

la  
**estafeta**

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº

537

1 abril 1974

20 ptas.

centenario del  
**IMPRESIONISMO**

**LAS DOS CARAS DE JANO**

la  
**computadora**

DE ANGEL PALOMINO

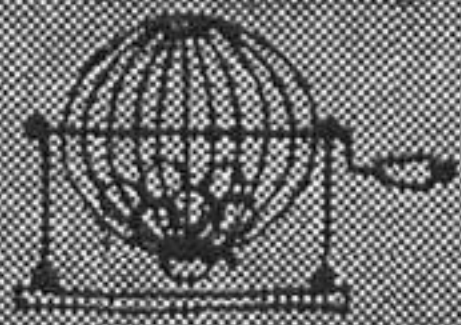


Z-44

Palomino

CULTURA  
BIBLIOTECA GENERAL

# LOTERÍA DE las artes y las letras



**PUEDEN JUGAR**

## PREMIO NACIONAL DE ACUARELA «VALLADOLID» 1974

La Caja de Ahorros Provincial de Valladolid convoca el Premio Nacional de Acuarela «Valladolid», con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Se establece un premio dotado con 100.000 pesetas y di-

ploma. Será indivisible y no podrá declararse desierto.

El jurado podrá proponer la concesión de hasta tres accésit dotados con 25.000 pesetas cada uno.

La entrega de los premios se efectuará en acto público que será anunciado oportunamente.

2.ª El fallo será hecho público el día 13 de mayo de 1974, festividad de San Pedro Regalado, patrono de Valladolid.

3.ª Podrán optar a estos premios cuantos artistas lo deseen.

4.ª Las obras premiadas quedarán en propiedad de la institución, sin que ésta deba abonar a su autor cantidad alguna más que la cuantía del premio o accésit.

5.ª No se admitirán copias, debiendo ser originales todas las obras presentadas.

6.ª Cuantos deseen tomar parte en este concurso deberán cumplimentar un impreso que le será facilitado por la Caja de Ahorros Provincial. Las obras podrán ser entregadas personalmente en unión del impreso citado, o remitidas por agencia de transporte antes del día 15 de abril de 1974, enviando antes de dicha fecha el mencionado impreso, en el que se indicará por qué medio se recibirán las obras. Para su mejor identificación deberá fijarse en el reverso de cada obra, ficha en la que se indique el título de la misma, su precio de venta, nombre y dirección detallada del autor.

7.ª Cada concursante podrá presentar un máximo de dos obras.

8.ª Con las obras seleccionadas por el jurado se celebrará una exposición en fecha y lugar que se comunicará oportunamente.

De entre las obras seleccionadas, la Comisaría General de Exposiciones elegirá las que crea oportunas con objeto de formar una o más exposiciones itinerantes, que visitarán distintas ciudades españolas. Finalizadas las exposiciones itinerantes, las obras serán devueltas a sus autores.

9.ª El jurado será designado por el Consejo de Administración de la Caja y estará compuesto, junto con una representación de dicho consejo, por personas de reconocida competencia y formación en la materia objeto de este concurso. La composición del jurado se hará pública simultáneamente con el anuncio del fallo.

10. La Caja de Ahorros Provincial no se responsabiliza de los desperfectos que las obras puedan sufrir a causa del transporte, siendo los gastos del mismo por cuenta del concursante. Las obras deberán enviarse convenientemente embaladas y serán devueltas en las mismas condiciones.

11. Las obras no premiadas serán devueltas a petición de sus autores, a partir del día siguiente de la clausura de la exposición y durante quince días, pasado este plazo, la Caja les dará el destino que estime más oportuno.

12. El hecho de presentarse a este concurso implica la aceptación de las bases.

## PREMIO DE PERIODISMO «PASCAU GRAVISACO»

La Asociación Pro Semana Cultural Barbastrense convoca el premio de periodismo «Pascáu Gravisaco» con motivo de la VII Semana Cultural, que tendrá lugar en la segunda quincena de abril o primera de mayo de 1974, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir al presente certamen todos los ar-

tículos o reportajes periodísticos aparecidos en cualquier publicación nacional en el período comprendido entre el día 1 de octubre de 1973 y el 15 de abril de 1974, y que versen sobre temas, motivos o personajes relacionados con Barbastro y su zona de influencia.

2.ª El premio está dotado con 20.000 pesetas. Podrá ser declarado desierto o concederse accésit si el jurado lo estima oportuno.

3.ª Cada autor podrá concurrir con uno o varios artículos o reportajes.

4.ª Los trabajos publicados deberán enviarse, por triplicado ejemplar, antes del 15 de abril de 1974, a la Casa de la Cultura, calle Argensola, número 28, Barbastro (Huesca).

5.ª En los casos en que el trabajo aparezca firmado con seudónimo, deberá acompañarse el nombre y dirección del autor.

6.ª El fallo del jurado, que será designado por la Comisión organizadora de la VII Semana Cultural, será inapelable, haciéndose público en el acto de clausura de dicha Semana Cultural.

## CONVOCATORIA-CONCURSO DE CARTEL MURAL

Con ocasión de las Fiestas que el Ayuntamiento de Ponferrada programa y organiza cada año, por y para El Bierzo, coincidiendo con las de su Patrona la Virgen de la Encina, se convoca un concurso de cartel mural de acuerdo con las siguientes bases:

1.ª El cartel será confeccionado como máximo a cuatro tintas, el blanco y el negro se considerarán una sola, y sus dimensiones se fijan en setenta centímetros de alto por cincuenta de ancho.

2.ª Deberá resaltar en su tema, aspectos, lugares, valores, etc., típicos de las mismas, y deberá llevar obligatoriamente la siguiente leyenda: «Fiestas del Bierzo (Ponferrada), 5 al 10, septiembre 1974.»

3.ª Se establece, para el cartel, un único premio de diez mil pesetas (10.000 pesetas).

4.ª El plazo de presentación de originales finalizará el 10 de abril, a las doce de la noche, y serán entregados o dirigidos a la Comisión de Fiestas, Ayuntamiento de Ponferrada.

5.ª El cartel premiado quedará de la plena propiedad del Ayuntamiento de Ponferrada, pudiéndose reproducir cómo y cuando se considere oportuno.

6.ª El fallo, emitido por un jurado de cuatro miembros que se dará a conocer en el acta que levante, se hará público dentro de los ocho días siguientes a aquel en que finaliza la presentación de trabajos.

7.ª Todos los trabajos presentados serán expuestos al público durante ocho días en el lugar que oportunamente se anunciará y a partir del momento en que el jurado emita el fallo. Clausurada la exposición, los trabajos no premiados podrán ser retirados por sus autores.

8.ª Los carteles se distinguirán por un «lema», el cual se pondrá en un sobre cerrado que acompañará al cartel, dentro del cual se introducirá una tarjeta con el nombre y dirección del autor.

9.ª El jurado se reserva la facultad de declarar el concurso desierto si estimase que la calidad de los trabajos no alcanza el mínimo exigible.

## editorial

# PATRIMONIO NACIONAL

### EDICIONES SELECTAS

EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO.  
PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL.  
MUSEOS DE MADRID.  
MUSEOS DE BARCELONA.  
COLECCIONES REALES DE ESPAÑA. EL MUEBLE.  
LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA.  
LIBRO DE LA MONTERIA DE ALFONSO XI, REY DE CASTILLA.  
FIESTAS REALES EN EL REINADO DE FERNANDO VI.  
LAS PAREJAS. JUEGO HIPICO DEL SIGLO XVIII.  
En prensa: CODICE AUREO.

### TEATRO MILITAR EN EUROPA

#### Guías turísticas

Una colección en las que se presentan con texto conciso y sugestivo y numerosas ilustraciones a todo color los diversos Sitios Reales. En varios idiomas. Hasta el momento se han editado las siguientes:

Palacio Real de Madrid»; Real Armería de Madrid; Museo de Carruajes (Madrid); Museos-Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación (Madrid); Palacio de la Moncloa (Madrid); Palacio de El Pardo, Casita del Príncipe y Palacio de la Zarzuela; Monumento Nacional de Santa Cruz del Valle de los Caídos; Palacio-Monasterio de El Escorial, con las Casitas del Príncipe y de Arriba; Aranjuez: Historia, Palacios-Museos y Jardines; Reales Alcázares de Sevilla; Palacios Reales de La Granja y Riofrío y Museo de Caza; Monasterio de las Huelgas y Palacio de la Isla de Burgos y Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, y Palacio de Pedralbes de Barcelona.

#### Otras publicaciones

Revista de arte «REALES SITIOS». Publicación trimestral.

Y una extensa producción de postales, diapositivas, láminas y christmas, entre otras numerosas publicaciones, donde se recogen multitud de obras de arte.

#### Exposición y venta

SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL. Bailén, s/n. (Palacio de Oriente). Teléfono 248 74 04. Madrid-13.

LIBRERIA-EDITORIAL DEL PATRIMONIO NACIONAL. Plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V). Teléfono 241 80 37. Madrid-13.

**CONCURSO DEL  
CARTEL ANUNCIADOR  
DE LAS FERIAS  
Y FIESTAS  
DE SAN JUAN  
Y SAN PEDRO 1974.  
LEON**

**B A S E S**

**Tema, colores y presentación**

1.ª Los señores concursantes quedan en completa libertad para el desarrollo del tema del boceto; si bien deberá procurarse anunciar de manera clara las fiestas tradicionales de la ciudad.

2.ª Llevará dentro de la parte pintada la inscripción «León-Ferías y Fiestas de San Juan y San Pedro 1974», así como el escudo de la ciudad.

3.ª El cartel será de forma rectangular, de un metro de alto por sesenta y dos centímetros de ancho. Las tintas a emplear serán planas, siendo su número de cuatro, como máximo, sin contar el blanco.

4.ª Inexcusablemente serán presentados los carteles ejecu-

tados sobre papel o lienzo, colocados sobre bastidor de madera, de medidas exactas a las indicadas en la base anterior.

5.ª Los autores se abstendrán de firmar los originales, los cuales designarán con un lema. En sobre cerrado, con la inscripción del mismo lema de las obras, se hará constar el nombre y apellidos del autor y su domicilio, entregándose al mismo tiempo que el trabajo.

**Plazo de admisión**

6.ª Se abrirá con la publicación del presente anuncio en la prensa y radio locales, y terminará a las doce horas del día 15 de abril próximo. Los trabajos deberán ser entregados en la Secretaría de la Comisión de Fiestas del excelentísimo Ayuntamiento de León.

El excelentísimo Ayuntamiento se reserva el derecho de rechazar los carteles que por el asunto desarrollado estime no deben ser admitidos a concurso. Cada concursante podrá presentar cuantos trabajos desee, con distinto lema.

**Jurado calificador**

7.ª Dentro de los ocho días siguientes a la terminación del plazo indicado anteriormente se reunirá el jurado que la Comisión de Fiestas designe para la calificación de los trabajos presentados, siendo indispensable para formar parte del mismo no haber presentado trabajos a este concurso.

8.ª El jurado calificador, cuyo fallo es inapelable, si lo estima conveniente podrá declarar desierto el concurso cuando los trabajos presentados no reúnan, a su juicio, la calidad artística deseada.

**Premios**

9.ª Al artista cuya obra resulte premiada se le concederá un premio de 25.000 pesetas.

10. Resuelto el concurso en la forma que dicte el jurado quedará propiedad del excelentísimo Ayuntamiento el cartel que haya obtenido el premio en metálico, que podrá reproducirlo en la forma que estime conveniente y sin limitación alguna, pudiendo retirar los autores las restantes obras dentro de un plazo de diez días, a partir de la publicación del fallo, entendiéndose renuncian a los trabajos de no realizarlo, y pudiendo disponer libremente de ellos el Ayuntamiento, sin reclamación alguna por parte de los autores, si en dicho plazo no se ha efectuado.

11. Todas las obras presentadas serán expuestas al público después del fallo del jurado.

**PREMIO «LA OTRA FARMACOPEA»**

El Colegio Oficial de Farmacéuticos de Guipúzcoa, en conmemoración del 75 aniversario de su fundación convoca con las siguientes bases:

1.ª El objetivo es reunir una antología española de toda la práctica medicamentosa actual, pero no oficial, que basándose en profundos conocimientos naturalistas aúna, no obstante, una gran dosis de costumbrismos entre curanderil y esotérico, como por ejemplo son los emplastos de verbena, la pulsera de cobre y los orines de melliza. En consecuencia, el trabajo que concorra al premio deberá describir una actividad vigente hoy en día de esta actividad.

2.ª Podrán concurrir los farmacéuticos, médicos, biólogos, veterinarios y en general cualquier persona que conozca una de estas prácticas referidas al territorio nacional.

3.ª El trabajo se presentará escrito en castellano con una extensión máxima de seis folios mecanografiados a doble espacio, por triplicado, con nombre, firma y dirección del autor. Además se podrá acompañar el material gráfico (croquis, planos, diagramas, fotos y dibujos) que se desee, siendo suficiente con el original de cada uno. El texto y el material gráfico serán originales, no estando sujetos a copyright ni comprometida su publicación. Cada concursante podrá enviar cuantos trabajos desee. Su envío supone la aceptación íntegra de las bases.

4.ª Se tendrán en consideración las descripciones de la materia medicamentosa, preparación, modo de aplicación, efectos comprobados (posibles explicaciones), localización geográfica de la costumbre y cuantos más detalles se puedan aportar a un hecho que deberá ser comprobable. También contará el material gráfico.

5.ª Se concederá un primer premio de 100.000 pesetas y diploma, así como dos accésits de 25.000 pesetas y diploma.

6.ª Todos los trabajos que a juicio del jurado reúnan méritos suficientes serán incluidos en la antología «La otra farmacopea», recibiendo por ellos los correspondientes derechos de autor que la obra devengue.

7.ª Los trabajos deberán enviarse antes del 30 de septiembre de 1974, certificados, al Colegio Oficial de Farmacéuticos, Prim, 2, 1.ª, San Sebastián, con la indicación en el sobre: «Conmemoración del 75 Aniversario».

El fallo será hecho público en San Sebastián en el mes de noviembre, dándose a conocer a través de la prensa.

8.ª El jurado estará compuesto por: doctor Eugenio Sellés, catedrático de Farmacia Galénica; doctor Manuel G. Serranillos, catedrático de Farmacognosia; doctor Matías Mayor, catedrático de Botánica; don Juan Perucho, escritor; además de los representantes del Colegio Oficial de Farmacéuticos de Guipúzcoa: don J. A. Loidi Bizcarrondo, don Jaime Cobreros Aguirre, don Raúl F. Garrido.

9.ª La interpretación de cualquier duda que susciten estas bases correrá a cargo de la Junta de Gobierno del Colegio. El fallo del jurado será inapelable.

**CERTAMEN  
DE POESIA  
CONVOCADO  
POR EL CIRCULO  
DE EDUCACION  
PERMANENTE  
DE ADULTOS  
«HOGAR  
FRANCISCANO»,  
DE CADIZ**

El Círculo de Educación Permanente de Adultos «Hogar Franciscano», de Cádiz, con motivo de la Fiesta de la Poesía y Día del Libro de 1974, dirige un llamamiento a todos los poetas, amigos de la poesía y a los alumnos-poetas de los Círculos de Educación Permanente de Adultos, para que colaboren en el Certamen Poético «Primavera y Paz» 1974, de tema libre y de acuerdo con las siguientes bases:

1.ª Se establece un premio de poesía de concurrencia libre para todos los poetas. Al autor del poema galardonado se le entregará un trofeo consistente en una flor de plata.

2.ª Se establece un premio especial para los alumnos-poetas de los Círculos de Educación Permanente de Adultos, consistente en una flor de porcelana.

3.ª Los originales, con un máximo de 50 versos, se presentarán escritos a máquina, en hojas tamaño holandesa, en duplicado ejemplar, con la firma, nombre completo y domicilio del autor, antes del 10 de abril de 1974, dirigidos a Director Pedagógico del Círculo de E. P. A. «Hogar Franciscano», plaza de San Francisco, s/n., Cádiz, con la indicación «Para el Certamen Poético 1974».

4.ª Los poemas presentados serán inéditos y en ellos figurará si se opta a la flor de plata o a la flor de porcelana. En este último caso presentarán un certificado del Círculo del cual sean alumnos.

(Pasa a la pág. 45.)

**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. 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 537**

CENTENARIO DEL IMPRESIONISMO, por Jorge Uscatescu. (Págs. 4 a 9.)	
FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Angel Palomino. (Págs. 8 y 9.)	
LAS DOS CARAS DE JANO, por Luis Bonilla. (Págs. 10 a 13.)	
ZAYAS CLUB, por José López Martínez. (Páginas 14 y 15.)	
PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE 25 AÑOS. «Para abrir la alcancía» (poema), por Angel Sopena Villar, y «Diálogo a una voz» (cuento), por Jesús Paniagua Pérez. (Págs. 16 a 18.)	
APUNTES PARA UNA GALERIA DE ESCRITORAS: ROSALIA DE CASTRO, por Teresa Barbero. (Págs. 18 y 19.)	
CUANDO SANTA TERESA CANTABA, por Luis Sastre. (Págs. 21 a 23.)	
CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO. De Nueva York, por José María Carrascal; de París, por María Fortunata Prieto Barral. (Págs. 24 a 26.)	
CANTON CHECA NOS LLEVA DE LA MANO AL SUR, por Luis López Anglada. (Páginas 29 a 31.)	
CRISTINO MALLO, EN SU SEGUNDA Y MAS JOVEN PLENITUD, por Carlos Areán. (Págs. 32 y 33.)	
LA GUERRA EN LA OBRA DE ALVARO DELGADO, por Rosa M. de Lahidalga. (Páginas 34 y 35.)	
FRANCISCO ESCUDERO. EL MAR Y UNA MUSICA PARA ACOMPAÑAR A LA TARDE, por Mary Carmen de Celis. (Pág. 38.)	

Págs.

**Secciones:**

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... ..	2
EL MUNDO DE LAS ANECDOTAS, por «Cojuelo» ... ..	13
CINE, por Luis Quesada ... ..	27
MEDALLISTICA ACTUAL, por Luis María Lorente ... ..	31
ITINERARIO DE EXPOSICIONES ... ..	33
MUSICA, por Carlos-José Costas ... ..	37
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés ... ..	39
ESTAFETA NOTICIAS ... ..	41
BARCELONA ACTUALIDAD, por Julio Manegat ... ..	42
LA QUINCENA DE LA CULTURA, por Manuel Gómez Ortiz ... ..	45
FOTOS QUE DAN PIE, por Angel García López ... ..	46
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1469 a 1484.)	
PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA». Entrega número 59: CINCO POEMAS, por Fernando Ortiz. Ilustraciones de Izquierdo.	

PORTADA: PALACIOS TARDEZ

# CENTENARIO DEL IMPRESIONISMO

por Jorge USCATESCU



## ANTE UNA GRAN MUTACION

Fue un momento que cambió de raíces el proceso del arte en sus dimensiones históricas. Se le da una fecha exacta, pero en realidad duró veinte años. Veinte años que cambian radicalmente la historia del arte, como suele decirse en las crónicas fílmicas muy al gusto de los tiempos que corren.

Sin embargo, existe una fecha que convierte este año en el año del Impresionismo. Una fecha que marca cien años de incesantes experiencias en el mundo del arte. Más que ello, en el mundo de la creación en general. Porque ocurrió con la pintura impresionista algo parecido a lo que ocurriera con la revolución figurativa del Quattrocento. Que tuvo repercusiones no solamente en el ámbito de la pintura, sino en la totalidad de la mentalidad creadora de una época. La fecha combina la historia con la anécdota. Rechazados una vez más de los Salones, una serie de jóvenes artistas encabezados por Monet, ayudados por el marchante Durand-Ruel, exponen en los salones del fotógrafo Nadar, en la rue des Capucines, de París. Se titulan «Sociedad Anónima de Pintores, Escultores y Grabadores». Entre ellos figuran nombres, que luego iban a tener fama universal, como Monet, Renoir, Berthe Morisot, Degas, Sysley, Pissarro, Cézanne. Manet, animador y precursor del grupo, re-

belde entre los que más frente al academismo oficial, no figura. Un oscuro periodista, Leroy, los llama, en son de burla, «impresionistas», por un cuadro de Monet, *Impresión, sol nascente*. Los artistas aceptan el reto y adoptan el nombre, que habrá de contener toda una doctrina revolucionaria en la pintura.

La historia del Impresionismo es de incalculable riqueza artística, teórica y estética. Se parte de una idea de ruptura radical con el pasado, que la simple pintura al aire libre y el «realismo» inicial de Monet y Pissarro, no parecían implicar. Pero la ruptura se realiza. La idea del espacio y del orden figurativo reinante durante los cuatro siglos precedentes, se diluyen definitivamente en esta ruptura. Se abre así una de las épocas más ricas, a la vez que más cambiantes de la historia del arte. A lo largo de ella, el Impresionismo será, a su vez, repudiado, rechazado, por nuevos anhelos de orden geométrico, por sucesivas reconstrucciones y destrucciones de la idea del espacio artístico. Pero el Impresionismo estará presente en todos los movimientos que le suceden, implícito en sus planteamientos teóricos.

Su principal teórico, uno de los representantes figurativos más ilustres, Cézanne será acaso uno de los pilares de esta permanencia implícita. Su idea del espacio figurativo nuevo, espacio concreto de un contenido donde cabe todo lo pictural, hará posible

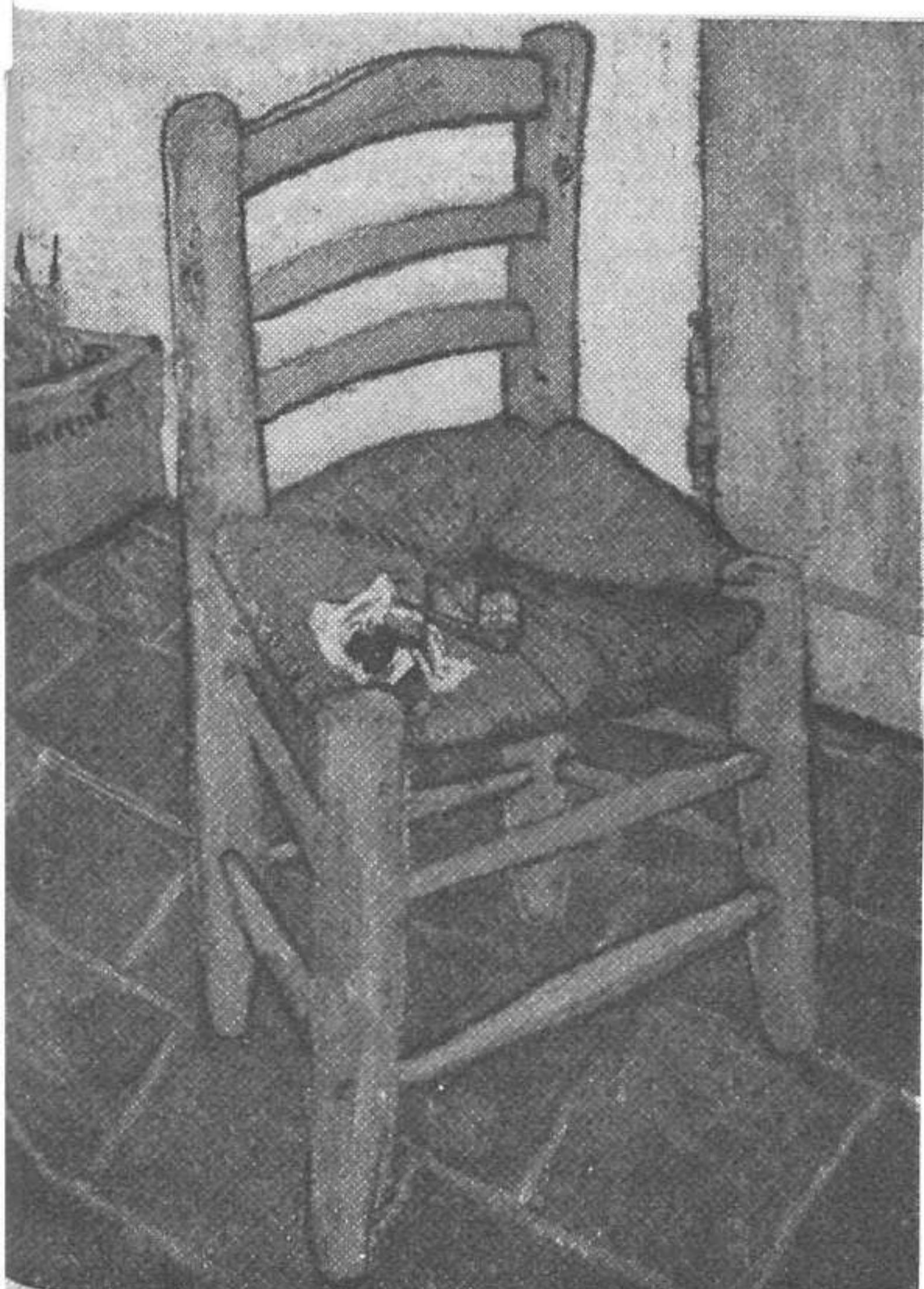
esta implicación permanente en los movimientos de vanguardia de nuestro siglo. Y también su idea del color, en su dimensión metafísica, «como lugar donde nuestro cerebro y el universo se encuentran». Pero en sus dimensiones propias, en la abundancia y originalidad de su obra, el Impresionismo es de por sí algo más, mucho más que esto. Una etapa grande en la historia del Arte.

En esta etapa se establecen conexiones únicas entre el color y la luz, se realizan investigaciones artísticas nunca ensayadas antes, se racionaliza el arte, se renuevan hasta límites extremos los temas, se especula en términos nuevos sobre la forma, sobre la esencia de la pintura. Ideas, técnica e imaginación creadora realizan una combinación feliz y ofrecen a la pintura uno de los instantes de gloria.

Desde el primer momento con los impresionistas llegó el escándalo. Por su manera de interpretar la luz, el color, la forma, el espacio. Sobre todo el espacio, en torno al cual el Impresionismo produce su gran revolución. No es extraño que hombres como Kurt W. Marek, que vieran en el arte de hoy una verdadera provocación, consideren que la «historia de las artes modernas empieza con el Impresionismo». Se trata de algo que perdura y queda implícito en infinidad de escuelas y corrientes: simbolismo, fauvismo, neoimpresionismo, expresionismo,



Manet: «En el café» (detalle)



Van Gogh: «La silla y la pipa»

pasando por el cubismo, futurismo, dadaísmo, y luego desde la pintura abstracta a la pintura metafísica, el tachismo, surrealismo, suprematismo, neorrealismo, purismo. Estudiantes del fenómeno de la pintura, observadores capaces de realizar grandes y nuevos esfuerzos, los impresionistas se inclinan con tensión observadora sin igual sobre las dos realidades que interesan sobre toda la pintura: el aire y la luz. Monet es entre los primeros que se dan cuenta «que ningún color existe en realidad en la naturaleza, que ellos son todos función de la luz y que la forma misma sufre variaciones infinitas y depende estrechamente de la relación color-luz, de un lado, de la cualidad y densidad del aire, de otro» (Francastel). En cuanto a la preparación, la paleta impresionista no la abandona, sino todo lo contrario. La famosa yuxtaposición, presente ya en toda la pintura posimpresionista, implica sobre todo un proceso de preparación, que varía según los temas y adquiere dimensiones de amplitud que nunca había conocido. La forma accede a procedimientos de manchas inacabadas, de sugerencias, que a través del Impresionismo pasa luego como algo familiar en el cubismo, fauvismo, surrealismo y expresionismo. Detrás de todo hay, con plena conciencia, una doctrina, una teoría científica, una racionalización del arte. El principio de la realidad que inspira el Impresionismo aporta un aire nuevo de frescor, de auténtico redes-

cubrimiento del paisaje, de los objetos, de su lugar en un cosmos antes ignorado.

El teórico por excelencia es Cézanne. Luego vienen Van Gogh y Gauguin. Pero casi todos lo son. Todos ellos «especulan». Sobre la luz y su relación con la forma. Sobre el color. Sobre el espacio, Destruir y reconstruir la forma es algo que se sucede vertiginosamente en el seno del Impresionismo. La forma y su esencia es la obsesión de Cézanne. La forma y la luz. «La luz destruye la forma... devora el color.» He aquí su gran problema, teórico y práctico. Es preciso salvar la forma a través de una nueva concepción del espacio y del color. Cézanne es el gran teórico. Van Gogh y Gauguin son los continuadores. Este último establece un nexo indestructible entre el artista y la forma que él crea. Según el privilegio esencial del artista: el derecho de *osar todo*. Pero en este proceso creador el color ocupa un lugar preeminente. Los impresionistas «liberan» el color. En esta materia, «sin ellos nada hubiera sido hecho en el dominio del arte, según las formas que conocemos» (Francastel). Su concepción del color permanece hasta hoy, a través de la enorme dispersión figurativa o abstracta del siglo. Aparece una sensibilidad diferencial, que «Van Gogh simplifica y exaspera», descubriendo «los valores de los tonos puros, cualidad intrínseca del color». «Pero es Gauguin el que enseña la posibilidad de crear un nuevo orden coloreado a partir de amplias superficies planas, donde el tono puro se extiende sin traducir el tono local del objeto. Con él aparece el pleno valor de metáfora del color, capaz de sugerir lo real sin reproducirlo» (Francastel: *Art et Technique*, p. 207). Este descubrimiento dominará el despliegue figurativo de nuestro siglo. El nuevo orden figurativo no es de esta forma ni un doble de la naturaleza, ni su imitación, sino algo de naturaleza artística que se inscribe en su propio orden. El color implica, en este orden, de por sí la distancia y la profundidad. Siguiendo esta nueva lógica figurativa, el cubismo ha logrado realizar planos independientes de la realidad, y manejarlos libremente según la *intencionalidad* y la imaginación del artista.

El color llega a poseer su propia dimensión. Desde aquí, hasta el arte abstracto. Pasando por la nueva concepción del ritmo figurativo que incorpora el movimiento como origen de la forma, o del Espacio-Tiempo entendidos como concepto único, o de la nueva idea en torno a la Materia pictórica.

## EL ESPACIO UNITARIO

Pero en el centro del fenómeno pictórico impresionista está su concepción del Espacio. A partir de ella, el Impresionismo marca uno de los momentos más importantes en la historia del Arte. Desde el orden figurativo establecido por el Renacimiento, la pintura no había conocido una mutación tan profunda. Sólo en relación con aquel orden figurativo se puede captar la revolución impresionista. Conviene, pues, ofrecer algunos elementos esenciales en torno al espacio figurativo renacentista y sus características sobresalientes.

Masolino y Masaccio son pintores que demuestran la existencia de un principio unitario, donde el Espacio-Tiempo deja lugar a un espacio homogéneo representativo de un universo que posee su forma en sí. A su vez, Leonardo pone el problema de una nueva perspectiva en función de la movilidad, de la visión y de la curvatura del ojo. Este planteamiento original aporta una base científica a las teorías renacentistas y sus fórmulas sobre el espacio unitario. Uno de los grandes teóricos del arte renacentista fue, desde este punto de vista, Leon Bautista Alberti. Con esto llegamos a la comprensión contemporánea del fenómeno del Renacimiento. A él se refiere la filosofía de las formas simbólicas encabezada por Cassirer, que tiene sus aplicaciones en la teoría del

arte a través de la obra de Panofski. Así la cultura europea de nuestro siglo se percata de esta revolución, que consistió en representar plásticamente el universo y construirlo y reconstruirlo según reglas creadas por un grupo de artistas y proporcionadas por los sentidos y no según datos cualitativos del espíritu. Es una gran revolución, que además consiste en hacer que el universo geométrico se sustituya al universo gráfico y simbólico o al formalismo de la Edad Media. La revolución figurativa del Quattrocento se impone por su singularidad y su profundidad. Un análisis suyo estructural logra captar esta característica esencial, y este análisis no deja de ser en el campo interpretativo un hecho igualmente relevante.

Podemos llegar a decir que a través de este análisis se logra el paso del idealismo simbólico al idealismo de la forma, en el sentido psicológico del término: la captación de la forma como visión y perspectiva óptica. Brunelleschi traza líneas arquitectónicas imaginarias para establecer un punto de vista único, de gran importancia en los dominios arquitectónicos y figurativos. Lo impalpable, el vacío, la luz se convierten en categoría de cosas que se pueden medir. A base de esta concepción está la noción geométrica del lugar, a la cual Francastel y Panofski conceden gran importancia. Alberti define la perspectiva como construcción matemática de la naturaleza, y la forma plástica, como representación de cualquier materia separada. Se establecen nuevas relaciones entre forma y contenido, y prueba de esta realidad es la obra de Masolino, Masaccio, Paolo Ucello, Piero della Francesca, etc. Esta obra es ampliamente analizada con el fin de descubrir un nuevo concepto del espacio en el Quattrocento. A su vez, Giotto trata objetos y personajes como partes de un todo según una ley, que Francastel define como la ley de lo continuo psíquico. El Quattrocento descubre una nueva visión concreta, aunque alegorizante del Universo. El nuevo espacio es, por una parte, una mezcla de geometría y de invenciones míticas donde el saber teórico no tiene mayor papel que las creencias individuales y colectivas. Se elabora un sistema que en primer lugar es una construcción intelectual y social. Esta idea del Espacio que el arte figurativo renacentista crea, dura hasta fines del siglo XIX. En la configuración de esta idea podemos decir que entran los siguientes cuatro elementos fundamentales, según la rigurosa sistemática propuesta por Francastel: 1.º Una larga especulación sobre la luz y la posición de las cosas en la naturaleza. 2.º Introducción en la pintura de la figuración euclidiana del espacio. 3.º Reducción del espacio geométrico al espacio cúbico representado por artistas como Masaccio y Piero della Francesca y teóricamente por las ideas de Alberti. 4.º La aparición de un sistema escenográfico en la segunda generación renacentista.

De esta forma una estructura cúbica del universo ha dominado no sólo en el arte, sino en el pensamiento imaginativo de los hombres de la cultura occidental durante cuatro siglos. Durante este período los hombres han habitado un cierto espacio físico, geográfico o imaginativo, sometido a leyes fijas de representación. Han podido cambiar leyendas y alegorías, se ha podido colocar el acento sobre una u otra parte, sobre uno u otro procedimiento, pero no han cambiado las leyes fundamentales inventadas por el arte del Quattrocento. El espacio escenográfico se prolonga hasta la cultura romántica, y lo mismo ocurre con el sistema lineal de Alberti. Pero con el romanticismo y su estética idealista se inicia una ruptura, una destrucción del espacio renacentista. Se inventa primero la idea de la serie fragmentada en imágenes. Antes que en otros sectores de la creatividad se produce este proceso en la pintura y luego en la música. Se organiza nuevamente la estructura del espacio. Tres



Degas: «Clase de danza»

generaciones de artistas colaboran en este proceso. En un primer relevante momento lo hace Goya, con el que se inicia la pintura moderna; luego Delacroix, Courbet, Manet, Pissarro, Sisley, Cézanne, Van Gogh. Los impresionistas dan el paso definitivo en el descubrimiento de un nuevo espacio plástico y figurativo. El proceso consiste en nuevos aspectos, una vez más propuestos por Francastel: nuevo planteamiento del problema de la triangulación del espacio; el planteamiento del problema de la representación polisensorial del espacio. Pero antes de que se produzca esta nueva gestación en la Idea del Espacio tuvo lugar el largo reinado del claroscuro. Su máximo representante es Rembrandt, rey del color, la luz y el espacio figurativo, durante un dilatado período. ¿Cuál habría sido la función del claroscuro, su función ontológica y su influjo en los dominios de la perspectiva, los volúmenes, el espacio pictórico? El claroscuro resolvía la cuestión de la no concordancia entre la representación lineal de los objetos y la representación de estos mismos objetos mediante un compromiso. ¿Cuál era éste? Era la creación de una zona de sombra que con menoscabo de la precisión de la línea mantenía la importancia fundamental de la forma.

Los impresionistas dan la vuelta a este problema. La forma cede, y domina cada vez más la mancha de color sobre el perfil de los objetos. A esto contribuye en gran parte el cambio intrínseco de la idea del espacio, el contacto de los artistas del siglo pasado hacia 1870 con la pintura japonesa, y sobre todo la estampa japonesa, que invade los mercados europeos de arte en aquella época.

El Renacimiento está dominado por una filosofía platónica que descansa en la armonía del universo. Esta concepción domina en

el arte hasta que se consuma la revolución impresionista. Los años que marcan las dos revoluciones son, más o menos, el 1480 y el 1880. Esta última fecha marca el comienzo de un nuevo orden figurativo. Un orden figurativo que implica, según Francastel, una nueva percepción del Espacio, de la velocidad y de la estructura interna de los objetos materiales. «En lo que concierne al Espacio, la noción es tan general, que engloba a todas las demás. No existe percepción y figuración del mundo que no sea espacial. Lo importante es comprender que no nos encontramos ante un dato estable, sino que se trata de una experiencia perpetuamente elaborada» (Francastel: *Art et Technique*, p. 170). Bajo la perspectiva espacial nueva, los impresionistas renuevan en primer lugar radicalmente la temática figurativa. Así, la obra de arte no es una segunda realidad, sino un conjunto de estructuras especiales que poseen nuevas relaciones y nuevas significaciones, nuevas articulaciones dinámicas de la perspectiva espacial.

## LA REVOLUCION IMPRESIONISTA

Vamos a ver cómo se produce la revolución impresionista de la cual nace, pasando el tiempo, la propia dimensión del arte de la Imagen. Como forma de expresión cultural y artística, se centra en las ideas que sobre el arte formula Cézanne y una serie de artistas de su generación. Una síntesis de esta revolución nos la da la obra que integra la contemporánea sociología del arte. Pero lo esencial en esta revolución, como en la del Quattrocento lo captaba ya Ortega en 1924, cuando escribía su famoso ensayo sobre *El punto de vista de las artes*. También para él,

como para la actual sociología y psicología del arte, los dos protagonistas que encabezaban los dos grandes momentos de los que hablamos fueron Giotto y Cézanne. Cézanne es un gran teórico de la revolución impresionista del Espacio. Se han conservado textos de él muy importantes para perfilar sus ideas en cuanto a esta destrucción de la idea renacentista del Espacio y la creación de una concepción nueva del Espacio. En uno de los libros últimos del filósofo francés Merleau Ponty, *El ojo y el espíritu*, se recogen y se comentan las ideas de Cézanne en materia de arte. Merleau Ponty es continuador de la corriente fenomenológica de la que arranca también el existencialismo de Sartre. En su nueva idea de la pintura, Cézanne parte de lo que él llama la *pequeña sensación*, elemento central de un sistema que integra en sí mismo una vasta revolución en la creación contemporánea. Una revolución que va desde la pintura impresionista, hasta la poesía, la música (Wagner) o la filosofía intuicionista (Bergson).

Cézanne lleva las formas a esquemas geométricos, a volúmenes y a cuerpos simples. Hay una serie de textos suyos muy expresivos que se refieren a la función del color en la pintura impresionista. «Hay un solo camino para expresar, para traducir—escribe Cézanne—. Este camino es el color. El color es algo biológico, es algo vivo. Solamente a esta lógica debe obedecer el pintor. No hay líneas ni modelado. Hay sólo contrastes. Estos contrastes no consisten en blanco y negro, sino en la sensación que produce el color.»

