esa misma línea que, a mi juicio, es aquí la primera en interés, se encuentra Aquellas muchachas que cantaban. La intimidad de antes se vuelve hacia fuera para narrarnos líricamente un cuadro de tonos populares, en distintos tiempos, donde la memoria personalizada se transfiere con la de un ámbito común. Es voz del pueblo lo que se recoge, aunque de forma muy distante de lo popularista.

Resulta indudable que Oyendo temblar, en Arcos, la voz de Manuel Torre entraña una vibración propia del cante jondo que la produce. A esa vibración—y no creo que se trate de una casualidad—hay que unir el acierto de la técnica usada para que dé por resultado el poema más redondo y también más agudo del libro.

Si esto es algo igual o semejante a un concierto, y tengo que decidirme por una pieza determinada de él, lo hago por aquella en que se trasparece el tono mayormente conmovido: Oración para los dedos de una niña. No deja de ser curioso que mi preferencia tenga por objeto una composición—aquí suena muy justa esta palabra—donde la música queda definitivamente al fondo, elidida por el ruego emocionante del poeta: conservadle / puros, incólumes, sus dedos, / sus diez ventanas celestiales, / por las que Vos, maravillosa- / mente hecho música, os entrasteis.

Al resto de este recital de Carlos Murciano hay que referirse una vez destacados en justicia los números principalísimos, o que me lo parecen, del programa. Están unificados con los menos sobresalientes por un modo seguro, fino, acompañado y bello de ejecutar, aparte los

distintos grados de calidez; ésta se concentra desde luego en los poemas que ya indico. La clave es siempre muy transparente. Hay en ella como una raíz mozartiana y, a veces, un romanticismo sin ninguna clase de desmelenamiento. El patetismo, la lucha, se encuentran en la otra orilla de esta poesía. Es igual que Murciano busque apoyo en los músicos clásicos, o que pase por los españoles Falla y Rodrigo, para llegar a Louis Armstrong. El estilo no se le despinta dentro de los distintos procedimientos, formas y de enfoque.

A propósito de ese estilo que manifiesta un ver sereno de la vida, una estética religiosa, quisiera hacer algunas observaciones. A mi juicio, Carlos Murciano, tan atentísimo a que su lenguaje no tenga roces, debía evitar aquello que le acerca demasiado literalmente a un maestro como Juan Ramón Jiménez (aunque a los maestros, entiéndase bien, procuremos acercarnos todos). Si yo leo sonllorando, me acuerdo del genial moquerense, de su aportación personalísima, como si leo mortalecido, me viene al recuerdo Luis Rosales, o si leo hielos-hielos es Gerardo Diego quien aparece en la reminiscencia. La lengua, poética o no, está ahí para quien quiera emplearla, pero ¿por qué apelar a recursos muy de otras plumas? ¿Añade mucho a Clave el juego de palabras rusiñol-ruiseñor o la insistencia en el mirlo?

El monotema posee sus muy particulares dificultades, y Carlos Murciano las salva sin concesiones, sin rellenos. Podría aplicársele una básica convicción de Gerardo Diego: Lo que está dentro es lo que está fuera. El sonido se hace plástica, incorporándose a la realidad que el poeta vive cuando esa música es nacida. Claridad y serenidad son constantes. Impresionismo, también. He leído este poemario después de un duro día. Lo he hecho en la madrugada; y a poco de entrarme por él estaba notando cómo limpiaba la sensación de fatiga, el oscuro desvalimiento de la lucha cotidiana. Era igual que si hubiese enchufado el tocadiscos. La poesía de Carlos Murciano tuvo entonces para mí—y no es la primera vez que esto me ocurre—un efecto propio de terapéutica. Por ello, aparte de ofrecerle mi opinión, doy las gracias al poeta por esa música sosegada y transparente de su verso.

LUIS JIMENEZ MARTOS

Muchos son los libros de Carlos Murciano, y casi cada libro obtuvo un premio. Desde 1954—fecha de la edición de Viento en la carne—, un ritmo sostenido, con la cresta de Un día más o menos (1962), del Premio Nacional de Literatura para Este claro silencio (1970). Esas culminaciones ocurrieron sin sorpresa para nadie y sin que tampoco la calidad de las obras aludidas se diferenciara grandemente de otras del mismo autor.

Es indiscutible, no obstante, que en Carlos Murciano ha habido y supongo que seguirá habiendo etapas. Sus polos son, por ahora, el hogar y su Arcos de la Frontera nativo; el paisaje interior y el exterior. Así, en algunos casos, la visión que tiene de la naturaleza se produce a través de los cristales de la habitación en que el poeta trabaja, mientras otros se goza en la maravilla de su pueblo y en el palpito humanísimo de la memoria familiar. Hay, pues, una alternancia entre la poesía de hombre forzosamente enclaustrado y la del hombre en vacaciones. ¿Quién no se reconoce en ese dualismo de atmósfera y vida?

He empezado refiriéndome a ritmo, un vocablo, que si es tan imprescindible para calibrar cualquier arte, exige aquí un uso más necesario todavía, porque Clave (\*), Premio Ciudad de Palma 1970, está dedicado íntegramente a motivaciones que tienen que ver con la música. Como no podía menos de ocurrir, el monotema ofrece sus variantes, y en gracia de ellas se nota el lógico esfuerzo para que ninguna clase de música, ningún modo de

(\*) Carlos Murciano: Clave. Publicaciones de la Isla de los Ratones. Santander, 1972. 12,5x17,5 cm. 84 páginas.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN: *Marineros perdidos en los puertos*. S. e. (¿Artesa?). Burgos, 1972. 75 págs. Ø13x18Ø.

El premio Zahorí de poesía, convocado por la revista literaria «Artesa», en Burgos, se destina a descubrir nuevos poetas, jóvenes poetas que sufren las naturales dificultades para editar su primer libro. En la convocatoria inicial del premio, correspondiente a 1971, se seleccionó el libro de José Luis García Martín (nacido en 1950, residente en Avilés) *Marineros perdidos en los puertos*. Vaya por delante la afirmación rotunda de que se trata de un estupendo libro que merece toda la atención, aunque es probable que las malas condiciones de la edición (¿lo publica Artesa?) contribuyan a que no tenga la audiencia que debiera.

Prescinde García Martín de la puntuación, pero no de la métrica. En su libro abundan los sonetos, y todos los poemas obedecen a un ritmo claramente definido. Es decir, se alían tradición y novedad, con un resultado óptimo. Ahora que tanto intento dislocado de novedades insólitas conduce a la poesía más joven a un vacío esteticismo informal, reconforta leer libros como el de García Martín.

El joven poeta sabe lo que quiere decir y acierta a expresarlo. Se nota que ha leído con provecho a los clásicos no para imitarlos, sino para servirse de sus conquistas expresivas, adaptándolas a las necesidades particulares suyas. Un soneto como el que empieza diciendo: «si tierra espera y con el mar se atreve / carne que nace ya placer primero», tiene un eco de sabor clásico, sin necesidad de imitar a nadie,

sin ser como quevedesco, pero en la línea de la mejor poesía castellana.

Incluso en el poema inicial del libro hallamos una referencia a ideas de la edad dorada de nuestra literatura, cuando el desengaño del mundo hacía ver las cosas con la misma desilusión que ahora. Me refiero al verso final, «Espuma, sombra, sueño», tan característico de la visión barroca de Góngora o de Quevedo, por citar dos nombres con peso específico; también para José Luis García Martín todo se reduce a una nada anonadante que le invade y que entristece su poesía. Un soneto termina también de la misma manera: «cuando la tarde lenta nos traía / sólo ceniza y lucidez y nada».

Estos dos versos pertenecen al soneto titulado «Perfil del aire», título de Cernuda; no quiero caer en la tentación de casi todo crítico que juzga un primer libro, y ponerme a buscar influencias. Pero creo que a García Martín no le ha de extrañar que al hablar de sus versos mentemos a Luis Cernuda; no en balde escribió el sevillano que «los marineros son las alas del amor». Hay, sí, una complacencia en el erotismo que lleva de la mano a *Los placeres prohibidos*, hay una competencia en el dolor del amor que recuerda toda la obra de Cernuda: «dulce como la vida que me arrancas / espesa más que la melancolía».

Otra semejanza, más vital que estética, hay con Lorca; incluso podemos apurar las conexiones, comparando las firmas del poeta granadino con el joven escritor tan preocupado por el sexo: en ambos las mayúsculas se alargan caprichosamente, lisas, erguidas. Y esa inquietud por el sexo, tan característica de García

Lorca, emerge siempre en los poemas de García Martín, es su constante absoluta («una herida en el sexo y la nostalgia», dice).

Alguna vez aprovecha palabras ajenas; por ejemplo, en un soneto se apropia de un título unamuniano: «sombras de sueños y placeresidos»; los fallidos *Sonetos del amor oscuro* que Lorca escribía antes de su muerte, aquí están aludidos: «el mar donde el amor oscuro muere»; asimismo se repite el título de una novela de Allan Sillitoe, *La soledad del corredor de fondo*, endecasílabo perfecto para cerrar un soneto. Alusiones que el joven poeta presenta como pistas para el lector, que no son influencias.

Domina bien el verso de siete y once sílabas, no se nota nunca que deba forzar las rimas. Hay algún fallo, que pienso se debe más a los impresores que al autor casi siempre; por ejemplo, un poema en alejandrinos acaba con este verso: «la canción del marinero taladrando tus sienas», donde el primer hemistiquio tiene ocho sílabas en lugar de las siete requeridas; pero ocurre que el poema inmediato se titula precisamente «La canción del marino», lo que me hace sospechar que el poeta escribió así ese primer hemistiquio, y los impresores colaboraron con él para quitarle la forma y la gracia.

Atención a José Luis García Martín; en este primer libro demuestra poseer unas dotes sorprendentes para el verso, y las aprovecha bien. Estamos ante un poeta auténtico y serio; esperamos que no le malogren los prólogos absurdos, las comparaciones hipócritas.

ARTURO DEL VILLAR

da título al libro. Hay en todo el poema un deseo impaciente y dolido de abandonar la vanidad del afán: «No más gritos al aire/ ni llantos ni estridencias... Sólo quiero sentir.» Amor a la vida, pese a su falta de sentido. Dejarse vivir, «aspirar un instante el vaho de húmedas auroras / reincidencia de esperanza, / promesas / y arrojarlo luego / sin saber por qué, / como siempre.»

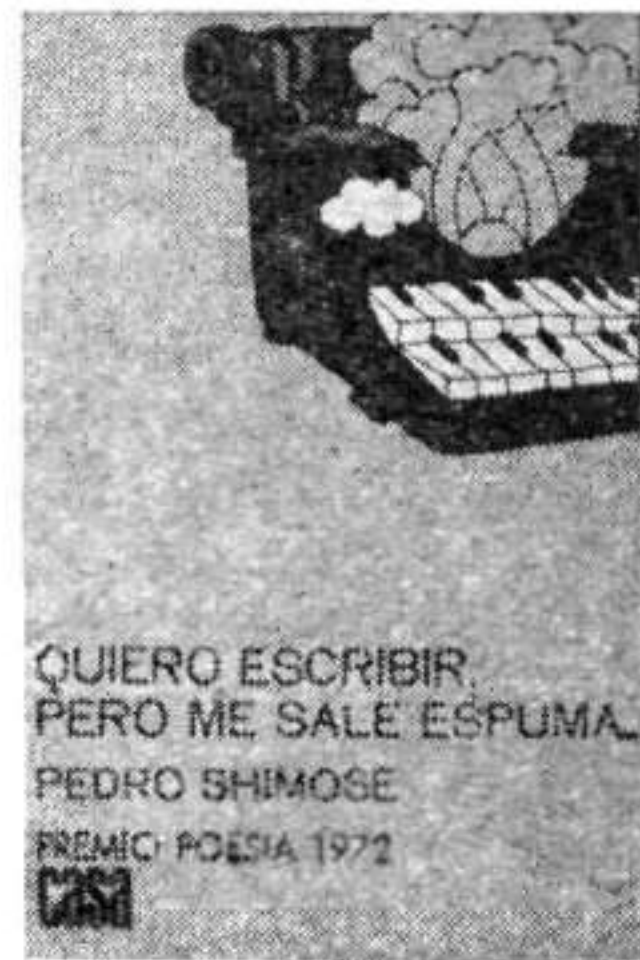
En los dos poemas centrales se desata el sentimiento amoroso. Algo más tópico el primero—con no sé qué desasosegante sensación de poema ya oído—, menos valeroso en las imágenes aunque pueda ser—el poeta lo sabrá—más sincero. Bellísimo el segundo (es decir, el número 3 del libro), que empieza: «¿Acaso yo soy tú / para sentirte tanto / y recortar tus silencios / en el aire clavados con mi voz?» Poblado de hermosas imágenes: «derrumbado en la tierra como un ancla varado», «en la travesía de pechos solitarios», «muecas de palabras deslumbradas / por la gran galería de colores festivos». Hay cierta sombra cernudiana, cierta laxitud, cierto abandono a la indolencia—aun en el grito—. Cierto Aleixandre también.