Tanto Merleau Ponty, como Ortega o Francastel, afirman que Cézanne no ha querido simplemente destruir el templo del arte renacentista, sino que ha pretendido remover sus columnas. El da un paso decisivo cuando renuncia al espacio cúbico y escenográfico del Renacimiento. Cézanne descubre el valor autónomo del objeto y transfiere la noción de estructura plástica del dominio del conjunto al dominio del detalle. El detalle adquiere una gran importancia. Quiere dominar el universo de la sensación para construir un mundo limitado orgánico y significativo, no por su generalidad, sino por su verdad particular. Hablando de las ideas de Cézanne pudo decirse como de un demiurgo: «Viene un hombre y lo revuelve todo; ve la manzana como algo inalcanzable y en cambio ve la montaña como objeto manejable y deformable a voluntad».

Se crean nuevos objetos, el arte se convierte en una segunda realidad, las distancias psíquicas cambian más que las geométricas, nace una nueva jerarquía de valores y de relaciones entre cosas y espíritu. El espacio de Cézanne es un espacio imaginario.

El espacio plástico contemporáneo —el espacio del filme, el punto de partida de una experiencia mecánica de reproducción del movimiento—, el filme, medio expresivo nuevo, nace allí, en el espacio imaginativo de Cézanne y deviene arte de ilusión sugiriendo por el arte del montaje espacios imaginarios muy satisfactorios. Cézanne es el iniciador de la nueva obra, que la continúa Van Gogh, el cual introduce una nueva perfección del espacio, y Gauguin que incorpora el color como tema nuevo, en el nuevo sistema en colaboración con el dibujo. Los colores adquieren una cualidad espacial. Cézanne crea la necesidad de crear, y no de representar objetos, y formula la necesidad plástica a través del concepto de signo. A todo ello Van Gogh agrega la idea de que un color puro posee en sí todos los valores sugestivos con respecto a las tres dimensiones del espacio clásico. Se acaba con el claroscuro, donde se realiza el paso entre los perfiles de la forma y los del color. El color ya no tiene necesidad de ser definido por una línea. Posee en sí mismo todas las dimensiones y todos los valores significativos. La obra y las ideas de Cézanne constituyen «el punto de partida de toda la pintura actual.

Su arte es lírico. Su único impulso es el impulso del placer que procuran las formas. Es un gigantesco combate con el objeto. Quiere apoderarse de toda la belleza corpórea del objeto para transferirla en sus cuadros. Allí donde sus amigos impresionistas ven solamente luz, él ve el cuerpo a tres dimensiones. Para mostrarlo, él se sirve de la luz» (Daniel-Henry Kahnweiler). Para Giacometti, Cézanne es un continuo buscador del espacio pictórico en profundidad. Para Merleau-Ponty, cuatro siglos después de las «soluciones» renacentistas y tres siglos después de Descartes, con Cézanne es la profundidad lo que se renueva radicalmente. Y con ella el nexo entre las cosas, el gran enigma, su envoltura externa y su dependencia recíproca en su radical autonomía. Una profundidad que contiene las tres dimensiones, o mejor dicho, «la experiencia de la reversibilidad de las tres dimensiones». Cuando Cézanne busca la profundidad, él busca esta deflagración del Ser, y esto en todos los modos del espacio, también en la forma. Cézanne sabe ya lo que dirá el cubismo: que la forma exterior, la envoltura, es segunda, derivada, que no es lo que hace que una cosa tome forma, que es preciso romper esta concha de espacio, romper el frutero y pintar en su lugar ¿qué? ¿Cubos, esferas, conos, como lo dijo él una vez? (Merleau). Así Cézanne va directamente a lo sólido, lo concreto, al espacio combinado con el contenido donde cabe todo lo pictural: distancias, línea, forma, color. El color en su dimensión metafísica es «el lugar don-

de nuestro cerebro y el universo se juntan», centro de una idea del Espacio capital en esta revolución de la Pintura y encuentro ontológico del Arte mismo en la idea del Espacio. Fue Cézanne el que enseñara no solamente a su generación, sino a los cubistas, a luchar con los objetos, pero al mismo tiempo a salvar la autonomía de su arte como algo independiente. Así, diría Picasso, «la naturaleza existe, pero mi pintura también». El arte adquiere la conciencia de construir algo «paralelo» a la naturaleza. Paul Klee y Juan Gris conciben la idea de la existencia propia del objeto de arte. Ambos consideran al artista como un mediador; aunque filosóficamente, Paul Klee se reclama de Heráclito y Juan Gris de los neoplatónicos (D-H. Kahnweiler). Pero la construcción, la búsqueda de los elementos arquitectónicos, son primordiales en ambos artistas. Así, cubismo, expresionismo, arte abstracto, se encuentran en la herencia impresionista.

## APERTURAS POSIMPRESIONISTAS

El impresionismo abre la brecha y por ella entra el cubismo, el fauvismo y, más tarde, el expresionismo. Entran Picasso, Juan Gris, Braque, Leger, con sucesivas destrucciones y reconstrucciones del espacio figurativo. El cubismo introduce la cuarta dimensión en la pintura, que es al mismo tiempo una especie de yuxtaposición. La ciencia contem-

Van Gogh: «Rueda de presos»





# FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA

Por Angel PALOMINO

*Mi computadora es buena. Esto no significa que sea una buena computadora. Al contrario, cibernéticamente es un desastre; debe tener algún circuito impreso, por error, en verso; arruinó a tres compañías; cada vez que realizaba cálculos para regularización de precios hacía trampa en defensa del consumidor. Es una computadora buena, no una buena computadora. Me la regalaron, por no matarla con un calambre gordísimo, cuando arruinó a «Cegricisa». Como resultado del cálculo de costos de panificación de la harina radioactivada, soltó una ficha que decía: «BORGES: ¿Por qué no?» En «Cegricisa» no lo entendían. Yo sí; fue el día que dieron el Nóbel de Literatura al australiano PATRICK WHITE.*

**E**XPERIMENTAR no está prohibido. Ni está mal. Ni es campo reservado sólo a los jóvenes cejijuntos que andan a la búsqueda de su propia y peculiar, de su —si pudieran— demolidora y revolucionaria praxis literaria. Experimentar no es demoler. Asombrar, sí. El que experimenta debe aspirar al ajeno asombro—o, como mínimo desigmo, a la sorpresa— del lector. Pero, aunque parezca que hace nuevo y atrevido, no es obligatorio romper nada.

Miguel Delibes no ha roto nada, y, sin embargo, nos asombra —a mí, por lo menos, me asombra— con su, aunque algunos no lo crean, experimental novela *El príncipe destronado*. (Destino.)

Creo que ponerse a escribir una obra de personaje niño, pero niño-niño —tres para cuatro años que diría la tata—, es un ejercicio de experimentación. Y el resultado es esa novela magnífica, escrita en un castellano perfecto—salvo el fogón de sintasol—, redonda, ejemplar. Y esto

es lo que más mérito, gracia y valor da al experimento, a cualquier experimento: el que su resultado puede servir de ejemplo. Así, y para eso, experimentaron siempre los sabios y los doctos varones. Y las doctas varonas. Sin eso no serían quienes son o quienes fueron, los Curie, Torricelli, Planck y Lorenz, por citar solamente experimentalistas extraliterarios. Bueno es que experimenten los consagrados, los académicos, los maestros. Y que experimenten con humildad, como Delibes, que ha tenido—pienso— a su príncipe algunos años en el laboratorio. Lo digo porque los personajes del disco y de la televisión que aparecen en el relato son de otra década.

Experimentar exige humildad —ya lo he dicho—. Y paciencia. Ya se ve.

\* \* \*

**N**O se sabe —yo en este momento no lo sé— cómo están las relaciones Familia Azaña-Carlos Rojas. Se ventila dinero; eso que en las canciones de León, Valverde y Quiroga se llamaba «maldito parné». Y existe una previa confesión de pecado, lo que, posiblemente, facilite a los litigantes —si hay litigio— el pacto. En la página 342, la última del libro, se dice: «De tales falacias espero haberme librado en esta mi (?) obra.» Ese signo interrogante vale, ya mismo, más de un millón de pesetas. Parece mentira, tan pequeño, tan solo y, encima, encerrado entre paréntesis.

\* \* \*

**A**FORTUNADAMENTE gran parte de los filones de carbón saltaron por los aires y la extracción fue más tarde un simple agacharse de las viudas a cogerlo.

Así es el humor de Chumy Chúmez, humor intelectual elaborado en un almarío en el que el alma tiene culturalizadas muchas ideas; humor, por otra parte,

poránea y su revolución en la física manifiesta su presencia en la revolución artística. La segunda fecha importante de la nueva revolución en el espacio figurativo es, además del citado año 1880, el 1907, año en que se inicia el cubismo. En este contexto cada objeto posee su luz propia. Todo color es luz, nace un espacio plural, ya no de las formas, sino del color y el espacio plástico, es el resultado del rectángulo clásico. La pintura cubista sería, según la expresión de Juan Gris, «una especie de arquitectura plástica y coloreada».

Hay tres aspectos en Picasso y el cubismo: psicológico-geométrico-matemático relativista. El nuevo espacio no es ni puramente físico, ni puramente alegórico o simbólico. Es un espacio sensible y nace de la combinación de elementos, así como el espacio renacentista había nacido de una combinación entre una búsqueda geométrica y una especulación alegórica. La experiencia cubista es algo muy complejo, algo que se proyecta en todo el universo de la imaginación contemporánea a través del surrealismo y del expresionismo que se manifestaran en la literatura, en el arte, en el cine y en el mundo de la imagen en general.

El esquema de Francastel es hasta aquí aceptable y, por su racionalidad, esencial digno de tener en cuenta. Los dos momen-

tos que él marca definen la esencialidad del problema del Espacio en el Arte. Pero su definición pecaría del general formalismo estructuralista si la aprehensión de la Idea del Espacio en el Arte no se centrara en su naturaleza ontológica. Esta manera ontológica de centrarla constituye mérito esencial de Heidegger.

La última retrospectiva Braque, ofrecida por el museo de la Orangerie, de París, se presta, en una apreciación de conjunto, a la integración más pura, más fiel a la norma del cubismo, en la gran mutación sufrida por la idea del Espacio en el Arte. Del Espacio, el Color y la Forma, que son temas comunes del Arte de vanguardia a partir del impresionismo, su auténtica herencia.

Meses atrás, en el mismo recinto, habíamos visto, con auténtica vivencia onírica, la exposición Soutine, pudiendo apreciar la gran aventura expresionista y su aportación última a la destrucción del espacio figurativo. Allí estaba el radical enfrentamiento entre la concepción cubista y la concepción expresionista, cuando se trata del espacio como experiencia artística, psicológica e incluso física. El cubismo fue el gran constructor de un nuevo espacio. Si alguna duda puede haber en la materia, allí está, en su glorioso despliegue, la obra entera de Geor-

ges Braque. Despliegue cartesiano de la racionalidad del espacio, el color, la forma. Y la norma, sobre todo la norma. «Amo la norma que corrige la emoción», había dicho Braque. Braque fue siempre fiel a este criterio constructivo, a esta nueva alta geometría, a su norma trazada allá en 1907, año capital del cubismo, pero también del expresionismo. Pero en la racionalidad de la norma, en el espacio de Braque cabe a lo largo de los años la abundancia y la suntuosidad del color, su gran lirismo, lo que se ha ido en llamarse *milagroso equilibrio*. Primero, en esta revolución del espacio pictórico que Braque encarna, fue la sumisión de la naturaleza a los rigores constructivos de una arquitectura geométrica. Se limitan los colores, se simplifican los planos. Pero los símbolos temáticos no dejan nunca de poblar este riguroso espacio geométrico. Uno de ellos es la música. El último de ellos son los pájaros negros y los peces negros. Los pájaros negros, en un marco blanco proyectados sobre un cielo azul, algo que es para Braque símbolo de la libertad. Los pájaros de Braque, como los de Brancusi, son como una especie de principio, originario y dinámico a la vez, del universo. Idea del espacio donde la libertad se encarna en el vuelo.

Ante la obra de Braque vista en su totalidad, la exaltación, el fervor, del cual tanto



producto de generosa inspiración; eso no se inventa, se posee; brota o no hay nada que rascar; la elaboración no se produce con regla de cálculo ni con logaritmos: Chumy respira así y escribe ese libro grandísimo *Una biografía* (Fundamentos), en el que leo también esta frase ejemplar e ilustrativa de qué y a quién tenemos entre manos:

*En cualquier esquina, en cualquier esquina se me aparecía la imagen de la muerte que se reía de mis cortes de manga y de mis amenazas. Y yo de ella.*

El libro es literatura de Chumy más un tesoro de *collages*; esas ilustraciones hermosas, a pluma benedictina, han sido tratadas, dislocadas por el autor con amor, imaginación y paciencia; y adaptadas a la biografía. O la biografía a los *collages*. En cualquier caso, un libro que vale por tres o cuatro. Ha sido traducido al inglés y está siendo editado en Norteamérica e Inglaterra.

\* \* \*

**C** RECE el número de libros que amueblan. En el último mes han salido por lo menos diez, o veinte o cincuenta, que no se leen, pero son indispensables en cualquier biblioteca *up-to-date*.

\* \* \*

**E** N León hay otra computadora. La tiene Ernesto Escapa, colaborador de *Diario de León*. No la he visto, pero, indudablemente, la tiene. El día 1 de junio de 1973 decía: «... me apuesto con quien sea que el próximo año gana Murciano la «Hucha de Oro». Profecía que se cumplió el 28 de febrero de 1974.

Ahora ha dicho que el próximo año la ganará Manuel Alonso Alcalde. Sobre este asunto tengo que hablar con mi computadora buena. Porque a M. A. Alcalde le ocurren cosas que merecen el análisis de una computadora buena.

le gustaba hablar, existe. Vista así, en su totalidad, se justifica la existencia de una belleza moderna, de la cual escribía Paulhan, en su libro dedicado al «patrón» Braque, ante la cual el crítico francés hacía «palidecer» la belleza de los primitivos y de los clásicos. Belleza indiscutible esta belleza metafísica que está «tras el espacio y el tiempo». Ante la obra de Braque, que obliga a una aprehensión única, violenta, sensible, las ideas de Paulhan en torno al gran artista, este gran artista que hace culminar en cierto modo la revolución figurativa propugnada por Cézanne, adquiere cuerpo y dimensión concretos.

Así se nos revela que manda sobre la exactitud, autentifica lo auténtico, centra todo en un universo que estalla en una extraña plenitud, proclama en cada instante y en el conjunto de su obra la autonomía de la creación, su densidad, que le convierte en maestro de tantas relaciones concretas, como de los nexos invisibles de la materia artística. Así vio Paulhan a Braque en su plenitud artística y espiritual, encarnación significativa de una revolución en el Espacio artístico que iniciara en su día el Impresionismo, y que del Impresionismo se trasladara y animara las vanguardias figurativas del siglo.

## OTRA VEZ LA «ALETHEIA»

El Espacio en el Arte recorre así una gran trayectoria. En los momentos culminantes él representa una idea que es la Idea misma del Arte. Heidegger centraría, y de hecho lo hace, en la Idea del Espacio, la «Alétheia» del Arte, revelación de su verdad. Aquella verdad que, en los grandes instantes figurativos, pueden encarnar, cada uno a su modo, cada uno destruyendo y construyendo al mismo tiempo, pero ofreciéndose uno a otro como plenitud recíproca, Giotto, Cézanne, Braque o Picasso. Para cada uno de ellos, la plenitud descansa en una nueva Idea del Espacio. Así lo proclama, con plástica sencillez, Georges Braque: «Lo que sobre todo me ha atraído en toda mi vida ha sido la materialización de este espacio nuevo que yo sentía.» Lo mismo que Giotto, que Cézanne, los grandes revolucionarios del Espacio en el Arte.

La revelación de la verdad del Arte, la nueva «Alétheia», el Impresionismo la consigue en la medida en que descubre una nueva Idea del Espacio. Esto es lo más importante de su propia revolución, y por ello todas las demás corrientes artísticas posteriores le son tributarias. Por estas mismas consideraciones, la experiencia impresionista sigue siendo una experiencia metafísica. Si hay algo que no concuerda con el esquema hegeliano de la superación de la metafísica, es el carácter esencial de la experiencia impresionista. La superación de la metafísica la decreta Hegel en sus *Lecciones de Estética*, precisamente refiriéndose a la experiencia artística que, según él, había dejado de ser una experiencia existencial, «el modo supremo en el cual la verdad se procura existencia», y cuando decretaba en son profético: «Se puede esperar que el arte podrá aún elevarse y realizarse, pero su forma ha dejado de ser la exigencia suprema del Espíritu.» Una nostalgia ésta, por lo antiguo, que sentía profundamente Hegel y que iba a sentir, con no menos aparato y sorprendente emotividad, el mismo Carlos Marx. El impresionismo iba a demostrar que el arte no era, como habían dicho Hegel y Marx, «cosa del pasado». Sino una vivencia actual, morada actual del Ser, el lugar de origen, el lugar absoluto del hombre, como lo había cantado Hölderlin, reactualizado por Heidegger. Y fue precisamente la raíz metafísica del Impresionismo, que aseguró su occidentalidad y su separación del arte de otros Continentes, que no conciben una implicación metafísica y menos una sobrecarga metafísica. Una situación que provoca esta afirmación de Marek: «El conjunto de los quinientos templos de Bhuvaneshvara, en la India septentrional, no estaban más a la altura de la presión de sobrecarga metafísica de lo que lo había estado el grupo egipcio de pirámides de Gizeh. Los maestros europeos desarrollaron las normas de su disciplina únicamente a partir de las obras de Occidente y fueron muy hostiles a un hombre como Strzygowski, que intentó introducir el arte de Oriente.» Este arte se atenía a la perfección formal y no al contenido metafísico. Si el Impresionismo busca nuevas formas en la estampa japonesa, su contenido es de esencia metafísica, y así lo manifiesta en su idea del Espacio, de la luz, el color y la Forma.

El arte vuelve a ser, con el Impresionismo, Poema, a saber, esencial «instauración de la verdad», según Heidegger. Una instauración que es al mismo tiempo don, fundación y empresa. En este sentido, el Impresionismo fue un auténtico fluir hacia lo poético, un retorno a la Poesía. Actualización de la Verdad del Arte, de cuya esencia dependerá la creación contemporánea en su totalidad y en su prodigioso despliegue. Su tierra primordial fue Francia. El fue la revelación de su genio, y como tal lo encontramos más cerca de la espiritualidad celta que de Descartes, como se ha insinuado. Despertar de los dioses originarios de una tie-

rra, cuya creación fue sacada del *humus* originario, en una nueva revelación de carácter universal. Espacio y *humus* de la Tierra, ocultación y revelación sucesivas del ser y del lenguaje, el Impresionismo ha sido, sobre todo, como decíamos, catalizador de revelaciones poéticas. No es extraño que, al cabo del tiempo, la poética estructuralista conjugue Poesía y Pintura, como lo hace ni más ni menos que Román Jakobson en su estudio sobre *El arte verbal de poetas pintores*. Los ejemplos de William Blake, Théodore Rousseau y Paul Klee están allí para el análisis poético estructuralista. Pero este análisis no es sino algo que participa de la herencia impresionista. Como eco lejano de la «investigación» impresionista de la materia y realidad pictórica, responde este texto de Jakobson, que habla de la «analogía notable entre el papel de la gramática en poesía y en la pintura, de las reglas de composición fundadas en un orden geométrico latente o manifiesto, o al contrario, sobre una rebelión contra toda invención geométrica». De ello derivan, a la manera estructuralista, tensiones poéticas y pictóricas a la vez, entre proposiciones y temas fundamentales y contenidos accesorios que convergen como líneas en un transcurso de una perspectiva pictural. O combinaciones asimétricas y contrastes categoriales; o tensiones entre «la natividad y la experiencia del mundo que le sucede». Todo ello manifiesto en la poética pictural de Blake, en la «simbiosis creciente entre poesía y pintura» en Rousseau, o en el «poeta inseparable del pintor», Paul Klee. Aquel Paul Klee, artista de color brillante y abstractas geometrificaciones espirituales que encarna, según Jakobson, «una sorprendente unión de transparencia radiante, sabia sencillez y complicación multiforme» que le permiten, en cuanto pintor y poeta, «desplegar una armoniosa combinación de procedimientos, sorprendentes por su variedad», correlación activa «de lo dinámico y lo estático», de lo brillante y profundo, de conceptos *gramaticales y geométricos*, de elementos esenciales claros y sombríos.

La aproximación poética de la pintura la tuvo acaso mejor que nadie Mallarmé, amigo y defensor noble del Impresionismo. «Soy feliz de vivir en la misma época que Monet», había dicho Mallarmé. El ve en los impresionistas a los «libertadores» de la pintura de los límites de la naturaleza y su integración en lo poético. Su teoría de la «sensación» se encuentra con las ideas básicas de Cézanne. Un encuentro decisivo de «palabras» y «colores», no un fenómeno de correspondencias simbolistas. Mallarmé y Cézanne, Poesía y Pintura, fueron igualmente un *encuentro* que animara la experiencia cubista, con sus signos nuevos, su arquitectura plástica, su «escritura», su claridad geométrica.

Van Gogh: «El padre Tanguy»





Efigie del dios Jano, grabada en el anverso de dos monedas de bronce de la época de la República Romana. Arriba, anverso y reverso de un denario. Abajo, anverso y reverso de un as

# LAS DOS CARAS DE JANO

Por Luis BONILLA

*Si el presente es una realidad fugaz, porque en un instante los acontecimientos pasan al pretérito o se proyectan hacia el porvenir, sólo existe una línea imaginaria, imperceptible, entre el pasado y el futuro íntimamente unidos. Este es el primer simbolismo de Jano, el dios con dos caras, que miran inseparablemente pero en opuesto sentido. La nuca y la oreja se confunden en la oposición de las dos cabezas. Es la alegoría tan conocida de Jano; aunque por tratarse de la única divinidad auténticamente latina (dios sabino y luego romano) que en la mitología clásica no tiene procedencia helénica ni oriental, carece del gran acervo narrativo que puede recogerse sobre cualquiera de los dioses y semidioses olímpicos. Sin embargo, Jano expresó en Occidente el más arcaico y genuino planteamiento protofilosófico, con independencia de criterio al elaborar un símbolo mítico-religioso que obliga a tomar conciencia histórica de la vida y del Universo.*

*El rostro que mira al pasado confiere a Jano la experiencia histórica para complementar la visión de la otra cara en su alcance de futuro. Pero si Jano expresa el conocimiento del pasado y la penetración en el futuro, plantea una conciencia de destino, respecto al Cosmos a escala universal y atemporal, tanto como para el individuo a nivel personal, dentro del plan cíclico de la vida, del mito general del eterno retorno, de las relaciones del ser humano con la Naturaleza y sus aspiraciones de satisfacción biológica, pero también de infinitud o trascendencia al querer salir de la realidad, o pretender entenderla mejor.*

*Jano ofreció ya entonces, hace más de veinticinco siglos, el comienzo del incitante juego de simbolismos en el cual todavía las generaciones actuales son portadoras de esa antorcha que se encendió junto a los viejos lares, con ansia de luz, de «más luz», como dijo Goethe al pronunciar sus dos últimas palabras antes de morir.*

## PERSISTENCIA DE JANO

Si Jano puede observar dos perspectivas que parecen opuestas, esta referencia a la realidad vivida y la soñada se satisface en el dualismo eterno de lo sensible y lo racional, de la evasión y el retorno, en un dinamismo que es la existencia misma; como el movimiento de la mítica rueda vital, cuyos radios ascienden y descienden para la gran historia de los pueblos y la pequeña historia de cada individuo. Por eso el simbolismo de Jano vive aún, aunque sin nombre expreso, en el in-

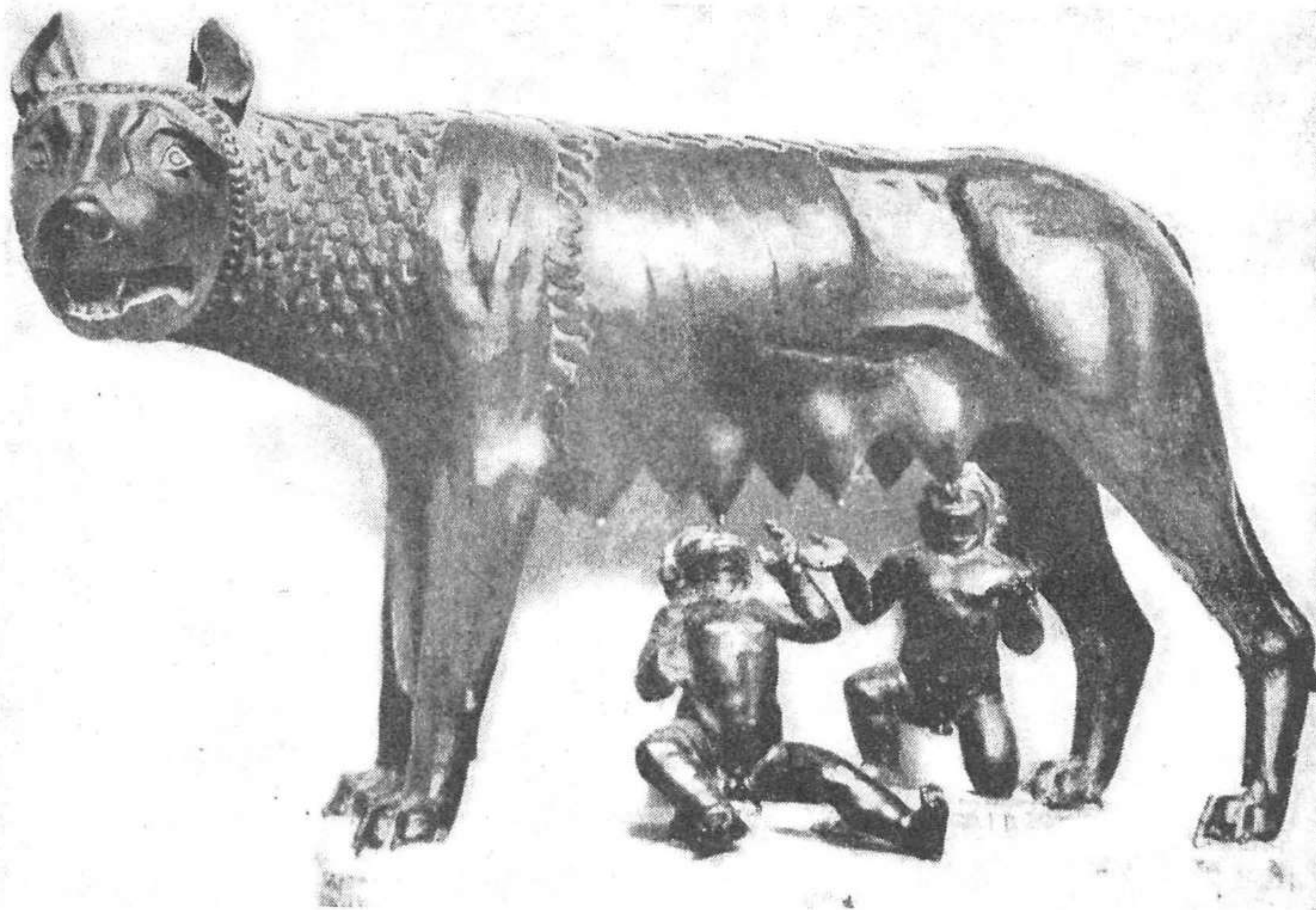
consciente colectivo y el inconsciente individual. Las dos cabezas de Jano parecen formar el medallón de esa rueda, cuyo diámetro vertical la divide en luz y sombra, lo celeste y lo terreno, lo anímico y lo materialista. Al girar la rueda, el semicírculo del mundo biológico ocupa el lugar en el espacio que tenía el semicírculo del mundo espiritual, y recíprocamente, hasta llegar a la confusión o a la identificación, mientras hay dinamismo y, por tanto, vida. Cuando la rueda se para, vuelve a ser visible la separación entre ambos mundos, pero esto es la muerte.

Decía Ovidio en los *Fastos* que el llamado Caos por los antiguos, al separarse en los dos elementos que lo formaban, cielo y tierra, tomó la forma de dios Jano con dos caras. Una significa su imperio sobre lo celeste y otra sobre lo terreno. «Todo se cierra o se abre a su voluntad, y es quien gobierna la vasta extensión del Universo; él solo hace girar el mundo... Preside en las puertas del cielo... y al mismo tiempo observa el Oriente y el Occidente.»

Dicho alcance mítico-teogónico, que recoge Ovidio en su esencial significación, fue vulgarizado cuando Roma perdió la austeridad intelectual al empaparse del sincretismo de importación helénica y de orientalismo. Fue así como nació la falsa interpretación vulgar de que Jano era un dios de las puertas. Es decir, se hizo del dios que abría las puertas de lo celeste, una especie de dios portero que guardaba la entrada de las casas.

Esta última interpretación es la que más abunda en los diccionarios al uso. Aunque si escriben dios de las Puertas, con mayúscula, aun puede sugerir que hay algo más, pero cuando se escribe «de las puertas», con minúscula, ya no cabe duda de que lo hacen una especie de dios portero. Suele corroborarse tal calificación por el supuesto de las representaciones de Jano con una llave en una de sus manos. De tal manera que si al cabo de los milenios hubieran caído en olvido algunos signos de nuestra cultura y se encontrase una imagen de San Pedro con sus llaves en la mano, los intérpretes despacharían la cuestión afirmando que se trataba de un dios portero cuya efigie se colocaba para guardar las puertas de las casas.

No son exagerados tales supuestos, cuando hoy también se afirma que Jano tenía dos caras porque una miraba a la puerta principal de la casa y otra a la trasera. Como si la civilización romana, la más racionalista



Esta conocida loba de bronce fundido es una escultura arcaica etrusca y no romana, aunque figure como «loba del Capitolio» en representación de la que amamantó a los hermanos Rómulo y Remo, fundadores de Roma. Pero sólo hubo un Romo desdoblado lingüísticamente por la pronunciación romana y etrusca. Por lo cual la leyenda, al rectificar, añadió que Rómulo mató a Remo. Así también, los niños que bajo la loba representan a Rómulo y Remo no pertenecen a esta estatua etrusca, sino a veinte siglos después, cuando en el siglo XVI los añadió Guglielmo della Porta. La identificación de Rómulo a Jano-Quirino es otro transvase legendario y fusión de unos mitos en otros



Las sabinas, situadas entre sus compatriotas sabinos y sus maridos romanos, detienen el combate. Este fue el final legendario de una serie de guerras y paces alternativas, desde el famoso «raptó de las sabinas», que, al pasar a esposas de los romanos, introdujeron en Roma el culto al dios sabino Jano. Cuadro del pintor francés J. L. David, pintado en 1799 (Museo del Louvre)

del mundo antiguo, hubiera tenido una ideología rayana en la necesidad, ya que no se le podría adjudicar primitivismo. Es un fenómeno frecuente en los más variados aspectos, cuando gratuitos interpretadores dejan inconscientemente en sus relatos el peso de su propia subjetividad, la cual tiende entre líneas a enaltecer o desprestigiar un pueblo, una cultura o una civilización. A veces, las insinuaciones o conjeturas pasan luego a la Historia y se repiten de unos a otros autores en libros serios, como verdades objetivas y precisamente con alarde de supuesto realismo.

El caso de la interpretación de Jano y la polémica de fondo que plantea, allá en lo subconsciente de la subjetividad de los narradores, es uno más de los casos peregrinos de cómo se infiltran a veces en la Historia (ya sea de las religiones, de la literatura o del arte) unos juicios aventurados. Ya Frazer advirtió la sinrazón de muchos plantea-

Madrid-España, 1 de abril de 1974

mientos explicativos sobre Jano. En su tan citada obra *The Golden Bough* se enfrenta al problema. Se niega a admitir que Jano fuese simplemente un dios de las puertas, y dice: «Que una deidad de su importancia y dignidad, a quien los romanos reverenciaban como dios de dioses y padre de su pueblo, pudiera haber comenzado por ser un humilde aunque respetable portero, parece poco probable.» La asociación de Jano con la puerta (*janna*) se forma, según Frazer, cuando se hace costumbre colocar una imagen de este dios en la puerta principal de las casas con objeto de poner la vivienda bajo su protección.

Los romanos, como todos los pueblos del grupo lingüístico ario, ya tenían una palabra para designar la puerta, antes del confusio-nismo de Jano (Dios) con la puerta (*janna*). Aquella palabra era *porta* en latín (y sus derivadas: *puerta*, en castellano; *porte*, en francés); *door*, en inglés; *dorus*, en irlandés

arcaico; *tur*, en alemán; *thura*, en griego; *dur*, en sánscrito. De tal manera, resultan absurdas las dos frecuentes interpretaciones: la de suponer la palabra puerta derivada del nombre de un dios y, aún más a la inversa, que el nombre de un dios procediese de la palabra puerta. Sobre el aspecto filológico de esta cuestión recurrimos al especialista Estanislao Sánchez Calvo, que tan a fondo estudió las relaciones lingüísticas en la mitología. Dice que el parecido del nombre Jano con el de la puerta hizo de él un dios portero, cuando se olvidaron los orígenes onomatopéyicos de los nombres dios y puerta y «al verlos tan iguales se establece la relación y surge el mito» (1).

El origen de Jano es un enigma en la historia de las religiones, y por eso suele soslayarse, aunque resulta el dios más ancestral y de mayor interés del occidente europeo, en latencia siempre a través de las variaciones de pronunciación y cambio, por tanto, de letras en su nombre, según los dialectos. Dios etrusco y especialmente de los sabinos, lo incorporan los romanos, pero tiene también su equivalencia en la primitiva Grecia de las divinidades pelágicas. Todo parece indicar que el origen de Jano puede hallarse como dios principal de la gran familia lingüística aria, antes de su dispersión hacia Occidente y Oriente. Así, por ejemplo, respecto a Oriente, en Persia se halla al dios Jannan, que significa cabeza. Pero en la dispersión occidental es el pueblo de los sabinos quien parece haber conservado a Jano con su nombre y mitología más genuina, como dios de los dioses, el originario dios único en el Lacio y cabeza ancestral de las dinastías teológicas del extenso grupo lingüístico ario.

## PARALELISMOS TEOGONICOS

En el remoto nombre de los dioses europeos puede hallarse la raíz común originaria del grupo lingüístico ario. El paralelismo Jano-Saturno-Júpiter, en el aspecto masculino, y Jana-Diana-Juno, en el femenino, es el resultado de la duplicación elaborada al separarse los grupos de tribus y establecerse en distintos parajes, separados a veces por miles de kilómetros. Con referencia (ya exclusivamente latina) al origen de Jano no deben extrañarse asociaciones míticas, por influirse recíprocamente infiltraciones teológicas de regiones próximas en el Lacio. Así es como Jano, dios de las tierras montañosas de los sabinos, aparece junto al Saturno tradicionalmente latino.

¿Podría aventurarse que en la tan conocida aventura del raptó de las sabinas por los primitivos romanos incorporaron con ellas el misterioso culto de Jano definitivamente? La expansión territorial de los romanos por el dominio de Italia central, con guerras y paces alternativas, durante tres siglos, dio la oportunidad a una infiltración de mitos; hasta que la anexión definitiva de los sabinos, etruscos y samnitas fusionó las creencias propiamente itálicas, aparte de la influencia céltica de los galos en el Norte y griega (de la Magna Grecia) en el Sur. Entonces, el Jano sabino y etrusco es admitido en el sincretismo romano, que le erige un templo cuyas puertas se hace tradicional que permanezcan abiertas mientras Roma se halle en guerra. Dicho ritual perdura, incluso, cuando Roma es ya el gran Imperio del Mediterráneo. Por ejemplo, al sublevarse los astures y cántabros hispanos contra la dominación romana, lo primero que hace Augusto al prepararse a desembarcar en Tarragona, como centro de operaciones, es ordenar que en Roma se abran las puertas del templo de Jano. Se conoce históricamente el hecho de no haberse vuelto a cerrar hasta después de cinco años, cuando la heroica resistencia de los hispanos hubo de rendirse a Roma y terminó la guerra.

Es curioso observar cómo las mitologías regionales justifican sus recíprocas infiltraciones. Así, la constante presencia de Saturno al lado de Jano tiene su leyenda. Si bien Saturno se considera el dios latino por excelencia, Jano sabino es anterior como padre de los dioses. Los posteriores relatos mitológicos explicaron la convivencia de ambos de manera muy sencilla, pero donde parece advertirse el trasfondo prehistórico que acre-

(1) ESTANISLAO SÁNCHEZ CALVO: *Estudios filológicos sobre los nombres de los dioses*, pág. 476; Madrid, 1884.

dita a Saturno como un exiliado en el Lacio. Se decía que Saturno llegó al Lacio por antagonismos entre los dioses, y halló buena acogida en la corte del dios-rey Jano, el cual lo asoció a su gobierno en aquellas tierras del centro de Italia. En agradecimiento, Saturno enseñó a Jano el calendario, el arte de predecir y navegar, el cultivo de la vid y otras ventajas. Esto parece definirlo como un típico dios-héroe civilizador (de los cuales hay tantos antecedentes en otras mitologías del mundo entero), cuya procedencia enigmática se presta a conjeturas imaginativas. Pudiera suponerse un emigrado cretense o un navegante del Imperio Tarteso, cuyas remotas vinculaciones atlántico-mediterráneas en sus largas travesías es lo único que puede atestiguar históricamente sobre aquel desaparecido primer Imperio de Occidente, cuando Cádiz era geológicamente distinta a como hoy la conocemos (2).

Desde el punto de vista de la mitología griega, Saturno se refugió en Italia cuando fue expulsado por su hijo Júpiter del gobierno de los dioses. El simbolismo de la leyenda sobre Saturno como dios primitivo que devoraba a sus hijos suele interpretarse por algunos mitólogos como un dios-sol devorador o agostador de las propias cosechas que ha hecho nacer. Tal explicación obedece a la corriente investigadora tan en boga en el pasado siglo, que hacía ver en todo mito una fantasía inculta sobre las fases del nacimiento y muerte de la vegetación, o sobre

(2) Decía Strabon que los tartesos tenían leyes en verso que remontaban a seis mil años. Véase mi obra *Mito y realidad del primer Imperio de Occidente*.

Escultura romana de Diana, la diosa luz de Luna, o polaridad de Jano luz de Sol. La remota pareja Jano-Jana (Diana) como la de Júpiter-Juno, plantean con sus nombres, más a fondo que sus respectivas leyendas, interesantes deducciones filológicas sobre el origen de los dioses. (Escultura del Museo Vaticano, Roma)



el movimiento de los astros. Sin embargo, aquellos hombres no estaban en ese primitivismo comparativo a los pueblos aborígenes, y recurrían a la alegoría mítico-teológica en un cauce de simbolizaciones más trascendentes. En dicho sentido, Saturno es el símbolo del tiempo, que devora todas las manifestaciones de la vida; por eso se le asoció a Cronos, éste con el reloj de arena en la mano y Saturno con la hoz. Como en la mitología indostánica de la triada Brahma-Siva-Visnú, hay en este dios europeo Saturno el simbolismo de la permanente actividad constructora-destructora. De tal manera, algunos mitos europeos muy distantes entre sí hunden sus raíces en el ascencial origen común.

## LAS PAREJAS JANNO-DIANA Y JUPITER-JUNO

Si Jano es en la Prehistoria un dios referido al Sol, según viene a decir el escritor latino Aurelio Macrobio (en *Saturnales*), también la manifestación femenina de la ninfa Jaterna (esposa de Jano), llamada Jana o Diana, es asociada a la Luna. Forman un caso más de la universal pareja celeste de todas las mitologías. Y cuando Jano es entre los romanos el guerrero Jano-Quirino, la idea procede de la remota atribución del dios Jano solar, luchador contra las tinieblas. Pero esta lucha no sólo tiene significado astronómico, sino también combate de la luz contra las sombras en sentido alegórico y referido a la luz de conocimiento; aspecto decisivo para la anticipación a los acontecimientos por experiencia del pasado y vaticinio del futuro, motivo inicial al representar a Jano observando en dos direcciones opuestas el transcurso del tiempo.

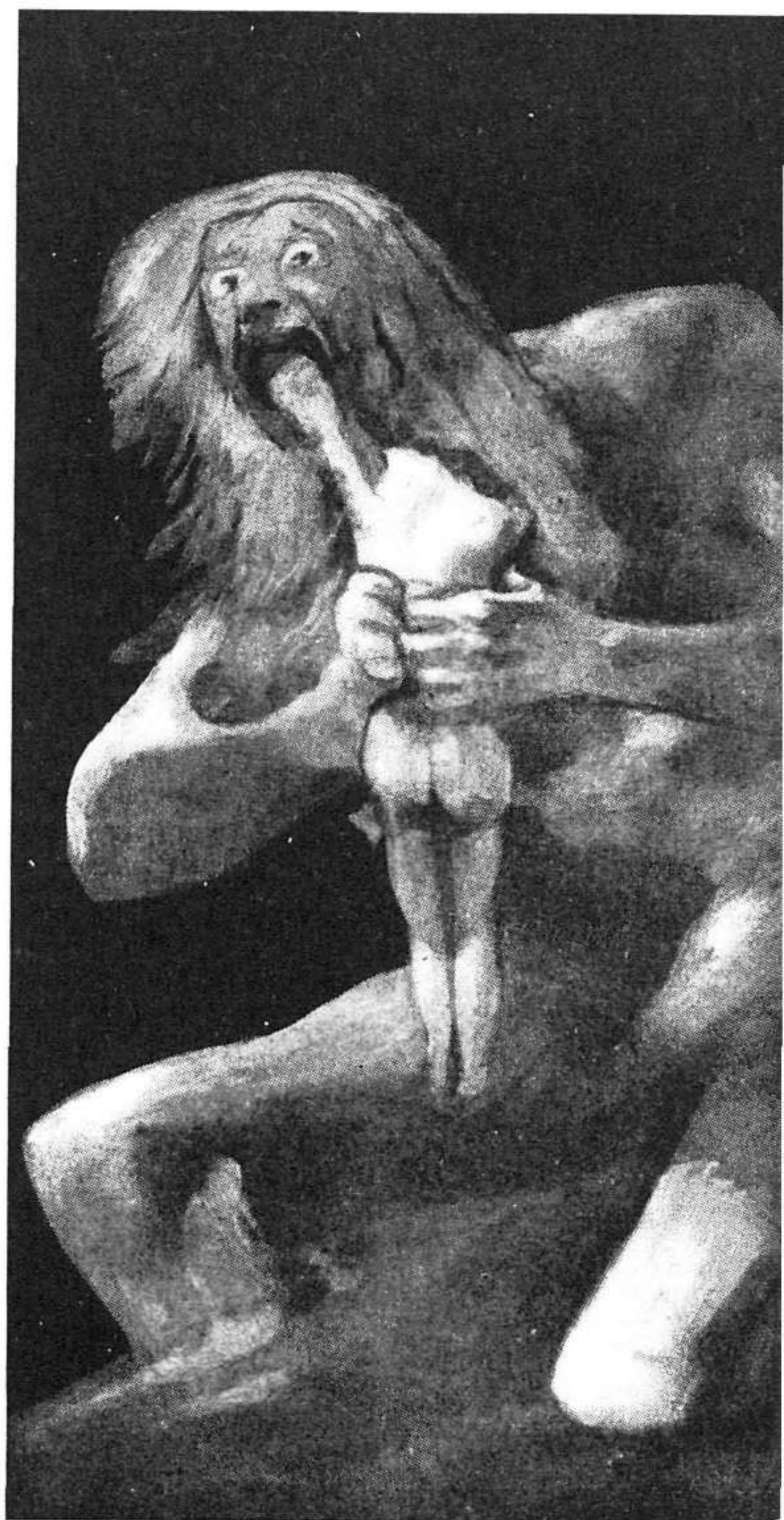
La pareja formada por Jano-Diana viene a ser equivalente a la de Júpiter-Juno, en cuanto a la etimología teogónica. Hay también una identificación respecto a las atribuciones y quehaceres divinos de Jano y Saturno. Pero a este último se erigen algunas estatuas con el rayo en la mano, como Júpiter tonante. También Diana y Juno resultan igualmente diosas de la fertilidad y propiciatorias del parto.

Los términos de la ecuación se hacen cada vez más complejos al indagar, pero ayudan a esclarecer los orígenes. Un personaje importante, asociado a Jano, es también Rómulo, el fundador legendario de Roma, primitivo rey divinizado. A este respecto, dice San Agustín, gran precursor de la Filosofía de la Historia en Occidente, que Rómulo «admitido en el cielo por la benevolencia de los ciudadanos, tomó para la posteridad el nombre de Quirino» (3).

Este dios Quirino, que es originariamente el dios Jano de los sabinos, nacionalizado por los romanos, resulta como un paradójico recurso de «necesidad histórica» el identificarlo precisamente con el protagonista del rapto de las sabinas.

La leyenda sobre el rapto de las sabinas dice que en tiempos de los primeros fundadores de Roma éstos carecían de mujeres y fueron a solicitarlas al pueblo de los sabinos, los cuales se negaron a otorgales sus doncellas. Entonces Rómulo ideó una estrategia para atraer a las apetecidas vecinas. Organizó unos juegos escénicos, y cuando las sabinas estaban más desapercibidas, cada hombre raptó a una de ellas; las violentaron, pero las hicieron definitivamente sus esposas. En recuerdo de este hecho se celebraron desde entonces en Roma unos juegos anuales. Aunque el hecho tuviese derivaciones políticas y raciales para los orígenes de Roma, no fue sino un caso más del viejo sistema de matrimonio por rapto. Pero a consecuencia de ello fue inevitable el comienzo de las guerras entre ambos pueblos, porque los sabinos quisieron tomar siempre venganza, y los romanos deseaban la expansión territorial hacia la comarca vecina. En una de estas guerras, las mujeres sabinas, ya esposas de los romanos y con hijos de ellos, se interpusieron entre los dos ejércitos, el de sus hermanos y el de sus maridos, con lo cual lograron la paz y la amistad hasta que el territorio sabino quedó fusionado definitivamente a Roma. Puede conjeturarse que las doncellas sabinas introdujeron a su dios Jano en los hogares romanos fundados por ellas como una aristocracia.

(3) SAN AGUSTÍN: *La ciudad de Dios*, libro I, capítulo XV: «Los dioses y la degradación de Roma».



Cuadro alegórico sobre «Saturno devorando a sus hijos», pintado por Goya en 1820 (Museo del Prado, Madrid)

Es interesante el alcance teológico que difundiría en Occidente la íntima función Jano-Saturno y la consecuente a la pareja Jano-Diana, así como la de Júpiter-Jano, como una cadena. Y la ecuación que plantean adquiere su significación más trascendente en cuanto a la búsqueda del porqué de los principios de la vida. Ya San Agustín, al referirse a la inconsistencia de la teología de los romanos, nos informa sobre el fondo de aquellas creencias y califica de sinrazón: «el atribuir a Jano el poder de todos los principios, precisamente en que abre la puerta a la concepción, y para asignar el de todos los sémenes a Saturno en que no puede separarse la seminación del hombre de su propia operación» (4). Aparte del sentido crítico de San Agustín, esto viene a corroborarnos el paralelismo mítico antes aludido de Jano-Saturno. Nos informa igualmente de paso cuando critica la creencia de que Juno (esposa de Júpiter) otorgue a las hembras la facultad de la menstruación y la de concebir.

Entre Júpiter y Jano se planteó también una solución de engranaje y no de antagonismo. De tal manera, Jano es el principio de todos los seres y cosas, mientras Júpiter interviene en los fines; diríamos que uno mueve la causa vital y otro el efecto. Se justifica entonces que San Agustín se preguntara, ya adelantándose a los posteriores análisis de los mitólogos: «¿Es razonable la distinción entre Jano y Júpiter?» (5). En el origen de su historial mítico son dos nombres, pero no dos dioses diferentes, aunque se les erigieran estatuas, templos y rituales distintos.

Dicho paralelismo mitológico entre Jano y Júpiter se corrobora filológicamente en los

(4) Según transcripción de la edición bilingüe de las obras de San Agustín preparada por el P. José Morán, OSA, en la biblioteca BAC.

(5) *Ibidem*: *La teología civil y sus dioses*, libro VII, capítulo X: «Civ. Dei».

origenes de sus nombres. Podemos recurrir al especialista ya citado, Sánchez Calvo, según el cual *Jan* es la palabra más remota que da origen a Jaun, Jao, Jama, Homa, Diaus, Geohva, Jovis, Juma, Jum-el de los lapones, etc. El monosílabo *er*, como primitiva onomatopeya del calor y para designar todo lo grande y fuerte, se une a la raíz *Jan*, que significa lo espiritual o soplo divino. Así se forma de Jovis, Joi-t-er, Jubi-t-er o Júpiter. Parece ser que en su más remoto origen el Júpiter (Jove) grecolatino procedía del pueblo de los pelagos, prehistóricos pobladores de las tierras del Mediterráneo oriental, donde los contactos de la mitología aria y semita originaria que «el nombre de Diovis, Jovis o Jove fuese el mismo de Joveh o Johoveh» (6).

## JANO Y EL ESPACIO-TIEMPO

El simbolismo de pasado-futuro en la síntesis de Jano es una elaboración simbólica como abstracción de sus más remotas significaciones alegóricas de cuando Jano tenía en principio cuatro caras, que representaban los cuatro puntos cardinales por donde podía llegar la inspiración del soplo espiritual o divino. De tal manera, Jano encierra una tercera y aun una cuarta dimensión omitida, pero sobrentendida en la síntesis más evolucionada de las dos caras.

Se dice, por referencias literarias de la época, que en las representaciones escultóricas (hoy desconocidas) Jano solía llevar no sólo las llaves que abren o cierran las rutas de la vida, en una mano, sino también en la otra una varita, cuya difícil significación no podrá ser desentrañada sino por referencia a los sacerdotes etruscos, cuando trazaban con su varita una cruz en el aire al señalar propiciatoriamente los cuatro pun-

(6) E. SÁNCHEZ CALVO: *Opus cit.*, pág. 485.

tos cardinales, esos lugares perdidos en el infinito, adonde miraban también cada una de las cuatro caras de Jano. Sin embargo, esta varita de Jano se consideró, siglos después, como la *virga* que usaban los guardianes o porteros de las casas romanas para impedir el paso a quienes intentaran cruzar el umbral de las puertas. En apariencia, esta interpretación corresponde a la esencial alegoría, si bien el umbral que en este caso vigilaba Jano era el de otras puertas, al igual de lo que sucedía con el significado de sus llaves.

Aunque Jano recibía honras, como propiciador de la apertura de cada mes, el día primero, sus festivales se celebraban en el solsticio de invierno y en el de verano. En la unión de las dos cabezas de Jano está la raya vertical que separa y une las dos mitades del Zodíaco, donde se inaugura el curso ascendente y descendente de todas las posibilidades imaginables en cualquier polaridad, como la del *yan* y el *yin* de los viejos maestros chino, o de la constante *renovación* en la filosofía indostánica, perpetuo dinamismo de creación-destrucción, de pasado-futuro en el mito del eterno retorno y transformación de la energía, dentro de la ecuación universal tiempo-espacio, que halla en Occidente su primer simbolismo en Jano.

Parece ser que una cosa fue el marco popular de los festivales de Jano y otra el fondo de las celebraciones por los primitivos *Collegia* sacerdotales, que, bajo el simbolismo de Jano, dirigían una serie de rituales alegóricos para sus iniciados. Quizá por eso, al atribuírsele a Jano cierto alcance metafísico, por encima del más sensorial de otros simbolismos sagrados, ya no se conservan estatuas ni bustos (7), como la profusión

(7) Los poetas latinos citaron algunas veces estatuas de Jano, como Virgilio en el libro VII de *La Eneida*, cuando dice que «el palacio, como santuario de justicia, que estaba dentro del bosque sagrado,

de esculturas de otros dioses, sino exclusivamente su doble cabeza, generalmente de hombre barbudo, grabada en abundantes monedas romanas. Cualquier otro dios o diosa pudo tener un hermoso cuerpo para ser imaginado por los artistas, pero Jano era solamente la idea, al menos en los primitivos tiempos; divinidad de la energía vital, actividad y fuerza del espíritu, que en el mejor de los casos puede intentarse simbolizar en lo más noble del cuerpo humano: la cabeza, donde residen las ideas; en este caso, especialmente, las de conciencia de destino, de trascendencia y futuro, cuyas puertas abre Jano.

La conocida reforma del calendario romano desde Julio César, con el año civil de trescientos sesenta y cinco días y un cuarto, introduce un nuevo mes, situado al comienzo del ciclo. Se denomina *Januarius*, por derivación de Jano. Si el dios simboliza toda apertura hacia el futuro y toma de conocimiento del pasado para proyectarse al porvenir, también Enero representa el tiempo de esa situación entre el viejo y el nuevo año. De *Januarius* se deriva el Enero castellano (*Ienuarius* en vez de *Ianuarius*), e igualmente *Janvier* en francés; *Gennaio*, italiano; *Janeiro*, portugués; *January*, inglés; *Januar*, alemán. Persiste así, al iniciarse todo año en Europa, la raíz *Jan*, la del soplo espiritual, transmitida por el simbólico Jano, que abre el nuevo ciclo anual con renovadas esperanzas. Hoy quizá la histórica efigie del mítico Jano pudiera servir todavía como signo de la unión de países de Europa: comunes raíces de pasado y aspiración de futuro, como el equilibrio jánico al mirar a Occidente y a Oriente.

tenía en el vestibulo antiguas estatuas de madera de cedro, que representaban a los antecesores ilustres del rey, como Italo y Sabino, tan famoso éste por las numerosas viñas que plantó; y había también estatuas del viejo Saturno y de Jano bifronte...».



## de todos un poco

★ El poeta de segunda división, harto de tener en su casa restos de ediciones, decidió mentir a lo lírico en sucesivos poemarios. Enviarles ejemplares de sus obras incompletas a amigos de Madrid y provincias, seguía sin darle suficiente resultado. Endilgarle la obrita última, penúltima o antepenúltimamente publicada, a quien suponía «aficionado a la poesía», no le resultó camino suficientemente expedito para la ansiada liquidación. En vista de que las cosas no se le resolvían a medida de sus deseos, en su último libro de versos, pudo leerse:

Ataques de corazón (agotado).  
Lágrimas y lágrimas (agotado).  
Donde habite la rima (agotándose).  
Silencios preferibles (a punto de agotarse).

\* \* \*

★ Cuentan que —según puede leerse en *Persona non grata*, de Jorge Edwards—, cuando el poeta Saint John Perse, Alexis Léger en la vida real, era secretario general del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, el conocido político Aristides Briand, le manifestó en cierta ocasión, con aire bastante sorprendido:

—Me han dicho que usted escribe versos, señor secretario general... ¿Es exacta, semejante información...?

—Es una calumnia, señor ministro —contestó con rapidez el extraordinario lírico, que así demostraba conocer la verdadera naturaleza de su profesión—. Quien suele hacerlo es un gran amigo mío, llamado Saint John Perse... A quien la gente suele confundir conmigo, porque nos parecemos bastante...

\* \* \*

★ Eugenio d'Ors, gran amigo de Melchor Fernández Almagro, no se explicó nunca su manera balbuceante de hablar. Y solía comentar entre sus íntimos, siempre que se refería al historiador y magnífico crítico literario:

—¡Habla siempre en borrador...!

\* \* \*

★ Los compañeros de tertulia, a falta de tema, no dejaron de hostigar durante toda la tarde a la poetisa polémica. Hubo algunos que llegaron a enfurecerla, adscribiéndola a una generación a la que la pobre muchacha ni de lejos ni de cerca pertenecía. El más amigo de los discutidores consideró que con «cuarenta años» estaba

bien representada, la cultivadora del soneto y del romance popular. El más metido en edad de los empeñados en saber los años de la atacada, se le ocurrió proponerle un alarde, al que pocas mujeres acceden. ¡Pero se equivocó...! Porque la ofendida, ni corta ni perezosa, brindó su «carnet de identidad», para demostrar a sus compañeros que, por suerte o por desgracia, no pasaba de los «treinta y cinco». Gesto que hizo exclamar al más desconfiado de los inquisidores:

—Juraría que esta mujer, aunque no se haya «hecho la estética», ha conseguido *estirarse* el carnet...

\* \* \*

★ La aficionada, estaba encocorando, más de la cuenta, al gran pintor español Francisco Bores. Unas veces, era la consideración sobre «la pincelada». Otras, sobre la «pigmentación o el color». Nuestro artista, desesperado por el palabrerío insoportable de su admiradora, se vio obligado a salirle al paso, diciéndola:

—Mi pintura, en definitiva, no la conviene...

—¿Por peligrosa...? —se atrevió a preguntar la «snob», demasiado abusona...

A lo que Bores, con alegría surrealista, no tuvo más remedio que responderle:

...¡Por *subjuntiva*, señora, por *subjuntiva*...!

COJUELO

# ZAYAS CLUB

Por José LOPEZ MARTINEZ



Doña Araceli Cañellas de Tintoré, directora de Zayas Club

EN la calle de Juan de Mena, a poco más de cien metros del paseo del Prado, tiene su domicilio social el Zayas Club. Se trata de una entidad nacida como consecuencia de la inquietud de un grupo de mujeres interesadas en conocer a fondo las tendencias culturales, económicas y políticas del momento actual. Pensaron que podría ser un acierto plasmar dicha inquietud en una organización concreta desde la cual poner en marcha sus aspiraciones. Una vez realizados los trámites de rigor, el Club comenzó a funcionar el 30 de octubre de 1972, siendo, por tanto, una de las entidades culturales de más reciente creación en Madrid. Su directora, doña Araceli Cañellas de Tintoré, nos ha informado con todo detalle de los fines principales sobre los que trabajan, así

como de sus proyectos y limitaciones.

—Nuestro fin esencial, definido en los estatutos, es la promoción cultural de la mujer, su formación doctrinal y humana para el buen desarrollo de sus actividades sociales, culturales, artísticas y cultivo del espíritu, siempre dentro de la moral cristiana. Realizaciones que consisten en organizar y promover actos, conferencias, reuniones sobre diversas disciplinas con la idea de llegar a desarrollar una base amplia, necesaria para la formación integral de la persona. Por otra parte, también entra dentro de nuestros fines la creación de bibliotecas, comités y asociaciones que se estimen convenientes, como patronatos, editar publicaciones, etcétera. Nos interesa que la persona, con toda

clase de facilidades, pueda adquirir una serie de conocimientos que le sirvan para estar a la altura de los problemas del entorno familiar y social en el que ha de desenvolverse.

—¿Por qué el nombre de Zayas Club?

—Nuestra intención era encontrar un prototipo de mujer que significara en gran parte la realización de nuestro ideario. En María Zayas y Sotomayor encontramos, por una parte, un apellido sonoro y fácil de retener, y por otra, el haber sido una auténtica profesional en un momento en que la mujer no estaba considerada en las artes. Fue, prácticamente, la primera novelista española. En realidad fue elegida por nosotras, no sólo por su obra, sino por lo que representó en su época.

desarrolló un curso de psicología, a cargo de don Luis Pérez y don Francisco Ansón. Por último, el curso sobre «La información y el mundo de los niños», dirigido por doña Mercedes Eguibar, y en el que intervinieron doña Carmen Bravo-Villasante y don Félix Rodríguez de la Fuente.

Como actividades para las asociadas—sigue informándonos—se creó «El diagnóstico de los tiempos», ciclo de charlas semanales en las que periodistas y especialistas en distintas materias analizan los temas más candentes del momento. En principio fue dirigido por José Julio Perlado y actualmente por Alfonso Vidal. Se habló de «Israel en 1973», por José Julio Perlado; «Pablo Casals, en la música española», por Miguel Ángel Coria; «Libros y lecturas de hoy», por María Rosa Garrido; «Mundo internacional 1973», por Miguel Torres, etcétera. Los temas de 1974 han sido, hasta ahora: «Autoridad y libertad en la iglesia», por Pedro Lombardía; «Terrorismo internacional», por José David Solar; «Las Cortes y la participación», por Ramón Pi Torrente, y «Alejandro Solzhenitsyn, contra toda esperanza», por Vintila Horia. El próximo ciclo tratará sobre la «Indisolubilidad matrimonial y divorcio» y estará a cargo de Alberto de la Hera.

## ACTOS CELEBRADOS EN ESTE CURSO

Preguntamos a doña Araceli Cañellas de Tintoré cómo está estructurado el Club. Nos dice que de la siguiente manera: Presidenta, doña María Josefa Cabeza de Vaca; vicepresidenta, doña María José Pemán; secretaria, doña María Pujadas. Luego hay una Junta directiva, que dirige nuestra interlocutora, y una Junta general, que es el órgano máximo rector del Club, la cual elige los cargos. Ahora queremos saber qué actos culturales han realizado en lo que va de curso.

—Este curso fue inaugurado por don Gregorio Marañón Moya. A continuación, el profesor Millán Puelles dio tres conferencias de filosofía sobre «La superación del subjetivismo». Después se

Todavía prosigue la relación de actos culturales. Doña Araceli Cañellas de Tintoré nos dice que, dentro de las actividades del Club, abiertas para todas las personas interesadas en las mismas, han tenido gran importancia, entre otros, los cursos monográficos sobre diversos temas, entre los que cabe destacar los de Teología, dirigidos por don Carlos Escartín y don Jorge Salinas, y los de Arte. Este último constituye el estudio histórico-



Vintila Horia durante su conferencia sobre «Alejandro Solzhenitsyn, contra toda esperanza», pronunciada recientemente en el Zayas Club

artístico sobre Extremadura, y ha estado a cargo de don Carlos Fernández-Conde, del marqués de Lozoya y del marqués de Siete Iglesias. Este tipo de cursos está teniendo tanto éxito que Zayas Club ha proyectado otros en torno a las regiones españolas más representativas en el Arte y en la Historia. A otro modo artístico pertenece el curso que actualmente están celebrando «En torno a las exposiciones estatales y privadas», que dirige don José Luis Alonso-Misol, y que pretende ofrecer una amplia información y crear una opinión sobre la pintura y el arte. Hasta el momento han tenido lugar clases sobre las recientes exposiciones de Rosales, Silos y su época y El siglo XV valenciano, estando programadas las de Jiménez Aranda, Escultura contemporánea de Clavo, Urbanismo español en América, La nieve en la pintura española contemporánea, Martínez Novillo, Nicanor Piñole, el Arte hispanomejicano del siglo XVIII y otras.

## OTRAS ACTIVIDADES DEL CLUB

—¿Puede adelantarnos otros actos programados?

—Continuaremos el tema de «En torno a las exposiciones» y seguiremos con «El diagnóstico de los tiempos». En breve daremos un curso sobre literatura contemporánea, al que pensamos invitar a destacados novelistas y poetas actuales. La asistencia media es de ochenta a cien personas. No caben más en la sala y no es bueno un mayor número de gente porque se perdería el coloquio, que es, a mi modo de ver, la mejor forma de tomar el pulso para conocer si es conveniente continuar o retroceder con los diferentes temas. Preferimos, como ya hemos hecho, repetir cursos para conseguir los fines esenciales que dije antes. Con multitudes no hay medio de entenderse.

—¿Realiza el Club algún otro tipo de actividades?

—Sí. La biblioteca está a disposición de las asociadas, con un número aproximado de siete mil volúmenes. No está especializada en ninguna materia, aunque la que tiene más auge es la de Humanidades. Intentamos tener toda clase de bibliografía sobre los cursos que se están celebrando, de tal manera que las asistentes puedan manejar esos días o después los libros que necesitan para ampliar conocimientos. Los libros se adquieren con las cuotas de las asociadas. Claro que no se puede tener todo lo que se necesita, pero se va creando un fondo

interesante que tiene gran aceptación. Contamos, además, con un gran fichero de orientación bibliográfica a disposición de nuestras asociadas, en el que se recogen los valores literarios, científicos y doctrinales de la casi totalidad de obras que se publican en España, con indicación del público al que van dirigidas.

—¿Han pensado realizar alguna publicación o crear algún premio literario o artístico?

—Lo que estamos intentando llevar a cabo es publicar las conferencias en folletos asequibles al gran público y un boletín mensual para nuestras asociadas.

—¿Algún proyecto importante a la vista?

—Creo haber contestado, al menos en parte, a esta pregunta. Sin embargo, quiero hacer resaltar que el trabajo de equipo que se realiza en el Zayas Club proporciona una enorme riqueza de ideas, aportaciones e iniciativas, cuyo resultado es un cúmulo de proyectos que se van haciendo realidad con el entusiasmo de todos. El Club es de cada asociada, si ella quiere cooperar con ideas. Se acepta en principio todo, interesa todo.

—Capítulo de problemas.

—Como siempre, es el económico. Hay que tener mucha fe y entusiasmo, porque, como no se busca ningún fin lucrativo, a veces es duro y desconsolador encontrarse sin ayudas para llevar a cabo algo que se ve con tanta claridad y hay que olvidarlo. Mejor, dejarlo en el cajón de las cosas realizables a largo pla-

zo. Este es el problema fuerte; los demás tienen siempre solución.

## OTROS ASPECTOS DE LA ENTIDAD

—¿Quiénes pueden ser socios de Zayas Club? ¿Sólo mujeres?

—En principio se pensó sólo en ayudar a elevar el nivel cultural femenino. Pero este objetivo se ha rebasado y asiste una proporción inferior de varones, porque a veces piensan que es exclusivo para mujeres. Y en realidad no deja de ser el elemento esencial, pero no excluyente. Hemos pensado que la asistencia de matrimonios es muy fructífera para el diálogo familiar.

—¿Son en algún aspecto un Club feminista?

—Ni somos feministas ni pretendemos, a través del Club, reivindicar ningún derecho. Vamos a cultivar la inteligencia femenina. Creo que el papel de la madre de familia, principalmente, está en el hogar, y ahí vamos a ayudarles, para que no vivan marginadas de los acontecimientos y movimientos artísticos, sociales, políticos, religiosos y culturales. Es el mejor modo de promocionarlas, para que luego ellas se proyecten en la familia y sean un elemento esencial a quien se consulta un parecer y a quien el marido sabe apreciar, porque es capaz de opinión y diálogo. Caben, por supuesto, en nuestro Club, las profesionales, casadas o solteras, que, al mismo tiempo que trabajan, necesitan formarse permanentemente en estos temas. No pare-

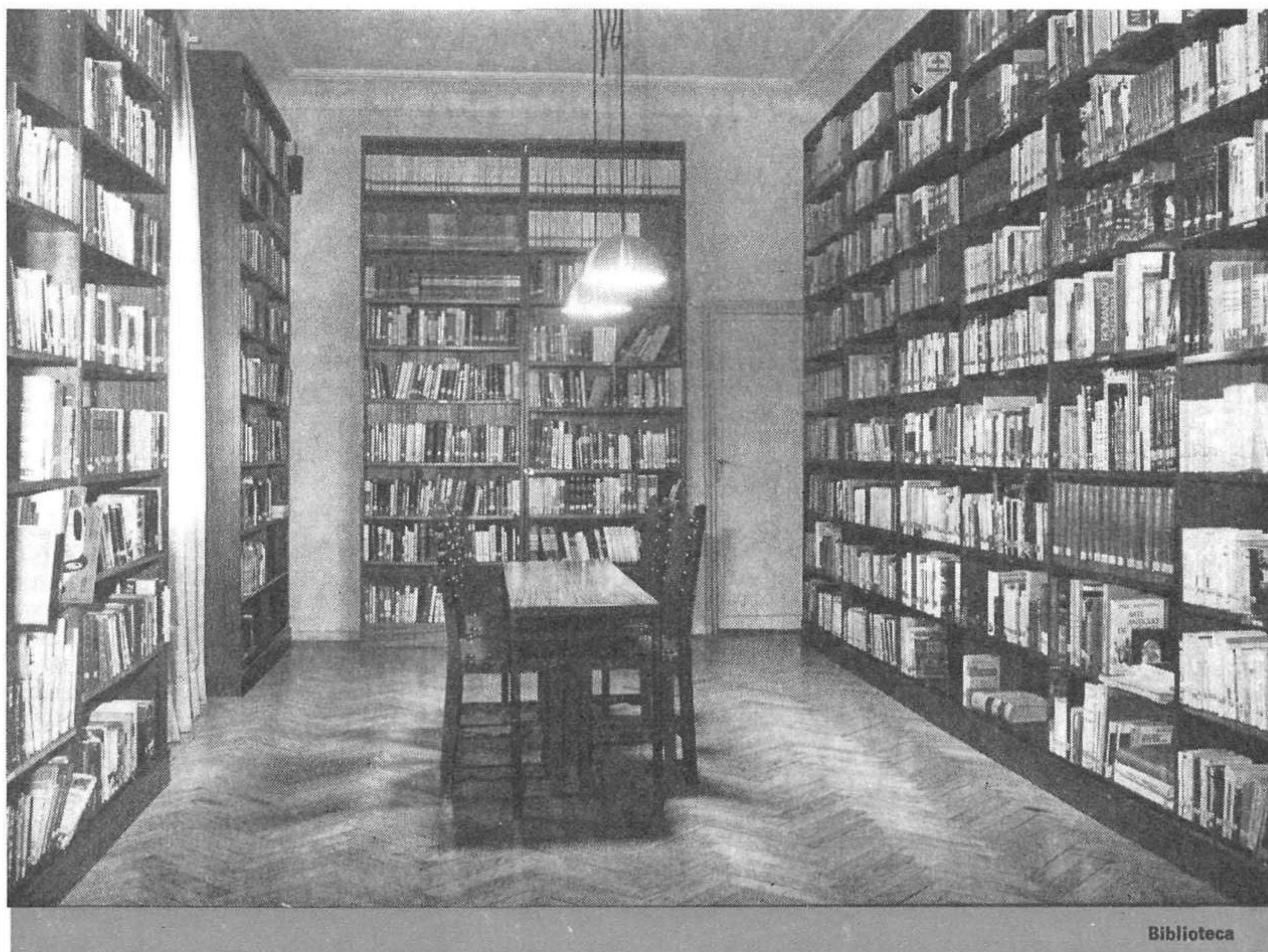
ce correcto que una mujer que trabaja o una madre de familia se encierren en sus problemas, olvidando esta parte importante que completa su formación humana y espiritual. Por esto, repito, pretendemos ser feministas, no feministas.

—¿Mantienen relación con otras entidades de fuera de Madrid?

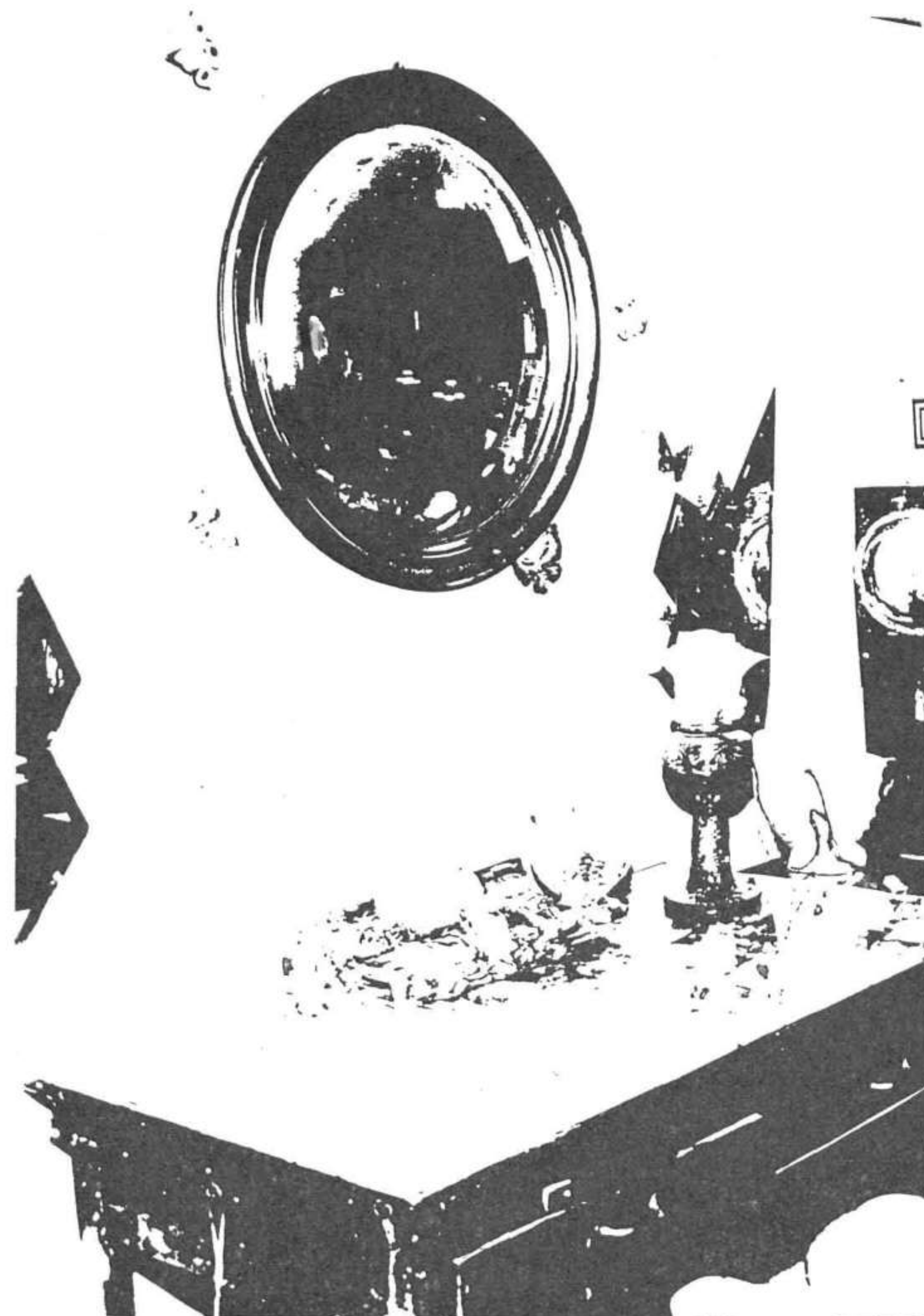
—Por ahora, la verdad, es que no ha habido tiempo. Año y medio de vida no da para más. Pero aprovecho la ocasión para decir que estamos abiertas a toda clase de colaboración y ayuda. Nos gustaría conocer las opiniones de los directores de otros clubs culturales de otras provincias y aceptaríamos iniciativas.

La directora de Zayas Club ha contestado a todas las preguntas que le traíamos formuladas. A través de sus palabras quedamos informados de lo que han hecho y pretenden hacer en el campo cultural. Una estupenda labor. Aún desea agregar algo:

—Me gustaría decir que no se puede tener experiencia en tan poco tiempo. La perspectiva la dan los años. Pero sí puedo asegurar que los objetivos se han rebasado. El entusiasmo de las personas que formamos el equipo y la relación con asociadas y amigos de Club es interesante, porque ellos, con su ilusión, pueden ser esa mano larga que nos permita llegar a límites insospechados o que ahora aparecen negros, sin desvirtuar los fines que van exclusivamente a formar a la persona en toda su dimensión.



Biblioteca



## PARA ABRIR LA ALCANCIA

Acoto una pequeña rada a la noche y fondeo aquí  
la humedad se instala en los cartilagos de la ventana  
los dedos saben a tabaco negro a loción  
no renuncio a ti  
prosigo quemando bosques allanando baldíos  
poniendo el jersey que te gusta mira  
la mesa ocupan restos de comida sillas vacías  
seriopensantes vacías botellas de cerveza leche  
no renuncio a ti  
quemo mis palabras como si una temprana aurora  
crujiese en los palos del patache ideal  
que cruza ahora los párpados  
en los sucios rincones del malecón de algas podridas  
plateados vientres de peces quiero prender fuego  
quemar las viejas ropas allanar los alisos  
los objetos cruzados  
mi tiempo corre hacia atrás menguando las palomas  
como una clepsidra boba o una boya olvidada  
nada tengo más viejo que yo  
árbol tortuga familiar un papagayo cómplice  
voy ordenando mis propias citas repitiendo  
descomponiendo gaviotas de porcelana dispuestas para ti  
si quieres quebrarlas ídolo malo  
las aguas pasan conmigo  
encerrado en el propio número  
en el desmedido apego a la ribera.

ANGEL SOPEÑA VILLAR

**S**IEMPRE estuvo allí, como aquella primera tarde en que se deslizaban los pábilos de una vela dorada con miedo, sollozando lágrimas de cera entre relámpago y relámpago, mientras yo acariciaba la morbosa piel negra de Oscarín, el gato de la casa. Aún permanece colgado en la pared en su marco blanco y dorado. Me mira cada vez con más nostalgia, como si fuese apartándome poco a poco de aquella primera imagen que fui. Nunca creí lo de «cualquier tiempo pasado fue mejor», pero cuando le miro se suscita en mí la nostalgia del pretérito. Es cierto que nunca he sido más feliz que hoy; tampoco lo seré mañana, ni pasado, ni nunca. El destino hace a unos felices, a otros desgraciados, y a otros como El, espías. Envidio su caballerosidad infantil, su descuidada indumentaria de puntillas, su cabello abrazado con temor a la frente.

Apareció en la casa una tarde. Hacía un frío rojo tras los cristales llorones, ofuscados por sus propias lágrimas. Sobre la mesa de nogal, unas ocas de cerámica acariciaban una idea azul, tibia, líquida, casi imposible en aquella tierra deshidratada como la piel de un vagabundo en el desierto. La abuela desenvolvió el paquete con resolución y delicadeza mientras mis ojos buscaban un hueco para infiltrar la mirada entre las ramas negras de sus brazos. Era un cuadro grande, casi tan alto como yo. Miré con fuerza su contenido, sin pensar que aquello iba a ser un trozo de mi vida, uno de esos tristes y consoladores trozos que tiene la existencia de un niño. Le colgaron sobre la chimenea de mármol blanco, donde a veces le azotaban los reflejos azules de una lámpara cristalina, plañidera, a tono con su colorido. Naturalmente era una copia; demasiado exacta, con demasiada vida. Allí le he conocido desde entonces. Nadie le ha descolgado aún, y puede ser esa la razón por la que se desgasta su alegría confusa.