Poesía cálida, nostálgica, sensual. José Infante—en una «Nota última»—opina que no da lo mismo llegar a la poesía, o no. José Baena llega y llega bien. Con pulso, con hondura, con brío. Acaso, con cierto lastre de estructura mimética—lo he apuntado a propósito del poema 2—. Por otra parte, un libro de cuatro poemas (y además un tanto dispares entre sí) no da pie a una valoración suficientemente válida. Esperemos que el poeta—curado de su escepticismo—, y aunque dé igual, nos ofrezca una obra más cuajada de intención, más coherente y extensa.

JOSE MARIA BERMEJO

PEDRO SHIMOSE: *Quiero escribir, pero me sale espuma*. Ediciones Casa de las Américas. La Habana (Cuba), 1972. 71 págs. Ø12x18,5Ø.

Este libro ha sido galardonado con el Premio Casa de las Amé-



ricas correspondiente a este año. Su autor es un poeta boliviano exiliado en España, un hombre joven con una vida llena de avatares ideológicos y profesionales. Pedro Shimose ha sido estudiante de leyes, periodista y compositor de música popular. A los veintidós años abandonó la Universidad y comenzó a escribir. Ha viajado por casi toda Hispanoamérica y Europa, cerciorándose de la realidad social y cultural de la época. Además de este importante premio que ha ganado en La Habana, cuenta con otros también de gran prestigio en su patria y tiene publicados tres libros de poesía. Triludio en el exilio (1965), Sardonia (1967) y Poemas para un pueblo, editado al año siguiente. Puede decirse que se trata de un autor en la plenitud de su carrera literaria.

Desde luego, Quiero escribir, pero me sale espuma es un libro de impacto. Apenas comienzan a leerse los primeros versos se inicia una intensa comunicación entre poeta y lector: «Poeticomienzo en vino avinagrado: / ¿cómo escribir del tizne sin carbones, / de la tos, sin gargajo, y sin borrones / cómo escribir de mí si estoy fregado?». Son los versos iniciales de un soneto descarnado y furioso que sirve de aviso, de preparación mental, para lo que viene después. Porque lo que sigue no es otra cosa que veintinueve poemas llenos de coraje, de protesta social, de recordación dolorosa de la patria lejana:

«Quiero saber qué pasa en tus lejanos crepúsculos. / A la piedra interrogo / qué lluvias golpean tus caminos. / A la flor de la papa, / qué hielo, qué granizo, qué manos sucias / de violencia.» Pero la rabia y la protesta de Pedro Shimose van encauzadas en un apretado y duro lenguaje a través del cual cobran verdadera categoría literaria, salvándose así de caer en retórica mitinesca.

Hispanoamérica sigue siendo fecundo vivero de grandes voces líricas, exacerbadas por la copiosidad del paisaje y la triste situación socioeconómica de la mayor parte de la población. Los países americanos de habla española continúan sufriendo un subdesarrollo añejo y de difícil salida, agravado por los imperialismos capitalistas, que pretestando ayudarlos los empobrecen cada día más. De ahí que cunda la protesta y el desasosiego de sus nuevas generaciones de poetas y escritores, los cuales claman enfurecidos por un orden social más justo. Quiero escribir, pero me sale espuma ataca de raíz tanta hipocresía política, tanta logomanequía como hoy en día padece el continente americano. Es, repetimos, un libro valiente y bien escrito; sentido en carne viva, en el dolor del exilio y desde la honda desazón de la patria lejana. Un Premio Casa de las Américas muy en consonancia con el espíritu que lo anima.

Se dice en una especie de prólogo que firma Hernán Lavín Cerda, que Pedro Shimose deja entrever, particularmente en el ritmo de ciertos poemas, reminiscencias de César Vallejo y de Pedro Guillén. Así nos lo ha parecido a nosotros también, aunque el poemario de este iracundo boliviano está dotado de una notable personalidad, de un modo de hacer donde cualquier posible influencia queda ya superada. Su lenguaje es una pura llama incandescente, donde la palabra se pone al servicio del turbulento mundo del poeta.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

LUIS MATEO DÍEZ: *Señales de humo*. Colección Provincia, número 9. León, 1972, 94 págs. Ø14x20Ø.

De un solo trago, como acostumbro con lo bueno y saludable, me he bebido, hasta sentirme ebrio, esta densidad del humo del leonés. Venga lo anterior a colación para explicar que toda noticia (de esas que suelen incluirse en las contraportadas) adopta, casi siempre, extrañas medidas precautorias. ¿Por qué? ¿Tantas justificaciones necesitan aquellos que publican, necesitan los que leen? En la ocasión presente el apercibimiento («La lectura continuada puede aportar un enriquecimiento progresivo a la comprensión») resulta innecesario, ya que *Señales de humo* no está necesitado de comentarios exteriores persuasivos. Basta con empujar la puerta de este libro para saber que, tras de ella, hay un poeta. Para empezar a sumergirse en un interesante mundo lírico, directo, descarnado, convincente.

Un mundo lírico que se me antoja tan veraz y tan sin trampas (sabido es lo de Pessoa referente al poeta como «simulador», sabido es que «los poetas mienten mucho», como dijera Nietzsche), tan sugerente y tan revelador, con un rostro no reconocido y tan poco repintado que, si hiciese memoria, a buen seguro que podría contar con los dedos de una mano los casos similares de agrado y de sorpresa que se me han producido últimamente. Un mundo propio donde se maneja con primor el hueso mismo de la palabra para otorgarle su valor per se, huyendo de los recursos estilísticos de confección y de laboratorio. Un mundo particular donde el poeta se distancia de los acarreos de aluvión (a los que tan proclives son algunos) y donde se prescinde de preocupaciones por lo cuidadoso de la frase que destaque y que, a pesar de esta exigencia, en su elaboración, en su intención, resulta conseguida. Un mundo lírico, en fin, en que asoma a todo olfato la verdad

de la poesía. Lo cual ya es, ¡por supuesto!, suficiente y meritorio, pieza mayor de caza y extraño trofeo, de los que cada día son menos alcanzables.

Por fin, alguien que es joven, que es poeta, que es inteligente, no toma la poesía como juego. Raro es que ahora, entre la novelaría del nutrido y confuso grupo publicante, se produzca tal milagro. Y así el mérito: tener cosas importantes que decir y haber sabido encontrar el *medium quid*, la sobriedad más justa, apoyándose en sólo los resor-

tes de un lenguaje conversacional (aparentemente deslucido) que cumple con perfección el fin propuesto y que acerca hasta el lector la pulpa de un muy interesante pensamiento reflexivo. Y ello es, además de otros aciertos varios, lo que interesa sobre todo en este libro: el pensamiento que se hace girar sobre la nuez de una postura ética evidente y que adopta el compromiso de censoria ante el escenario y el conjunto de las cosas pa-seantes frente a los ojos del poeta. Todo, además, acompasado

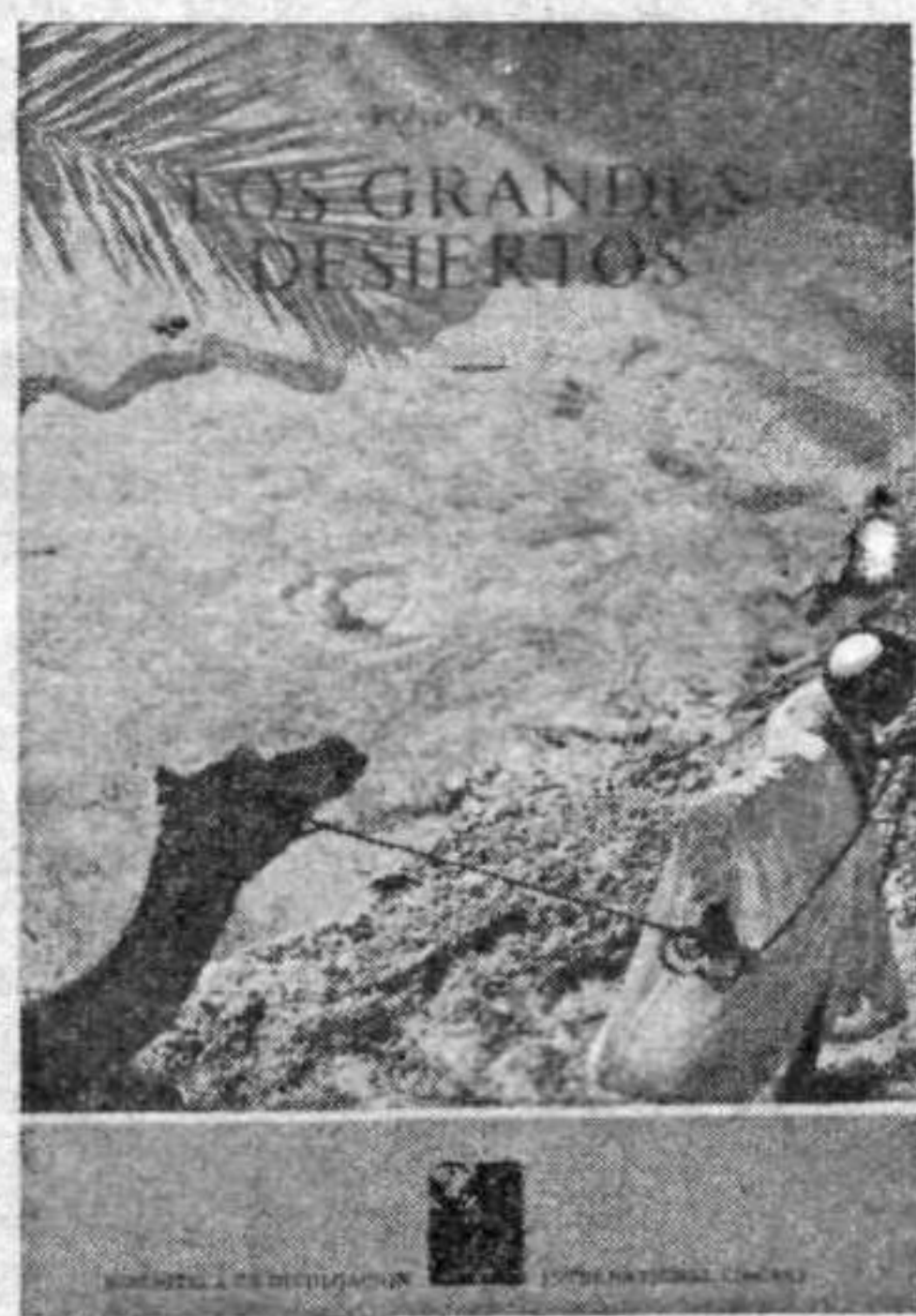
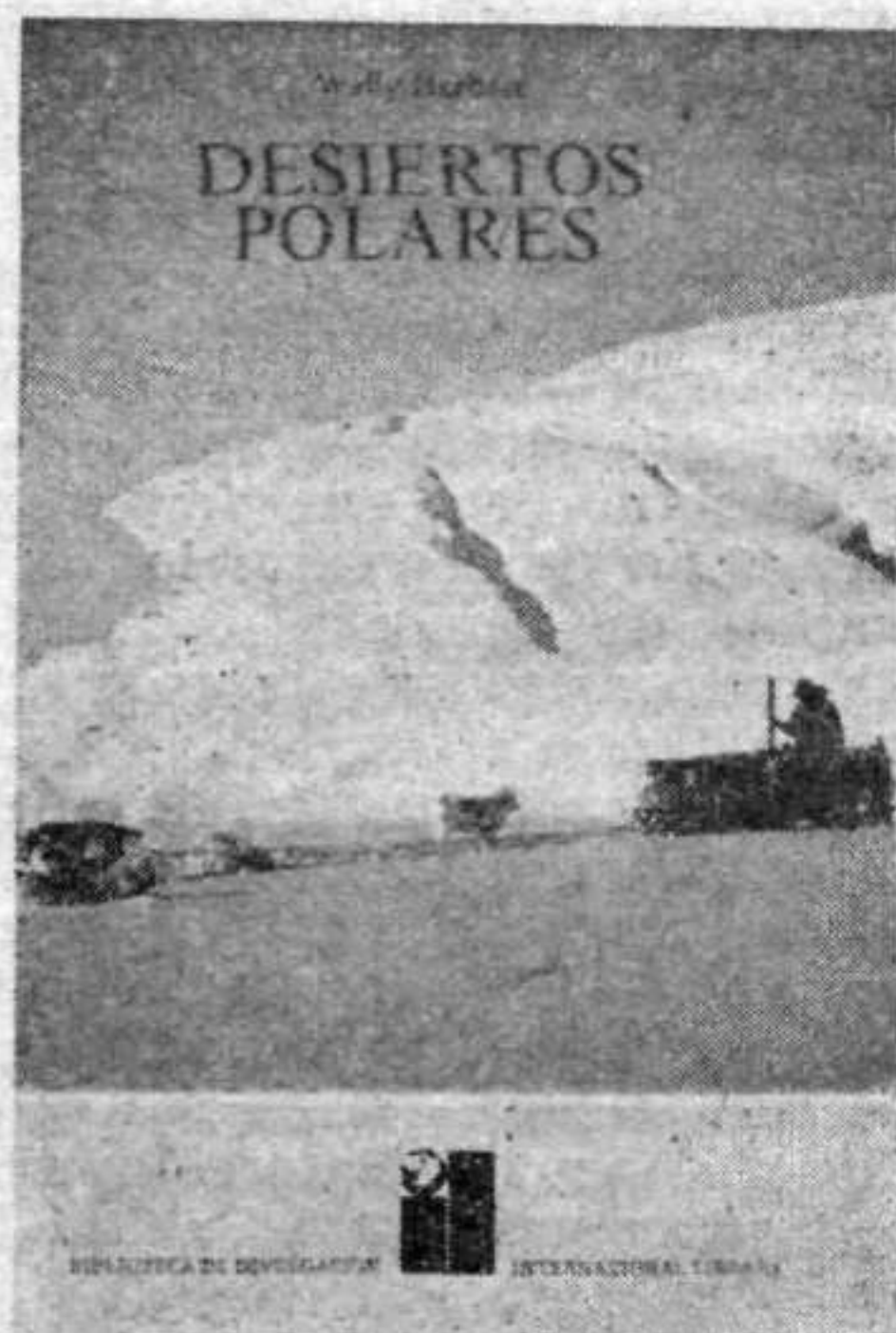
en la ironía, valedera aquí como arma crítica (encuentro una postura vital de cierto parentesco con el interesante poeta joven salmantino Aníbal Núñez) desmitificadora, iconoclasta; con los valores que han de ser comunes (y que siguen siendo necesarios a esa edad en que se irrumpe a la poesía) de la más prometedora juventud.