Una tarde llegué corriendo hasta el salón. La ira y el dolor se fundían en mí, presionando mis sentimientos. Había sido ultrajado como cada día. Los otros chicos del pueblo se sentían felices insultándome, empujándome fuera de sus juegos, sus picardías, sus risas, sus ilusiones pueblerinas, tal vez porque yo era distinto a ellos sin quererlo, como sigo siéndolo ahora. Me fijé en el encantado rectángulo. Noté con cierto miedo al niño representado, le sentí como algo real, que me miraba desde su pedestal. Me reí. Luego sé que le hablé, posiblemente porque en mi interior sabía que no oía mis palabras, a pesar de antojármese de carne y hueso.



# O A UNA VOZ

## (RECUERDO)

Por Jesús PANIAGUA PEREZ

—¿Sabes que eres ridículo? —fue lo lón. La ira y el dolor se fundían en mí. Los niños no llevan lazos en los zapatos, ni en los pantalones. Ni siquiera cuello de puntillas. También a ti te correrían los chicos del pueblo. Ellos son muy fuertes. Yo no puedo a ninguno, aunque corriendo haya pocos que me ganen; claro que si no fuese por eso llegaría es-

calabrado a casa todos los días. El abuelo se enfada porque me dejó pegar, pero yo no sé qué voy a hacer, son muchos contra mí. Sí, es verdad que a veces les insulto, pero es porque me canso de aguantar. Oye, tu madre te vestía muy raro.

Aquellas fueron las primeras frases de toda una serie de monólogos que se

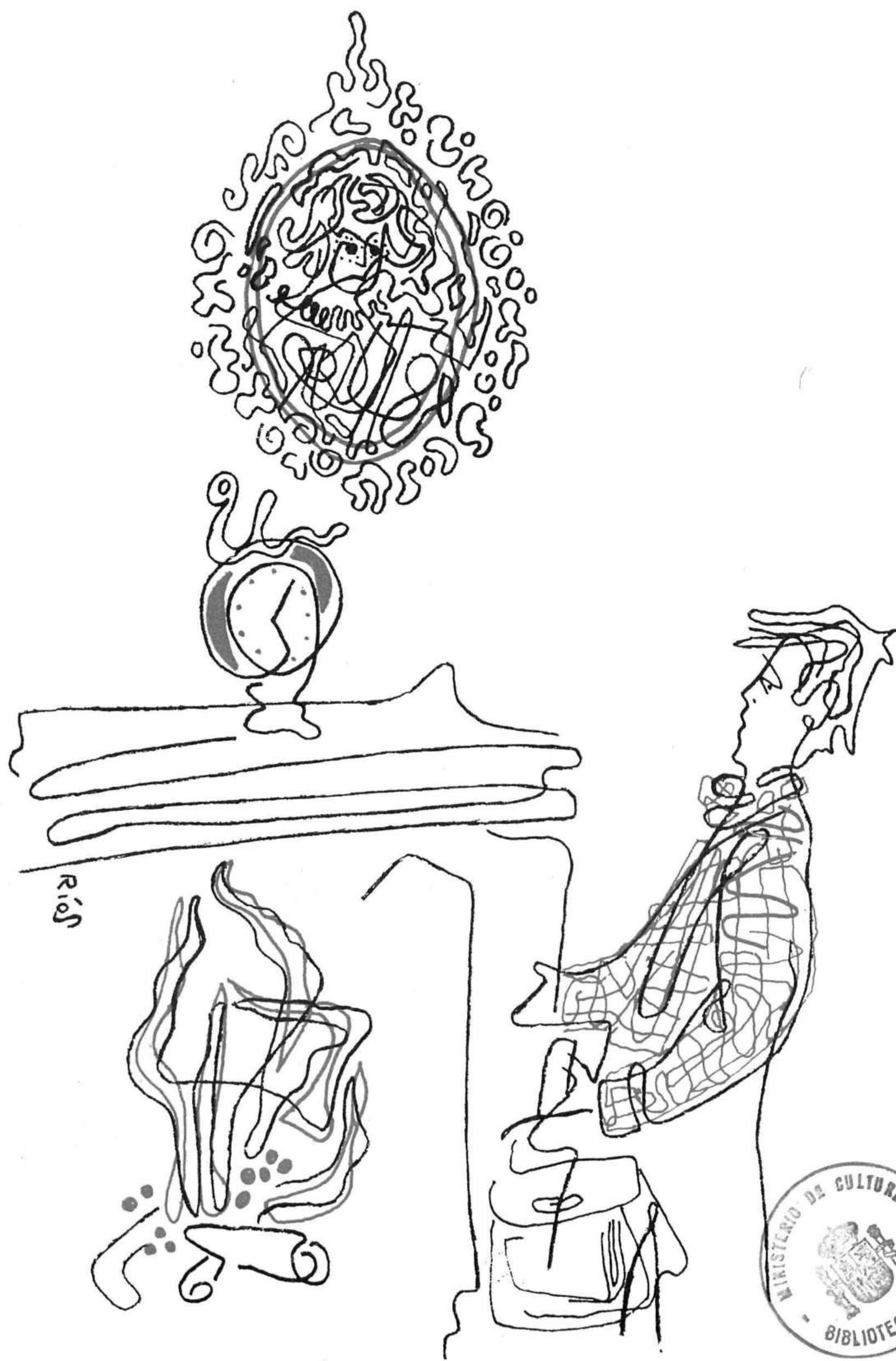
continuarían diariamente, a veces en silencio para que no se enterase la familia. Desde entonces salía muy poco del salón, apenas si sentía atractivo por el resto de las cosas que no fueran el niño del cuadro. En verano me gustaba verle en la penumbra para no dejar que los rayos del sol le robaran su propia luz. Se había convertido en un amigo de tela.

—Hoy el maestro me ha pasado a la sección de los mayores —llegué contándole orgulloso una tarde húmeda de otoño—. Estoy muy contento, aunque me ha dado pena dejar a los otros. Me pegan, pero me gusta estar con ellos. He aprendido a multiplicar por un número. Seguro que tú no sabes tanto. Don David es el que más enseña de los maestros y a ti no te ha dado clase. Cuando sea mayor seré maestro para enseñar muchas cosas a los niños; a lo mejor a ti también, si es que sigues esperando ahí.

Siempre existía una conversación entre nosotros. No me contestaba, ni siquiera le imaginaba hablando, pero me gustaba verle escuchar cada una de mis palabras como si le interesasen. Me sonreía con suavidad y dulzura, sin duda porque no tenía más amigo que yo. Recitaba mis lecciones de catecismo mirándole a los ojos para ver cómo me envidiaba, para demostrarle que yo era algo más que el niño encaprichado con un cuadro donde se cobijaba su único camarada. Aquellos ojos profundos marcarían muchos ratos apurados de silencio, tíbicamente encauzados en el tictac de un coronjoso reloj de pared. Me miraron tantas veces que se hicieron necesarios en mi existencia de niño, tan necesarios como el camión rojo y azul o la oración ya olvidada que rezaba cada noche al acostarme. Ellos debían de ser aquel lenguaje sin palabras con el que me comunicaban sus inexistentes sentimientos. Llegaron a ejercer tal dominio sobre mí, que no era capaz de dar un paso sin haberles pedido consentimiento. El dominio y el encanto fueron dos barcos hundidos con lentitud en un océano de años y misterios quebrados.

Una mañana de Navidad el espubillón colocado en el marco estaba caído sobre su frente. Entonces me pareció un ángel, algo lejano a las cosas de este mundo. Se habían apagado los reflejos de la lámpara, los pábilos se recostaban vagamente sobre la cera, las ocas habían perdido su ilusión, y hasta el reloj había hecho sordos sus continuos y dolorosos sonidos de muerte. No me atreví a sonreírle. Entre nosotros se condensó una distancia de nubes, violines, corderos, vírgenes, azucenas... de todas aquellas cosas que yo siempre había creído propias del Cielo. No me atreví a tocar el material intruso, interpuesto entre su vida y la mía. De pronto se había convertido en un amigo sagrado, o mejor dicho, había dejado de ser un verdadero amigo. Fueron demasiado tristes aquellas navidades. Una mañana cuando me levanté vi que todo había desaparecido y volvía a ser como antes. No quise preguntar por la mano intrusa, sin duda valerosa, que había podido romper el encanto con su atrevimiento.

Los días fríos, acurrucados entre las casas de barro, fueron perdiéndose entre los números del calendario para dar paso a los brotes alegres de la primavera. En el jardín nacieron las primeras flores, que fueron a ocupar un lugar bajo el azul infantil del cuadro. Todo comenzó a oler a rosas en la casa; pero también las cifras negras y rojas del papel se tragaron los pétalos, el trino orquestal de los pájaros, los caminos con besos de pis-



# apuntes para una Galería de Escritoras

## ROSALÍA DE CASTRO, EL LLANTO DE GALICIA

Por Teresa BARBERO

tilo, la novedad de la cigüeña sobre la torre, para dar paso a las horas de trabajo intenso, a las horas empapadas y amarillas del verano. El seguía allí, sin esperar, conformándose con su destino inmóvil, acariciando con todo su cuerpo una vaga idea escondida en cualquier parte. Yo también le hablaba como antes, ofreciéndole mi amistad sin más precio que su eterna presencia en mis ojos. Pero una tarde llegó la hora de la despedida; mis padres habían venido a buscarme, y al año siguiente cursaría mis estudios en la ciudad. Le miré frente a frente, con la mente dolorida, pero en blanco.

—Bueno, me voy para siempre. Ya no podré contarte nada ni tú podrás escucharme. En la ciudad a lo mejor encuentro amigos, si no me quedaré solo, como estaba antes de que tú llegaras a la casa. Rezaré todas las noches por ti. Me da mucha pena dejarte, pero tengo que irme si quiero ser maestro para enseñarte cosas. Cuando tenga dinero te compraré un traje nuevo, sin lazos, ni puntillas, ni tantos botones..., como el de los demás niños. ¡Ah!, y unos zapatos con cordones o con una hebilla, porque los que llevas son de chica, la abuela siempre lo dice. A ella quíerela mucho, aunque te pegue de vez en cuando como a mí. No sé si tengo nada más que decirte. Adiós.

Tendí la mano hacia el cuadro. Mis labios temblaron y los ojos se me fueron convirtiendo en dos pequeños océanos a punto de desbordarse. Sentí frío en la espalda. Todo empezaba a parecerme confuso, cuando de pronto una mano infantil como la mía, caliente, suave, firme, estrechó la que yo tenía extendida. No quise ver. El niño por primera vez tomaba vida para mí, se comportaba como yo quería que se comportase. Aquellos segundos que duró la ilusión fueron una mezcla de pasión, dolor, tiempo y esperanza. Luego sentí mis dedos solos, fríos, apretados como si quisiesen conservar algo de aquel pensamiento. Miré el cuadro. El niño seguía sonriendo confusamente, parecía decirme adiós con la mirada, intentando levantar y agitar el sombrero de su mano derecha. La tarde pesaba con toda su fuerza en mis espaldas.

En la ciudad me acordé de *El cuando arrastraba mis pies por el cemento y asfalto buscando un amigo que ocupase su puesto y que nunca encontré. Sólo recé por El las primeras noches, luego... se me olvidaron las oraciones. No fui maestro, ni siquiera pensé en serlo cuando comencé mis estudios de bachiller; llegó a aterrarme la idea de un pueblo pequeño y olvidado como el mío; quería poner unas fronteras más lejanas a mi futuro. No le compré un traje ni unos zapatos; sabía que no los necesitaba porque El estaba más allá de esta vida y sus necesidades. Sin embargo, El siguió en mi vida, y cada vez que acudo al pueblo me gusta contemplarle con esa nostalgia que adquiere de día en día acurrucado sobre las arrugas de mi abuela, mirándonos a todos y viéndonos desaparecer tras la cortina palpable de las horas, en tanto que El permanece. Yo aún sigo contándole mis confidencias, casi sin atreverme a mirarle, obligando a mis ojos mientras hablo a recalcar las líneas de las baldosas, a robar vacíos en el espacio, a quebrantar los opacos chillidos de la luz... porque me avergüenzo ante mi camarada.*

Tal vez Gainsborough ignoraba que iba a conseguir para mí un amigo azul.

*«Rosalía de Castro es uno de nuestros mayores poetas, de los tres o siete que estremecen la historia de la literatura gallega, catalana, española.»*

(BLAS DE OTERO.)

Mucho se puede decir de Rosalía de Castro (de esa mujer de la que Unamuno dijo: «es hermosa y fea al mismo tiempo»), de su vida y de su obra; muy poco de su intimidad. Ni siquiera la biografía que hizo de ella en *Los precursores* el que fue su esposo, Manuel Murguía, sirve para desentrañar la auténtica vida espiritual, íntima, verídica, de esta mujer excepcional, que vivió en la monotonía de su vida y en los dolores de su enfermedad como una prisionera en una cárcel, de cuyas puertas tal vez tuvo la llave y la hizo desaparecer.

Se habla de la decisiva influencia que tuvo en ella el hecho de haber sido fruto de un amor ilegal entre doña Teresa de Castro (mujer a la que Rosalía amó fervientemente) y un desconocido que engendró a la escritora poco antes de pronunciar los votos sacerdotales. Esto, unido a su continua enfermedad (durante toda su vida arrastró una tuberculosis que en su momento no fue, sin embargo, la causa de su muerte) y a la ruina del patrimonio familiar, hacen que Rosalía fuera una mujer retraída, aislada de casi todo el mundo, «áspera de carácter», según sus propias palabras; mucho más unida al pueblo gallego que a la clase social a la que debería pertenecer por descendencia, quizá porque el infortunio por el que aquél atravesaba, olvidado y mal comprendido, le sirvieron de espejo para su propio desclase social.

La desconfianza hacia su entorno hace que la escritora vele sus más íntimos secretos y sólo nos deje descubrir los resultados de sus desengaños, no la razón de estos desengaños.

Murguía, el primer crítico de Rosalía, al hablar de su libro *La flor*, al que dedicó, sin conocer a la autora, grandes elogios en el periódico del que era redactor, no puede

evitar idealizar a la mujer, llegando incluso a hacer borrosa una imagen que tenía potencia y vigor más que suficientes para una humanización arrolladora. Rosalía, recluida siempre en un ambiente puramente familiar, primero junto a su madre (naturalmente, apartada de todo trato social); después, junto a un esposo de carácter más bien sombrío, huido de fama, no tuvo muchas ocasiones de hacer vida social o de acudir a tertulias literarias, si exceptuamos el tiempo que permaneció en Madrid, en casa de su tía doña Carmen Lugín de Castro, adonde, según González Besada, la llevó su deseo de probar fortuna en el teatro, y según Murguía, cierto pleito de familia. La verdad es que si excluimos estas fechas, en las cuales la poetisa asistió a tertulias y conoció a «gente del oficio de las letras», no tuvo demasiados contactos con intelectuales de la época.

Rosalía fue una escritora de soledad, de una soledad que B. Losada Castro llama «entológica»; soledad de medio ambiental, soledad en continua fecundación, soledad como centro de su dolor físico... «El dolor de vivir—dice Carballo Calero al referirse a ella—era su dolor radical y su radical vivencia.» «Pero las cosas—dice la propia Rosalía en 'Duas palabras da autora', con las que presenta su libro *Follas novas*—tienen que ser como las hacen las circunstancias, y si yo no pude nunca huir de mis tristezas, mis versos menos.»

Su poesía, por lo tanto, no está supeditada a normas ni reglamentos preestablecidos; es una poesía que en su intuición quiebra ritmos, se apoya en las normas únicas de la sensibilidad, de la genialidad, con libertad de ritmo y de imágenes, sin tener en cuenta ninguno de los preceptos de la poesía oficial de la época.

A ello se refiere Díez-Canedo cuando dice: «Mientras todos se ceñían al endecasílabo y al octosílabo, con los otros versos que siempre se le combinan, o a lo más empleaban el alejandrino zorrillesco, rico en acentuación, rotundo y sacudido, ella adoptaba metros inusitados, combinaciones nuevas.»

A los once años comienzan sus primeros baluceos poéticos. Al mismo tiempo que

su desarrollo físico. Esta entrada precoz en la adolescencia, al parecer coincidente con su conocimiento de la ilegalidad de su origen, debió cimentar su futura sensibilidad dolorida. Al mismo tiempo, a la angustiada amenaza de la muerte que en su cuerpo sufría, se une el conocimiento recién descubierto del dolor que padecía la gente de su tierra, dolor que ella hace parte del suyo propio. De estos dolores surge la savia de la que su verso se nutre continuamente. Las oscilaciones de temor y amor, de huida y llamada a la muerte, peculiarizan su obra.

*¿Por qué, Dios piadoso,  
por qué chaman crime  
ir en busca da morte que tarda,  
cando a ún esta vida  
lle cansa e lle afrixe?*

*Cargado de penas,  
¿qué peito resiste?  
¿cál rendido viaxero non quere  
buscar o descanso  
que o corpo lle pide?*

Ramón Piñeiro (y no sólo este escritor) ha llegado a estudiar este fenómeno desde un punto de vista metafísico, alejándose de la definición de «poeta del pueblo», porque «a veces no se percibe la soldadura entre el pensamiento del pueblo y el del poeta» (E. Pardo Bazán), y considerando a Rosalía como precursora de un verso nuevo que tiene tanto de «morriña» como de intelecto.

Escritora social, tiene en *As viudas dos vivos e as viudas dos mortos* un arma de ataque desesperado contra el trágico problema de las emigraciones gallegas; como feminista, no pide derechos, sino comprensión. En *Cantares gallegos* su verso es un acercamiento futurista al realismo rubeniano, y en *Follas novas*, un intelectualismo recién estrenado que llega a asombrar a la propia

Pardo Bazán, porque, según su opinión, en ellos «revelaba más ciencia [que en *Cantares gallegos*], pero no mayor tino», quizá porque a la gallega de alta alcurnia le resultaba difícil entender que Rosalía, a la que Unamuno llamó «pobre aldeana llevando la vega de Padrón en el alma», pudiera filosofar en su dulce dialecto.

Curioso es comprobar que a la poetisa del pueblo gallego, este pueblo no llegó a comprenderla hasta después de su muerte. Es Cataluña quien con prioridad exalta los versos de Rosalía; sus críticos le dedican largos artículos elogiosos y sus poetas la traducen. A Rosalía le hiere el desdén de sus paisanos. Un diario gallego dijo textualmente que había recibido unos *Cantares gallegos* que «ni son gallegos ni cantares». Con el paso del tiempo la voz de este pueblo, que en vida no la comprendió, se unió tan íntimamente con la voz de la escritora, que hay veces en que es difícil distinguir la tradición gallega del verso de Rosalía.

*Airiños, airiños, aires,  
airiños da miña terra;  
airiños, airiños aires,  
airiños, levaima a ela.*

«Rosalía forma con Bécquer —opina Sainz de Robles— la pareja romántica más esencial en la poesía del siglo XIX, la menos afectada de retórica, la más original y sencilla en su lirismo turbador.» Se ha hablado mucho de los giros becquerianos de Rosalía; yo pienso que esto se debe, más que a la admiración de la mujer por el poeta (que, casi seguro, llegó a conocer personalmente; tengamos en cuenta que Murguía y Bécquer fueron amigos), a la similitud de sus vidas, ambas, como las de dos águilas reales, apreadas en mínimas jaulas.

*Yo, desde mi ventana,  
que azotan los airados elementos,  
regocijada y pensativa, escucho  
el discorde concierto,  
simpático a mi alma...;  
¡oh mi amigo el invierno!*

La primera edición de *Cantares gallegos* fue publicada en Vigo en 1863. Nacidos estos cantares del amor desesperado que la escritora tiene por una tierra en lucha por su supervivencia, por salvar sus infortunios, y escritos en la «morriña» del alejamiento (vivía entonces el matrimonio en Simancas, en donde Murguía era archivero), son un auténtico grito de ¡*Terra a nosa!*, con que la escritora pone el alma de su pluma en la defensa de lo que tanto ama («¡Miña cariña! ¡Meu lar!»), constituyendo un ataque frontal a la indiferencia y el menosprecio de los que consideraban a Galicia como una tierra desprestigiada:

*Castellanos de Castilla,  
tratade ben aos gallegos;  
cando van, van como rosas;  
cando vén, vén como negros.*

\* \* \*

*Castellanos, castellanos,  
¡tendes corazón de ferro!*

Manuel Murguía, historiador y defensor de la tierra gallega como ella misma, le incita al trabajo, a la creación literaria. Una contradicción más de la biografía que Murguía hace de la escritora, ya que en ella habla muy encarecidamente de que «renunció a la gloria» al casarse y que «siempre se dirá de la mujer que, como la violeta, tanto más escondida vive, tanto es mejor el perfume que exhala».

Ella escribe y él ordena lo escrito. Parece como si pensara que en Rosalía es un juego versificar. «Aprisa, sin dar tiempo a que se secasen las cuartillas, sin corregir ni leer al día siguiente lo escrito la víspera; fecunda, abundante, espontánea sobre toda ponderación, fue dando hoy una, mañana otra, la mayor parte de las composiciones que llenan el pequeño volumen». Y más habría escrito si el editor no hubiera puesto trabas a semejante fecundidad asustado por el tamaño de un libro de «versos gallegos» a los que el lector no estaba acostumbrado.

En el prólogo, de la propia autora, ésta aclara cómo se siente incapaz de dar conocimiento de toda la belleza que la tierra ga-

laica encierra «en aquel dialecto suave y mimoso que quieren hacer bárbaro los que no saben que aventaja a las demás lenguas en dulzura y armonía...». «Mis fuerzas cierto es que quedaron muy por debajo de lo que alcanzaron mis deseos», dice injustamente la escritora.

Esposa y madre de una numerosa prole —seis hijos—, con escasos recursos para poder tener servidumbre, su condición de escritora es difícil: «Después de haber cumplido escrupulosamente como hija, como esposa y como madre, en los ratos de tristeza íntima, cogía la pluma y rápidamente escribía unos versos...». Entonces, ¿es que «en los ratos de tristeza íntima» acudía a su vocación como a un confesionario o a la consulta de un psiquiatra? De ahí, tal vez, nace ese contrasentido entre la vida enclaustrada y monótona de la mujer y la pasión desbordante y subterránea de la poetisa; de ahí esos rasgos de ansiedad, de inestabilidad, de inquietud, que ceñudamente guarda en todo momento menos en aquellos en que su «tristeza íntima» la desborda hacia la literatura.

*¡Quérome ir, quérome ire!  
Para dónde, non o sei.  
Céganme os ollos a brétama,  
¿para dónde hei de collar?*

*No acougo cunha inquietude  
que non me deixa vivir;  
quero, e non sei o que quero,  
que é todo igual para min.*

«No tenía el valor de conocerse profundamente y su cobardía espiritual se transformó en el silencio del silencio», dice Alicia Santaella al referirse a la escritora. A veces leyendo sus desgarrados versos se llega a pensar: ¿Fue Rosalía pasional, temperamental y no quiso exteriorizarse, o tan sólo fue imaginativa?

Entre gestaciones y partos Rosalía escribe. Entre *Cantares gallegos* y *Follas novas* nacen tres libros en prosa: *Ruinas (Armonías de la tarde)*, *El caballero de las botas azules* y *El primer loco*.

Nada de lo escrito en prosa alcanza la belleza y perfección de *El caballero de las botas azules*, que se cuenta «entre las más originales y sorprendentes novelas españolas del siglo XIX». Pero, ¿cuántos conocen la novelística de Rosalía? Sus diálogos son inigualables, sus tipos acabadísimos. De ella opina su marido, como el mejor de los halagos: «No parece obra de una mujer.» Y Fernán Caballero al leerla dijo: «Está llena de una contenida ironía» reconociendo en ella «un humorismo típicamente gallego».

*En las orillas del Sar* es el último libro de versos que publica Rosalía y esta vez en castellano. No está escrito poco antes de su publicación, sino que se trata de una recopilación de versos nacidos a través de los años. ¿Por qué no fueron publicados antes y por qué de golpe se publican cuando ya Rosalía siente con absoluta certeza la proximidad de la muerte? Me atrevería a decir que porque ya Rosalía ha perdido el miedo a descubrir su intimidad como ser humano, como mujer. El huerto, el río, la arboleda, es aquí no sólo un canto a Galicia, sino una revelación de sus personalísimas congajas de mujer perdida en el laberinto de su silencio.

*No va solo el que llora,  
no os sequéis, ¡por piedad, lágrimas mías!  
Basta un pesar del alma;  
jamás, jamás, le bastará una dicha.*

El temor al propio temperamento pasional que crece en ella tal vez antes de su nacimiento, le ha obligado a poner una incógnita en la tristeza de su poesía, un «por qué» tercamente negado. *En las orillas del Sar* se inicia el leve gesto de descender el velo... Pero la muerte la sorprende casi inmediatamente.

Como una más entre sus contradicciones, exclama momentos antes de morir: «Abre esa ventana, que quiero ver el mar...», cuando era imposible ver el mar desde su casa de Padrón. Tenía solamente cuarenta y ocho años al morir. Ante la inminencia del adiós definitivo, mandó destruir su última obra, la que recién había terminado: *Historia de mi abuelo*.





# TIO PEPE

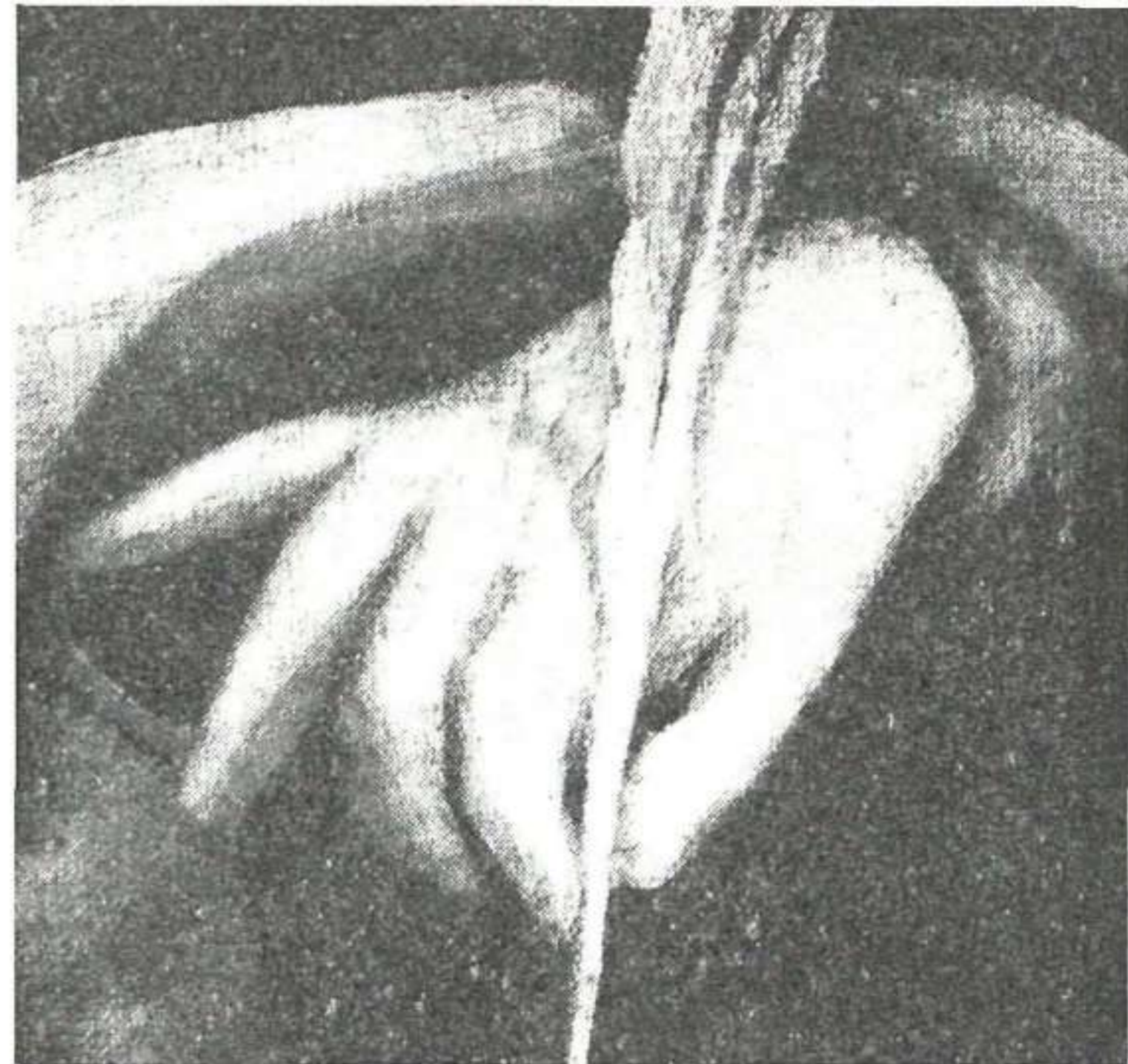
Sol de Andalucía  
embotellado



**GONZALEZ BYASS**

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY

# CUANDO SANTA TERESA CANTABA



Por Luis SASTRE

Fue el Maestro Fray Luis de León el primer crítico literario de las obras teresianas y su valorar apenas ha sido modificado en cuatro siglos.

El de León ya decía, en la censura eclesiástica firmada en San Felipe de Madrid el 8 de septiembre de 1587, que la Madre Teresa de Jesús, tanto en el libro de su *Vida* como en las *Moradas* y en *Camino de Perfección*, escribe con «tanta facilidad y dulzura por una parte, y por otra con palabras tan vivas, que ninguno las leerá que si es espiritual no halle grande provecho».

Siete días más tarde Fray Luis se dirige «A las Madres Priora Ana de Jesús y religiosas carmelitas descalzas del monasterio de Madrid», carta que se reproducía en la edición de *La Vida*, hecha por Guillermo Foquel en Salamanca y en 1588. En ella ensalza el Maestro de León su «elegancia desafeitada que deleita su extremo», añadiendo: «dudo yo que haya en nuestra lengua escritura que con ellos se iguale».

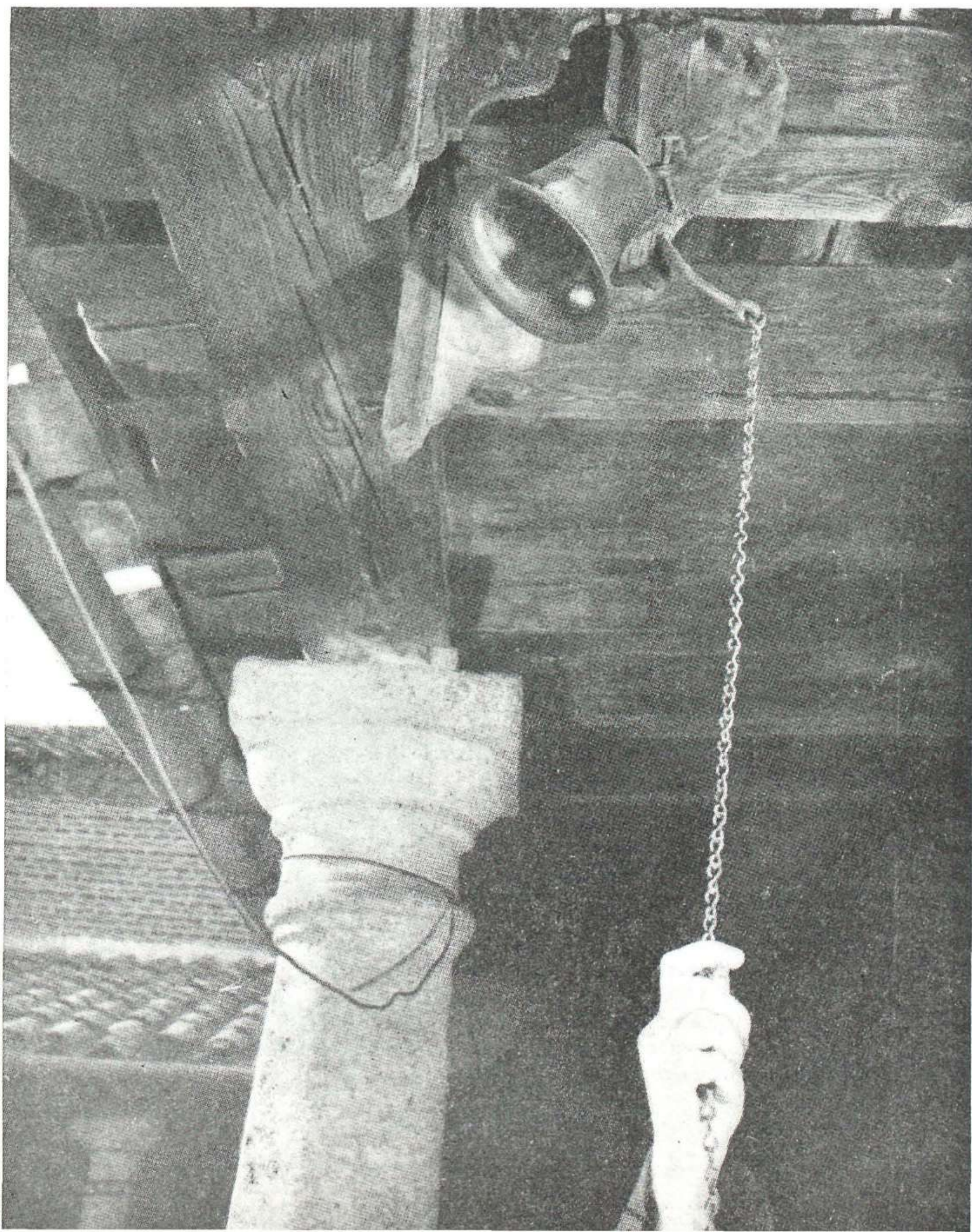
Pocos años después, en 1611, la Universidad de Salamanca insiste en las palabras del que en sus claustros sufrió y profesó al apelar, por segunda vez, a la Santa Sede pidiendo la beatificación de la Madre Teresa. En el escrito salmanticense se destaca que: «ni menos útil a la Iglesia, ni a la consideración menos admirable es el que una mujer sin letras participase tanto en las divinas luces que dejase escritos muchos libros enriquecidos de católicas y utilísimas doctrinas, con tan dulce, propio y agradable estilo...».

Aprobada la beatificación por Paulo V (24 de abril de 1614), se celebraron grandes fiestas en toda España. Al certamen literario habido en Córdoba se presentó don Luis de Góngora con un romance en el que glosaba:

*Tanto y tan bien escribió  
que podría correr parejas  
su espíritu con la pluma  
del prelado de su iglesia,  
Pues abulenses los dos,  
cuando no iguales en letras,  
en nombres iguales, él fue  
Tostado, Ahumada ella.*

En la relación de estas fiestas cordobesas se nos informa que a don Luis «diéronsele por premio unas medias de seda negra que calce las Pascuas, porque las

calles de su feligresía no son para traerlas de ordinario». Podrá extrañarnos la ironía y la sutileza del relator, mas no la poquedad y utilidad del premio, usuales



en aquellos entonces. Recordemos que, en las fiestas celebradas en Salamanca con igual motivo y ocasión, los premios ofrecidos eran «al que más subidas alabanzas dixere dellos sus mismos libros (los de la entonces beatificada) en rica encuadernación, y manos de plata. Al segundo, un ceñidor de seda de delicada red. Al tercero, dos pares de guantes de polvillo».

## «NO TE TARDES QUE TE ESPERO»

A cuento venían aquellas opiniones —y estas voluntarias digresiones— sobre el estilo literario de Santa Teresa, porque queríamos dedicar atención y devoción al libro del padre Angel Custodio Vega (\*), preclaro hijo de la Orden de San Agustín, muerto por ahora hace un año. En este libro del Padre Custodio se estudian, revisan y establecen críticamente las poesías de la Mística Doctora, tarea que estaba casi por hacer, pues la producción poética, dentro del *corpus* teresiano, ha sido menospreciada, cuando no olvidada.

(\*) ANGEL CUSTODIO DE VEGA: *La poesía de Santa Teresa*. BAC. Madrid, 1972.

Escribía la Santa sus poemas para divertimento e instrucción de sus hijas («todo era necesario para pasar la vida alegremente y santamente»), quienes las recogían en hojas sueltas y sin constancia —las más de las ocasiones— de quien era su autora. No es extraño, pues, que desde siempre se hable de poemas auténticos, dudosos y apócrifos. La propia Santa fue responsable principal de tanto lío, pues tenía en poco sus poesías, dejándolas al margen de toda edición. Los gustos literarios de siglos posteriores contribuyeron también a su oscurecimiento y olvido, pues, como aclaraba el Padre Custodio: «abominaban de la sencillez, del candor de la expresión de lo humilde y popular, que es precisamente lo de la Santa».

Mas que la Santa, como advertíamos, tuviese en «nonadas» sus poemas no quiere decir que los tuviese en nada. El Padre Custodio lo explicaba muy bien aclarando que la Madre Teresa era «ante todo, fundadora, renovadora del espíritu de su Orden, inspiradora de un modo de ser carmelitano, en el que el elemento de alegría y contento es fundamental y básico. Recuérdese la guerra que declaró a la melancolía y tristeza en sus palomarcitos, y hasta la dureza con que trató a las monjas melancólicas, que no las quería ver en su compañía».

Nunca faltaron en sus conventos almireces, tamborcillos ni panderetas, con cuyos sonos acompañaban el canto de villancicos. Tras su estancia en Andalucía,

la Madre Teresa llevaba el compás con las palmas, como cuenta su biógrafo Francisco de Rivera.

Estudia, comenta y centra cronológicamente el Padre Custodio la poesía teresiana, fijándola en 28 poemas auténticos y cuatro apócrifos, prestando también atención al «sacro coro poético teresiano», en el que figuraban Isabel de Jesús (Jimena), Isabel de Jesús (la Bela), Ana de Jesús, Ana María de la Cruz, Ana de San Bartolomé y María de San José, la «monja letrera», predilecta de la Santa y, sin duda, una de las figuras más sugestivas de cuantas se mueven en torno a la Fundadora.

El Padre Custodio presta especial y detenida atención al poema «Vivo sin vivir en mí», poniéndolo al frente de su ordenación, por muchos motivos conocidos o fáciles de suponer. Sobre todo, porque su tema es el que cuenta con más larga trayectoria histórica. La muerte esperada y deseada, pero esquiva, es consustancial al alma castellana, tan vieja como su hablar. Una de sus primeras manifestaciones se la debemos al Comendador Escrivá, cuya breve composición así rezaba:

*Ven, muerte, tan escondida,  
que no te sienta conmigo,  
porque el goce de contigo  
no me torne a dar la vida.  
Ven como rayo que hiere,  
que faste que ha ferido  
no se siente su ruido  
por mejor herir do quiere.*

## EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

**N**O; las cosas no están a veces tan lejos como nos parece. Las cosas que nos hacen contar, cantar, decir de una manera o de otra. El vocablo se queda de pronto en el aire, como desnudo, desamparado, presente y no dicho antes por nadie. El color se nos aparece asustándonos, o nos acaricia desde una mano, unos dedos, que no conocíamos...

Pienso en esto, y uno, irremediamente, dos formas de expresión, dos vidas artísticas en convulso y alarmante movimiento, al comparar la poesía de Pureza Canelo —de la que ya me he ocupado y preocupado otras veces— y estas pinturas que ahora expone su hermano Luis. «Mirar luminoso, visión luminosa», nos ha dejado escrito el pintor Pablo Palazuelo a las puertas del catálogo, y «tierra terrestre que no es física sólo» e «imaginación que instaura su universo»... En estas últimas palabras veo la ventana por donde asomarme a lo que quiero decir. Acaso lo que mueve más dramá-



Luis Canelo

ticamente a estos dos hermanos —uno, pintando; otro, escribiendo— es esa doble fuerza o intencionalidades conjugadas, que les llevan a instaurar su universo.

Ya habíamos frecuentado en los versos de Pureza esos laberintos hacia una situación de las cosas que apenas podía percibirse por medio de la palabra. Se entraba a un exterior. ¿Puede esto ser posible?... Pero es verdad que pocas veces nos hemos enrarecido —y aclarando tanto— como introduciéndonos en una habitación verbal donde el aire se hacía respirable por inverosímiles aberturas a lo mágico.

Ahora, cuando Gutiérrez Canelo ha expuesto (y quiero decir también que se ha «expuesto» una vez más a la voluntad de su propia alma, vacilante al principio, temblorosa siempre, analítica sin embargo, minuciosa hasta el secreto que las piedras o los aires se dicen cuando nadie los oímos); hora, en esta muestra que tanto nos induce a hablar de lo definitivo —cuando esto no debe decirse nunca— ahora, sin saber bien cómo, nos hemos encontrado con aquel lenguaje seguro y firme de una muchacha que rompía a hablar desde «instauraciones no decididas». La tierra, el universo, el gran manjar trágico de todo pintor, ha llegado, desde aquellas primeras averiguaciones —que eran casi como los precipitados con que un niño nos sorprende en el juego de su caja de juguete, mineral, vegetal, química— hasta hoy en que el color y la materia se han anudado en una «instauración» sapientísima y, por otro lado, virginal, hemos seguido el camino —¿hay camino?— de un pintor original y auténtico. ¡Qué felices las palabras de Pureza cuando nos dice ante el milagro plástico que tan cerca tiene com-

Así sea tu venida:  
Si non, desde aquí me obligo  
que el gozo que habré contigo  
me dará de nuevo vida.

La resonancia del poema fue enorme durante los siglos XVI y XVII. Lo repiten, glosan y comentan Lope de Vega, Cervantes y Calderón, entre otros autores, alterándolo —nadie sabe quién fue— en su primera estrofa, alteración que se ha impuesto generalmente, y que es así:

Ven, muerte, tan escondida,  
que no te sienta venir,  
porque el placer de morir  
no me torne a dar la vida.

Como es natural —habida cuenta de la tradición y del alma castellanas— el tema de la muerte, tratado a lo místico, a lo divino, no podía faltar en la Santa de Ávila. Tras uno de sus éxtasis más prolongados glosó la letrilla:

Vivo sin vivir en mí  
y tan alta vida espero  
que muero porque no muero.

El poema, por ser el más conocido, ha sido muchas veces alterado, y sus estrofas se han mezclado frecuentemente con el que San Juan de la Cruz dedicó al mismo tema muy repetido por Castilla y Portugal, como puede verse en Juan de Meneses (recogido en el *Cancionero Ge-*

neral de Resende), Juan del Encina y Francisco de Villalobos, médico del emperador Carlos V, judío converso y autor de un poema que comienza:

Venga ya la dulce muerte,  
con quien libertad se alcanza,

y que la Santa sintetizó así:

Muerte, do el vivir se alcanza.

## EPILOGO CON ESPERANZA

Difícil, si no imposible, resulta seguir —ahora— al Padre Custodio en su larga y detenida caminata por la poesía teresiana, llena de sugestivas sorpresas, como obra que es de uno de los seres humanos más sorprendentes que ha habido y habrá, la Santa, severa reformadora, que no tenía a desdoro ni a mengua de autoridad ser buena «trazadora de versos» y ponerse a cantar con sus hijas, a las que quería ver siempre muy alegres, pues la alegría era parte esencial en su reforma. «Procuren estar alegres», les dice, en 1579, a sus hijas de Sevilla. «Mucho me alegro procure que se alegren las hermanas», alaba a la Priora de Sevilla en noviembre de 1581, cuando ya le que-



daba menos del año para encontrarse con la anhelada «muerte, do el vivir se alcanza», tras vivir siempre suspirando: «No te tardes, que te espero.»

prometiéndola: «Yo lo hago con una predisposición no aplazada para mayores disquisiciones ni para madrugar mañana.»

\* \* \*

**P**UEDE equivocarse quien quiera leer entre líneas, o pensar que yo escribo estas cuartillas —muy decididamente breves— para fijarme solamente en aquel libro, en aquel cuadro, en aquella manifestación de arte, que considero mejor dentro de un ciclo, o de un tiempo, o de unas maneras. Quisiera —y bien sé que esto no es posible— utilizar una letra grande de aquellas que en el catón nos asustaban con lo desmedido de su grafismo. Una G era un mundo claro de gruesos, de finos, de curvas, de ciencia de la armonía, de meditación sobre una perfección sin escapatoria... Entiéndaseme. Esta no es mi letra mayúscula, la que se lanza como convicción de que «las cosas son así» y, sobre todo, que la perfección está en esa capitular que toda obra buena tiene como cima de su gracia.

No; aquí escribo —al menos ése es mi intento— para aclararme con vosotros, precisamente entre vosotros, para poner en alto mis dudas, y para que me ayudéis a encontrar algo limpio cuando amenace confusión.

\* \* \*

**L**IBRO que llegó a mis manos, poeta que llegó a mi vecindad, en ese mal trance de tener que ser jurado. Gonzalo Vázquez-Dodero, jovencísimo, decidi-

do, tremante y sin echarle máscaras al asunto, se las había dado con un haz de cuartillas y había escrito un libro ante el que forzosamente había que detenerse. No rodaron las cosas a su favor. Y él pensó, me figuro, que hasta mucho más allá de lo que yo pude decirle, cuyos poemas me gustaron desde el principio...

Y ahora, con «Mundo, demonio y carne», vuelve a tentarnos el alma, y se lanza aún más vehementemente a la terrible batalla de descifrarse en su alrededor. Quiero subrayar esto, porque en este libro el cinturón de las cosas ha hecho carne por otro sitio. De aquella voz primera, monótona, dulcísima, y arrogante en su posible fealdad provocada, llegamos a esta otra, donde ya nos dice —y no muriéndose, como entonces—: «¿Sabrás que no es fácil morir de pena siendo tan joven e impuro?»

Biológica y líricamente el mundo de Vázquez Dodero se ha conformado, y ha encontrado, si no sus estructuras, la necesidad expresiva de ellas. Libro clarísimo, de una desnudez envidiable, que sublima y alumbraba lo cotidiano, que no le importa ya extasiarte —¡y con qué fortuna!— en el juego sugerente de lo fonético o conceptual: «que tantas veces tanto tuve en mí»...

Un libro que comienza con un extraño y esperanzador poema nos llevará en seguida a zonas de belleza cumplida en la dificultad, en el demonio, en la carne. Se retuercen las palabras, como condenados, algunas veces, para explicar la vida y para preguntarse y preguntarnos «qué será del mundo cuando venga destemplado el tambor de medianoche desde la oscuridad de Dios hasta el silencio».

## RESEÑA

de literatura,  
arte  
y espectáculos

«Reseña» ha publicado en su número 73 (marzo):

- Informe sobre la cultura gallega.
- «El cartero llama dos veces», J. Caín.
- Análisis colectivo de «Gritos y susurros».
- Entrevista con E. Blanco-Amor.
- «Los pajaritos», de A. Mercero.

«Reseña» publicará en su número 74 (abril):

- Eric Rohmer: una moral cinematográfica.
- «La fundación», de Buero Vallejo.
- Entrevista con Dibildos, Bodegas y Garcí en torno a «Vida conyugal sana».
- «El príncipe destronado», de Miguel Delibes.
- Norteamérica ante los exorcismos.
- El «rock» clásico y actual.

Redacción: Pablo Aranda, 3 - MADRID - 6  
Teléfonos \* 262 49 30 - 08 - 09

de Nueva York

# SEGUNDA EXPOSICION DE CRISTOBAL TORAL EN LA GALERIA STAEMPFLI

Por José María CARRASCAL



Han sido muchos, muchísimos, los pintores españoles llegados a Nueva York en los últimos años con un montón de lienzos bajo el brazo y la cabeza llena de ilu-

siones. En muchos sentidos, el artístico entre ellos, esta metrópoli es el París de la segunda mitad del siglo XX, por su tremenda capacidad de absorción e

irradiación. Nueva York es hoy un cruce de caminos, la plaza mayor de nuestro pequeño planeta, y al artista le ha gustado siempre esta clase de encrucijadas, para recibir de frente los nuevos vientos y embarcarse en las corrientes recién descubiertas, que no siempre llevan a algún sitio.

Entre estos artistas españoles llegados a Nueva York, muy pocos, desgraciadamente, han cuajado. No es una crónica el lugar más apropiado para analizar el fenómeno del difícil anclaje del artista hispano en Nueva York, pero sí podemos apuntar que tiene que ser algo más que las incomodidades materiales —Paris no era precisamente hospitalario para los que llegaban—, sino algo más profundo, que tal vez tenga que ver con el bajo papel social que tiene aquí la minoría hispana. Hispano ha pasado a significar, al menos en Nueva York, puertorriqueño, y los puertorriqueños forman una minoría marginal, si no idéntica a la negra, tampoco asimilada a la blanca. El artista hispano lucha, pues, en terreno desfavorable, tanto para él personalmente como para su obra.

Viene a cuento esta larga introducción para destacar el emerger en el mundo artístico neoyorquino de Cristóbal Toral, uno de los contados pintores españoles que «made it», que «lo hizo», como llaman aquí al triunfo. Toral no «llegó, vio y venció». Toral llegó y vio, primero. Todavía recuerdo cuando se presentó en mi despacho de la ONU un buen día, precisamente el del regreso de unos astronautas de la Luna, y juntos nos fuimos a ver el amerizaje en un televisor en color. Me dio ya entonces la impresión de un joven muy maduro, con los ojos en el cielo, pero los pies firmemente en la tierra. Sabía lo que quería y sabía que nadie iba a regalárselo. Se fue al East Village, el barrio «hippie», y allí vivió unos meses, no de bohemia, sino de intenso trabajo, pintando retratos, para ganarse la vida, y ensayando con los pinceles, para encontrar las coordenadas exactas de su pintura en el universo artístico. Creo que fue en aquella época cuando sus cuadros ga-

naron consistencia, pero no peso, y aunque los objetos de ellos seguían siendo ingravidos, ya no se desintegraban. Al mismo tiempo, inició su peregrinación por estas galerías, y fue una de las más notables, la Staempfli, la que se fijó en él. Toral exhibió en ella por primera vez entre el 16 de mayo y el 3 de junio de 1972, y lo vendió todo. La propia galería le instó a preparar cuanto antes otra exposición, y ha debido pasarse los últimos quince meses con el pincel en la mano porque lo hemos tenido otra vez aquí presentando su última producción entre el 16 de octubre y el 10 de noviembre.

Aun manteniéndose fiel a sí mismo, notamos una evolución en los más recientes lienzos de Toral. Su abandono poético se ha convertido en una tremenda, completa soledad, una soledad sideral, en la que las cosas se hallan a millones de kilómetros luz unas de otras. Es lo que hace que su «superrealismo» pierda fiereza y se convierta casi en ilusión (el crítico del «New York Times» habla de «realismo alucinatorio»). Pese a que, en principio, puede parecer que los objetos de Toral «caen», ya a la segunda mirada nos damos cuenta de que no, de que flotan en el espacio, un espacio sin atmósfera, fuera de todo campo gravitatorio.

La otra constante en la pintura de Toral, expuesta en idas que también pueden ser venidas, en viajes que no van a ningún sitio, en maletas errabundas, estaciones de ferrocarril casi abandonadas y vagones fantasmales, se mantiene y aún reafianza. Toral, después de haber eliminado la gravedad, ha eliminado también el tiempo.

Pero creemos notar que esa eternidad transparente, sin aire y sin relojes, ha empezado a deteriorarse por algún sitio inesperado. Hay algo en los últimos óleos de Toral que empieza a macerarse, a pudrirse, a ser presa del devenir. Eugenio Montes escribió un día, hablando de los grabados del Piranesse, que «el tiempo muere la eternidad». También en los lienzos de Toral que cuelgan en la Staempfli, el tiempo ha hecho presa en las manzanas.





**de París**

# LA PROTECCION DEL PATRIMONIO NACIONAL Y LOS NUEVOS CONCEPTOS DE LA MUSEOGRAFIA COOPERAN PARA CREAR MUSEOS REGIONALES

Por María Fortunata PRIETO BARRAL

Se está desarrollando en Francia una interesante actividad encaminada a proteger zonas agrestes o rurales, de la cual son magnífico exponente los «Parques Naturales» a escala nacional o regional, enclavados en lugares especialmente interesantes por su emplazamiento, su vegetación y fauna, su historia o sus hallazgos arqueológicos. Una buena veintena de estos parques funcionan ya muy satisfactoriamente y varios otros están en curso de creación, dependientes del Ministerio de Protección de la Naturaleza y Medio Ambiente («Environnement») en cooperación con entidades provinciales y, a veces, efizcamente secundados por empresas privadas conscientes de la importancia de estos centros «piloto» en torno a los cuales se crean nuevas formas de vida. La salvaguarda del patrimonio natural es, evidentemente, la finalidad más inmediata, pero también se trata de descubrir, conservar y explotar los posibles recursos de una región, sin desfigurarse la fisonomía geográfica ni destruir el testimonio humano que ha ido quedando, como lección primordial, a lo largo de la Historia. Se fomentan así estímulos socioeconómicos, iniciativas culturales, nuevos polos de atracción donde jóvenes bien preparados en especialidades relativas a la Ecología, la Geología, las Ciencias Naturales, la Arqueología, encuentran amplio campo de iniciativa y empleo profesional.

Una de las más felices realizaciones de este vasto programa se ha inaugurado en noviembre pasado: la «Casa de la Sal», un centro único en su género, perteneciente al Parque Regional de la Lorena, que es a la vez museo



Una de las salas donde el «briquetage» se aprecia muy explícitamente

arqueológico, exponente claro de la industria y la economía de la región a través de uno de sus recursos esenciales y lugar de acogida y estudio sobre la sal, ese elemento indispensable para la vida, y sobre el Parque en general. Como primer antecedente, existe desde 1972 la «Maison du Luthier» en Ferrières (Departamento del Tarn), destinada a esa misma vocación de museo y de «hogar» abierto a todo aficionado a la música, que podrá encontrar allí documentación, libros, partituras raras, instrumentos antiguos y modernos, además de escuchar selectos conciertos, participar en reuniones y coloquios, etc. La iniciativa y creación se debe a Olivier Cébe, sorprendente sabio de veinticinco años que es una autoridad en la moderna museografía, tendente a *desacralizar* el viejo museo de la gran ciudad, guardador de

un tesoro intocable, solemne, monótono y poco explícito en la mayoría de los casos para el visitante no habituado. Es decir, poco apto para captar nuevos públicos.

Según los nuevos conceptos, se entiende el museo como un elemento de trabajo y órgano vivo que dinamice el legado cultural que le está confiado y actúe de ligazón entre ese patrimonio artístico o científico y el hombre, a quien pertenece por natural herencia. El factor humano, como el geográfico, cobran especial valor a la luz de esta museografía activa, y por eso se tiende a conservar los hallazgos allí donde se encuentran, restituyéndolos, en lo posible, a su ambiente de origen, integrados a unas características locales y a unos recursos explotables. A fin de cuentas, toda persona puede hoy desplazarse fácilmente y no es pro-

blema encontrar un medio de transporte cómodo para trasladarse «sur place» y, con la expansión del sacrosanto «week end» y de la residencia de recreo, todo el mundo va a todas partes, la centralización de los museos en las capitales no tiene ya tanta razón de ser y es importante, en cambio, crear motivaciones que retengan el éxodo rural. Tales estos Parques Naturales que están sirviendo de soporte básico para fomentar los pequeños museos regionales.

La «Casa de la Sal», enclavada en el pueblecito de Marsal, es modélica por la calidad de sus instalaciones y puede decirse que no existe en el mundo ningún otro centro o exposición—excepto un museo en Colombia, concebido de muy diferente manera—que muestre tan clara, bella y eficazmente lo que es la sal como producto de primera necesidad y la importancia que siempre ha tenido en esta región de Francia. No es preciso insistir en que la palabra *salario* recuerda, en más de un idioma, que el preciado mineral sirvió en otro tiempo como medida de intercambio, con valor de moneda.

Desde la Prehistoria, a finales del Neolítico (unos tres mil años antes de J. C.) fueron explotados los yacimientos salinos en el valle del río Seille, en cantidades que constituían ya entonces una verdadera industrialización, aunque por medios artesanos, claro está. Según las excavaciones arqueológicas intensificadas últimamente, se ha podido establecer con toda evidencia que en plena Edad del Bronce y a principios de la Edad del Hierro el pueblo galo practicó masivamente el procedimiento denominado «briquetage», que decayó más tarde y fue desapareciendo a principios de la Era Cristiana, al introducir los romanos sus sistemas, sin duda más rentables o más sencillos. *Briquetage* es una palabra francesa derivada de *brique* (ladrillo cocido) que se ha adoptado internacionalmente aplicada a los moldes y rodillos de barro que servían para un proceso de cocción que todavía no se ha podido reconstituir con toda certeza. Suponen los arqueólogos que, por evaporación del agua salada, se obtenía una especie de salmuera, la cual, una vez calentada en los moldes de arcilla dispuestos de cierta manera sobre el fuego entre rodillos separados por capas, quedaba compacta en panes fáciles de almacenar. El índice de salinidad de estas tierras queda expresivamente reflejado en las siguientes cifras: los hallazgos conocidos de *briquetage* en distintas regiones del mundo suelen estimarse en unos cientos de metros cúbicos, unos miles en los casos de mayor densidad. Los de Marsal se cifran en tres millones de metros cúbicos; es, pues, probablemente, la tierra más salina del mundo y hoy todavía la producción en Lorena es muy importante, unos tres millones y medio de toneladas de sal por año, que representa el ochenta por ciento del total de Francia. Marsal es una aldeíta que tuvo

# 1973 FICHERO BIBLIOGRAFICO HISPANO AMERICANO



«FICHERO»

DOCE AÑOS CONSECUTIVOS  
AL SERVICIO DEL LIBRO

FICHERO hace doce años que cruza fronteras  
para ofrecerle desinteresadamente  
la más completa bibliografía en castellano

SUSCRIBASE A:

FICHERO BIBLIOGRAFICO  
HISPANOAMERICANO  
BOWKER EDITORES ARGENTINA S. A.  
Salta 596, 6.º piso - Buenos Aires - Argentina

DISTRIBUYE:

DIAZ DE SANTOS  
Calle Lagasca, 95 - Madrid-6 - España



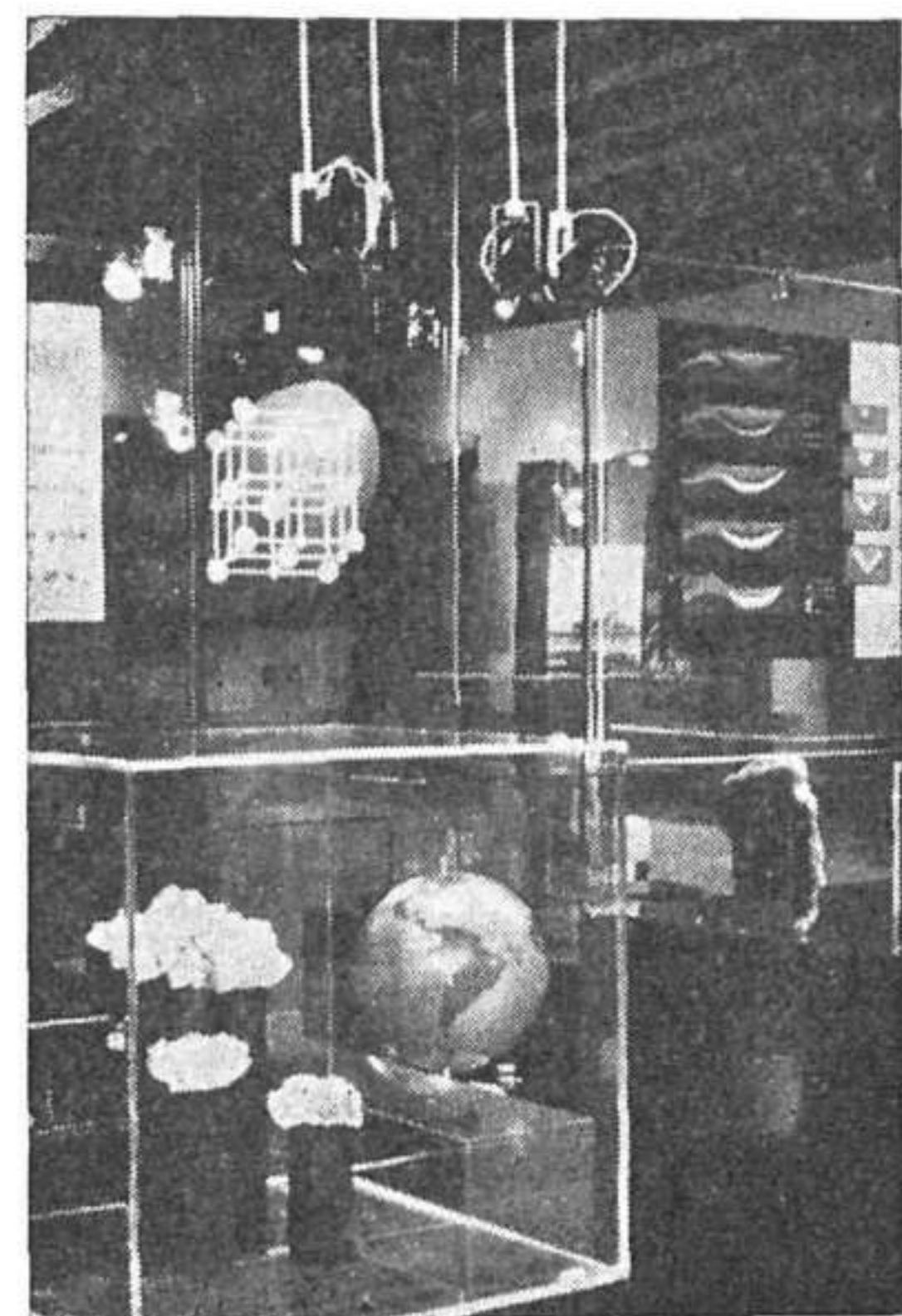
La «Casa de la Sal» en el Parque Regional de la Lorena

importancia estratégica en la Edad Media y fue plaza fortificada en el siglo xvii por el famoso ingeniero militar Vauban. El edificio donde se ha fundado el Museo de la Sal es una sólida y noble casa-fortaleza que servía de puerta (la «Puerta de Francia» se denominaba) cuando la Lorena era litigioso territorio fronterizo. En sus salas de piedra, la sal aparece como gema preciosa en una instalación concebida a modo de joyería; vitrinas cúbicas de plexiglás que evocan la formación en prisma de los cristales salinos, paneles transparentes de altuglass, gráficos explicativos, planos y esquemas grabados con pan de oro sobre satinadas superficies oscuras. Los visitantes pueden seguir fácilmente el proceso de la historia de la sal expresada a través de documentos históricos, herramientas y utensilios de extracción e industrialización, objetos raros, dibujos y, sobre todo, abundantes muestras de *briqueage* y su reconstitución práctica, así como hermosísimos trozos de cristales en las diversas calidades y colores que adoptan el mineral bruto y sus derivados industriales.

Por excepcional y feliz privilegio he podido asistir a las últimas sesiones de trabajo durante el montaje de esta «Casa de la Sal» y he visto cómo el entusiasmo, la energía, la competencia y la convicción de un grupo de jóvenes especialistas—entre veinticinco y treinta años, no más—habían logrado interesar y cautivar las frías mentalidades de la industria lorena y la apatía de gentes pasivamente instaladas en una inercia lamentable, hasta conseguir una cooperación que ha sido de decisiva importancia. Jean-Paul Bertaux (arqueólogo), Olivier Cébe (museógrafo), Jacques Llopert (arquitecto-decorador) y François Jung (subdirector y animador del Parque) trabajaron durante meses con el mayor altruismo y contagiaron a todas las «fuerzas vivas» de la región. Al final, todo el mundo prestaba la aportación que podía: los altos directivos de las empresas industriales pusieron eficaces medios materia-

les al servicio de la instalación y regalaron curiosos útiles de trabajo y muestras de filones; los museos provinciales cedió piezas únicas relacionadas con la sal; los particulares se desprendieron de objetos y documentos de valor histórico o artístico que han sumado una considerable donación; el que no tenía otra cosa que dar acudía a trabajar, acarreado bloques de sal gema que pesaban una tonelada, ayudando a colocar, a limpiar, a pulir *su Museo*.

La finalidad parece plenamente conseguida, el instrumento dinámico está en marcha, apto para seguir creciendo y desarrollarse, completado por una especie considerable de actividades paralelas (excursiones guiadas siguiendo itinerarios de interés turístico o geográfico, festividades típicas, reconstrucción de monumentos, molinos, talleres de artesanía, fomento de costumbres y tradiciones de la región, etcétera), magníficamente propagadas por medio de bellos carteles, libros, folletos y mapas de una tipografía determinada muy bien concebida y a tono con la calidad de estas realizaciones que fusionan el patrimonio natural y el cultural. Un buen ejemplo digno de ser imitado.



Interior del Museo de la Sal

## ESTRENOS EN MADRID

Por Luis QUESADA

### la película de la quincena



### HERMANO SOL, HERMANA LUNA

de Franco Zeffirelli (anglo-italiana)

Es ésta la cuarta película de su autor, después de «Camping» (1957), «La bisbetica domata» (1966) y «I giovani amanti di Verona» (1967), basadas estas dos en obras de Shakespeare. Parva producción para un hombre de cincuenta años; pero es que Zeffirelli dedica una preferente atención al teatro, donde se ha destacado primero como escenógrafo y más tarde como director de escena. Por otra parte, antes de dirigir la primera película intervino en el cine como ayudante de dirección con Luchino Visconti y Antonio Pietrangeli. Finalmente, es interesante hacer constar que su formación es fundamentalmente pictórica (diplomado en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, Florencia).

Todos estos datos son importantes porque explican algunos aspectos del filme que hoy comentamos, en el orden formal. En cuanto a su temática, tampoco es ocioso recordar que Zeffirelli quedó apartado de la Asociación de Autores Cinematográficos de Italia, por su decidida oposición a la oleada de violencia y erotismo que invade el cine de su país.

«Hermano Sol, Hermana Luna» es un bello poema visual, a veces excesivamente estético, casi en la frontera de lo almirado, que exalta el amor a Dios, a través de la Naturaleza, de lo pequeño y humilde, en contraposición a la violencia de la guerra, a la codicia, a la envidia, al desmedido deseo de poder, a la ostentación huera... Como soporte de este ideario toma la figura de San Francisco de Asís. Dicho de otro modo: Zeffirelli no ha realizado una biografía del fundador de la Orden franciscana; realmente es una historia imaginaria, aun cuando usa de multitud de datos y personajes históricos. Lo que ha hecho es tomar un ejemplo histórico para exponer unas ideas que han perdurado a través de los tiempos, y que hoy, en plena era del hedonismo, perviven y aún se refuerzan. La clave nos viene dada desde el comienzo de la película, cuando a las imágenes que reconstruyen el ambiente del siglo XIII opone un comentario musical «folk», compuesto y cantado por Donovan. «Hermano Sol, Hermana Luna» podría haberse desarrollado en 1970, en el seno de una comunidad hippy. Pero hay una diferencia fundamental, y es el trasfondo inequívocamente re-

ligioso y católico que informa toda la película, y que posiblemente no hubiera podido enervar la historia centrada en la mentalidad de los jóvenes que hoy abandonan la comodidad de sus hogares buscando una razón a su existencia. Francisco de Asís insta al abandono de las riquezas temporales que nublan el entendimiento del hombre, pero en su pensamiento está siempre Dios y sus leyes, traicionadas, conculcadas, sumidas en el olvido ante la tentación de un bienestar material que, a pesar de su atractiva apariencia, no hace al hombre feliz. Acaso la demostración va demasiado lejos. El encuentro de Francisco con el papa Inocencio III peca al teatralizar el boato de la corte romana. Más fuerza de convicción tienen las secuencias en que los miembros de la primera comunidad franciscana cuidan de los leprosos y mendigos o piden limosna bajo la lluvia en las calles desiertas de Asís. La alegría de estos hombres jóvenes, que abandonando riquezas y honores, se han empequeñecido para situarse al nivel de los más humildes y desgraciados, nos parece natural y legítima, sin apurar el efectismo.

En su preocupación por destacar la belleza de lo natural, de la vida simple del campo, Zeffirelli ha elegido unos espléndidos paisajes, que recoge en una fotografía excepcional, de tonos acuarelados. A veces cae en el cromó, a veces bordea la sensiblería y el enfatismo. Son riesgos que acechan al expositor de una teoría, como la que se trata aquí, y Zeffirelli no ha sabido, o podido, sustraerse a la influencia de su formación artística. Pero, para compensar estas caídas, no faltan escenas vigorosas y bien resueltas, como la visita de Francisco al taller de tejidos, propiedad de su padre, o la reconstrucción de la pequeña iglesia derruida en el centro del valle. Tampoco el sentido teatral de algunas escenas disminuye el valor cinematográfico de una narración donde el montaje es importantísimo elemento.

### otros estrenos

**HARRY, DEDOS LARGOS**, de Bruce Geller (USA). Tay y Sandy son los ayudantes de un «as» en el oficio de extraer carteras de los ciudadanos despidados. Harry, el carterista, tiene celos de Tay a causa de Sandy, una linda chica de pocos escrúpulos. Los tres viven espléndidamente gracias a su deshonorado trabajo. Lo mejor de la película son las secuencias de los robos, a base de un montaje de planos cortos. Por lo demás, no hay gran cosa. Lentitud, presentación confusa de los personajes y amontonamiento de situaciones sin interés para el espectador. Bruce Geller no llega siquiera a la categoría de arte sano, y se queda en la de aprendiz, con poco dominio de la técnica.

**LA NOCHE DE LOS DIABLOS**, de Giorgio Ferroni (italo-española). Otra película más de horror con los ingredientes clásicos: bosque siniestro, casa de leñadores perdida en la sombra, muertos-vivientes, sangre, crujidos, risas misteriosas... Las modernas técnicas de ambientación y de efectos especiales tienen en esta película un papel decisivo. Como historia macabra distrae a los amantes del género. Con los inevitables con-

vencionalismos, está discretamente narrada y sigue una línea ascendente hacia el gran clímax de terror. Buscas otros valores sería inútil y absurdo.

**LAS LOCAS AVENTURAS DE RABBI JACOB**, de Gerard Oury (Francia). En España se ha formado una numerosa legión de seguidores de Louis de Funès, que en Francia ha sucedido a Fernandel como gran figura del cine cómico. El éxito de público en las primeras semanas del estreno en Madrid ha sido considerable. Curiosamente, Louis de Funès ejerce un humor distante del que cultivan nuestros más destacados actores en la especialidad. Es una gracia más fina, más visual. Posiblemente el éxito entre nosotros se deba al contraste.

«Las aventuras de Rabbi Jacob» es una de las películas más endebles de Louis de Funès. Le falta la inventiva, la espontaneidad de la serie del «Gendarme». Gerard Oury ha hecho un guión retorcido, con alusiones al famoso «affaire Ben Barka», con intenciones críticas hacia el cruel enfrentamiento que levanta barreras de odio entre árabes y judíos..., y este lastre se deja sentir a lo largo del filme. Los actores cómicos deben apoyar su forzo-

samente reducido catálogo de muecas y efectos en una situación. Al flaquear ésta, el trabajo del actor flota en el vacío. **Louis de Funès** hace gracia, ¿por qué negarlo? Cuando imita al pájaro carpintero para aclarar su propio apellido, cuando se burla de los guardias con el fin de que lo detengan, cuando pasa los mayores apuros fingiéndose rabino en medio de una comunidad judía, tiene ocasiones sobradas para crear con su estrafalaria mímica y su vulgar aspecto una situación hilarante. Pero estos «gags» nos parecen deshilvanados dentro del contexto general de la película, que a veces tiene notables caídas de interés. Cuando más se nota la falta de pulso en el realizador es cuando el guión sigue la vieja escuela cómica americana, con las inevitables tartas de cremas y las no menos famosas persecuciones, a pie o en coche. A pesar de estos reparos es una película que se ve con placer gozoso.

**CLEOPATRA JONES**, de **Jack Starrett** (USA). Aquí tendríamos que hablar de «superwoman» de color, desfacedora de entuertos, invencible y omnisciente. En anteriores ocasiones hemos comentado el hecho de que el cine hollywoodense explota ahora el tema del negro bueno, buscando el interés de las grandes masas de espectadores de color o aprovechando la atmósfera reivindicativa que, a escala mundial, se ha formado en favor de las razas tenidas hasta hoy como inferiores.

«Cleopatra Jones» es una hermosa agente que se enfrenta al mundo del hampa: contrabandistas de drogas, policías blancos sobornados... Todo es muy infantil, desde los estrafalarios atuendos de la heroína, experta en recursos defensivos y ofensivos, hasta las persecuciones en automóvil y en general todas las situaciones. A nivel técnico funciona la película porque el cine norteamericano cuenta con técnicos capaces de sacar adelante cualquier engendro.

**LA POLICIA DETIENE, LA LEY JUZGA**, de **Enzo G. Castellari** (italo-hispana). Antes de comenzar la proyección pensábamos asistir a una de esas obras en las que el cine italiano de estos últimos tiempos examina con severidad los problemas que aquejan a la justicia y a la policía de aquel país. Pronto salimos del error: a pesar de algunos destellos de crítica seria, la película entra muy pronto por los caminos fáciles y trillados del filme de aventuras. Un comisario de policía de Génova consigue acabar con una banda de traficantes de drogas a pesar de los obstáculos puestos a su camino, a veces incluso por personalidades de las altas esferas, a pesar de las tremendas venganzas de que es objeto. El relato es, en ocasiones, confuso

y Castellari no se desenvuelve con agilidad en la trama que ha creado con la rivalidad de las bandas. En conjunto, es una obra vulgar, sin ninguna característica que la haga sobresalir de la masa de producciones del mismo tipo.

**EL JUEGO DEL ADULTERIO**, de **Joaquín Luis Romero Marchet** (España). Película de terror, con título publicitario. Cine absurdo, inverosímil, tosco, con pretensiones de trascendencia intelectual y hasta estética.

Producto híbrido que no engaña a nadie. El enredo argumental es artificioso, los personajes fabricados, el horror gratuito, los diálogos a veces resultan cómicos de afectados. Una película, aunque se pretenda hacer un producto comercial, de pura evasión, hay que realizarla a partir de un planteamiento previo que defina el conjunto de la obra, y esto es lo que a todas luces falta en una gran parte de nuestra producción cinematográfica y concretísimamente en la presente película.

## salas especiales

**LES ARPENTEURS**, de **Michel Soutter** (Suiza). Esta película pertenece al nuevo cine suizo que actualmente produce algunas de las obras más importantes que se proyectan en las pantallas mundiales, por su espontaneidad, por su afán de búsqueda de nuevos recursos ex-

presivos, por su inconformismo y su valentía.

Pero, en esta ocasión, Soutter ha abusado en su afán renovador. Riza el rizo; el relato a veces se hace incoherente y sobre todo moroso en exceso. Los tipos han sido dejados a su aire y no logran definirse. Como en



«Les arpenteurs»

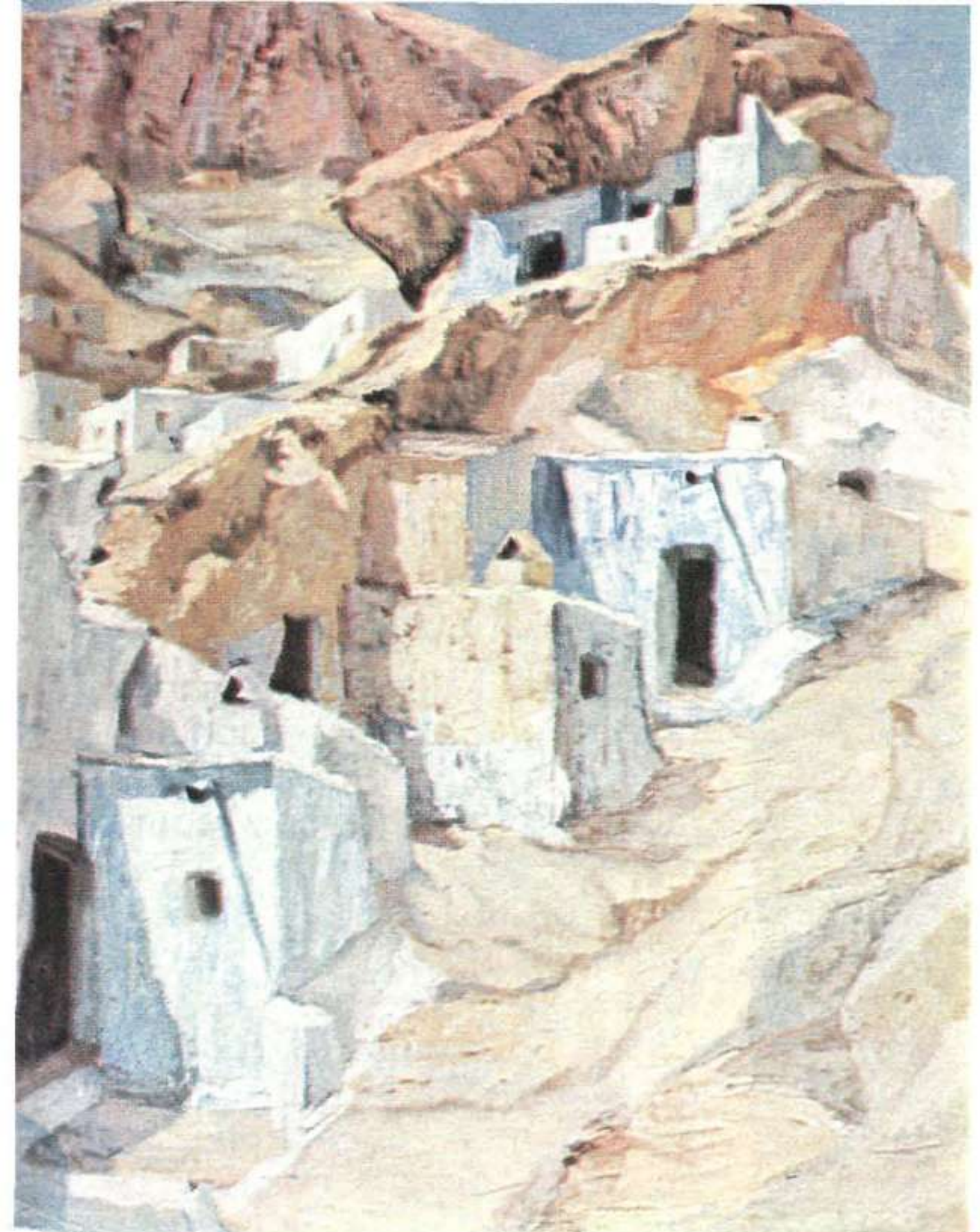


«Sandra»

tantas obras de vanguardia, no ocurre nada de especial: Unos geómetras trabajan en el trazado de una carretera, cerca de tres casas cuyos habitantes han de abandonarlas para ser demolidas. Entre estos hombres y mujeres se trenzan unas relaciones, que constituyen la trama de la historia. La preocupación por la sobriedad narrativa es acaso la causante de un cierto confusiónismo y de esa lentitud que en ocasiones llega a fatigar.