Luis Mateo Díez, este autor que *sabe*, rompe a andar suelto de manos, con la pericia del que tuvo largo aprendizaje y noviciado en la revista *Claraboya*.

Desde lejos, con temor, puede estimarse que ha de ser difícil el que un poeta de este corte (en el que la carga intencional es lo predominante y la envoltura del poema apenas cuenta) no se nos desplace en el futuro hacia el esquema, hacia lo puramente cerebral, a la frialdad del témpano. Pero este es un peligro que tiene como base la simple conjetura. Y que, de producirse, tiene solución. Y que, está claro, me gustaría soslayase.

ANGEL GARCIA LOPEZ

## DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES



WALLY HERBERT: *Desiertos polares*.

FOLCO QUILICI: *Los grandes desiertos*. Biblioteca de Divulgación. «International Library». Editorial Noguer. Barcelona. 125 págs., Ø19x26Ø.

«Tratar de poner allí el pie fue como querer pisar la sombra de un pájaro que volase por encima de nosotros...», dice Wally Herbert hablando de aquel momento de su viaje trasártico en que la expedición está acampada en un lugar de la ruta entre Barrow, en Alaska, y Spitzberg. Comienza así su libro: «Cuando nos despertamos en aquella mañana del domingo de Pascua en 1969, no quedaba ni rastro de las huellas de nuestros treinta y cinco perros, ni de las roderas que dejaban los cuatro trineos, ni de las pisadas de los cuatro seres humanos que habíamos llegado hasta el Polo Norte y nos habíamos detenido a una milla por encima de él. Aquellas huellas señalaban el punto en que habíamos recibido los últimos resplandores del sol y logrado descansar unas horas. Mientras dormíamos, nuestro campamento había ido a la deriva...» El suelo se deslizaba bajo sus pies sobre un planeta que giraba alrededor de un eje.

Wally Herbert parte en su libro de la expedición que él dirigió, pero el relato no se limita a la propia experiencia. Otros exploradores merecen aquí atención admirativa, todos los que altamente han representado esa fuerza imperiosa que empuja al hombre a triunfar donde otros fracasaron, todos los que, como el capitán Scott al hallarse en el Polo Sur, podrían confesar que aquel lugar era demasiado espantoso para llegar a él sin la recompensa de ser los primeros. Pero serán las penalidades y riesgos el primero y mayor espanto de muchas empresas en las que la meta ofrece la compensación de su hermosura: «Paso a paso —escribió Fredrik Cook en 1911— mi corazón se iba llenando de un extraño

arrebato de conquista. Llegamos a unos campos con destellos de colores, a unas paredes de oro y púrpura, y por fin, bajo un cielo de cristal azul, cubierto de nubes llameantes de gloria, alcanzamos nuestra meta... El sordo batir del viento sonaba como una música marcial. Aturdido, tomé conciencia de todo cuanto había soportado, los tormentos del ayuno, la angustia del agotamiento, y comprendía que aquello era mi premio: había llegado a la cumbre del mundo.» Así ha sido para la humanidad la seducción del descubrimiento, la de los largos, oscuros, misteriosos viajes, como aquel que en el tercer milenio antes de Cristo emprendieron los egipcios hacia el sur de la costa oriental de Africa a la tierra de Punt (hoy identificada con el delta del Zambeze), para regresar con fabulosos cargamentos de mirra, plata, oro y pigmeos. La tierra de Punt fue también la meta de los cinco barcos de la reina Hatsepsut en busca de mirra. Los fenicios navegaron alrededor de Africa dos mil años antes de que Bartolomé Díaz llegara al cabo de Buena Esperanza, en el viaje —1487-1488— que obligó a un cambio de conceptos a los cartógrafos europeos.

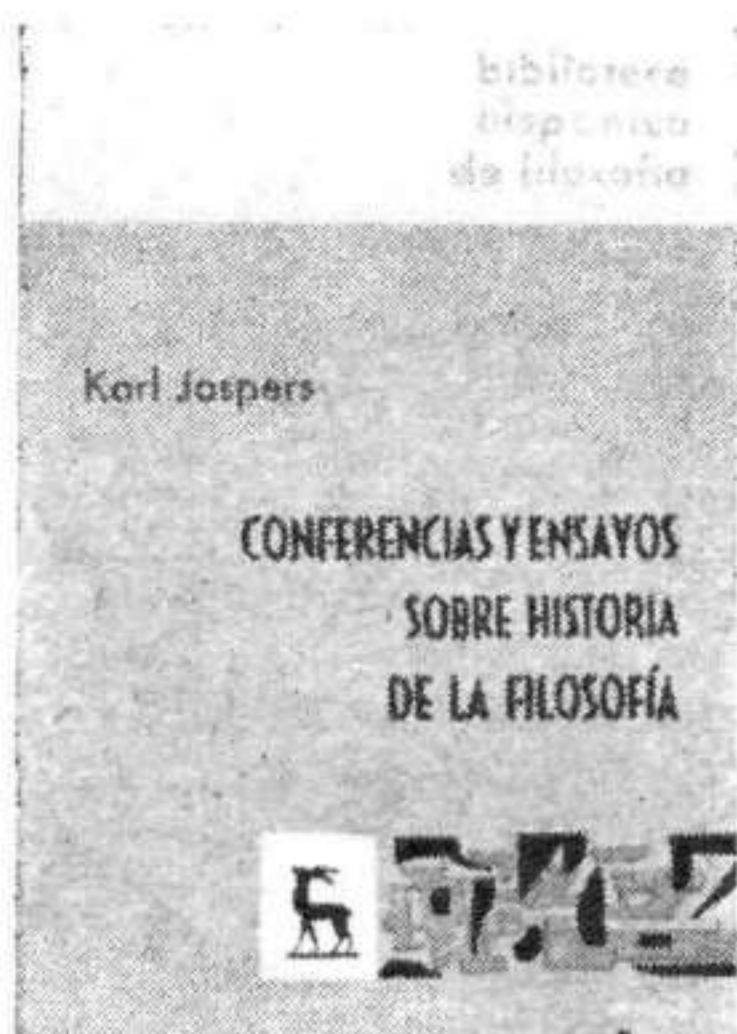
Pero se trata aquí principalmente de los viajes al Polo Norte, y el Polo Norte, con sus exploradores y sus habitantes, es el protagonista del libro, sin que se excluya de él la también misteriosa y remota Antártida. Todo el relato está ceñido al dato concreto y a la descripción geográfica y técnica, por ello posee un gran interés informativo. Pero esta literatura de las expediciones es, además, bella. Sus autores han conservado la capacidad de asombro ante lo que descubren, y hay que creer que todo gran aventurero —las Crónicas de Indias ofrecen los más expresivos ejemplos— lleva dentro no sólo un escrupuloso notario, sino también un poeta.

El texto inglés de *Desiertos polares* está pulcramente traducido al español por María Pilar Gallego. La edición contiene abundantes y buenas ilustraciones.

*Los grandes desiertos*, el libro de Folco Quilici tiene por tema otras distintas zonas de soledad y de desafío a la vida. El autor va a narrar su largo itinerario a través de lo que denomina «Planeta soledad». Dice de sus viajes: «Aventura vivida paso a paso, de sorpresa en sorpresa, de asombro en asombro, por un hombre que ama cuanto descubre, que ha dirigido y controlado sus exploraciones, porque son una respuesta a la irresistible fascinación que ejercen sobre él.» Tenemos ya otra vez la seducción de la aventura. El relato se extiende a los grandes desiertos del mundo empezando por el que los geólogos juzgan el más antiguo de nuestro planeta, el de Kalahari. Sus extraños habitantes son los supervivientes del pueblo de bosquimanos casi exterminado por otros grupos negros y sobre todo por los colonizadores blancos, en cabeza los boers que en 1800 se asentaron en el Transvaal. Son hombres a los que una y otra vez se comete el error de creerlos una humanidad inferior a la nuestra sólo porque están proyectados en otra dimensión histórica y siguen sumergidos en una realidad inmóvil; son luchadores que han perdido su partida, pese a su dominio de flechas y venenos, que han tenido que huir de sus tierras fértiles, gente silenciosa, casi incapaz de expresarse, pero autores de asombrosas pinturas rupestres y de cantos en los que se encuentra un embrión de forma poética. Tienen su propia mitología, su organización y sus leyes.

Los grandes desiertos ofrecen también su interés humano: Kalahari y los desiertos del Islam, los de Oriente —Thar, Sind y Gobi—, los australianos y las arenas de América. Finalmente, el Sahara. Es la última etapa del itinerario, se ha partido de Africa y se vuelve a Africa donde empezó el viaje. Es el desierto de ayer y de mañana lo que Folco Quilici ve en el Sahara, en cuya zona libia Herodoto describió el fin del pueblo de los psilos enterrados por el viento. «Hoy —dice el autor—, después de veinticinco siglos, otras poblaciones buscan nuevas rutas y luchan contra el viento. Ese viento que no logra entorpecer su camino ni enterrarlos en la arena. Esta vez se trata de hombres que convertirán todo el horizonte de arena del «Planeta soledad» es un horizonte de hierba, trigo, árboles y vegetación triunfante.» Es la optimista declaración final del relato de un recorrido por los desiertos del mundo. En alguna ocasión se ha hablado aquí de esta colección de Noguer considerada como lectura infantil. No lo es específicamente, pero cada uno de sus títulos aumenta su interés desde tal punto de vista. Resta mencionar que la traductora de este último libro es también María Pilar Gallego, y que la edición está tan pulcramente presentada e ilustrada como la del anterior.

CONCHA CASTROVIEJO



KARL JASPER: *Conferencias y ensayos sobre Historia de la Filosofía*. Ed. Gredos. Madrid, 1972. 446 págs. Ø13,5x19,5Ø.

Ante un libro como éste—revelador de una inquietud múltiple y frontal—no es ocioso situar brevemente la personalidad del autor. El acceso relativamente tardío de Jaspers a la Filosofía no evidencia incapacidad, sino más bien rigor. Llega desde la Sicología y la Medicina. Aporta método, cautela crítica, lujo de horizontes. Nacido en 1883 (Oldenburg, cerca de Bremen), estudia Humanidades; luego, Derecho—que abandona—. Más tarde, doctor en Medicina.

En 1913 se habilita como «Privatdozent» en Sicología. De las investigaciones sicopatológicas (desde 1909) surge su obra *Psicopatología general* (1913). En 1919 publica *Psicología de las condiciones del mundo*. En 1932, su gran obra sistemática: *Philosophie*, que el propio Jaspers consideraba como su libro más querido. Los tres tomos de esta obra evidencian su intención totalizante y comprometida: el primero trata sobre la «orientación del mundo»; el segundo, sobre el «esclarecimiento de la existencia»; el tercero, sobre la «trascendencia». «El objeto de mi libro—explica Jaspers en el primer volumen—era comprender las viejas ideas de la filosofía. Mundo, espíritu, Dios, se convirtieron en las tres partes como orientación en el mundo, esclarecimiento de la existencia metafísica.» Y añade—contra cierta manía catalogante—, «el esclarecimiento de la existencia era un momento imprescindible del todo, pero no el todo mismo». Autor de una *Lógica filosófica* (1947), de extensos estudios sobre Schelling y Nietzsche (cuyo influjo es innegable junto al de Kierkegaard, Plotino, Giordano Bruno y Max Weber, su gran amigo. ¿No procede de ahí—de

nombres como Schelling o Plotino—ese panteísmo vago que condiciona las ideas de Karl Jaspers?

Perfilada ya su personalidad—en la que hay que anotar un vigoroso sentido religioso—resulta mucho más accesible la obra que comentamos. Hans Sauer—editor de estos ensayos—insiste en su carácter de colección—no selección—, pues ha logrado reunir en un solo volumen casi todos los artículos histórico-filosóficos de Jaspers. Su procedencia es varia (casi siempre conferencias o artículos especializados). La extensión en el tiempo es significativa: desde 1913-1914—en que aparece «Doctrina de Kant sobre las ideas» como ponencia leída (y publicada en 1919)—hasta el estudio sobre «Jenófanes», escrito en 1967, a sólo dos años de su muerte en Basilea, y que ve la luz por vez primera en este volumen.

El editor ha seguido un criterio cronológico—respecto a los filósofos comentados—, agrupando los ensayos sobre un mismo autor. Esta cronología lógica puede ser alterada siguiendo estrictamente las fechas de escritura. Esta segunda lectura tiene la ventaja de atisbar las evoluciones de un Jaspers joven—que

acaba de publicar su *Psicopatología general*—a un Jaspers en plena madurez, presentador de su próximo fin. La peripecia humana—esa misteriosa andadura llena de fobias y filias igualmente misteriosas—queda así en evidencia.

¿Qué pretende Jaspers? ¿Cómo concibe la historia de la Filosofía? En el ensayo inicial—pórtico precioso y clarificante—Jaspers se pregunta: «¿Tiene la Filosofía una historia universal? La pregunta—el artículo—es de 1955. La pregunta puede entenderse—según Jaspers—de tres formas: 1) ¿Se ha dado una historia universal, entendida como la realidad de una intercomunicación constante y mutua entre las diversas filosofías? Es evidente que no. 2) ¿Hay una historia universal de la Filosofía que estudie estas múltiples evoluciones autónomas como un todo? Si existe hoy—escribe Jaspers—es sólo como tarea a realizar. El acercamiento entre Oriente y Occidente ha acarreado un inmenso aluvión de material histórico que atañe—cómo no— a la Filosofía. Pero este imponente acervo ha de ser sometido a un trabajo de paciente destilación. ¿Dónde se esconde la tremenda aporía? En la dificultad de hallar una base unificadora que abriese la puerta a una síntesis filosófica universal. Este segundo aspecto de la pregunta nos empuja hacia otro. 3) ¿Habrá algún día una historia universal de la Filosofía, como intercomunicación realmente universal de las

PEDRO LAIN ENTRALGO: *Sobre la amistad*. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1972; 380 págs.

De nuevo nos sorprende Pedro Laín con un libro de largo alcance y de temática siempre clásica y siempre al día; además, con una problemática que polariza las preferencias de Laín, hombre de corazón amplio y espíritu profundo y oceánico. En esta obra hay una particularísima descarga de vida personalizada y hace patente una resonancia de creación intelectual asumida: «Este libro va dedicado a Xavier Zubiri. Mínima retribución a quien me ha ayudado tanto con su pensamiento a formular la esencia de la amistad, tal como yo la entiendo, y que tanto me ha dado con su vida para experimentar la realidad de ella, tal como yo la deseo.» Equidistante de unas consideraciones epidérmicas y de la plomiza trabazón de un tratado académico, nos ofrece, en tono de ensayo de ritmo lento y puntualizador, una obra con aire de pensador maduro y que hace simbiosis entre la parte histórica y la teoría. He ahí sus dos partes: I) Historia de la amistad; II) Teoría de la amistad.

Al dar referencias directas sobre la amistad en su historia, a través de autores de gran relieve, saca a la superficie un trasfondo doctrinal de primera mano. Es exponente de la desbordante cultura de Laín. Con pasos contados caracteriza las conceptualizaciones sobre la amistad en Platón, Aristóteles, Cicerón, Antiguo y Nuevo Testamento, San Agustín, Santo Tomás, Aered de Rievaux, Kant, Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Feurbach, Stirner, Emerson, Marx. Calibrar el significado, alcance y límites de la amistad, al ritmo expositivo de todos esos maestros del pensamiento occidental, es una obra de interés incitante para el especialista y de estímulo creador para todo lector no profesionalizado, dentro de una investigación filosófica, pero

con calidad de espíritu para penetrar en los problemas hondamente humanos.

La faz de la amistad se multiplica al estudiarla teóricamente. Laín encuentra cinco dimensiones radicales para sorprender el secreto que encierra la amistad: psicología de la amistad, metafísica de la amistad, psicología diferencial de la amistad, sociología de la amistad, ascética de la amistad. Las líneas sutiles que descubre Laín como contextura de la amistad son sugeridoras de reflexión y ofrecen condensaciones mentales bien logradas para poder conceptualizarla con firmeza. La más destacable virtud de Laín consiste en saber convertir en síntesis iluminadoras las dispersas teorías en que está fraccionado este tema. Y, simultáneamente con la referida virtud, surge el peligro de omitir notas. Pero Laín Entralgo remata con tal riqueza de tratamiento sus temas preferidos, que casi lo dice «todo» acerca de lo que está al alcance cultural de nuestros días.

En mi aprecio, me hubiera gustado que calibrase más el concepto de amor como comunicación que propugna Santo Tomás. Por otra parte, este tema levantó una resonante polémica de interpretación. Recor-

demos los nombres de Coconier (con Garrigou-Lagranje, Simonin) y Keller (con Gillon, Noble), enfrentándose en matices interpretativos. Yo lo veo así. Santo Tomás insiste en un doble fundamento de la amistad: 1) fundamento remoto (la semejanza en la forma), que origina el amor de benevolencia y hace posible que los amigos «comuniquen» el mismo bien; 2) el fundamento próximo (la comunicación actual), que convierte la amistad en un amor mutuo, manifiesto y no oculto. La comunicación alcanza una dimensión social: la amistad, por la comunicación, se convierte en *convivencia social*, es *comunicación-convivencia* (Lumbreras). De ahí que para la amistad se exijan dos condiciones: la participación en algún bien y la relación o convivencia social, en la que va implícita la *conversación* (Coconier). Aristóteles lo expresó con las palabras *koinonía* (comunicación de los espíritus) y *suzén* (vida de amistad). Laín ha captado extraordinariamente esta visión aristotélica de la amistad en la *Ética a Nicómaco*. También San Alberto Magno, en sus *Comentarios inéditos*, a los libros de la *Ética*, de Aristóteles, puso en claro el significado de la amistad como «comunicar en acción». Y Cayetano y Juan, de Santo Tomás, han profundizado en el mismo sentido.

Hay campos inéditos de la amistad que Laín saca a la superficie en esta atractiva obra. La camaradería, la simpatía social, la tertulia, la proximidad, el enamoramiento, son desentrañados por nuestro autor como zonas de la amistad que cubren su área de acción.

Bien obligados estamos a Laín Entralgo, el amigo siempre disponible, a sentirnos reconocidos por este libro, que dedica a Zubiri, porque Zubiri es de verdad el símbolo del más riguroso intérprete de la filosofía de la amistad. Hoy amigos por *Sobre la amistad*.



FRANCISCO VAZQUEZ

conciencias en la humanidad, si se empieza a hacer en nuestro momento histórico actual? La respuesta de Jaspers —no exenta de sombras— parece optimista y categórica: «Si en algún tiempo fue eso posible, es precisamente ahora cuando técnicamente se ha consumado la unificación, gracias al contacto establecido por las comunicaciones que enlazan entre sí todos los puntos del globo» (pág. 10).

¿Qué sombras inquietan esta visión clamorosamente feliz? Jaspers las enuncia con dolor: el creciente desmoronamiento de religiones y filosofías, cierto fetichismo científico, cierto desbocamiento de la técnica no sabemos hacia qué (¿hacia el «Cero» que temía Salinas?), cierta deshumanización masiva bajo los sistemas de terror, cierto desvalimiento del hombre ante una técnica tirana, etc. ¿Qué queda? La fe en el hombre. Jaspers intuye que «va a ser difícil saber por qué merecerá la pena vivir; pero, desde luego, no será la Nada la que polarice las esperanzas» (página 11). Y concluye: «Los impulsos que brotan de esta desesperada pregunta exigen que se trabaje en una historia universal de la Filosofía, entendiendo y apropiándonos su pasado, donde está el firme para nuestros pies... La historia de la Filosofía es una tarea que ha de contribuir a fijar la marcha espiritual del ser humano» (pág. 11). Nada más y nada menos.

La nómina de autores estudiados no deja de ser significativa: Jenófanes, Epicuro, Nicolás de Cusa, Leonardo como filósofo, Kant, Kierkegaard, Nietzsche —con un ensayo magistral sobre sus relaciones con el Cristianismo— y Max Weber. Se añade además un breve, pero lúcido ensayo sobre «¿Qué es el existencialismo?». El libro —en conjunto— tiene coherencia, calidad muy alta, enfoque inusual. ¿Dónde estriba este enfoque? En dos claves sumamente sencillas, pero cargadas de implicaciones muy arduas. En primer lugar, Jaspers ve la historia de la Filosofía «como el reino suprahistórico de la razón, desde el que nos hablan los pensadores de todos los tiempos como compañeros de morada» (son palabras del propio editor Hans Saner). En segundo lugar, «al tratar de los filósofos no es lo importante hacer un trabajo especializado científico, sino establecer una comunicación cauce por donde corra la vida» (Hans Saner). Estas dos claves son indispensables para entender la intención genuina del filósofo. A Jaspers —por tanto— no le interesa una interpretación meramente cronológica, puesto que ve lo histórico trasmutado en suprahistórico, tanto en los contenidos como en los mismos pensadores. Los grandes filósofos —dice Jaspers— están «en el tiempo sobre el tiempo». El plano de la razón se interpone y sustituye al insalvable plano temporal. La presencia de los grandes filósofos no es hierática, sino familiar y fértil. Dialogan con nosotros desde ciertas afinidades electivas (que decía Goethe) o desde ciertas oposiciones integradoras y fecundas.

Una última precisión. El respeto de Jaspers a todo pensamiento verdaderamente grande. Frente a un tratamiento objetivo —a veces pretencioso, viciado por la manía de catalogar— Jaspers prefiere y propugna un acercamiento subjetivo —casi cordial—, espontáneo, fiducial y vivo: la grandeza de un pensador

se mide por su capacidad de remover la existencia posible hacia una existencia real. En el caso de Jaspers —filósofo él mismo— su diálogo resulta ejemplar. Nadie como él puede llamar a los filósofos con el tono justo, sentirlos vivos y operantes, alinearse con ellos, sentirse —con toda dignidad— como uno más entre sus compañeros de morada.

JOSE MARIA BERMEJO

A. LÓPEZ QUINTÁS: *El pensamiento de Ortega y D'Ors*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1972. 434 págs. Ø18x11Ø

Según el autor, el libro que hoy vamos a criticar constituye una especie de «trabajo de seminario para realizar de forma serena un estudio de análisis de textos».

Ciertamente que López Quintás no argumenta un contexto crítico de estos dos grandes pensadores españoles, sino más bien presenta una analéctica clarificada del desarrollo de los escritos de Ortega y de D'Ors. En la primera parte sigue una pauta de exposición marcadamente subjetiva en cuanto se refiere a identificación del tema sobre Orden y Armonía, Flexibilidad mental y Lógica superior, Figura y Símbolo. Caminando a la par con el gran ensayista en la poesía de la vida humana y adaptándose o adentrándose, como fenómeno osmótico, en lo espiritual se inserta en la Creación de un Orden, manifestándolo como categoría suprema.

El autor de esta obra, posiblemente se lo dé todo hecho al crítico, ya que introduce en la mente del estudioso del pensamiento de Ortega y D'Ors la realidad histórica de sus múltiples interacciones de influencias dejando todo en un relieve de formas que flexibilizan la razón para remontarse a la objetividad polarizada del mundo de las ideas.

Al presentarnos el estudio metodológico de Ortega y Gasset, se deja llevar por la crítica analítica, sorprendiéndonos con una serie de esquemas y categorías mentales que esqueletizan perfectamente el cuerpo óseo de la temática implantada por el autor.

Su mejor aserto está en unas líneas que transcribo al pie de la letra: «Visto desde 1972, pienso que el gran Ortega es más bien el promotor de empresas intelectuales y ojeador de temas decisivos que el sistemático diseñador de vías fecundas de solución.»