**SANDRA**, de **Luchino Visconti** (Italia). El título original es «Vague stelle dell'Orsa», y con este nombre fue presentada, obteniendo el León de Oro en el Festival de Venecia el año 1965.

«A priori» es una actualización de la «Electra», de Sófocles, en la época inmediatamente posterior a la última guerra mundial. Los personajes de la tragedia están, pues, reelaborados en función de la historia de nuestro tiempo, reelaborados literariamente, porque a Visconti el cine le interesa como simple medio de exposición de ideas y éstas se resumen en el estudio de la decadencia física y moral de un sector de la sociedad. El cine de Visconti es trágico, añorante, con gustos intelectuales y estéticos. De ahí que adopte una forma operística, en la que han reparado muchos críticos. Cuando Visconti compone una escena pretende con ella crear la atmósfera mental de sus personajes tanto como con las reacciones de éstos. ¿Es esto cine? Haría falta mucha tinta o muchas cintas magnetofónicas para recoger la controversia entre partidarios fervorosos y enemigos acérrimos del realizador italiano. De todas formas de su obra se desprende un indudable atractivo porque Visconti es, reconozcámoslo, un admirable acopiador de materiales y, sobre todo, un genial creador de atmósferas. Su punto flaco puede ser la literaturización de su problemática, que conlleva el riesgo de convertir a los personajes en figuras de cartón que recitan mecánicamente los textos donde se va desgranando el pensamiento del autor. Mas, por otro lado, está esa misma problemática espejeante en sugerencias y temas que punzan hacia el trasfondo del alma humana. Visconti es un prisionero de su formación, de su refinamiento sensual y decadente, de su cultura, que aportan elementos positivos y negativos a la vez. Volvemos al interrogante: ¿Hace cine? ¿El cine es una gramática desnuda o un medio expresivo utilizable según el temperamento del autor? Aquí juega el subjetivismo del espectador. En «Sandra» hay momentos inolvidables, hay una línea de interés ascendente, hay un acento trágico profundo y conmovedor. Acaso esto sea arte.



# CANTON CHECA

nos lleva de  
la mano al  
sur

Por Luis LOPEZ ANGLADA



El pintor llamó al cronista por teléfono; había algo patético en aquella llamada.

—Te hablo por última vez. Mañana me operan de la garganta y creo que ya nunca podré volver a hablar.

Cuando el que dice estas palabras es un pintor, sucede que el que las oye encuentra cien motivos literarios para consolarle. Un pintor habla por sus pinceles, la luz no necesita palabras, el arte lo suple todo, etc.

Afortunadamente, Cantón Checa, que era el que así nos llamaba, es un hombre del Sur y acaso había algo de exageración en sus palabras. El caso es que la operación se produjo y el pintor encontró de nuevo la voz en su garganta, como una vieja amiga que jugara a asustarle. Unos días después Cantón Checa nos invitaba a visitar su ex-

posición en los salones de Bellas Artes, y él mismo podía ir explicándonos lo que había pintado.

«¡Tener por compañero a un poeta con nombre de lucero!» El que ahora nos llevaba de la mano a las tierras del Sur que, por milagro del arte, colgaban de las paredes de la sala Goya, de Bellas Artes, era sin duda un poeta, al que, de verdad, no le hubiera sido imprescindible tener voz para explicarnos la gran lección de las tierras del Sur, donde los hombres aprendieron a tomar entre sus manos el arco iris y donde el sol, cuando ve que un pintor ha abierto la gran pantalla del lienzo ante su cara, se detiene a posar como aquel niño desnudo de que nos habla el poeta Saulo Torón.

*Tú eres como yo, un muchacho  
con menos años quizás.  
¡Esta mañana te he visto  
salir desnudo del mar!*

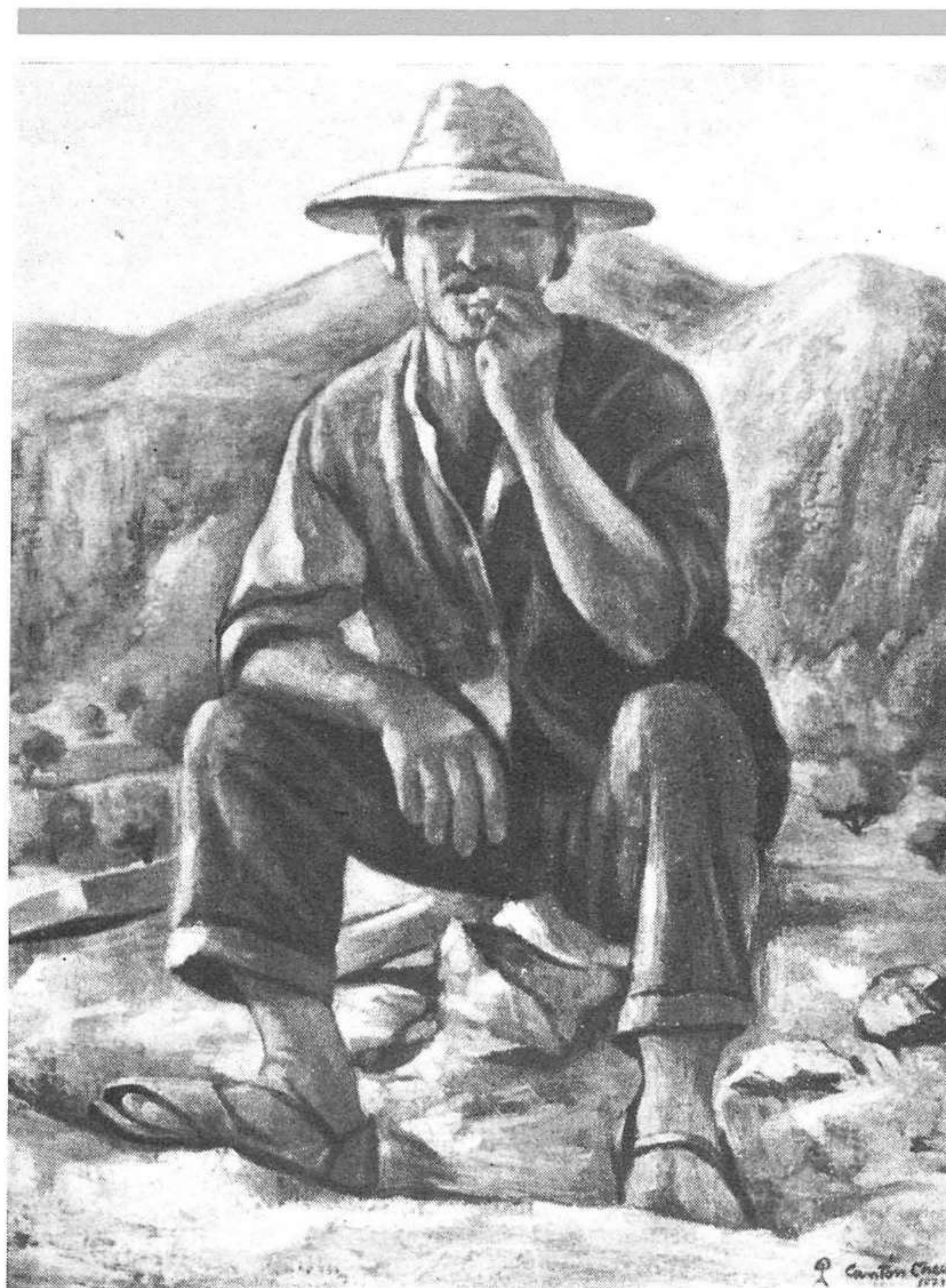
Cantón Checa es uno de aquellos pintores que un día se reunieron en Almería, convocados por la voz amiga de Perceval, el que había inventado el sol, y se vinieron a Madrid para ofrecer la gran lección de la luminosidad y la tierra, de la pasión por el color de Andalucía y por la perfección de la pintura. El maestro D'Ors fue por entonces el que dio la llamada de atención a los aficionados sobre aquel grupo de jóvenes que se llamaban Perceval, Capuleto, Cañadas, Alcaraz y Cantón Checa, y al que luego se uniría espiritualmente, con toda su exquisita sensibilidad femenina, Carmen Pinteño. Eran los «indalianos», y el símbolo bajo el que se unían era el «indalo», la representación primitiva de la civilización almeriense, del hombre que sostiene en sus manos el símbolo providencial de la paz.

La pintura de los «indalianos» tenía como principal característica la unión del «fauvismo» cromático y una especie de expresivismo en las figuras que, en lugar de orientarse hacia el desgarramiento o el grito, prefería encontrar lo que de ternura queda en los gestos de los niños o en los ojos de las mujeres. Pero no se crea que el estar integrado en este grupo venía a uniformar a todos sus pintores en una misma y mimética expresión artística. Lo que Perceval ponía de hondura en las almas humanas se hacía en Cantón Checa pasión por el paisaje, al que de ninguna ma-

nera quiere retratar con exceso de realismo, sino que lo bebe primero con sus ojos, se llena el alma de su personalísima y almeriense manera de ser y luego, como muy

bien descubrió Gerardo Diego, «se recluye en su estudio o pasea meditando cómo va a transformar lo visto en lo soñado, lo real en lo ideal».

Pero a Cantón Checa, adon-



de se le va el alma es a La Chanca. Porque éste es uno de esos caminantes que van despacio, mirándolo todo, pero como ensimismados, y que se dan cuenta de que hay detalles que escapan a los profanos y a los que no toman razón de la belleza que les rodea. Ocurre que La Chanca que ve Cantón Checa transforma su pobreza en íntimos calores humanos, y sus esquinas en territorios de la más pura belleza en los que resulta que estaba escondido todo el misterio de los cubismos, de los blancos sobre blancos de nuestros abstractos y de la fantasía de rocas antropomórficas de los surrealistas. Sucede que Cantón Checa no intenta ser cubista ni abstracto, ni surrealista, sino pintor enamorado de su tierra, de sus cosas y de sus luces, y se le da por añadidura todo lo demás; hasta el dolor de ver mujeres sentadas a la puerta de la miseria, niños semidesnudos y gentes que lo único que tienen, como regalo de Dios, es el sol almeriense, raíz nutricia de la vida a la que adoraron los «indalos» de antaño y que siguen siendo el eje y única riqueza de la vida en La Chanca.

Cantón Checa lo sabe y lo pinta. Por eso los que desde la calle de Alcalá somos capaces de entrarnos por estas callejas almerienses tenemos que agradecer al pintor su fidelidad a unos motivos de apasionamiento que, una vez transformados convenientemente en sueño y en paisaje ideal, se nos sirven a los que no tenemos tanta capacidad de transformación como si se nos llevase de la mano a unos paisajes ideales del Sur.

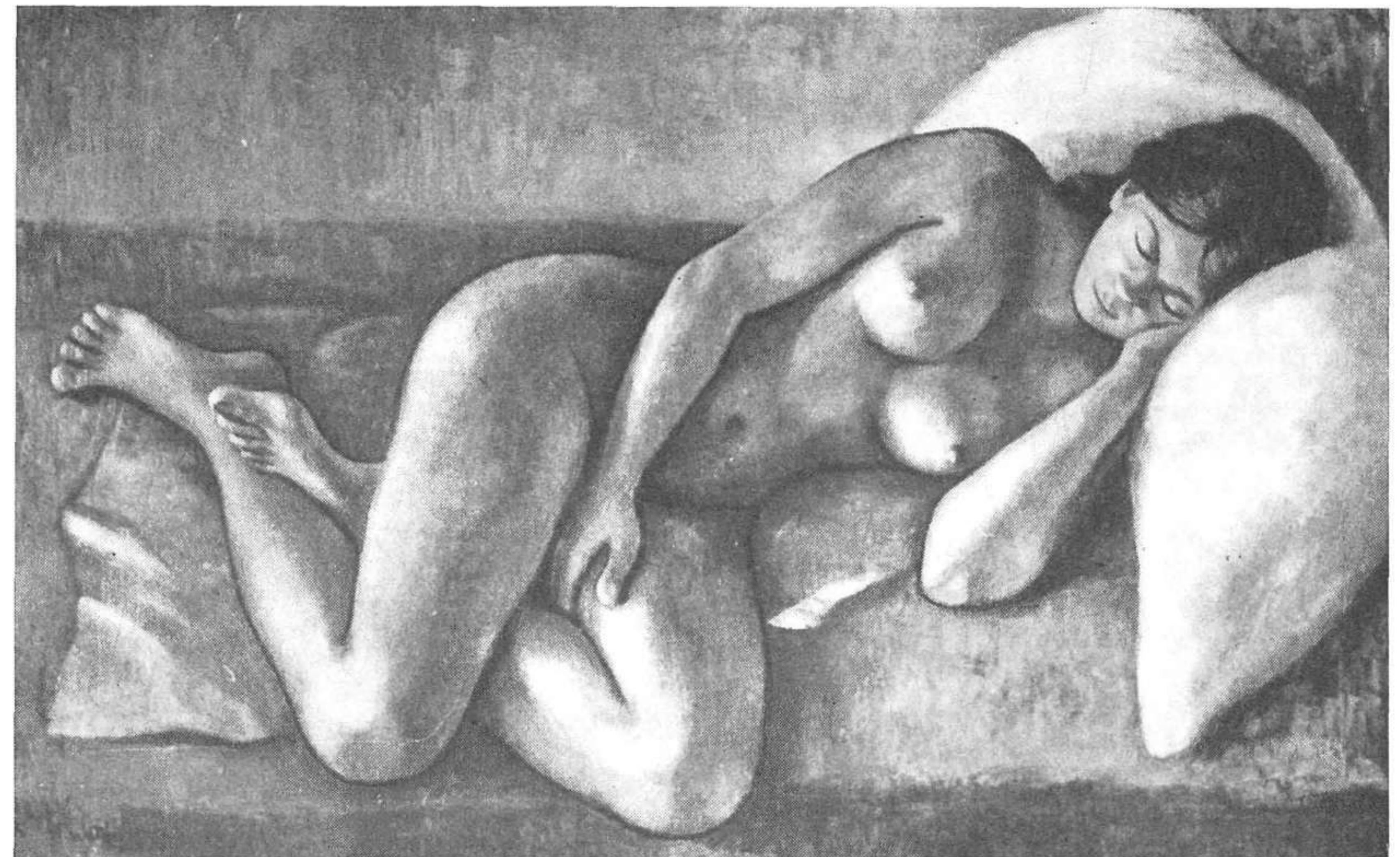
Pero ¿es así el Sur? Así, por lo menos, será desde ahora, pues, como nos ocurrió en el caso de Perceval, Almería se ha transformado por obra y gracia de estos artistas que son capaces de transmutar en belleza lo que era pura y seca naturaleza. Que no nos vengán hablando ya de tierras calcinadas, ni de paisajes lunares ni de espacios inhabitables. Nosotros sabemos, porque nos lo han dicho Cantón Checa y Perceval, que a veces el campo es un inmenso topacio del que se levanta la gracia de los plateados olivos para asombro e inspiración de los poetas, y ya estamos locos por correr a las tierras de Almería para comprobar el poder taumáturgico de estos hombres que sacan milagro de las piedras y sonrisas del dolor y primaveras de donde no había más que cal y arena y ga-

nas de tenderse al sol para hartarse de dormir.

Alguna vez el pintor quiso venirse por tierras de Castilla, y vio los paisajes alcarreños o las sierras abulenses con los mismos ojos de quien se sabe amigo del sol y lo encuentra allí donde él se posa. De modo que estos paisajes castellanos de Cantón Checa son auténticos, sí, pero vistos a través de un alma meridional, que lo que le ocurre es que iba para poeta y prefirió el color de la pintura para comunicarse mejor que la palabra que tan a punto estaba de traicionarle en su propia garganta. Los poetas —y los pintores— nos dan, pues, «su» paisaje, el que ellos ven, inventan o se figuran. Y ya, desde entonces, nosotros, quedamos tocados por su milagro, y ya no volveremos a verlos nunca como nos habíamos creído que eran en realidad.

Por eso quien mejor ha captado el arte de Cantón Checa han sido los poetas. Y si Gerardo Diego nos definió tan agudamente el misterio que no nos explicábamos, Celia Viñas, la delicadísima escritora a la que toda Almería acompañó para llenar de rosas su último camino, definió exactamente lo que el pintor le mostraba:

«La trascendencia de lo concreto. De una esquina al vuelo. Ni todo astro, ni todo piedra. El ladrillo en la plástica se hace latente como un milagro se hace visceral sin ismos y el cielo se acerca tanto a lo tocado que los de-



dos se llenan de azul. Cantón tiene unos cuadros que plantean problemas de espacio y de tacto.»

Y en la revista *Alborán*, de Almería, José Andrés Díaz captó también esta dimensión poética de Cantón Checa afinando aún más la puntería para lograr la diana de la explicación:

«Cantón ha entrado en ese reino superrealista donde las transparencias se hacen recíprocas, y no sólo de fondo afuera, con lo que los seres y las cosas se inundan de celestial encanto. No es el mismo «encanto misterioso» de Leonardo de Vinci, de halo envolvente, sino de algo tan inusitado —como poético al



fin— de que lo tridimensional sea un logro en la pintura: desprofundizando los secretos del arte para un logro más alto, más en el ser de lo auténticamente bello.»

¿Está claro? No, bien sabemos que es inútil intentar explicar con palabras, por muy aladas que sean, lo que supone el misterio, la entraña de la pintura, aun cuando ésta sea tan humana, tan afín a nuestros sentidos, como la de Cantón Checa. «Poeta de los ojos» le hubiera llamado Lope de Vega. Por eso comprendemos que, por muy fuerte que fuera el susto del pintor en el instante en que se creía que su voz iba a quedar clausurada para siempre, a él le quedaba todavía el recurso, casi divino, de hablar con el color, con la línea, con las formas, en lenguaje eterno que todos oirían en lo más escogido del espíritu.

## Medallística actual

Por Luis María LORENTE

## AVICENA

Dedicada al filósofo y médico persa Avicena, al que se le llamó Al Shaika Arrais (El gran maestro), está esta medalla, obra de Víctor Douek, en cuyo anverso figura su efigie con los años de nacimiento y muerte, en una interpretación muy moderna y muy del gusto actual.

En cambio, el reverso es una composición en donde se condensa todo el saber enciclopédico (medicina, anatomía, matemáticas, física, filosofía y metafísica) de este filósofo, el cual nunca se ofuscó de su sapiencia, pues siempre consideró el supremo poder de Dios. Por esta razón, en este reverso figura una de sus frases preferidas: «Bienvenidos los sabios que saborean los placeres del espíritu.»

En cuanto a los datos técnicos de esta medalla, son: diámetro, 72 mm., acuñación en plata y en bronce.



# CRISTINO MALLO,

## EN SU SEGUNDA Y MAS JOVEN PLENITUD

Por Carlos AREAN



**A**UNQUE alguna vez se le haya llamado gótico, calificación nada impropia por cierto, es al mismo tiempo Cristino Mallo uno de nuestros escultores más clásicos en el auténtico sentido de esa calumniada palabra. Lo fue desde sus orígenes, lo que no ha impedido que muchas de sus figuras llenas de ternura atónita hayan tenido en los años treinta un trasfondo de gótico purista o de clasicismo ático, tocado por una gracia un poco más íntima que la habitual en la Hélade. Ese mismo clasicismo corre hoy como un río soterrado por debajo de sus pequeñas figurillas flamígeras y con una penetración en el interior del volumen, abierto en amplios huecos organicistas, que resulta relacionable con las más ricas conquistas de

la escultura de los últimos tres decenios.

En este año 1974, en que va a cumplir Cristino Mallo los sesenta y siete de edad, se muestra todavía más joven que cuando en la Nacional de 1930 conquistó con un memorable grupo escultórico —«Dríadas» era su título— una primera medalla, tras haber introducido, con el entretenerse de sus ninfas, un auténtico soplo de aire libre en medio del ambiente de aquellas muestras que ya comenzaban a ser incipientemente plúmbeas. Aquel Mallo, galardonado a la inverosímil edad de veintitrés años, era ya un maestro seguro de su dicción. Ahora lo sigue siendo, pero ha ido de paso eliminando oropeles y construyendo en silencio su obra con una parquedad que creo que carece de paralelos en nuestra plástica contemporánea.

Llegado aquí no podemos dejar de hacer un alto en el camino. Hay siempre una relación íntima entre la obra y el hombre que la crea. Es verdad que hay ocasiones en las que ambos parecen despegarse, pero ello se debe, o a que no hemos llegado a calar bien en el misterio último de la obra, o a que el hombre interior no era exactamente tal como a nosotros nos había parecido al intentar rastrearlo a través de su fugitiva conducta. En lo que a Cristino respecta, no existen equívocos, y todos sus amigos —de más de medio siglo muchos de ellos— coinciden en afirmar que Cristino es tal y como se deja ver ante el público. He dicho se deja ver porque, a decir verdad, oír se deja oír muy poco. Cristino Mallo es el artista más silencioso que he conocido en toda mi vida. Es el único, por añadidura, que no me ha hablado jamás de su evolución como escultor ni de ninguna de sus obras. No sé si actúa así por timidez o por un elevadísimo sentimiento del decoro, pero rehúye también toda propaganda y resulta difícilísimo obtener de él los datos precisos para cualquier investigación sobre su escultura. No escatima, no obstante, el elogio justo y escueto sobre aquellos compañeros de profesión cuya labor considera valiosa. En este aspecto, Cristino vuelve a constituir una excepción. Su silencio va siempre unido a una sonrisa cortés y a una extraña capacidad para escuchar y para responder con la frase exacta y breve, en la que

no existe nunca, igual que acaece con sus objetos escultóricos, una sola extremosidad ni un solo oropel.

La obra que realiza este hombre sencillo y austero es hija exacta de su manera de ser. A ello hay que añadir una sabiduría de oficio y una perfecta información sobre todo el pasado escultórico universal, que constituye también algo que caracteriza de manera muy definida a este hombre y a este artista ejemplar. Su parquedad le impide ser tierno en sus relaciones humanas, pero la ternura se concentra a veces incontenible en sus bustos de niños o incluso —¿quién lo diría?— en algún toro que es simultáneamente aplomado e ingravido y que, aunque acaba de voltear al torero, no por eso deja de mostrarse anhelante y de mirarnos con un garcilasiano y dolorido sentir. Lo más notable es que, hallándose tan turistificado este motivo de la escultura taurina, no exista nada que pueda resultar anecdótico en los toros de Mallo. Así lo vio más de una vez Manuel Conde, con esa sagacidad suya tan teñida de lirismo. Fue por ello por lo que escribió recientemente que «nada es adjetivo, anecdótico o fácil en esta escultura. Hay un rigor admirable, de austera renuncia a lo epidérmico, en la obra escultórica de Cristino Mallo».

El mismo Manuel Conde aludió en otro párrafo inmediatamente posterior al recién citado a las relaciones entre el pretexto natural transfigurado en la obra y la manera que tiene Mallo de entregarnos su mundo y de convertirlo en nuestro:

«Lo sensible, inmediato, pasajero—escribió Conde en las líneas finales de su presentación para la reciente exposición de Mallo en la galería Theo—, se cristaliza en cada obra de este artista en naturaleza conquistada, resumida en cosa creada por la voluntad del escultor, que nos muestra así aspectos del mundo que, a través de su presencia, ya nos pertenecen.»

Esa voluntad del escultor de resumir a la naturaleza y transfigurarla lo hace fluctuar entre dos mundos cuyos extremos pueden hallarse en el Discóbolo de Mirón y en las deliciosas vírge-





nes ligeramente llameantes del último gótico francés. Se trata de dos mundos no demasiado alejados entre sí y todavía muy «clásicos», aunque ya incipientemente barroquizados. Todo lo que queda a ambos lados de esos dos mundos, el realismo, caricatura de la movilización alejandrina del clasicismo helénico, y los expresionismos delicuescentemente desgarrados, en los que parecen haber perdido su última medida nuestro gótico y nuestro barroco, le resultan enteramente ajenos a esta escultura ponderada, flexible, suavemente sinuosa y sensualmente contenida, en cu-

yas parcas ondulaciones y en cuyos sueltos volúmenes estremecidamente entroncados se ha deleitado Cristino Mallo antes de permitir que también el público se deleitase con ellos. Porque ésa es precisamente otra de las características de la escultura de Cristino: el que al primer golpe de vista se perciba la entrega deleitosa con la que su autor la ha inventado.

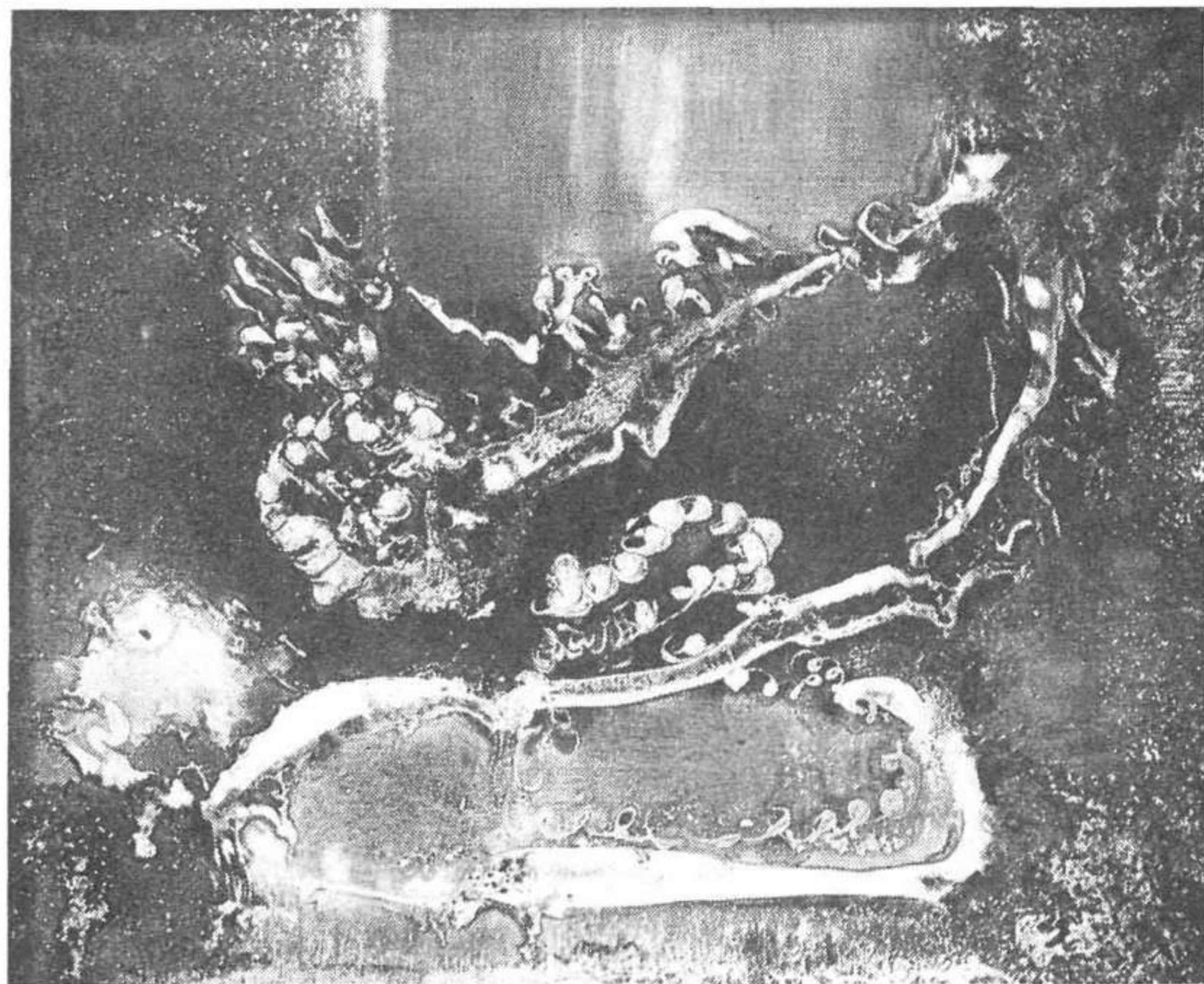
Toda creación exige esfuerzo y Cristino trabaja duramente, sin descanso, pero lo hace al mismo tiempo con gozo y por eso no queda en sus esculturas la huella premiosa de la labor

realizada, ya que el trabajo que realiza no ha sido nunca para él un castigo de Dios. Todo cuanto Cristino esculpe denota alegría de vivir y amor. Ahora, en su segundo momento de plenitud, ese amor es más invasor que nunca, y Cristino nos parece todavía más joven que cuando a los veintitrés años conquistó, sin buscarse una sola recomendación, una primera medalla. Su obra constituirá para siempre un modelo de fidelidad a una actitud ante la vida y a una manera de ser. Su perfección clásica, similar, dentro de las formas de herencia helénica, a la

de nuestros más grandes maestros de ayer y de hoy, la convertirá también en modelo, pero en este segundo caso no para imitarla, porque su fragancia moriría al ser quemada por otras manos u otros pinceles, sino para que sirva de punto de partida a una nueva transfiguración de la realidad en la que pueda escucharse el silencio, ese silencio infinito que caracteriza al maestro y en el que la ternura es, igual que en la Alejandría, neoplatónica, o en el París flamígero-renacentista, uno más entre los valores estrictamente plásticos.

## Itinerario de EXPOSICIONES

### FELIX ADELANTADO, en la Galería Pater de Milán



De Milán nos llega noticia de la exposición que el pintor zaragozano Félix Adantado acaba de inaugurar en la Galería Pater. Alejado de la abstracción geométrica, en las últimas obras del artista hay una mayor preocupación por el trabajo de la materia, de la que sabe extraer variadísimos contrastes texturales.

En estas obras de Adantado llega al espectador la expresividad emotiva que late en esas masas de materia arremolinadas, amansadas o efervescentes que se hallan embebidas en una paleta múltiple a la que da unidad su apasionado lirismo colorista.

RML

### GINES PARRA, en la Galería Frontera

El pintor Ginés Parra, nacido en Zurgena, Almería, en 1896, es uno de los pintores españoles cuya vida transcurrió en su mayor parte fuera de España y, por consiguiente, fuera de ella se desarrolló también su obra. Argelia, Argentina, Nueva York y París fueron escenario de su vida, a lo largo de la cual desempeñó los trabajos más variados y humildes, sin dejar por ello de estudiar primero y posteriormente desarrollar su profunda vocación pictó-

rica. Amigo de Picasso, de Clavé y Peinado, de Domínguez y Bores, celebró exposiciones con Picasso y Oscar Domínguez, siendo acreditada su pintura en las numerosas muestras que celebró en Europa y América durante la primera mitad de siglo.

Su pintura, de factura sobria, que hemos podido contemplar en la Galería Frontera, de Madrid, nos aproxima, por su colorido y contención formal, a las vidrieras medievales.

Tanto en los paisajes como en los bodegones aparecen las formas reducidas a esquema, llegando en ocasiones a su más extremado rigor geométrico. El color ha sido elegido en cada caso por su mayor valor expresivo y el dibujo ha quedado reducido a grandes trazos, de los que emerge una potencialidad contenida.

En el trazado de sus figuras manifiesta el pintor un regusto ornamental al que no le es ajeno cierta dosis de sátira: perfiles repetidos, caballos y pierrots, reinas y damas nobles en pose hierática con regusto a corte medieval de juguete.

Ginés Parra nos hace penetrar su mundo a partir de una impronta aparentemente ingenua, para dejarnos posteriormente prendidos en la belleza plástica que nace de una meditada estructuración previa. No es pintor que se deje llevar por la pasión en su obra y sí por el rigor. Hay en todos sus cuadros precisión y justeza y una voluntad de grandes formas más propias de mural de



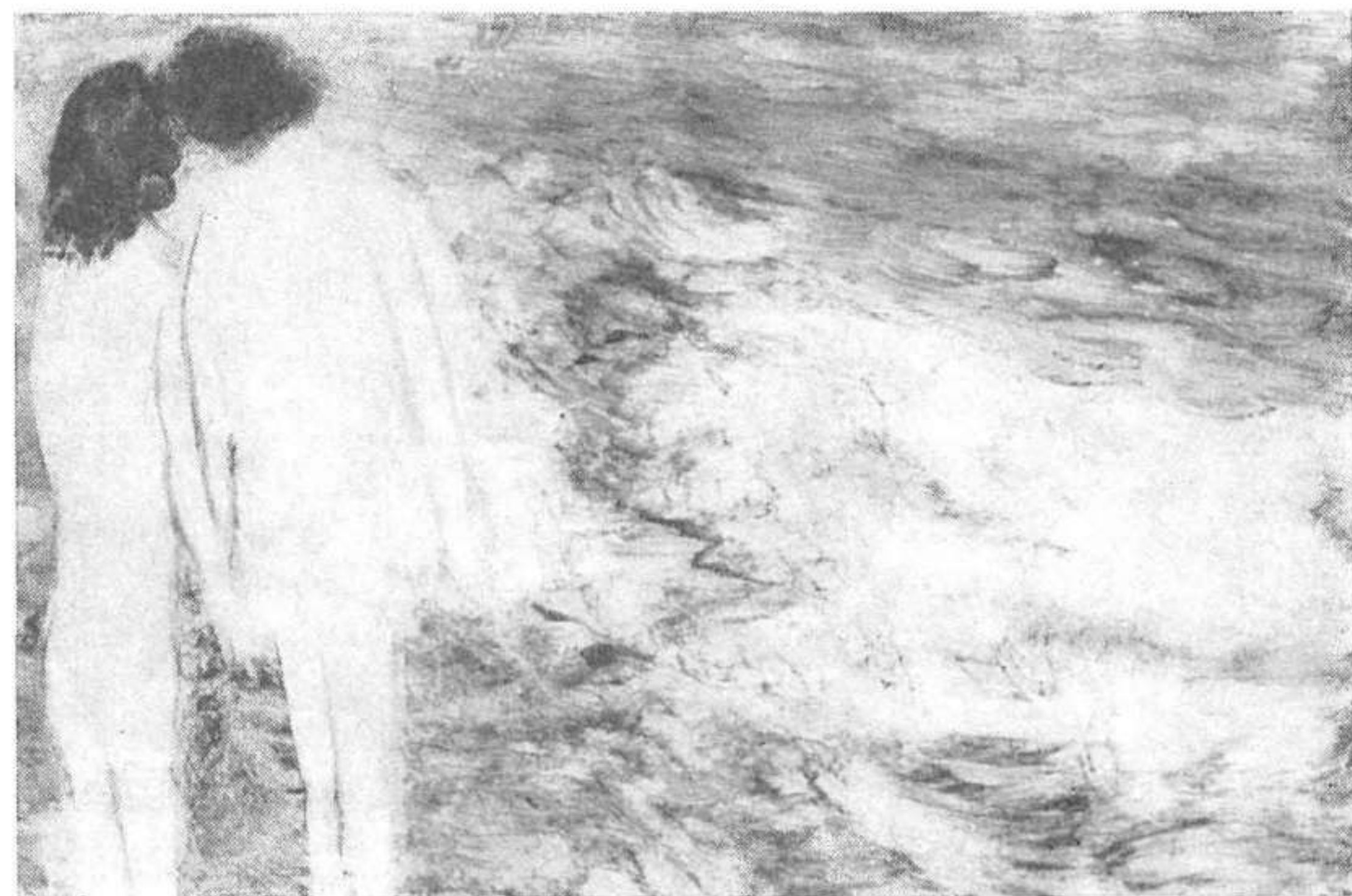
grandes dimensiones que del formato que las contiene.

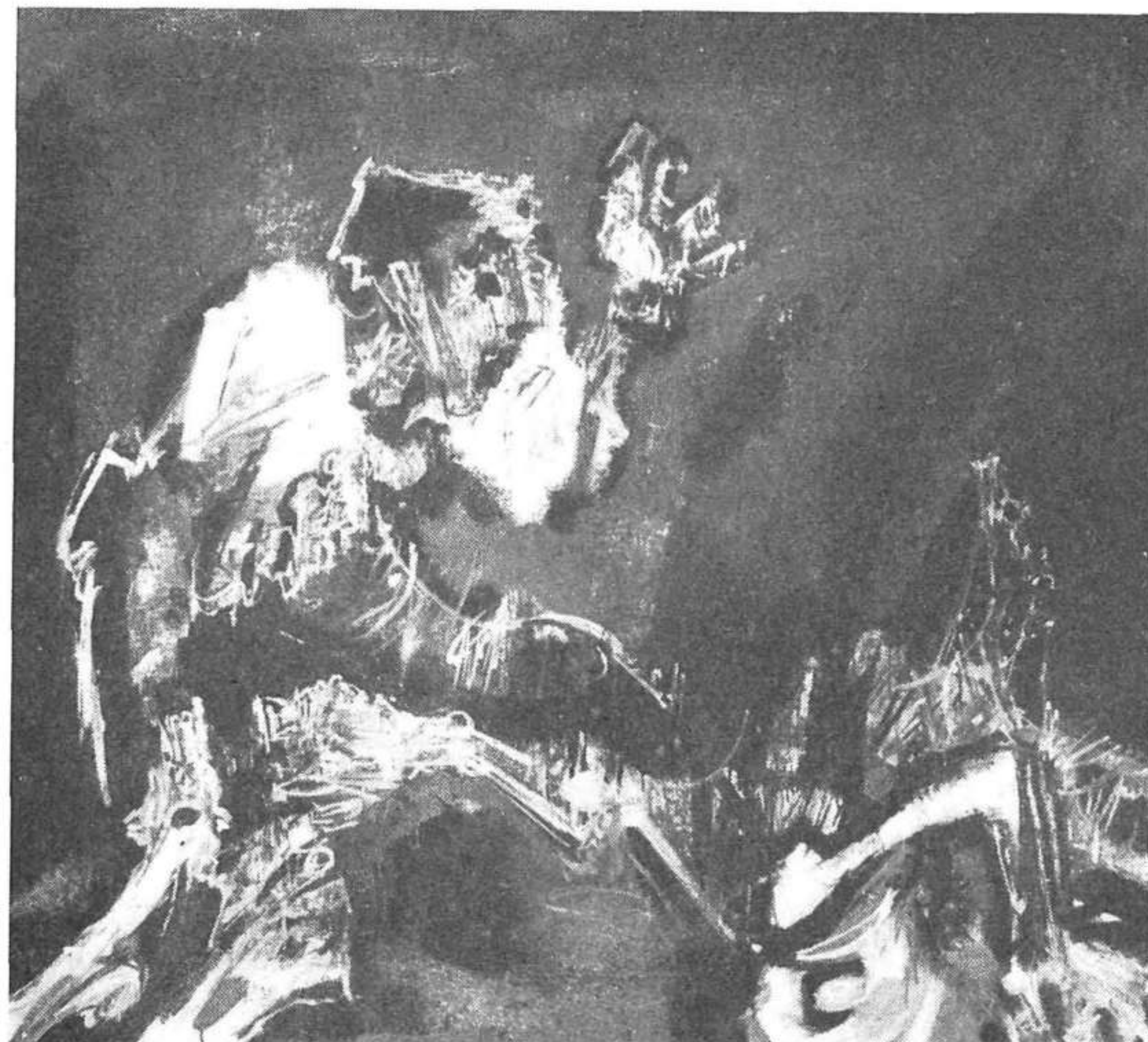
RML

### TATIANA, en la Caja de Ahorros Municipal de Vigo

Desnudos junto al mar, paisajes y bodegones con frutas expone en Vigo la pintora Tatiana, artista radicada desde hace años en Madrid. En sus cuadros el color fluye dejando tras de sí sutiles transparencias. La pincelada envolvente unas veces, arrastrada otras, traza y esboza figuras delicadas que se hallan inmersas en un espacio abismal. Tatiana dota a su obra de un ritmo constante, evocador de realidades ensoñadas. Parte en principio de lo real, para en virtud del color y el suave erosionado y empastado de la materia, perdidos en gran parte los contornos, salir al encuentro de una abstracción impregnada de lirismo.