Supone López Quintás un Ortega yacente entre dos dualidades que se contraponen por su extraño sistema dinámico; para ser más concreto, intenta esclarecer el nexo que media entre las realidades que se exteriorizan por su sentimiento lógico y las intuiciones que pesan en su enorme carga intelectual. No destruye un ápice lo orteguiano, sino que le da un vigor constructivo humano en correlación con las cosas que le rodean, aireando su «Objetivismo», su «Perspectivismo» y su «Raciocionalismo».

Refiriéndose a la meta de Ortega y Gasset, no puede prescindir de la flexibilidad de su estilo de pensar en sus dos vertientes, la circunstancia personal y la circunstancia funcional que exalta lo vital y lo concatena a una «inmediatez» entre la razón y la vida, dando sentido al yo y a las cosas a través de diferentes «perfiles perspectivísticos».

El imperativo orteguiano que relaciona el pensamiento con la función vital, es amplificado por el autor, que separa del contexto el sentido imprescindible y el sentido jerárquicamente primario, ahondando en la captación de los elementos que integran la actividad espontánea del hombre. Clarifica las relaciones vida-cultura y aporta un substrato filosófico dependiente de la escuela alemana, de máximo interés.

Tras esta metodización exhaustiva y magistral, estudia el carácter objetivo del procedimiento flexibilizador de Ortega, moviéndose por el camino de las mutaciones, describiendo fenómenos del sujeto cognoscente y diferenciando los niveles sensoriales de los metasensoriales entornados bajo la máscara de la metáfora.

El ente humano se analiza y valora en Ortega desde el nivel modélico representado por el animal e imbuido por sus instintos seguros. Las facultades que destacan al hombre de la bestia son interpretadas como el resultado de la sensación y del instinto. El hombre se desenvuelve entre el mundo de las cosas y el mundo del pensamiento. Ello permite recalcar la notable diferencia que existe entre el hombre y el animal.

La conciencia que aflora en López Quintás sobre la temática de la razón vital y la metafísica de Ortega abre insospechados brotes de ideas en torno al problema crucial del ser. Aquí vemos cómo se reabsorben sus mecanismos filosóficos con referencia a lo universal y su circunstancialización. El temor a lo cósmico y la desustanciación produce una tensión que late en los seres interrelacionados. La heterogeneidad del yo y las cosas se desatiende por principio del análisis estratificado del ser y se independiza en un clima caótico de desamparo, que incita de alguna manera a una intervencionalidad funcional.

El autor de esta obra toca otras series de temas importantes, entre ellos, el de la autenticidad individual y la inautenticidad social, a la que supone irresponsable. Frente a lo natural-rígido se eleva lo histórico-fluyente. De esta problemática se infiere la caracterización del conocimiento como magnitud histórica que se circunscribe a una «operación de trascendencia general».

El gran enfoque orteguiano se recrudece con el carácter funcional de la inserción del hombre en la circunstancia, es decir, entorno que prende la radical entitativa del «ego» como verdad in-

manente a una coexistencia absoluta, que es la vida. Al final, López Quintás hace una consideración que debe tenerse muy presente en el pensamiento de Ortega. Ello es, que existe una enorme desproporción entre la brillantez de los planteamientos y la precariedad de ciertas soluciones influidas por Husserl.

JOSE LUIS DE BEAS



W. WEISCHEDEL: *Los filósofos entre bambalinas*. Fondo de Cultura Económica. México, 1972. 280 págs. Ø10,2x16,6Ø.

Esta genial manera de aproximarse a la historia de la Filosofía, «por la escalera de servicio» como dice el autor, ofrece una perspectiva íntima y abreviada de doce filósofos entresacados por su especial significación en el análisis del hombre y su mundo a través de los siglos, desde Tales de Mileto a Hegel. Estos doce escalones de la «escalera» de la Filosofía introducen al lector en los grandes hitos del pensamiento filosófico, con mayor prontitud en lo fundamental que la manera más completa y amplia de los tratados de historia de la Filosofía. Resulta así este libro un agradable brevariario de las corrientes filosóficas, que en su brevedad e incompleta relación tiene precisamente la ventaja de su forma directa y su cinto, como una introducción a la historia de la Filosofía, que resulta atractivo acicate para seguir más ampliamente la ruta abierta.

Los detalles biográficos más definidores de la personalidad de cada filósofo, los datos generales y la interpretación de cada doctrina, se recogen aquí en su alcance más directo y humano: cotidianidad y trascendencia de las doce semblanzas expuestas, que llegan a las raíces sustanciales de la proyección filosófica de cada personaje; de tal manera, que el engranaje de lo biográfico y lo filosófico ofrece el real conocimiento, no sólo de las teorías de cada uno de ellos, sino también de su postura vital en

# RESEÑA

de literatura,  
arte  
y espectáculos

## REVISTA MENSUAL

Redacción y  
Administración:  
Pablo Aranda 3  
Madrid-6

Número suelto: 50 pesetas  
Suscripción anual: 350 ptas.

los respectivos ambientes. Por ejemplo, la actitud negativista de la mujer de Sócrates, su persecución doméstica y su disformidad hacia las actividades filosóficas del esposo resultan para éste un incentivo a perseverar en su forma de vida y en su comportamiento reflexivo. Si Xantipa no se hubiera esforzado tanto en impedir que su esposo se dedicase a las tareas filosóficas y no le hubiera hecho desagradable la vida hogareña, Sócrates no hubiera buscado con tanta frecuencia dialogar fuera de la casa con sus amigos en conversaciones filosóficas, aunque tomase las «tormentas» de Xantipa con filosófica serenidad y tolerancia, aparte de que la coexistencia con una mujer arisca, según el propio Sócrates, le daba posibilidad de entenderse mejor con todos los seres humanos.

Como dice muy bien el autor, al comenzar con Tales de Mileto esta «escalera» de su libro, para comprender el sentido original de la Filosofía, es preciso considerar que en la época en que la fuerza del mito comenzaba a disminuir, «se intentaba conservar precisamente lo que tenía de importante conservar, en una forma distinta, las preguntas básicas sobre los orígenes y los dioses». Así, cuando Tales dijo aquello de: «el mundo tiene una profundidad», se refería, sin duda, a lo que la Filosofía en sus comienzos podía tomar del mito, no en su forma superficial de seres fabulosos, pues como aclara Weischedel: «Cuando los griegos hablaban de sus dioses, se referían mucho más a la profundidad de la verdad que se hallaba oculta tras ellos.»

El planteamiento sobre Sócrates resulta un acierto de síntesis y de penetración en el alcance de la filosofía socrática, que no es solamente teoría, sino práctica, sostenida con ejemplaridad en su muerte y en su discurso de defensa ante los jueces.

En el tercer personaje estudiado, nos acerca Weischedel, con Platón, al secreto filosófico del Eros, al sentido más profundo del «amor platónico» y su doctrina de las ideas. El cuarto personaje es Aristóteles, como fundador por primera vez en la historia intelectual de Occidente de una escuela de investigaciones donde participan sus «peripatéticos» discípulos, y nos lega numerosas obras que lo acreditan como fundador de la ciencia occidental. A continuación, el personaje estudiado es San Agustín, con rasgos biográficos significativos que nos sitúan ya en la cuestión primordial de la interioridad humana, donde este pensador cristiano pretende hallar la verdad. El pensamiento agustiniano sobre lo que diríamos ecuación pecado-culpa-libertad en la encrucijada de los actos responsables, es una cuestión tratada con gran cuidado en este libro, así como la clásica prueba de la existencia de Dios a través de la experiencia del hombre. Después, llegamos a Santo Tomás, síntesis de la razón aristotélica y la fe, tal y como en la *Suma Teológica* y la *Suma contra los gentiles* quedó expuesta por Santo Tomás. A continuación, nos presenta Weischedel a Descartes o «el filósofo detrás de la máscara», porque éste preservaba celosamente su soledad, aunque desde la primera de sus publicaciones despertase polémicas,

antagonismos y acusaciones cuando se esforzó en aplicar a la Filosofía el método exacto de las matemáticas y el desarrollo de sus dudas que conducen a la certidumbre. A continuación «Spinoza o el boicot de la verdad» es un capítulo interesante, sobre todo en el planteamiento de que, según este filósofo, la revelación divina tiene lugar en todo lo existente. También el estudio sobre Kant, tanto en las

notas biográficas como en el análisis de su filosofía, es una feliz síntesis de Weischedel que nos acerca a comprender al famoso filósofo alemán en la problemática metafísica que imprimió a sus obras. Con «Fichte o la rebelión de la libertad» nos acerca a la necesidad de proyección al exterior en este hombre tan lleno de contradicciones, pero cuyo pensamiento fue el comienzo del Idealismo alemán. Y a través de

las otras contradicciones, las del ideario de Schelling y su osadía al enfrentarse a los poderes espirituales de su tiempo, llegamos finalmente a Hegel, del que Weischedel hace una exposición de lo más concisa, pero exacta y clara en la realidad de su dialéctica y respecto al acontecimiento que su ideario supone para la Filosofía.

LUIS BONILLA

## POLITICA



EL EJERCITO EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

MIGUEL ALONSO BAQUER: *El Ejército en la sociedad española*. Ediciones del Movimiento. Madrid, 1971. 316 págs., siete láminas fuera de texto. Ø14x21Ø.

Hay algo casi tan pernicioso como el triunfalismo. Es la malversación de los argumentos históricos con miras a obtener razones unidimensionales que sirvan para justificar cualquier tesis en defensa de actitudes, interpretaciones o ideologías escasamente convincentes per se. A veces se dice que a través de la Historia se razona o se justifica todo. Como frase o como recurso para salir del paso puede ser hasta eficaz. Pero nada más lejos de la estricta verdad científica, que también se puede extraer de la Historia.

La Historia es en buena parte ciencia, y se apoya, a su vez, en otras ciencias. Será menester no insistir mucho para que no llegue a sonar a silogismo. Cuando se escribe Historia de un modo ajeno a triunfalismos y malversaciones, el fruto que se obtiene suele ser el esclarecimiento del período enfocado, aparte de otras conclusiones ejemplares y pedagógicas.

Ese es el caso de la obra de Miguel Alonso Baquer, *El Ejército en la sociedad española*. Un sencillo estudio de los ciento cuarenta y ocho años de la historia española que discurren entre 1788—primer año del reinado de Carlos IV—y 1936—comienzo del Alzamiento Nacional—, quizá los más decisivos y determinantes de la Edad Contemporánea.

La obra no puede calificarse de historia militar stricto sensu, aunque sea el Ejército eje y protagonista de su desarrollo. Su finalidad es el estudio de los avatares del mismo, pero ciñéndose con un gran rigor a las mutaciones que en su estructura interna se producen en diferentes coyunturas y al diverso papel que le corresponde desarrollar para enfrentar crisis, vacíos de poder, y, como consecuencia de esto y

de la deforme e inestable constitución política del país, su conversión en factor imprescindible de equilibrio y de gobierno.

El estudio es un logrado intento por reflejar lo que ha sido y ha significado el Ejército en el contexto histórico de los mencionados ciento cuarenta y ocho años, pero sin desligarlo de cuanto acontece en su seno y en su contorno. El proceso institucional del Ejército español está contemplado a lo largo de siete etapas y un breve interregno, que son como otras tantas calas, verificadas sobre la realidad histórica castrense, cada una de las cuales tiene una justificada y redonda caracterización.

En la primera—«La descomposición política del Antiguo Régimen (1788-1808)»—considera los efectos que las decisiones contradictorias de los tres grandes directores de la política de Carlos IV (Floridablanca, Aranda y

Godoy) tuvieron sobre el Ejército, perjudicándolo en su evolución al interrumpir el proceso de ilustración—técnica e ideológica—de la oficialidad iniciado en el reinado anterior por el marqués de la Ensenada; le sigue «La réplica popular a la invasión armada (1808-1814)», momento caracterizado por la reaparición del espíritu bélico, la incoherencia originada por la proyección de los procesos revolucionarios francés e inglés y la escasa atención prestada a las ideas de Jovellanos y Blake: «Jovellanos—señala Alonso Baquer—, el docto pacifista que primero comprende la necesidad patriótica de reconquistar militarmente la independencia, y Blake, el militar ilustrado que desarrolla una doctrina orgánica consecuente con la crisis del absolutismo, no son, de hecho, respaldados ni por los juristas innovadores ni por los generales de la guerra de la In-

## FERNANDEZ DE LA MORA Y SU CONCEPTO DE ESTADO

La política, ese arte de lo posible en la clásica definición, puede ser también un término desprestigiado, equívoco y que inspire desconfianza, pero en modo alguno podemos sustraernos a sus implicaciones. Un pensamiento humanista o un ideal filosófico y puro sólo tienen confirmación real a través de la práctica política. Las actitudes políticas es lo que finalmente más divide a los hombres y a los grupos sociales que constituyen. Tras las actitudes políticas se alinean los privilegios económicos, la voluntad de poder, los ideales de administración, educación y gobierno, así como la posibilidad de la tiranía y de la injusticia.

En suma, es imposible sustraerse a los complejos hilos que las definiciones políticas comportan. Atendiendo este planteamiento, creo interesante, a título de anotación pretendidamente objetiva, reflejar una juiciosa reflexión sobre cuestiones de Estado, que son anteriores y más nobles, por supuesto, al matiz peyorativo con que se ha venido distinguiendo el término «política», pero que de todas formas no dejan de ser la primera fusión intelectual cuyo ulterior sedimento ha de mostrarse en una determinada práctica política. Esta reflexión pertenece a Gonzalo Fernández de la Mora (\*) y se propone averiguar como primer paso si existe verdaderamente el Estado ideal.

Según nuestro autor, la Historia es un proceso de desmitificación. Tras la filosofía, la biología y la teología, parece que le ha tocado el turno a la política. Pero es impo-

(\*) GONZALO FERNÁNDEZ DE LA MORA: *Del Estado ideal al Estado de razón*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas—febrero de 1972—, contestado por Alfonso García Valdecasas. El discurso de Fernández de la Mora constituye la primera parte de su próximo libro *El Estado de razón*.

dependencia»; «La desconcertante política militar de Fernando VII (1814-1833)» es la tercera etapa, que, en síntesis, caracteriza el autor, diciendo: «Ninguna de las tres grandes ideas estructurales de la orgánica militar del absolutismo en crisis que presiden los tres periodos de su segundo reinado logra otra cosa que hacer inevitable una guerra civil gestada desde el Estado. Fueron estas ideas: una simple restauración absolutista —los guardias reales—, una inquietante innovación republicanzante —las milicias nacionales— y una tardía innovación monarquizante —los voluntarios realistas—; las más extensas de las siete etapas, «La alternativa progresista-moderada contra el carlismo (1833-1868)», comprenderá la guerra carlista, que genera «dos procesos constitutivos de ejército regular, uno en torno al pretendiente y otro en torno a la reina gobernadora. Pero la prematura muerte de Zumalacárregui facilitar el desarrollo de la obra creadora del moderado cristino Luis Fernández de Córdoba, que, tras la experiencia político-militar de Mendizábal, quedará a las órdenes de Baldomero Espartero»; tras el derrocamiento de éste se abre un turno a los generales políticos Narváez, O'Donnell y Prim, y lo que Alonso Baquer califica de «Breve interregno (1868-1874)», «durante el cual no tienen tiempo para consolidarse ninguna de las innovaciones militares implícitas en la revolución septembrina»; la quinta etapa, «El reformismo militar de la Restauración (1874-1898)», contempla una fase creadora y políticamente serena de la historia institucional del Ejército: «las re-

formas de Martínez Campos —Academia General Militar— apuntan a la unificación de las fuerzas armadas. Las reformas de Manuel Cassola tienen un carácter mucho más técnico y progresista —servicio militar obligatorio, servicio de Estado Mayor, supresión de la escala cerrada y el dualismo—. Las reformas de López Domínguez tienen sustancia estabilizadora y corporativa. Cánovas, Sagasta y Canalejas están detrás de los intentos innovadores, fieles a su doctrinismo liberal y dubitantes respecto a su pensamiento militar»; la sexta, «El regeneracionismo militar del 98 (1898-1917)», comprende desde el acuerdo Silvela-Polavieja, «que propone una regeneración nacional escasamente orientada hacia lo castrense en particular», la crisis del último, la manifestación de las figuras militares Weyler, Linares y Luque, hasta la intervención directa del Ejército en problemas de dimensión nacional y en la restauración del orden público; por último, la séptima etapa, denominada «En la coyuntura revolucionaria (1917-1936)», recoge los diversos avatares que atraviesa el Ejército, presenciando en menos de cuatro lustros el paso de tres regímenes políticos sobre el país: Monarquía, Dictadura y República, no vinculándose de manera total su oficialidad a ninguno de ellos, pese a que tanto Alfonso XIII como Primo de Rivera y Azaña no desdeñaron la posibilidad de comprometer a sus cuadros en el sistema político representado por cada uno de ellos.

El libro culmina en el pórtico de 1936. «Las reformas militares de Azaña —dice en su último párrafo— cierran el ciclo histórico

español que hemos desarrollado hasta aquí, con la referencia, poco mencionada, pero nunca olvidada, a dos grandes revoluciones europeas: la francesa y la rusa. Muchos y variados han sido los modos de estar el Ejército en la sociedad española. Pero aunque pesen en la actualidad los ciento cincuenta años posteriores a Carlos III, mucho más pesan los cuarenta (1931-1971) que están sucediendo a la revolución de los pueblos hispánicos que se inició en nuestra Península.»

Cuando llegamos al final de este sugestivo ensayo, se impone volver sobre algo señalado en el comienzo de estas líneas. Se trata de un sencillo estudio de los ciento cuarenta y ocho años más complejos de la historia española. Y podemos recalcar la característica de su sencillez merced a que la ingente relación de acontecimientos ha sido dispuesta por el autor en una clara, rigurosa y racional exposición, que permite distinguir el trayecto esencial seguido por la institución castrense en su evolución histórica y en su colaboración responsable con los centros generadores de las grandes decisiones. El trabajo es importante en sí mismo. Por añadidura, será útil como esquema elucidativo para que su autor, o cuantos en el futuro se sientan preocupados por el estudio y la investigación del período analizado, vuelvan sobre él para más amplias y eruditas empresas, entre las que no será la menor continuar la historización del Ejército español en los años que discurren a partir del 18 de julio de 1936.

ANTONIO AMADO

Julien D'Arleville

## MARX ESE DESCONOCIDO



La desastrosa historia  
del fundador del Comunismo

JULIEN D'ARLEVILLE: *Marx, ese desconocido*. Ediciones Acervo. Barcelona, 1972. 190 págs. Ø14,5x20,5Ø.

No he sido cogido por sorpresa al reseñar este libro. Cuando entre los autores de la unidimensionalísima colección en que se publica figuran notoriedades tan explícitas como Rassinier (tres veces), Skorzeny, Carlavilla, Lindbergh, Schramme, etc., sabemos por adelantado que se trata del combate de algún arcángel de santoral contra el inefable Lucifer. Esta vez Lucifer está encarnado por el bueno de Marx (léase *el malo*, claro está). Y el autor se hincha dándonos a conocer lo que para él, por lo visto, era desconocido. Para él y para muchos más, por supuesto, y estos muchos son los que en principio tampoco van a leer este libro. Para los demás, es decir, para los que medianamente por lo menos se han interesado por Marx, es posible que descubran ciertas facetas que les eran ajenas, pero que se pondrán en

sible desmitificar sin una crítica previa de la idea de la «ciudad perfecta», que afincan sus lejanas raíces en postulados de fe teocráticos. A pesar de su empirismo en otros órdenes, la mente clásica, desde Tirteo a Plutarco, no abandona el idealismo político, que se teologiza con Agustín de Hipona y culmina aristotélicamente con Tomás de Aquino. Otro tanto —el mantenimiento de la hipótesis del Estado ideal— ocurre con el Islam —Avicena, Averroes—. La monarquía teocrática —el gobierno de los reyes por derecho divino— es el arquetipo de Occidente hasta el siglo XVII. La aspiración al paraíso político se prosigue con los utopistas —Moro, F. Bacon, Campanella—, hasta Locke, considerado por Fernández de la Mora como el padre del Estado demoliberal, el creador de las revoluciones del XVIII y el germen de las ilusiones políticas contemporáneas. Locke y Rousseau, pese a su revolucionarismo, se mantienen fieles a las hipótesis del Estado perfecto e irrealizado. El marxismo tampoco consiguió escapar a la tentación de esta clase de Estado, y en dicho sentido argumenta Fernández de la Mora que «el primer modelo constitucional marxista es un retorno al absolutismo» y que su total realización, con la supresión de las diferencias de clases y del Estado, entre otros futuros de parecida traza, ofrece no ya un «Estado ideal», sino un «ideal puro y simple».

Urge, pues, un examen crítico de esta hipótesis de Estado ideal en la que se ha venido basando la ciencia política. Y se observa con sorpresa que la búsqueda de la ciudad perfecta ha sido hasta ahora un terrible fracaso. «¿Hay en cada ámbito experimental una línea de avance?» No la hay —responde Fernández de la Mora—, porque «el curso del proceso político no es progresivo, como el de la ciencia, ni siquiera dialéctico, como el de la filosofía; es de ordinario zigzagueante, a veces pendular y con harta frecuencia recurrente». El aserto se basa en datos historicistas: Atenas, Francia, modos, sucesiones, contradicción, retroceso, aporías, teorizaciones desfundamentadas por la

práctica y continuas ensoñaciones encaminadas al intento de realización del ideal de felicidad, el más fuerte después del instinto de conservación. Los tres posibles encauzamientos del hipotético Estado ideal —la revelación divina, el arbitrio maximalista y el imperativo moral— están condenados: «Hay que reemplazar la clásica teoría idealista y estática por una teoría empírica y cinética del Estado.»

La siguiente propuesta de Fernández de la Mora gira en torno a una cautelosa definición del Estado, que se ordena como un instrumento, como un medio. Pero los medios se saben relativos a la función que han de desempeñar. Alejado un medio de sus correlaciones básicas, cae en lo indiscifrable. La valoración depende de la adecuación a un fin. El Estado también, como los medios, es relativo y su bondad se determina en función de sus fines, de sus protagonistas, de sus destinatarios y de sus estructuras. Tales fines —terminología complicada que en el ensayo de Fernández de la Mora experimenta aclaración— tienden, en el caso estatal y político, a la creación de un orden justo del cual haya de desprenderse el desarrollo y, en rigor, la repartición de los bienes. Si «la tónica del Estado tradicional es el orden; la del Estado revolucionario, la justicia, y la del Estado industrial, el desarrollo. El Estado de razón acentúa sostenidamente las tres».

Crear en el Estado ideal —expresa Fernández de la Mora— es una alienación. La efectividad de un Estado se mide a posteriori por sus consecuciones de orden, desarrollo y justicia, datos objetivos y mensurables en cualquier momento. «Así es como se desmitologiza la pomposa doctrina y se racionaliza la patentizada convivencia.» Y así es como concluye *Del Estado ideal al Estado de razón*, a cuyo lúcido planteamiento sólo le falta sufrir la prueba del fuego de la realidad y hallar acomodo probatorio en un determinado Estado, tarea iluminadora sin duda reservada a la totalidad del libro.

EDUARDO TIJERAS

guardia cuando simplemente ojeen el capítulo sobre la obra de Marx y no sus siluetas y sombras chinescas de realidades objetivas mezcladas con pretensiones de tales por el autor.

Marx no sólo tenía un genio de mil diablos, sino que abusaba de sus argumentos contra sus adversarios. Su bestia negra fue Proudhon, hasta que fue sustituido por Bakunín. Pues bien, el autor quiere abusar de Marx, como Marx abusó de Proudhon. Pero esto se limita al Marx «filósofo». La inocencia del autor, a pesar del virus que sistemáticamente destila, es angelical en ocasiones. Nos dice, por ejemplo, que durante decenios *El capital* es un libro sólo para *iniciados*, cuando en realidad sigue siéndolo hoy y quién sabe si más que nunca, precisamente porque mucho de lo que antes podía interpretarse como esperanza hoy hay que interpretarlo, visto el pasado y las perspectivas por venir, como desesperación.

Tras una «Advertencia previa» en que nos pone en guardia sobre lo que nos espera, pasa al ataque (en el literal sentido de las palabras) en media docena de capítulos. El primero se titula nada menos que «¡¡¡Marx!!!» (ni una admiración más, pero tampoco menos), pero no dice nada, excepto cuándo nació y que si *La cuestión judía* fue su lanzamiento intelectual; el siguiente capítulo trata del Marx descendiente de rabinos, sin una sola idea propia, pero puesto a tomarlas prestadas, es lástima que no conociera el caso del fenecido Isaac Deutscher, a quien sin duda al autor le debe ser *desconocido* de veras. Los otros cuatro capítulos del «desconocido» son el susodicho Marx como «hijo», «antiteo», «filósofo» y «esposo». Es decir, que lo puramente biográfico, y aparte de su propia obra, se lleva la parte del león. Vean unas líneas del autor referidas al «antiteo»: «Tal cirujano se quedaría sin clientela y, es

más, lo suponemos, sería echado del Colegio de Médicos. No sucede igual con este cirujano anti-anestésista, Marx, cuya clientela, indudablemente masoquista, crece de día en día, y, es más, es admitido de día en día en más y más colegios... hasta en los colegios eclesiásticos y religiosos.»