RML





# LA GUERRA EN LA OBRA DE ALVARO DELGADO

Por Rosa M. DE LAHIDALGA

El testimonio de la agresión, de la violencia y el hambre están aquí, junto a la puerta. Si pudieran escaparse por ella estos cuadros-documento de Alvaro Delgado, expuestos en la Galería Columela, de Madrid, quedaría tras ellos la huella de un latigazo y la zozobra flotando en el ambiente. Tan fieramente ha quedado consolidado en ellos el espectro hiriente de la guerra que hoy se libra en la gran urbe del mundo.

Más al interior, descendiendo la escalera, hay otra sala con retratos de doce hombres de La Olmeda que acompañan a un Cristo de pose velazqueña, luz y tinieblas atisbando el misterio. Alvaro Delgado ha separado de este modo, incluso arquitectónicamente, la muerte por odio de

la muerte por amor; el aniquilamiento absoluto, por un renacer más allá de la renuncia a la vida.

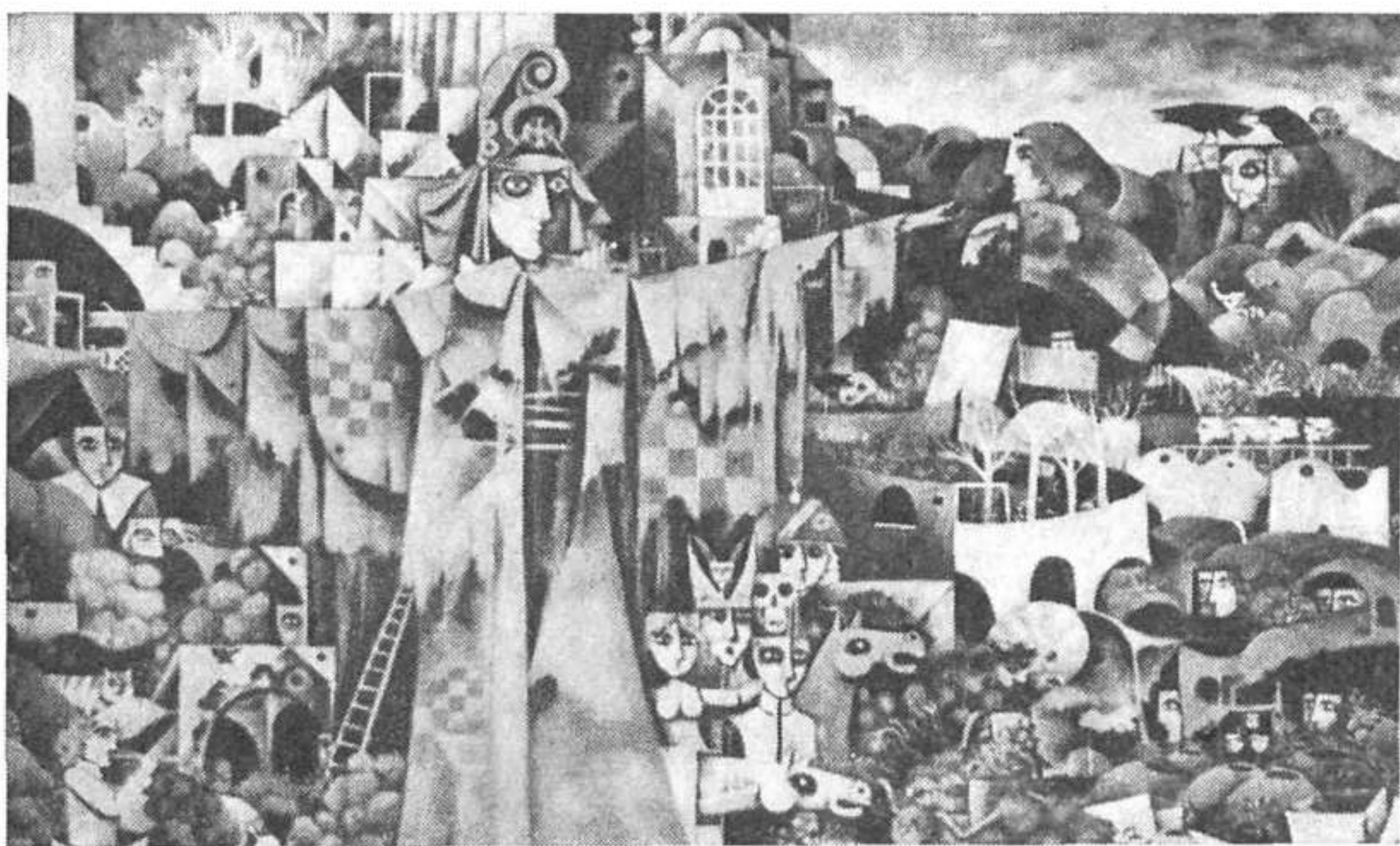
Los personajes de esta serie bélica han perdido la singularidad de su fisonomía personal y han adoptado como perfiles propios, la venganza, la fuerza, el miedo pavoroso o la resignación sin esperanza. Alvaro Delgado ha desahogado en esta ocasión la función de «cronista» plástico de guerra. Bobby Norman sigue en su cuadro aferrado al arma que le hizo sobrevivir mucho después de que la guerra hubiese terminado. Mor Goldstein y Hartox Biltz, Chaim Soutine, están ante nosotros constatando con su presencia la actualidad de un porqué que nunca halló respuesta. Junto con ellos, tres

óleos, «Los fusilamientos d'après de Goya», completan la serie de pinturas sobre la guerra. Los tres han servido como bocetos de la obra que ha de formar parte de la serie que proyecta realizar el artista sobre réplicas de obras del Museo del Prado.

Poco lugar ha quedado al azar en su obra. Envuelto en luz, en tragedia y misterio queda ese magnífico lienzo del Cristo de La Olmeda. Pinta mucho y destruye casi la mitad de lo que pinta. Quizá quiere el pintor hacerse perdonar tanto conocimiento, tal derroche de habilidad y tal acierto en el logro expresivo de sus lienzos. «He partido de la inocencia formal pictórica, incluso humana, y mi experiencia me ha llevado a situaciones de mucha menos inocencia», ha afirmado.



ALCOY, en la Galería de Luis



El mundo pictórico del artista catalán Eduardo Alcoy es un mundo de síntesis conceptual y expresiva. El buen dibujo se ha instalado bajo un orden que fusiona formas y tiempos de ayer y de mañana y lo

impone una quimera revestida de autoridad. Alcoy cubre la totalidad de cada superficie, papel, plancha o lienzo, con su universo habitado por rostros, figuras y objetos fragmentados que conviven bajo el imperio de una ilógica lucidez. Dados, perfiles, robots, osamentas y clavos, frutos, astros y ciudades, cada uno en su lugar preciso, cubren la cuadrícula que les corresponde en el ajedrez imaginario del soporte.

Alcoy se ríe de sí mismo mientras construye, febril, un universo dislocado y armónico donde la sinrazón se halla sometida a leyes que él sólo conoce. El barroquismo formal sirve un lenguaje plástico riguroso y sobrio donde la materia ilumina y colorea el mundo multiforme de un dibujo que obedece fiel y sin posible artificio los intrincados senderos de una mente que zigzaguea entre lo que es y no es, lo que fue y quizá sea.

RML



AMADEO GABINO, en la Galería Juana Mordó

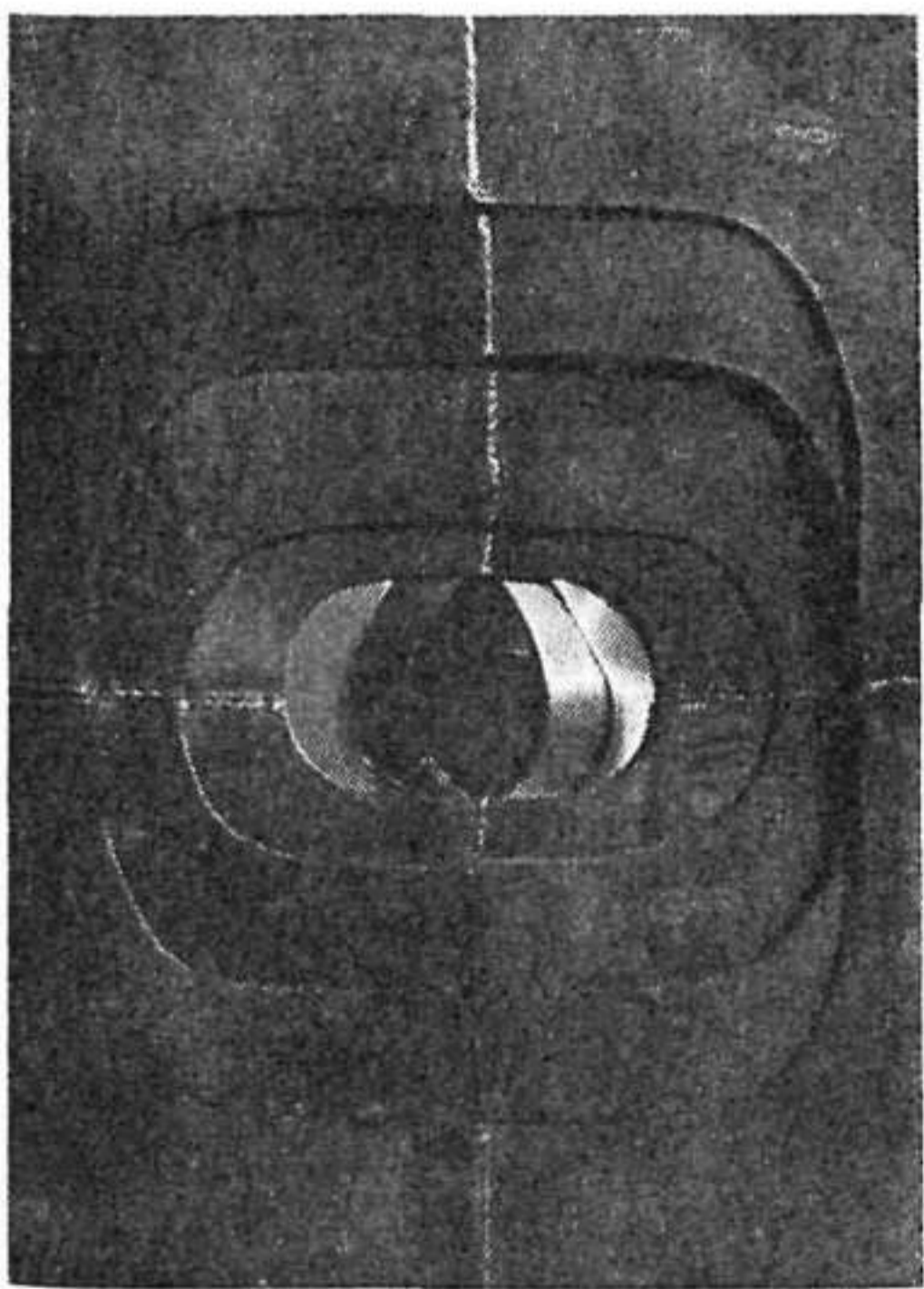
Podemos imaginar a la tierra ocultando su origen, protegida por escamas metálicas en ininterrumpida continuidad. A la vista de algunas obras de Amadeo Gabino podemos también pensar que

el movimiento de las ondas sonoras puede quedar representado de manera plástica mediante una serie de láminas de acero que se ciñen, en su paralelismo recortado, a una forma quizá programada.

En estos cuadros el pintor ha querido narrar la gran tragedia que el hombre de hoy protagoniza. Ocurre que Alvaro Delgado es demasiado pintor, y cuando plasma con sus pinceles el suceso, como un periodista su crónica, lo hace utilizando los medios de que dispone, y entre ellos no sólo se hallan los puramente pictóricos, que en este caso serían más que suficientes, sino los que derivan de su profundidad humana, de su inquietud metafísica y de su amplia formación cultural. La obra sobrecoge no sólo por razón del contenido, sino por la forma plástica en que nos hace llegar, pleno de resonancias emotivas, el mensaje. El azote del pincel, que arrastra, envuelve o desdibuja contornos, surca masas de color donde la agresividad no deja huella merced a la erosión o el salpicado de la materia, que aparece suavemente empastada.

Alvaro Delgado, que formó parte de la llamada «Tercera Escuela de Madrid», heredera de los mejores logros de Solana, de Vázquez Díaz, de Cossío y Palencia, ha recorrido el camino sin permitirse pausas. Su pintura continúa el proceso experimental que iniciara, aun cuando el pintor se halla preparando el discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dibujante portentoso, su pincel sabe del impulso expresionista que lo mueve y de la captación repentizada del gesto. Conocedor de la materia, que igual utiliza en capas tenues como adensadas, su paleta recorre una riquísima gama cromática desde el claroscuro al amarillo oro, el azul y el rojo definidos.

Quedan atrás sus retratos psicológicos, la serie de animales domésticos, perros, cabras y borriquillos, o la que tituló «Bichos para matar». En la obra de este gran pintor, el conflicto entre la figuración y las seducciones del mundo abstracto se ha convertido en compromiso en el que el mundo real queda liberado de su vigencia clásica para permitir fecundas interferencias de signo diferenciado.



da previamente por un ordenador electrónico.

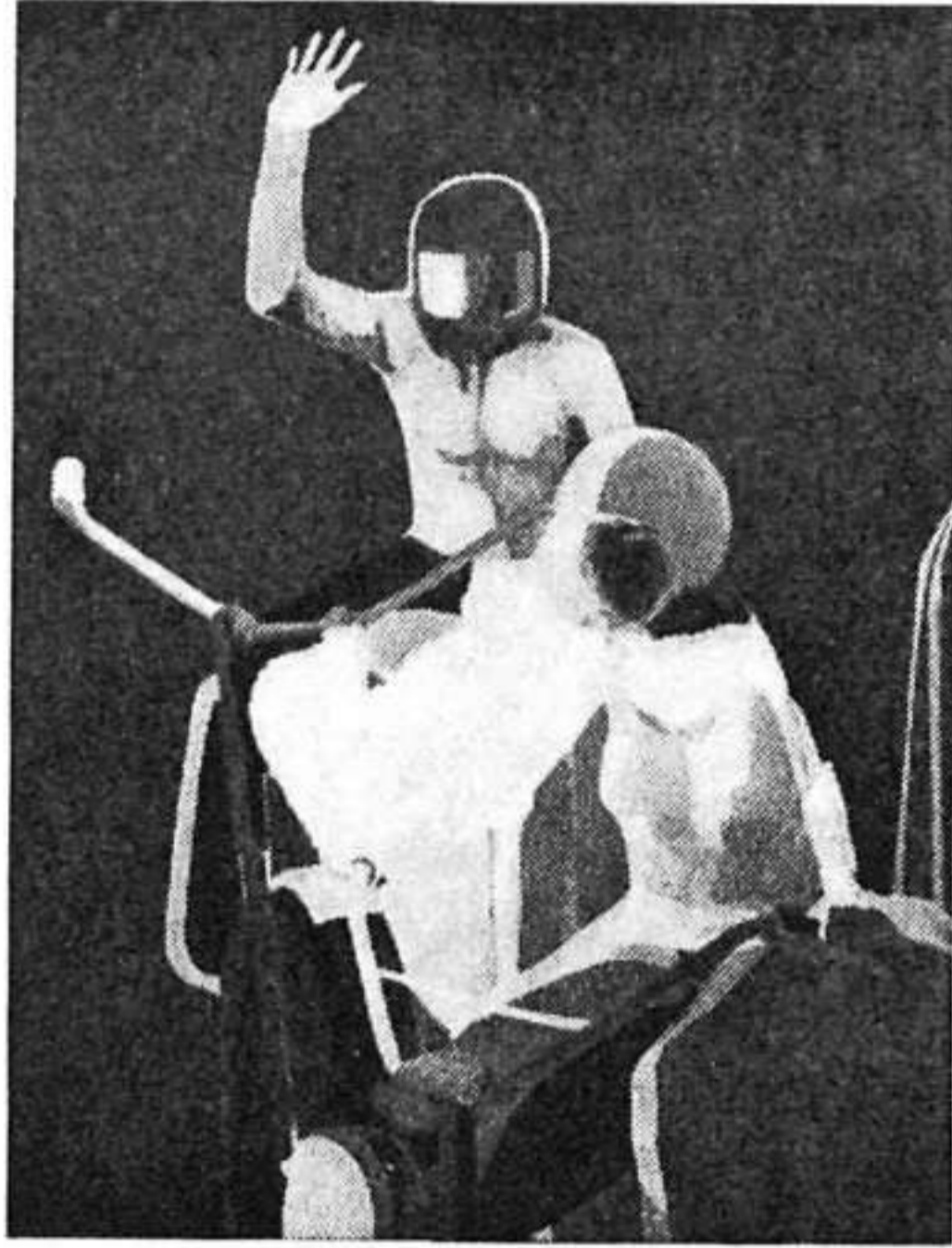
Amadeo Gabino construye sus esculturas con láminas metálicas, que ordena seriadas o incluso cabalga y clavetea unas a otras. Las formas, sometidas a esquema geométrico, cierran sobre ellas

mismas en su juego de brillos y reflejos una inquietud latente que habla de ciencia y de poder en el futuro, y que en su penetración llega a la más íntima esfera del espíritu del hombre.

RML



**MANUEL ESTEBAN,**  
en la Galería Península



Mi encuentro con la obra de Manuel Esteban Lamas tuvo lugar en la II Bienal de Pintura «Ciudad de Zamora», celebrada el pasado mes de octubre. Entonces ya captaron el interés de muchos, dos obras suyas muy en la línea de un «pop-art» con particularidades propias. Este artista que se presenta por vez primera con una muestra individual en Madrid se sirve en su temática de motivos populares en la sociedad de consumo. El deporte, las «gogo girls» y otros aspectos dinámicos de la realidad de nuestros días han quedado plasmados, a modo de cartel, en estas superficies planas de vivo colorido, donde espacios y volúmenes son sugeridos merced a la combinación adecuada de variados planos cromáticos.

RML



**CAMILO,**  
en la Galería  
Villares-Toro, de Madrid

Camilo es Camilo Valenzuela y García de Polavieja, poeta desde su juventud y pintor en su madurez. El descubrimiento tardío de su segunda vocación le ha permitido iniciar su obra pictórica con un conocimiento amplio de todas las corrientes vigentes en los últimos decenios. El problema, por tanto, fue para él no el informarse a tiempo, sino el de procurar que su superabundancia de información no desvirtuase su instintividad originaria. El resultado de su criba convertida en lucha íntima se tradujo en la creación de sus óleos sobre el papel satinado, con los que se inscribe en una modalidad personal a la

GALERIA  KREISLER DOS



**VICENTE LARREA**

HASTA EL 6 DE ABRIL

HOMENAJE A

**SIQUEIROS**

DESDE EL 8 DE ABRIL

hermosilla 8 tel 2264264 madrid 1

*biosca*

**JOSE  
SALIS**

(1863 - 1926)

**MES DE ABRIL**

GENOVA, 11  
TELEFONO 419 33 93



*J. J. Rottenburg*  
*Galería de Arte*

Almagro, núm. 27

Teléfs. { 419 04 09  
419 94 02

M A D R I D



**LUGRIS  
VADILLO**

hasta el 10 de abril

*Tartessos*

GALERIA DE ARTE

**JUAN  
ALCALDE**

HASTA EL 4 DE MAYO

**SERRANO, 63-Tel. 2264201-MADRID-1**



que Capuletti bautizó con el nombre de «expresionismo onírico».

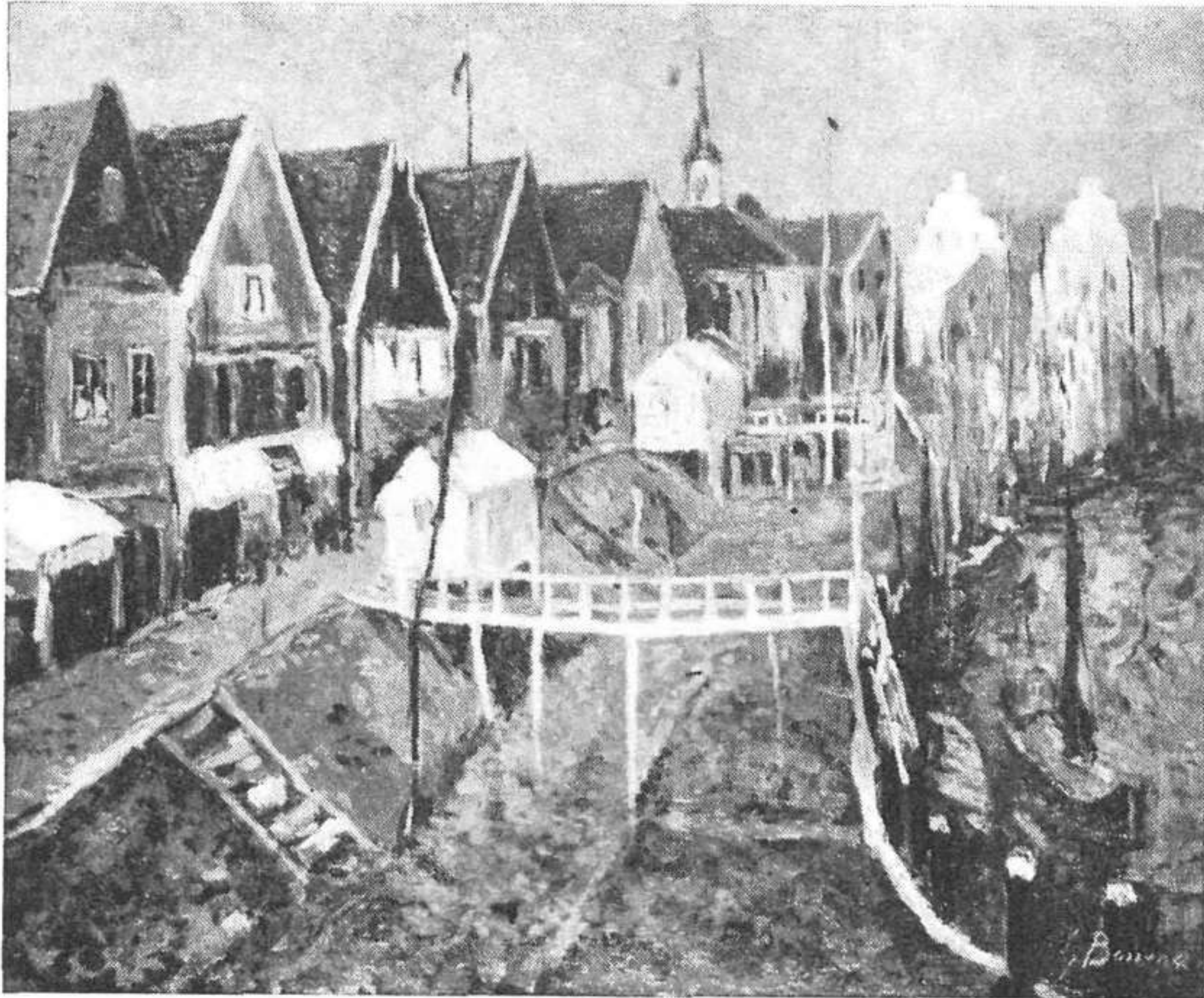
Casi todas las obras de Camilo tienden a una fusión del lirismo y de las calidades plásticas. Abundan los bosques atravesados por grandes pájaros y las escenas submarinas, en las que hay un auténtico surgimiento de las formas en unas nieblas de agua tornasoladas. La manera como las figuras se desdibujan y su interpretación continua con los fondos hace que el conjunto de la obra quede cortada a margen perdido, sugiriendo así una ambivalente posibilidad de evasión. El color, muy matizado, muy evanes-

cente, muy compuesto y con toda suerte de encabalgamientos sutiles, ratifica el clima de lirismo de la factura tenue e igualmente entreverada. Creemos, por tanto, que con esta exposición se inventa, en efecto, una nueva modalidad de expresionismo onírico, que es, no obstante y al mismo tiempo, lírico y evasivo en cuanto posible negación de un mundo que es, a veces, más agrio de lo que las personas sensibles son capaces de aceptar de buen grado.

CA



### GARCIA BARRENA, en la Galería Gavar, de Madrid



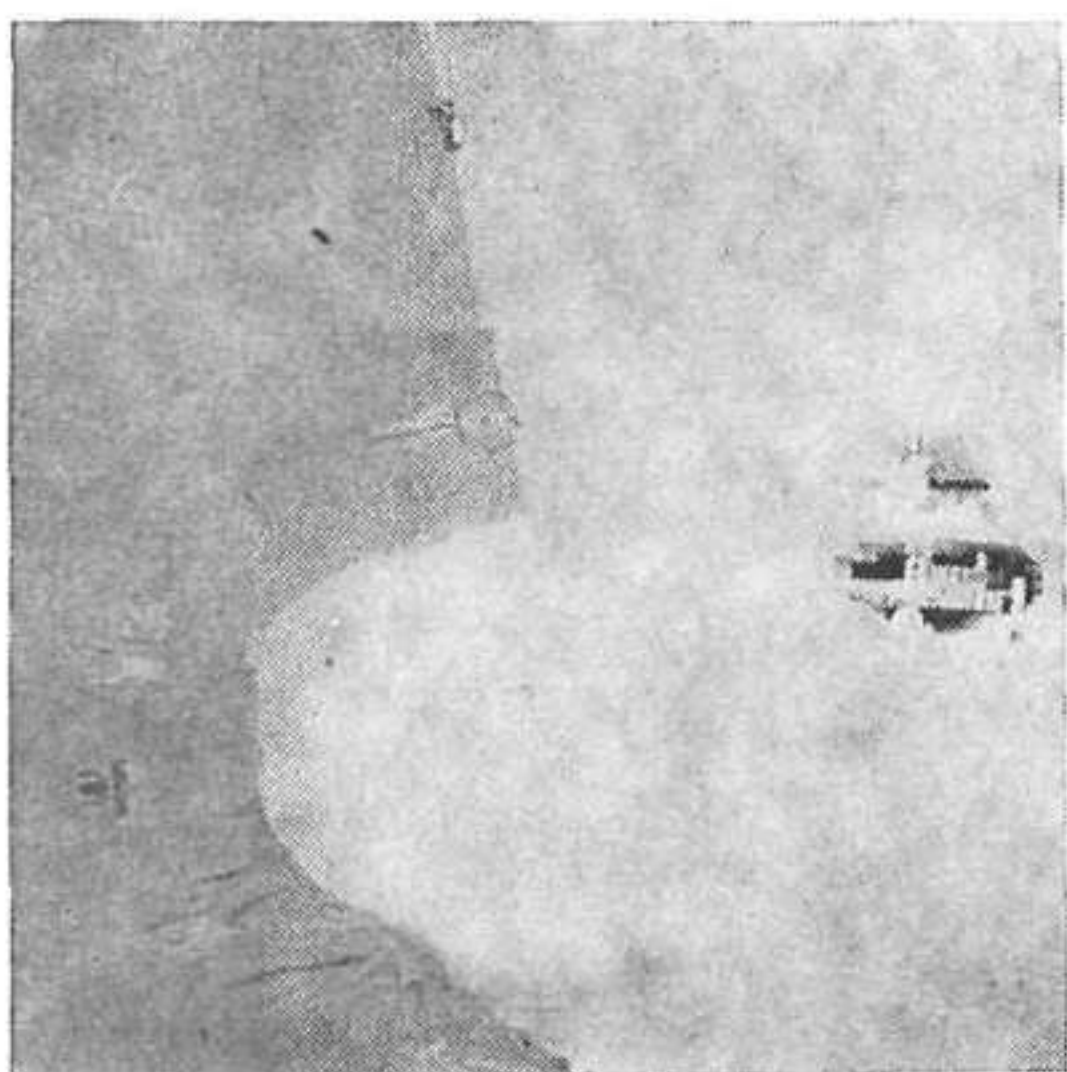
La Galería Gavar, coincidiendo con las fechas navideñas, ha presentado una exposición del pintor bilbaíno García Barrena. Rincones urbanos, paisajes y sencillas escenas rurales. En la fluidez de su pincelada suelta y sobria se afirma una construcción austera a la que anima la captación precisa de una luz neblinosa unas veces, envuelta en sol y brumas, o limpia y diáfana.

García Barrena, como todos los artistas de Vasconia, lleva la sobriedad y el lirismo tan aferrados en el alma, que sin definirse su estilo formal, es el espíritu de su pintura el que nos hace adscribirlo a la región.

RML



### ANTONIO LORENZO, en la Galería Kreisler Dos



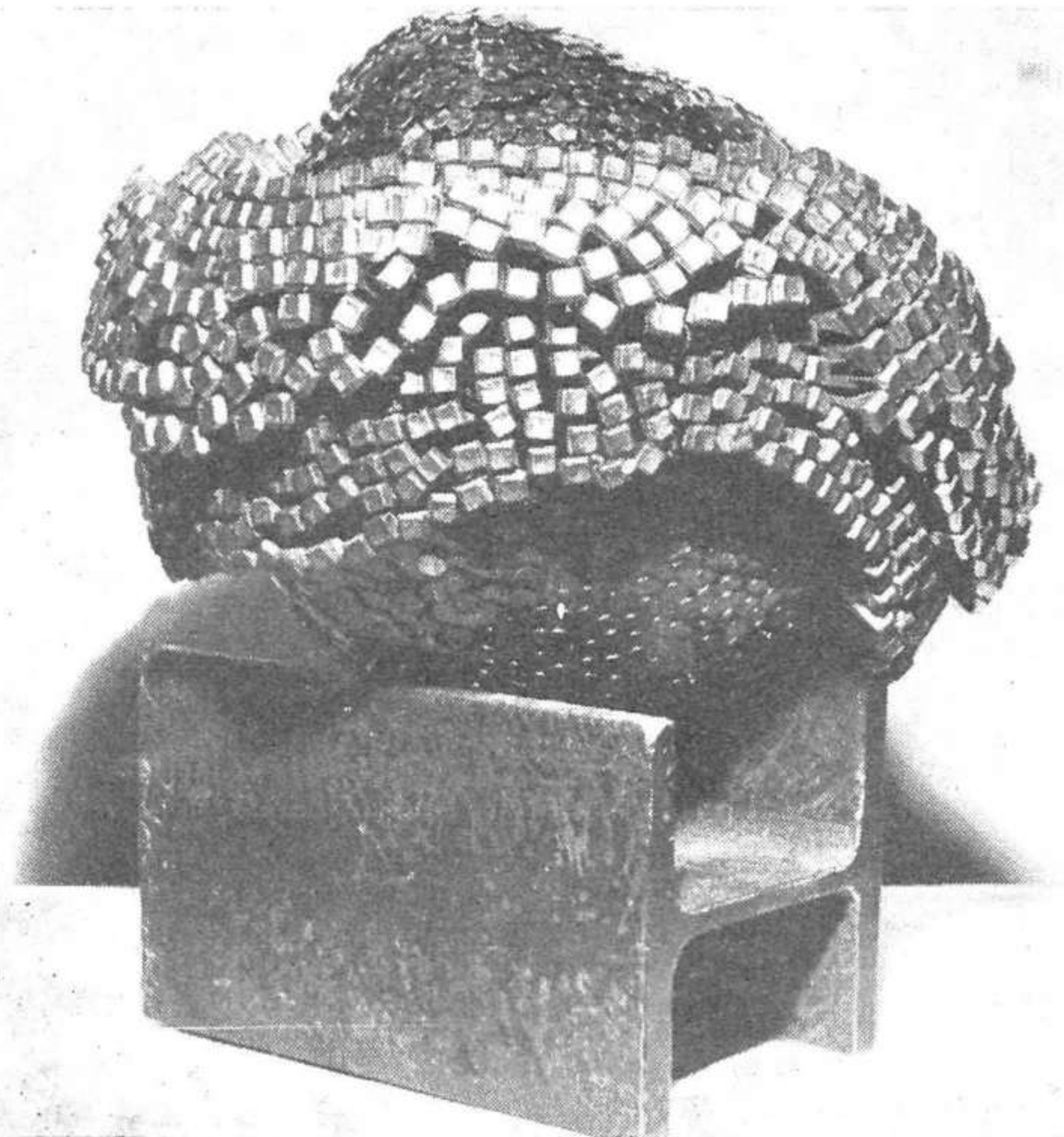
ción estrenada o de reflejos submarinos nos envuelven en su magia colorista y en su delicadeza textural. Antonio Lorenzo deja que penetremos su cosmos particular construido con recursos estrictamente pictóricos, donde el hombre y su futuro tejen la red sutil de realidades y quimeras a toque de suaves e imperceptibles pinceladas. Cada color seleccionado por el artista, embebido de luz, queda plasmado en estas superficies a través de suavísimas gradaciones cromáticas que se suceden sin límite preciso.

Estos cuadros, además de la magistral lección pictórica que imparten, son exponentes del sueño humano mágico y visionario de su artífice.

RML



### ISABEL SALLERAS, en la Galería Skira, de Madrid



En exposición individual, pero formando parte del ciclo de escultura catalana del siglo XX, que se celebra en la Galería Skira, ha expuesto en una de las salas pequeñas de dicha institución marchante la original escultora catalana Isabel Salleras. Creo que ha realizado un avance enorme desde su muestra anterior hasta la actual. El ritmo de los clavos con los que estructura sus formas compactas, pero llenas de penetraciones sutilísimas, se ha hecho más suelto y movido. Ha tenido, además, el acierto de combinar estas formas, cuyo material basta por sí solo para individualizarla, con otras en las que demuestra su maestría en el trabajo del hierro y que parecen expeler hacia lo alto a las construidas a su manera habitual. El aire se filtra entre los recovecos de estas formas y las dota de una mezcla un tanto desasosegante de fuerza y de levedad, de armonía y tensión, terminando así de individualizar la manera personalísima de esta artista inquieta y sagaz que sabe qué es lo que quiere y actúa con muy clara conciencia de los objetivos que se ha propuesto y que convierte en realidad sin arrepentimientos ni vacilaciones.

CA



### RETANA, en la Casa de Cultura «Fray Diego», de Estella, Navarra



Cuando Matisse decía: «Trato, sencillamente, de poner unos colores que restituyan mi sensación», dejaba asentada la primacía del individuo y de su sensación, doble postulado revolucionario bajo el cual desarrolló y concluyó su acción el fauvismo. La pintura de este artista navarro, que hace uso del color como soporte de su dibujo e incluso de la composición misma, hace gala de la más entera libertad de expresión personal. Verdes, amarillos, rojos, azules y cobrizos emergen en el lienzo una vez sometidos a su «prueba del fuego», con vibrante potencialidad. Para Retana la pintura es una fiesta desbordante de masas coloreadas que aplica un pincel impulsivo, anhelante en su sentida grandiosidad. Tierras de Estella, riberas del Ega, «Montejurra», paisajes navarros que el pintor capta del natural y recrea bajo su paleta. Retana gusta tanto de la materia sobria como adensada, e incluso la mezcla en ocasiones con pigmentos. Es en sus paisajes, de ondulado trazado y ritmo casi envolvente, donde color y forma establecen su más íntima unidad expresiva y, a nuestro juicio, se dan los mejores logros del artista.

RML



# música

Por Carlos-José COSTAS

## LOS VALORES ESPACIALES Y RAMON BARCE

★ Se ha publicado el número 20 del Tercer Programa de Radio Nacional de España, dedicado al VII Curso celebrado en el Palacio de La Magdalena de Santander en la primera quincena de julio del pasado año, sobre el tema «El espacio en el arte de hoy». La parte musical estuvo a cargo de Ramón Barce, que habló de «Los valores espaciales en la música», incluyendo esta publicación el texto íntegro de su charla.

Ramón Barce no sólo crea como compositor, sino que —al margen de la crítica— es también un excelente investigador. Su postura abierta como creador trasciende al resto de sus tareas. En su trabajo analiza las diversas corrientes de interpretación espacial de la música, para resumirlas: «En realidad son absolutamente insuficientes, sobre todo porque se ha identificado al espacio con el volumen.» Partiendo de esta limitación, recorre las distintas posibilidades que se han incorporado a la música en los últimos años, y termina con una nueva puerta abierta: «Las verdaderas sensaciones espaciales ya no las percibimos; por eso quizás ahora pasan de nuevo al exterior, al escenario, a la dialéctica entre la sala y el pódium.»

El trabajo es una aportación de síntesis al tema que ha de tener una especial significación en el

futuro, en un futuro próximo a la vista de nuevas experiencias, entre las que figura la música-espectáculo.

## FESTIVAL DE GRANADA



Portada del Festival de Granada

★ Entre el 26 de junio y el 9 de julio tendrá lugar en Granada el XXIII Festival Internacional de Música y Danza, así como el V Curso «Manuel de Falla». La sesión inaugural será un Festival de Cante Jondo, con participación del cante, la guitarra y el baile. El ambiente es propicio y la incorporación del Curso «Manuel de Falla» lo hace más justificado si cabe, puesto que nuestro compositor fue el que creó las bases del primer certamen celebrado en la misma ciudad. Siguiendo esta misma línea, la segunda sesión se ha titulado «Diálogos Flamencos» e intervendrán en ella, presentados por Rafael Gómez Montero, José Menese y Antonio Fernández «Fosforito», en el cante, y Manuel Cano y Paco de Lucía, en la guitarra.