Su correspondencia con Engels es altamente reveladora para calar en la figura integral de Marx, pero para desgracia del autor estas epístolas están siendo publicadas por las *Editions Sociales* de Francia, nada menos que en veinte volúmenes; pero extractos sustanciales de ellas se han publicado en muchas obras que el autor ni siquiera vislumbra (Edmund Wilson, por ejemplo, tiene una magnífica obra sobre los revolucionarios, con muchas notas íntimas). Lo que es una lástima es que esta colección «blanca» no hubiera encontrado un hueco para adelantarse en esta edición, aunque hubiera sido en menos volúmenes. Para

nadie es una sorpresa que fue el millonario Engels quien tuvo una norma de conducta en su vida y en su intimidad que estaba más cerca de la calidad de vida que podía proponer Marx, que el Marx mismo, que tiene tantas y tantas dosis de pequeño burgués. En fin, una obra que nos quiere proyectar lo desconocido haría bien no equivocarse en lo conocido. «Marx queda viudo el 2 de diciembre de 1881. Helen Demuth continúa con él atendiéndole en todo hasta su muerte, el 14 de marzo de 1895. Son casi quince años los que viven solos.» El caso es que Marx fallecía en 1883; tal vez lo confundía con Engels. Este sí moría en 1895. Un errorcito de nada, sobre todo para un desmitificador del calibre de D'Arleville. «Todo lo exagerado es insignificante», decía Talleyrand. Este libro no es crítico. Es un panegírico de Marx... sólo que un panegírico patas arriba.

TOMAS MESTRE

# estafeta discos

## LOS CONCIERTOS VASCOS DEL SIGLO XVIII. Antonio Ruiz Pipo, piano. Arión. 30 A 114.

Producido por Ariane Segal y con realización musical de Antonio Ruiz Pipo al piano, se nos ofrece en este L. P. una serie de obras de los compositores vascos del siglo XVIII. En la cara 1, se incluyen obras del Padre José Larrañaga —*Sonata en re menor, Sonata en do mayor, Sonata en fa mayor, La valenciana, Sonata en re mayor y Sonata en sol mayor*—, y en la cara 2, piezas del Padre Juan A. de Lombide, Manuel de Gamarra, fray Ignacio de Echevarría, fray Manuel Sostoa, Joaquín de Oxinagas y fray Fernando Equiguren.

## MANUEL SOTO, «EL SORDERA»: Copa Jerez de Cante Flamenco. Clave. 18-1283 S.

Primer L. P. que sale al mercado de Manuel Soto, «El Sordera», a quien acompaña a la guitarra Félix de Utrera. El poeta Manuel Ríos Ruiz dice lo siguiente en su comentario-presentación de este excelente disco:

«El cante, para conmovir y para que su emotividad tenga una repercusión ideal en el oyente, debe llevar intrínseco junto a su natural compás, a la justa forma, a la legitimidad flamenca de la copla que levante, algo muy difícil de definir y de calibrar, ese inenarrable **duende** que a veces surge inaudito en el desgarró o sentimiento—especie de arrebató temperamental—y otras en el quiebro en gracia de la voz oscura, del eco plañidero y misterioso del buen cantaor.

Y la verdad es que este reflexivo atributo del cante es el más apreciado por el auténtico aficionado, al ser el **duende**—¡qué denominación más cabalística!—su esencia más profunda y por lo tanto aquello que con mejor sabor lo ensavia, pues la estética de lo jondo no tendría el valor artístico que se le reconoce sin ese sustento sugeridor, cabriolista, sulfúrico y sosegado a la vez, prieto de íntimas sensaciones que se tornan música en su más arraigada y humana poesía.

Y en esta grabación, uno de los cantaores más cabales de nuestro tiempo, Manuel Soto, «El Sordera», pone de manifiesto la primacía del **duende** flamenco sobre cualquier cualidad del cante andaluz. La voz de «El Sordera» es una de las más sugestivas que pueden escucharse, en ella se arremolinan matices y jipíos, lloros, gritos y temblores, entonaciones que consiguen soliviantar nuestro gozo, conquistar nuestra emoción, lo que nos parece que es el verdadero objetivo del cante: disfrutar de un placer que lastima, de un sentimiento que agita, que estremece hasta el dolor a nuestra sensibilidad.

Si un cantaor, como «El Sordera», que ya tiene un poder de atracción genuino—ese **duende** encantado que nos suena a milagro por tan omnisciente—posee además un conocimiento de los estilos más ritual y atávico que académico, nos encontramos con un indiscutible prototipo del flamenco: un cantor con la voz propicia y la sabiduría ingénita.

Conozco desde siempre la odisea vital y artística de mi paisano «El Sordera». Recuerdo sus principios cantaores, su deambular noctámbulo por los tabancos de nuestro Barrio Santiago—*El Muro, La Fábrica, Casa Canalejas*—, tras su peonada en la campaña. Su clara ralea

gitana tiene en Jerez de la Frontera genealogía de siglos. Es un gitano puro que supo echarle garlochí a la vida y triunfar a repiques del alma, hacerse figura del arte que llevaba dentro al son de una alquimia efervescente—no química, sino racial—que le pone en trance y transfiguración al tomar las riendas jarreadoras del jacarandoso caballo del cante.

«El Sordera», todo corazón y equilibrio en sus soleares, siguiiriyas, tangos, fandangos y bulerías, todo ímpetu y mester de la juglaría flamenca, ha merecido justificadamente la «Copa Jerez de Cante Flamenco», una confirmación de alternativa, un reconocimiento público, un valorar de la afición que la Cátedra de Flamencología pone de relieve para el ir y el devenir de la historia del arte flamenco. Y esta placa—registro que apunta y atestigua cuanto su cante tiene de sincero y espontáneo—es una oportuna muestra de la trayectoria flamenca de «El Sordera», cantaor, artista, sortilego decidor jerezano por la gracia del Prendi.»

## FLAMENCO!! LA GUITARRA DE SABICAS. Polydor. 23 85 044.

Bajo la experta y competente producción del flamencólogo Antonio Ariza, se nos ofrece en este L. P. uno de los mejores recitales de guitarra del genial Sabicas, que intercala alegrías, bulerías, soleares, farruca, gallegada, tarantas, siguiiriyas, rondeñas y villancicos originales y la meritísima malagueña del maestro Lecuona, con arreglo del gran concertista gitano. Un extraordinario disco de música popular española, digno de figurar en las colecciones más escogidas.

LIZ

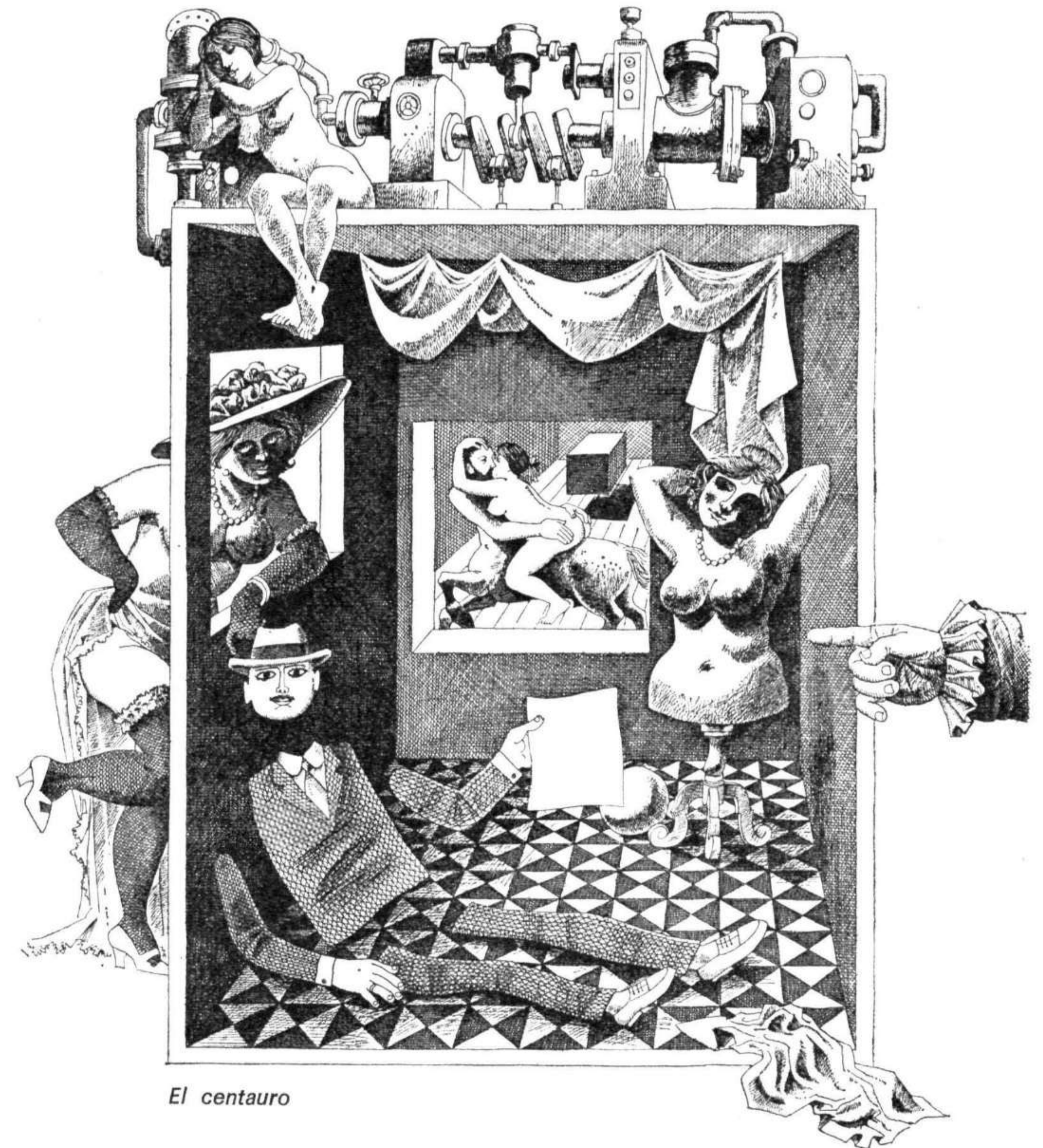




Represión

Perellón

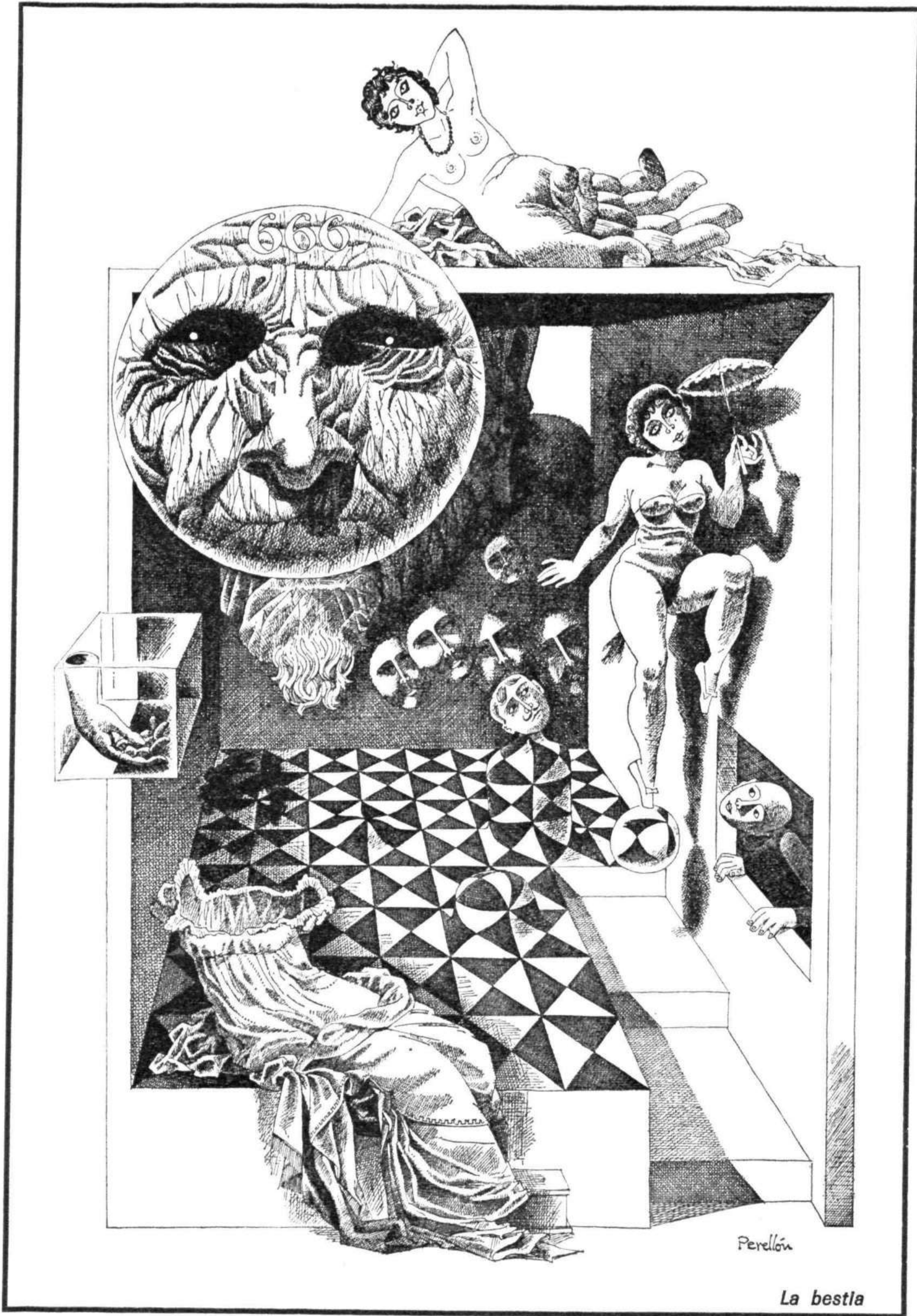
Celedonio Perellón nació en Madrid en 1926. Desde 1930, en que empezó a dibujar, no lo ha dejado. Más de doscientos libros ilustrados y varias exposiciones de pintura son su haber hasta la fecha.



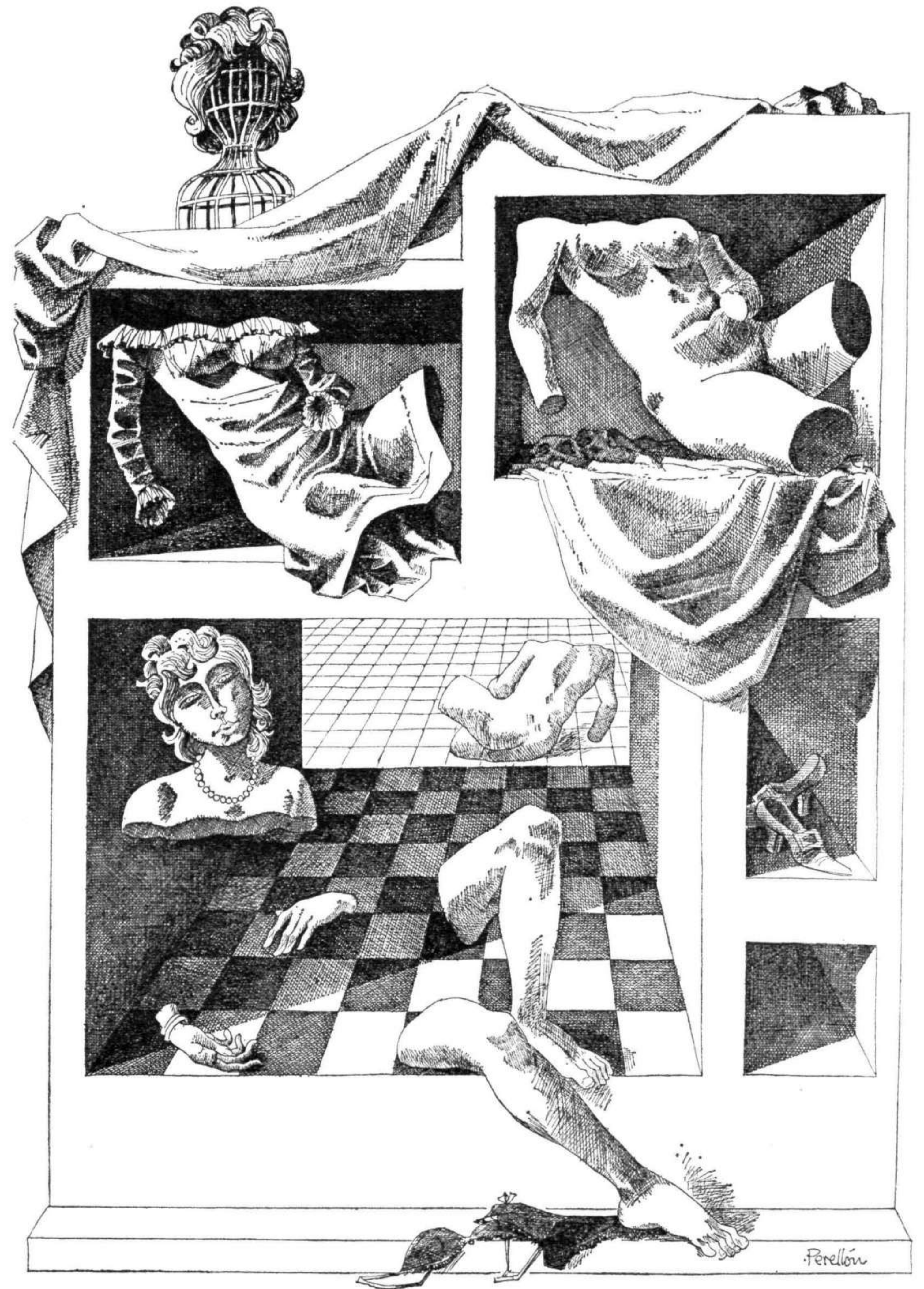
El centauro

**MUNDO, DEMONIO  
Y CARNE**

Por Celedonio PERELLON



La bestia

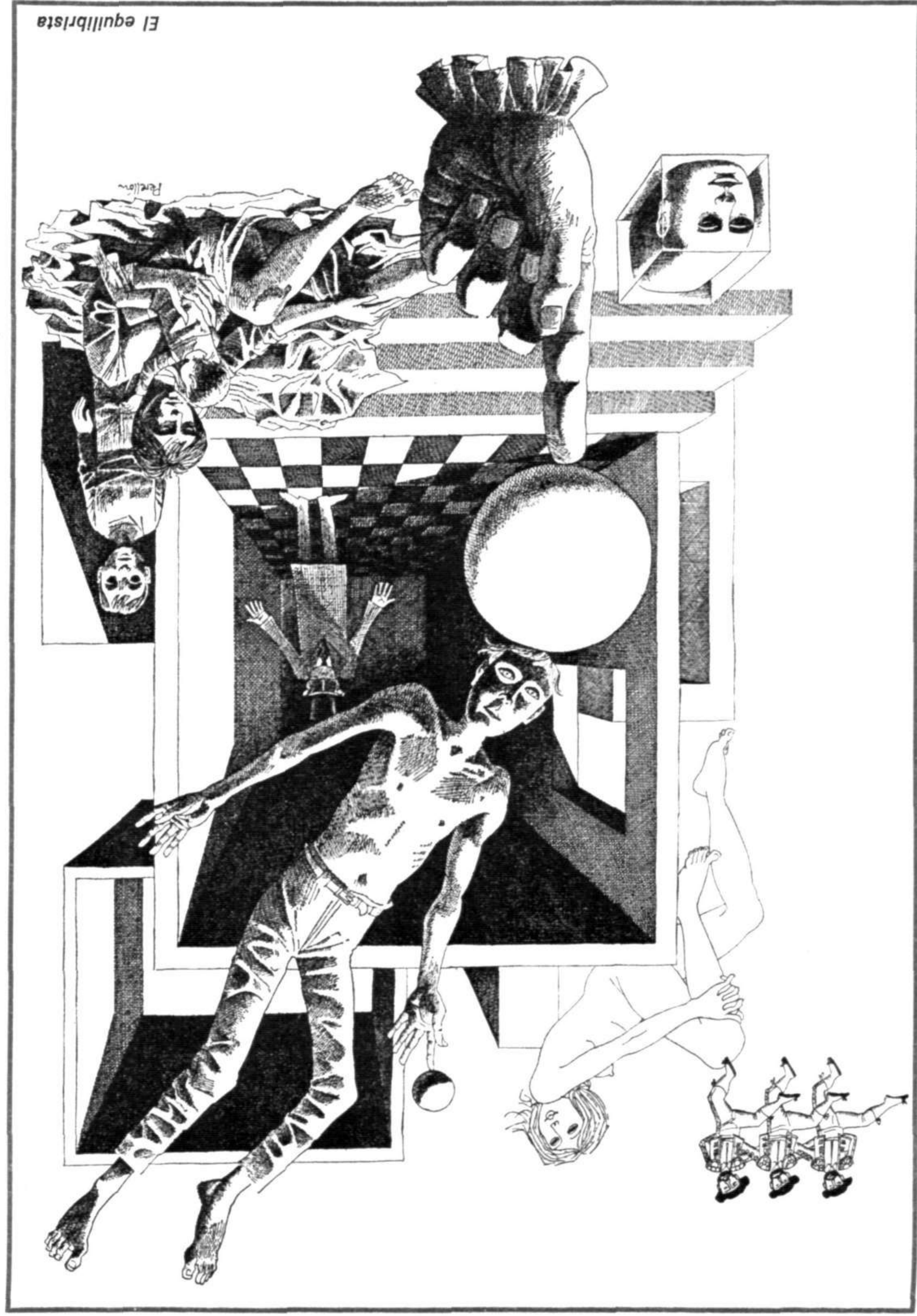


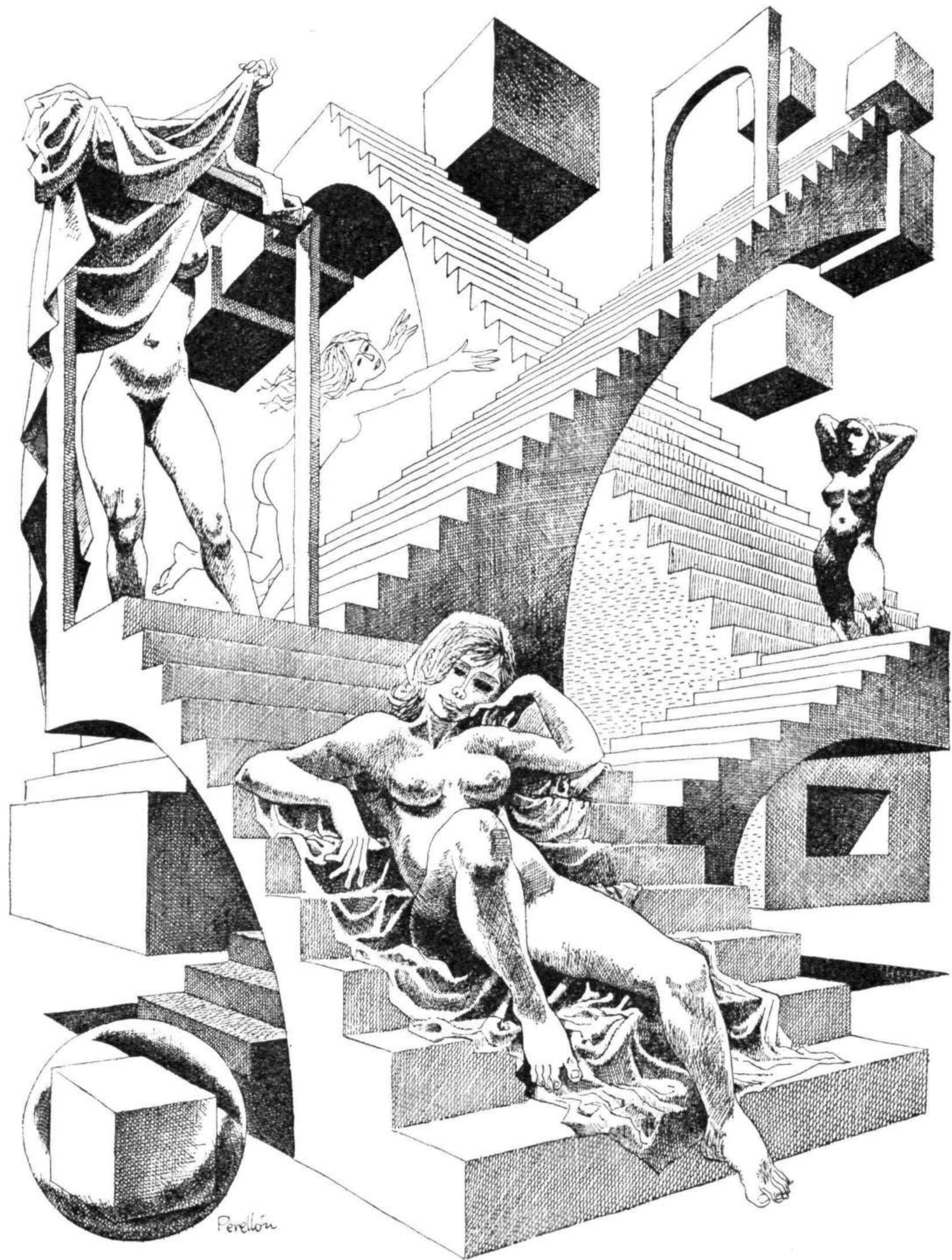
Frigidez

El espectador



El equilibrista





*Al infinito*



*Europa*