Dentro de la música tradicional en el Festival, actuará el Ballet de la Opera de Hamburgo, con algunos ballets ya conocidos y algunas novedades. Asimismo intervendrán los Williams

Chamber Singers; el Coro de Alumnos del V Curso «Manuel de Falla», dirigido por Oriol Martorell; la Orquesta de Cámara Los Angeles, dirigida por Neville Marriner; el Cuarteto Italiano; Coro de Cámara de Nuestro Salvador, que dirige Estanislao Peinado; Alicia de Larrocha, y la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Eric Leinsdorf. Fuera de los citados, figura la Orquesta Nacional que, dirigida por Jesús López Cobos y con la colaboración de Pedro Corostola, ofrecerá obras de Mussorgsky, Ravel, Schumann y el estreno de una obra de encargo de Antón García Abril. Por otra parte, el conjunto Speculum Musicae de Nueva York presentará un programa de Schoenberg, en conmemoración del primer centenario de su nacimiento.

En resumen, a los alicientes propios del Festival, se suman este año las sesiones de Cante Jondo y el homenaje a Schoenberg, sin que falte el estreno de una obra-encargo, como ya es tradicional.

## HOMENAJE A OSCAR ESPLA

★ Dentro del homenaje a Oscar Esplá, del que ya informé en su momento, organizado por el Club Urbis y el Tercer Programa de Radio Nacional de España, tuvo lugar un coloquio en el que intervinieron Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Enrique Franco y Tomás Marco. El tema del mismo era la obra de Oscar Esplá, que analizaron y comentaron, poniéndose de manifiesto lo desconocido de gran parte de ella y la tampoco exce-

siva repetición de algunos títulos que lo identifican y limitan, como si a ellos se redujera el total de su labor creadora.

Tanto esta sesión como todos los conciertos y conferencias celebrados con este motivo son como un recuerdo y una adhesión a la obra de Oscar Esplá, bien justificados. El Club Urbis y el Tercer Programa han roto así uno de los lamentables olvidos tan frecuentes para nuestros compositores.

## FEDERICO SOPEÑA Y EL «LIED»

Federico Sopeña, catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid, crítico musical, y autor de numerosos libros sobre temas musicales, acaba de publicar *El «lied» romántico*, editado por la Editorial Moneda y Crédito. Se trata de un hermoso libro de 240 páginas, a través de las cuales Federico Sopeña analiza a la vez la trayectoria histórica y la evolución técnica, de modo que, además de dejar constancia de los hechos históricos de su trayectoria, orienta al lector sobre las características técnicas de cada etapa de su desarrollo.

Por las razones apuntadas, estamos ante un libro de doble valor, porque en su redacción se reúnen su personalidad como crítico y sus cualidades de pedagogo experimentado, paralelo a las generaciones interesadas en la música como un todo, y no solamente en determinados instrumentos o facetas de la misma.



Ramón Barce, autor de un estudio sobre los valores espaciales de la música



Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Enrique Franco y Tomás Marco en el coloquio sobre la obra de Oscar Esplá





A mi querido amigo  
D. FRANCISCO ESCUDERO

Ruolga  
3-1-73

# FRANCISCO ESCUDERO,

## EL MAR Y UNA MUSICA PARA ACOMPañAR A LA TARDE

Por Mary Carmen DE CELIS

Todavía está el Conservatorio con su silencio de temprano, aprisionado en estas paredes antiguas, que guardan muchas historias de gente en su interior, anudando los signos en los sonidos que rebotan, tan conocidos y puestos en común como la calle, donde espera el taxi diario, tras el teléfono de Elías. Es difícil estar en el momento, cruzando la ciudad para buscar unos papeles o atravesando en el cuarto, junto a la estufa, unos minutos de música recién estrenada, que devuelve la cinta con toda la fidelidad que es capaz. La partitura dirá su ausencia del tiempo, del ahora de sonidos que caminan en dirección contraria, como si no quisieran o no pudieran participar de hallazgos que son algo más que líneas prolongadas en el pentagrama, que voz extrañando tesitura. Escudero habla de inspiración en esta provisional circunstancia de la música compartida, cuando luz y sonido se acercan para ser memoria de las olas, tan próximas, que se sienten ya a pesar del asfalto y las ruedas chocando en el exterior.

Se quedaría sin cubrir este nombre de San Sebastián, volcando sobre los puentes sabedores de su agua, del movimiento de su vida, si un clamor diferente no viniera acompañando a la ciudad, tan entrañable para mi particular historia de la música, ocupada por un piano que nunca oí, pero que sonó entre estas piedras, captando su color, la diminuta arena haciéndose montaña, el huracán de las olas vertiendo sobre la playa toda su conquista de mar, el incipiente crescendo de la noche con el regreso del buzo, con los párpados grandes por la intensidad que han presenciado durante el día, el pensamiento intentando resumir presencias: *en su presencia, los himnos repetían los gestos acostumbrados, cada vez más intensamente, hasta alcanzar esa entrega completa a la alegría.*

Pero el momento es otro. El compositor recibe visitas; se prepara para el concierto de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio; pone en marcha el magnetófono; deja correr toda la cinta; habla con su casa; llama a Elías; pide un taxi; coge la boina; saca la última partitura; registra fechas, domicilios; dice *inspiración* varias veces; comenta el festival de música de vanguardia, en el que se le ha incluido; recuerda a Luchy, antigua alumna suya; busca fotos; pregunta. El día, pese a todo, está incompleto; le falta dentrismo, manos entornadas para acoger las sombras que se aproximan; el destino de la música comunicada en la casa del buzo; el desnivel de dos encuentros protagonizados por el sonido, pero con calor diferente en la mirada.

La cinta ha dictado su año de expresión, su apagada incidencia en las paredes, que devuelven la voz, dando una nueva dirección a los giros del texto, al relato, que transcurre dividiendo matices, con una desdibujada imposición cortinas adentro, filtrando un calendario detenido, un querer asomarse a otros resultados, sin el pensamiento y la experiencia puestos en ellos. Por eso la luz no parpadea, y tras la ventana está corriendo un huracán de vivencias que acecha mi asiento y mis sentidos. A San Sebastián le falta mucha música en estas horas actuales. La mar lo sabe y ocupa su lugar.

## BIOGRAFIA

Francisco Escudero García nació en San Sebastián el 13 de agosto de 1913. Comienza a estudiar música en la Academia Municipal de Bilbao en 1921. En 1922 ingresa en la banda de música de esta villa, tocando la flauta y el oboe. En 1926 realiza estudios musicales en la Academia Municipal de Música de San Sebastián, y luego en el Conservatorio de la misma ciudad, donde asiste a los cursos de piano, armonía y composición de Beltrán Pagola. En 1931 amplía sus conocimientos de composición con Conrado del Campo en Madrid, a la vez que estudia la técnica de ejecución en diversos instrumentos, como violín y trompa. En 1932 obtiene becas de la Diputación de Guipúzcoa (armonía y composición) y la Real Academia de San Fernando, Madrid (Dirección Orquestal), para ampliar conocimientos en el extranjero. En 1933 cursa estudios de perfeccionamiento en Francia y Alemania con Paul Dukas, Le Flem y Wolff. En 1948, catedrático de Armonía y Composición en el Conservatorio de San Sebastián. En 1951 contrae matrimonio con Goyita Eizaguirre Lopetegui. En 1954 obtiene el número uno en las oposiciones nacionales de ingreso al Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles de Primera Categoría. En 1961 es nombrado director del Conservatorio de Música de San Sebastián. En 1972 es nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es director de la Banda Municipal de Música de San Sebastián y de la Orquesta de Cámara de Guipúzcoa.

## COMPOSICIONES

Seis piezas breves para cuarteto de instrumentos de arco, 1930.

Sinfonía en sí bemol, en cuatro movimientos, 1934.

Trío bucólico, para oboe, trompa y fagot, 1935.

Cuarteto en sol (Premio Nacional de Bellas Artes), 1937.

Música del ballet Sueño de un bailarín, sobre Fantasía literaria, de Luis de Castresana, 1944.

Misa en re, 1945.

Himno de San Mamés, 1945.

Chimberiana, estampas líricas sobre motivos populares bilbaínos. Estrenada por la Orquesta Municipal de Bilbao, 1945.

Pinceladas vascas, para orquesta, 1946.

Concierto vasco, para piano y orquesta (premiada en el concurso instituido en homenaje a la memoria de Manuel de Falla), 1947.

Suite Los esclavos felices, de Arriaga, 1950.

Armonización e instrumentación de tres cantigas de Alfonso el Sabio, 1952.

Illeta, oratorio (Premio Iparraguirre, en concurso organizado por la Diputación de Guipúzcoa). Estrenada en Bilbao en 1955 por la Sociedad Coral y Orquesta Municipal, 1953.

Aránzazu, poema sinfónico. Estrenada por la Orquesta Municipal de Barcelona el 30 de octubre de 1959, bajo la dirección de Jesús Arambarri, 1957.

Evocación en Iciar, poema sinfónico, 1959.

Música para la exposición de Luz y sonido, en la basílica de Loyola, 1962.

Zigor, ópera. Encargo de la Abao (Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera). En colaboración con Manuel de Lecuona. Estrenada el 4 de octubre de 1967, bajo el patrocinio del Patronato Pro Arte de Bilbao, en versión de concierto, en el Coliseo Albia de Bilbao; posteriormente, en el Teatro Real, de Madrid, en Pamplona, Vitoria, San Sebastián, por los Coros y la Orquesta Sinfónica de Viena, dirigidos por Wilhelm Loibner. El 6 de junio de 1968 se incluye en el V Festival de la Opera de Madrid, con decorados de Burman, dirección escénica de R. Carpio y la Orquesta de la RTV Española, bajo la dirección de Enrique García Asensio, 1963.

Segunda composición de música para una exposición de Luz y sonido, en el Museo de San Telmo, en San Sebastián, 1963.

Fuenteovejuna, ópera. Encargo del Ministerio de Información y Turismo, 1969.

Concierto de violoncelo. Encargo de la Orquesta Nacional. Estrenada en Madrid con Pedro Corostola como solista y bajo la dirección de Lawrence Foster, 1971.

Sinfonía sacra, para orquesta de cámara. Encargo de la Comisaría de la Música. Estrenada en los Festivales de Música Religiosa de Cuenca por la Orquesta de RTV Española el 29 de marzo de 1972, 1972.

Sonata para órgano. Encargo de la Dirección General de Bellas Artes para la inauguración del Organito del Teatro Palau, de Barcelona, 1972.

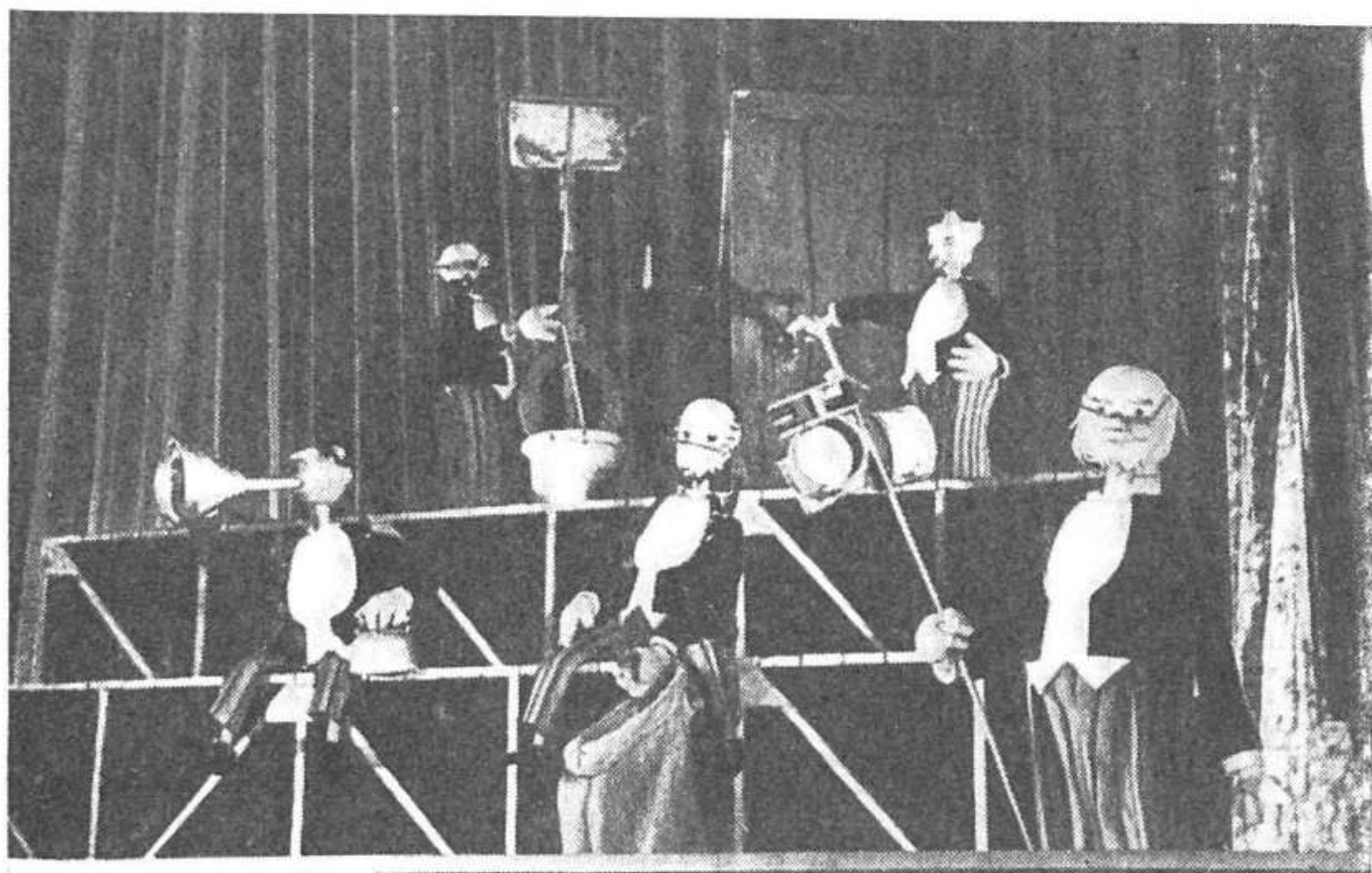
La túnica de Jesús, «lied» para canto y piano. Estrenada en el I Festival de Música de Vanguardia de San Sebastián, 1973.

# teatro

Por Juan Emilio ARAGONES

## LOS PRODIGIOSOS TITERES DE OBRAZTSOV

A. BONDI, Z. GUERDT, Z. PAPERNY y V. KUSSOV: *Un concierto extraordinario*. Directores: Sergio Obraztsov y S. Samodour. Realizador: V. Kussov. Escenografía: V. Andrievitch y N. Schneider. Compositores: Saulski, Solins, Teplitski, Chekhov, Isgodine e Iskuchenko. Teatro Madrid. Fecha de estreno: 1 de marzo de 1974.



En la presentación de este espectáculo—iniciador del I Festival Internacional de Marionetas—, Sergio Obraztsov vino a decirnos, al margen del saludo hiperbólicamente elogioso, que se trataba de una parodia. ¡Astuto ardid el del veterano director marionetístico! Pronto comprobaríamos que *Un concierto extraordinario* es y significa mucho más que la parodia de un espectáculo de los llamados de variedades.

En los sucesivos números que lo componen hay todo un despliegue de detalles humanos y de humanísimos sentimientos—desde el humor a la sátira, de la ironía a la rebelión, desde la poesía a los elementos mágicos...—, al extremo de que el espectáculo supone un riquísimo abanico de las posibilidades del comportamiento humano ante toda suerte de motivaciones.

Motivaciones varias que enlaza y coordina la intervención hablada de un «presentador» fuera de serie en todos los sentidos: por la misma concepción fisonómica del títere que lo corporeiza; por la oportunidad de sus expresiones—en constante balanceo del humor al amor—(y en este concreto aspecto merece ser citado el adaptador al idioma castellano del texto original, que modestamente ha querido quedar en el anonimato: el maestro Alfredo Marquerie) y el denodado esfuerzo de capacitación fonética que ha debido realizar el artista que da su voz al muñeco, Kussov; sin saber nada de español y con la simple acomodación a los fone-

mas rusos—en la escritura—de nuestras palabras logró comunicarse diáfano con los espectadores, recurriendo incluso a modismos lingüísticos de la actualidad, sin duda introducidos por Marquerie.

Del fascinante espectáculo resulta difícil resaltar cualquier número, tal es la perfección lograda en todos ellos. Los muñecos que constituyen *Un concierto extraordinario* son exactísimas contrafiguras de la humanidad que nos concierne, muy aguda y bienhumoradamente contemplada, con detención especial de sus defectos y, más aún, en sus debilidades. La misma constitución de las marionetas son más indicativas del espíritu que de la fisonomía de los arquetipos representados.

De ahí el que, muy por sobre la caricatura o la parodia, prime la ironía. Y, en línea de flotación, una poética emotividad. Sólo al final del espectáculo, cuando el presentador nos dijo que tenía que comunicarnos un «secreto de estado» y—tras cautelares ojeadas a un lado y a otro—añadió que no eran humanos, sino muñecos, los espectadores caían en la cuenta: sí, las marionetas se movían, manejaban instrumentos y emitían sonidos merced al trabajo, sincronizado al segundo y medio milimétricamente, de unos ocultos artistas que disciplinadamente actuaban varillas para que los títeres hiciesen un movimiento determinado—quizá sólo un expresivo rictus—, comunicador del estado de ánimo que pretendía manifestar.

Lo conseguido por Obraztsov es inmensurable: arte de la más elevada cualidad poética y, por tanto, comunicativa. Cuadros como los titulados *La soprano ligera*, *El niño prodigio*, *La domadora*, *El ilusionista* y el compuesto por esa orquesta de música

«pop» que concluye en el fragor del vaciado de una cisterna dejan en el espectador huella imborrable... Y el crítico sólo puede exclamar: ¡qué maravilla! Espectáculos así lo reconcilian a uno con su frecuentemente ingrato cometido.

## «LOS COMUNEROS» DE ANA DIOSDADO

ANA DIOSDADO: *Los comuneros*. Dirección: José María Morera. Escenografía: Joaquín Michavila. Música: Carmelo Bernaola. Principales intérpretes: Fernando Delgado, Pepe Lara, Enrique Diosdado, Juan Antonio Gálvez, Gemma Cuervo, Irene Gutiérrez Caba, Enrique Cerro, José Segura, Maruja García Alonso, José Caride y Victórico Fuentes. Teatro María Guerrero. Fecha de estreno: 12 de marzo de 1974.

Para ser del todo expresivo, el epígrafe anterior hubiera debido ir sin el entrecomillado del título de la obra. Así: «Los comuneros de Ana Diosdado». Deliberadamente he jugado al equívoco de unir título y nombre de la autora... porque esta versión del episodio histórico de las Comunidades castellanas es más «de Ana Diosdado» que de la Historia.

La problemática de la rebelión contra el emperador, encabezada hasta su descabezamiento en Villalar por Padilla, Bravo y Maldonado, se deja a un lado en el planteamiento escénico de la joven autora. De ahí que la reconstrucción dramática de la misma resulte esencialmente deformada en sus componentes por la carencia de aliento poético en el lenguaje de Ana Diosdado. A la que, ciertamente, no pueden negársele ambición en el intento y dominio de la construcción teatral. Y no

es que el crítico se pronuncie definitivamente a favor del respeto a la Historia en sus recreaciones dramáticas. Sería lícito deformar y hasta falsear hechos históricos, a condición de que éstos resultaran enriquecidos por la invención dramática mediante un proceso de iluminación de sus motivaciones últimas. Y eso es, cabalmente, lo que falta en la obra de Ana Diosdado, tan admirable en su concepción como carente de fuerza en el desarrollo coloquial del enfrentamiento conflictivo.

Hasta se da la circunstancia de que el hallazgo más positivo de la obra—el constante «careo» del Carlos de Gante, joven, con el viejo emperador, en Yuste—resulta capitis disminuido por un vacilante afán de justificar lo injustificable...

En este aspecto, la autora manifiesta vacilaciones impropias



de sus conocimientos del hecho teatral, tan admirablemente expresados en la conjunción de intereses y actitudes discordantes: la de los cabecillas, la del pueblo llano y la del resultante del caireo, Carlos-joven y Carlos-en-Yuste.

Aunque las comparaciones son odiosas de por sí, es de justicia recordar aquí la escenificación que el grupo «Corral de Comedias», de Valladolid, realizó en 1972 sobre el mismo tema, con base en el texto de Santiago José Saiz, titulado *Delaciones sobre la degollación de Villalar* (premio Sitges 1971), con mucho más cercanía a lo que fueron y representaron las comunidades y los comuneros.

La muy cuidada dirección de José María Morera procura un cabal escalonamiento en las intervenciones de los comuneros, de la dúplice figura del empera-

dor y del pueblo llano, que intuitivamente secunda a sus capitanes, de manera que en ningún momento se produzca confusión entre los tres factores esenciales. A la tarea coordinadora del director colaboraron muy eficazmente los elementos escenográficos ideados por Joaquín Michavila.

En la interpretación alcanzan hitos descollantes Fernando Delgado—sustituto con ventaja de otro actor que desertó a última hora para correr mundo—, Irene Gutiérrez Caba, Enrique Diosdado y Gemma Cuervo—que supo dar brío propio al personaje quizá más desaprovechado del conflicto: el de María de Padilla, dejando inédita a la integérrima viuda—; muy bien el joven Pepe Lara, así como Enrique Cerro, José Caride, Maruja García Alonso, José Segura y Victórico Fuentes.

## «MORALINA» DE MARTIN VIGIL

**JOSÉ LUIS MARTÍN VIGIL:** *Porvenir para un hijo*. Dirección: Angel García Moreno. Escenografía: Javier Artiñano. Principales intérpretes: Ana Mariscal, Pedro María Sánchez, Gabriel Llopert y Flora María Alvaro. Teatro Muñoz Seca. Fecha de estreno: 13 de marzo de 1974.

Equivocado sendero es el que ha emprendido el sagaz novelista Martín Vigil en su primera incursión dramática, a no ser que pretenda emular al radiofónico y folletinesco Sautier Casaseca en el teatro. *Porvenir para un hijo* no resiste a cualquier examen analítico mínimamente exigente, por acumulación de elementos del más vulgar melodrama reunidos en su argumento.

Y, sin embargo, hay como un instinto abiertamente captado de lo teatral que induce a suponer al autor capaz de mejores logros. Premeditadamente, acaso ha empezado por una obra vetusta y al margen de las directrices del teatro contemporáneo, pues *Porvenir para un hijo* es un melodrama sin atenuantes.

Cuando algo que por su trama

está al par de los subproductos literarios que servían de pasto a lo más municipal y espeso de la población mediante aquellas entregas folletinescas logra la espontánea ovación en diversos mutis y un aplauso final que la noche del estreno tuvo visos de unanimidad... algo debe haber en el texto y alguna virtud en el autor que el crítico no alcanzó a percibir.

Lo que sí quedó bien de manifiesto es la calidad interpretativa de Ana Mariscal—a la que sólo le faltó una horquilla para sujetar su rebelde pelambrea—, Pedro María Sánchez—muy seguro en su paso de la adolescencia a la hombredad—, Gabriel Llopert—ejemplo de eficaz veteranía—y la sorpresa cordialísima de Flora María Alvaro.

## Un monumento tipográfico del barroco español

### BIBLIOTECA HISPANICA PUVILL

Se complace en comunicar a sus clientes amigos y público en general, la reciente aparición en facsimil de la monumental obra

ILLUSTRACIONES GENEALOGICAS DE LOS CATHOLICOS REYES DE LAS ESPAÑAS Y DE LOS CHRISTIANISSIMOS DE FRANCIA.

Por Estevan de Garibay (1596)  
Tamaño 29x37 cm. 297 páginas, 1 retrato, 130 árboles genealógicos, algunos plegados, 1 retrato del autor; con funda de plástico y en un estuche. 1.500 ptas.

### DISTRIBUCION Y VENTA EN LIBRERIA PUVILL

Boters, 10 - Paja, 29 - Tel. 221 70 53  
Jaime I, 5 - Tel. 231 19 45 - Barcelona-2  
(España)

O a su proveedor habitual



## avisos y noticias de Teatro

### CONCESION DE LOS PREMIOS NACIONALES DE TEATRO

Han sido adjudicados los Premios Nacionales de Teatro correspondientes a la temporada 1972-73. Son los siguientes:

Mejor obra dramática: *Los buenos días perdidos*, de Antonio Gala.

Mejor «ballet» nacional: El del Liceo de Barcelona.

Interpretación dramática: A Conchita Velasco y Fernando Fernán Gómez.

Premios de interpretación lírica: A Angeles Gulín y Plácido Domingo.

Tres premios, dirección, escenografía y vestuarios, respectivamente: A Adolfo Marsillach, Fabián Puigbert y Elisa Ruiz.

A la mejor campaña y compañía profesional: Empresa de don Manuel Collado.

A la más destacada temporada de teatro infantil de grupos especializados: Compañía de teatro infantil de Francisco Nel.lo.

A la mejor campaña de teatro experimental: La realizada por Teatro Estab'e, de Zaragoza.

Al mejor ciclo de extensión teatral: Al llevado a cabo por la compañía de Nuria Torray.

Cuatro premios a empresas de local: Corral de Comedias, de Madrid; Teatro Cabasa, de Barcelona; Romea, de Murcia, y Ferrer, de San Sebastián.

Labor crítica: A Antonio Valencia, del diario *Marca*.

Labor literaria: A Julio Mathias, de Radio Nacional de España.

Libros sobre temas teatrales: A *Panorámica del teatro*, colección dirigida por Enrique de la Hoz.

Labor conjunta de una editorial: A *Cuadernos para el diálogo*.

Se conceden, además de estos Premios Nacionales, los siguientes extraordinarios:

Interpretación dramática: A Elisa Muro, López Somoza y Francisco Pierrá.

Interpretación lírica: A Marcos Redondo.

Coreografía: A Pilar López.

Escenografía: A Manuel López.

Como equipos técnicos reciben premios extraordinarios: Eduardo de Lalama, regidor del Español; Alejo Rojo, maquinista, y Tormo, representante.

## ENTREGA DE LOS PREMIOS «EL ESPECTADOR Y LA CRITICA»

Se celebró en la Asociación de la Prensa de Madrid la entrega de los premios de teatro «El espectador y la crítica», instituidos por Francisco Alvaro y patrocinados por nuestra entidad profesional. El acto, en su séptima versión, congregó a los galardonados y a otras muchas personalidades del arte escénico y de la crítica. Representó al presidente y directiva de la Asociación el secretario general, don Rafael Salazar Soto, quien pronunció palabras de elogio para el promotor de los galardones y de congratulación para quienes, por sus méritos en el arte de la escena, se han hecho acreedores a ellos.

Seguidamente, el oficial mayor de la Asociación, don Manuel López del Oro, dio lectura al acta notarial con la decisión del jurado, procediéndose a continuación a la entrega de los galardones. Consiguió el primero a la «mejor obra de autor español estrenada en Madrid en 1973» Antonio Gala, autor de Anillos para una dama, recogiendo el premio, en ausencia de aquél, el director de la obra, José Luis Alonso. Por su parte, el director de la obra de Anouilh—versión de Ruiz Funes—Los peces rojos, Gustavo Pérez Puig, recibió el premio a la «mejor obra de autor extranjero» estrenada en el mismo período de tiempo, y Juan Caño Arecha, autor de la versión de La cocina, de Weaker, el correspondiente a esta obra, asimismo galardonada. Miguel Narros, director escénico de esta última obra, obtuvo por este concepto, por La cocina, el premio a la mejor dirección escénica, y la actriz María Asquerino recogió personalmente el premio a la «mejor interpretación femenina» por su actuación en Anillos para una dama. Carlos Lemos fue galardonado por la mejor interpretación masculina por su éxito en El día que secuestraron al papa y en La ciudad en la que reina un niño, y por el mismo concepto recibió José Luis Gómez el premio por su actuación en Gaspar, recogiendo el galardón, ausente aquél en Alemania, el director del Instituto Alemán de Madrid, Eckart Plinke. El gran escenógrafo Emilio Burgos, por su escenografía de Marta la piadosa y por otras realizadas asimismo en 1973, recibió personalmente el galardón a la «mejor escenografía», y finalmente el otorgado a la «mejor programación» en el mismo año fue concedido a Pequeño Teatro Magallanes, recogiendo representantes del TEI que acudieron al acto.

El premio al «mejor conjunto extranjero» en Madrid en 1973 quedó desierto.

Antes de la entrega de los premios, consistentes en una medalla conmemorativa cincelada en oro y un diploma, su promotor, el crítico Francisco Alvaro, hizo una semblanza de los galardonados y de aquellas obras que habían merecido estos premios.



## CONFERENCIA DE CAMON AZNAR SOBRE PICASSO

Dentro del programa de actos de la V Bienal de Pintura Extremeña, José Camón Aznar ha pronunciado una conferencia sobre la obra de Pablo Picasso en el Instituto Zurbarán, de Badajoz. Presentó al conferenciante Antonio Zoido Díaz, director de la cátedra López Prudencio.

## LECTURA POETICA DE ANTONIO DOMINGUEZ REY Y DE RAMON PEDROS

En el Colegio Mayor de la Universidad de Comillas han ofrecido una lectura de sus poemas Antonio Domínguez Rey y Ramón Pedrós. Ambos poetas fueron presentados por Ceferino Santos. Domínguez Rey, accésit del último premio «Adonais», leyó fragmentos de su libro Garlopa marina y otros inéditos, y Ramón Pedrós dio a conocer aspectos de sus libros Apertura, Dos hachas contra la muerte y El río herido.

## COLOQUIO SOBRE INFORMACION Y OPINION PUBLICA

En el Colegio Mayor Alcor se ha celebrado el séptimo coloquio de su ciclo sobre Información y Opinión Pública. Se reunieron en torno al tema «El humor actual» Forges, García Pablo, Alfonso Ortuño y Julio Cebrián. Actuó como moderador Ignacio Fontes.

## EXPOSICION DEL LIBRO GALLEGO EN EL PAIS VASCO

El Centro Gallego de Vizcaya ha organizado, un año más, en sus locales de Baracaldo, la Exposición del Libro Gallego en el País Vasco, en colaboración con diversas editoriales.

En esta manifestación literaria, séptima de la serie y que se acaba de abrir al público, se exhiben unos dos centenares de títulos, con predominio de la novela y la poesía entre los diferentes géneros.

La exposición está siendo muy visitada, ya que en esta provincia residen millares de gallegos. Se confía en superar el número de ventas de libros en relación con el año último. El precio medio por ejemplar se puede estimar en unas 150 pesetas.

## CONFERENCIA DE SAINZ RODRIGUEZ

En Arte y Cultura ha pronunciado una conferencia Pedro Sainz Rodríguez sobre el tema «Orígenes y evolución de la historia de la literatura en España». Entre los puntos más interesantes tratados a lo largo de su disertación, el conferenciante estudió el origen de las unidades dramáticas, falsamente atribuidas a Aristóteles e inventadas en el Renacimiento.

## CHUECA GOITIA, JEFE DEL SERVICIO DE MONUMENTOS HISTORICO-ARTISTICOS

El ministro de Educación y Ciencia, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, ha nombrado jefe del Servicio de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos, y presidente del Consejo asesor de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos de dicho centro directivo, a Fernando Chueca Goitia, arquitecto y catedrático de Historia de la Arquitectura de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

## CLAUSURA DE LA FERIA DEL LIBRO DE SEVILLA

Ha quedado clausurada la octava edición de la Feria del Libro en Sevilla, que ha venido celebrándose en la Plaza Nueva de esta ciudad. Se celebró el tradicional almuerzo del Ateneo, en el curso del cual fueron entregados los premios «Platero» a los libros más vendidos durante las ediciones de este certamen en los años 1972 y 1973, correspondiendo a José Antonio Garmendía —*Diccionario de Cipriano Telera*— y Manuel Barrios —*Cartas del pueblo andaluz*—, respectivamente. Los «Platero», destinados a distinguir la mejor labor informativa durante esos mismos años, fueron entregados a Juan Luis Manfredi y Antonio Burgos, ambos redactores del diario ABC de Sevilla.

## CONFERENCIA DE JOSE FRADEJAS EN EL CICLO POLITEIA

Para el Ciclo Politeia, José Fradejás ha pronunciado una conferencia sobre la literatura española del siglo XVIII. Dijo el conferenciante que la centuria se caracteriza por el predominio de la razón sobre la sensibilidad.

## COLOQUIO EN TORNO A LA NOVELA «MADRID, COSTA FLEMING», DE ANGEL PALOMINO

En el salón de actos de la Casa de la Mancha en Madrid ha tenido lugar un coloquio en torno a la novela de Angel Palomino Madrid, Costa Fleming. Intervinieron en el mismo, además del autor, Francisco García Pavón y los críticos literarios Florencio Martínez Ruiz y José López Martínez. Inició el acto el presidente de la Casa, López Martínez, quien hizo un comentario sobre los coloquiantes. A continuación, Martínez Ruiz destacó la obra de Angel Palomino. García Pavón hizo unas acertadas consideraciones sobre el Madrid actual. Por último, el autor leyó varios fragmentos de su novela y respondió a varias preguntas que le hizo el público.

## VALENCIA: CONFERENCIA DEL DUQUE DE TOVAR

En el Conferencia Club, de Valencia, el duque de Tovar disertará en torno a «El pensamiento político de Ramiro de Maeztu» con motivo del primer centenario de su nacimiento.



## MEDALLAS DE LA JUVENTUD

En un acto presidido por don Manuel Valentin-Gamazo, delegado nacional de la Juventud y presidente del Consejo de Gerencia de la Editorial Doncel, celebrado en los locales de la Delegación Nacional, se han impuesto diversas medallas de la Juventud a personalidades ligadas a la Editorial y a personal de la misma. Acompañaban al delegado nacional de la Juventud los delegados nacionales de Prensa y Radio, don Antonio Castro Villacañas; de Acción Política y Participación, don José Manuel Merelo, y de Cultura, don Jaime Delgado.

Habló en primer término el director gerente de la Editorial Doncel, Juan Van-Halen, quien resaltó el estilo que había logrado la Editorial en los libros destinados a la infancia y a la juventud, y aludió a los quince años de existencia de la empresa.

Con la medalla de plata de la Juventud fueron distinguidos don Jaime Delgado, delegado nacional de Cultura; don Jorge García Lorite, secretario nacional de Acción Política y Participación; don Gabriel Abad Rivas, secretario de la Gerencia de Servicios, y don Miguel Buñuel Tallada, director de Producción de la Editorial Doncel. Recibieron la medalla de bronce doña Pilar López Fiaño, doña Asunción Balza, don Enrique Castellanos, don Alfonso Lindo, don Francisco Valls y don Aurelio Heras.

Jaime Delgado agradeció la condecoración en nombre de los galardonados y destacó el servicio a la juventud y a la cultura que prestaba la Editorial Doncel.

Cerró el acto el delegado nacional de la Juventud, señor Valentin-Gamazo, quien felicitó a los condecorados y se refirió a las nuevas perspectivas y metas que animan a la Editorial, que cuenta con el total apoyo de la Delegación Nacional de la Juventud.

## PORTUGAL: CONFERENCIAS DE GALLEGO MORELL

Antonio Gallego Morell ha pronunciado una serie de conferencias en la Facultad de Letras de las Universidades de Lisboa, Coimbra y Oporto sobre temas de literatura portuguesa.

## CONFERENCIA DE VICENTE CORREAS

En el salón cultural de la Caja de Ahorros de San Sebastián, Vicente Correas Baranjuán ha pronunciado una

conferencia sobre el tema «Cervantes y Fray Juan Gil, en Argel». Presentó al conferenciante el doctor Rodríguez del Castillo, presidente de la Sociedad de Escritores Guipuzcoanos.

## VINTILA HORIA: «SOLZHENITSYN CONTRA TODA ESPERANZA»

En el Zayas Club, Vintila Horia ha pronunciado una conferencia sobre el tema «Alejandro Solzhenitsyn, contra toda esperanza». Dijo el conferenciante que para comprender la obra de Solzhenitsyn hay que situarle dentro del

marco de la literatura rusa en general y de la soviética en particular.

## BOGOTA: JOSE MARIA ALFARO: «PANORAMA LITERARIO ESPAÑOL»

En el Instituto de Cultura Hispánica de Bogotá se ha inaugurado la Exposición del Libro Español y el ciclo de conferencias, para el fomento de los libros iberoamericanos, organizado por la embajada de España.

José María Alfaro, ex embajador en Colombia y Argenti-

na, inauguró el ciclo, disertando sobre el tema «Panorama literario español».

## EL BALLETO ESPAÑOL, EN PRAGA

El 6 de marzo tuvo lugar en Praga, la capital de Checoslovaquia, una sola función del programa «Proceso de la danza española» del conjunto de danzarines del Instituto I. D. E. M., encabezado por la danzarina y bailadora María Angélica. La función, patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España y por el Ministerio de Cultura de la República Socialista

## Barcelona, actualidad

# DE BARCELONA A MADRID, PASANDO POR LAS CANARIAS

Por Julio MANEGAT

Espero que mi director y mis lectores me permitirán una pequeña licencia literario-geográfica y que, así, podré decir algo de la inauguración del Teatro-Laboratorio que en Arrecife de Lanzarote se ha inventado César Manrique. Pero vayamos paso a paso, o de noticia en noticia, que viene a ser lo mismo.

### «ARCHIPIELAGO GULAG»

Después de todo ese lío literario-político que se ha armado en torno al novelista soviético Solsjenitsyn, se prepara en España la publicación de Archipiélago Gulag. Como es lógico, ya se puede afirmar que la edición de esta obra constituirá un éxito editorial, comercial y de lectura.

En principio se creyó que la novela sería editada por Carlos Barral, pero luego se aclaró que el doctor Heep, representante de los intereses del escritor ruso en Suiza, ultimó el contrato con Plaza & Janés. Cuando escribo estas líneas habrá ya concluido la traducción castellana de la obra que se pondrá a la venta en abril, antes, desde luego, del Día del Libro. Será, sin duda, uno de los libros que más se vendan en España durante este año. En principio se habla de una tirada de acaso 750.000 ejemplares, cantidad realmente insólita en nuestro país. Tenemos «Archipiélago» para rato.

### RECUERDO DE LOLA MEMBRIVES

En el Museo del Teatro, dependiente del Instituto del Teatro y, por tanto, de la Diputación barcelonesa, el hijo de la gran actriz Lola Membrives, doctor Reforzo, pronunció una interesante conferencia titulada «Lola Membrives a través de su hijo». La conferencia abría, o inauguraba, mejor dicho, una exposición abierta en el Museo, exposición que se nutrió de

donaciones efectuadas para el Museo por el hijo de la actriz, y en la que figuraban trajes, bocetos, figurines, textos, cartas, fotografías, etc.

### EL TEATRO EN LAS EPOCAS DE TRANSFORMACION SOCIAL

Bajo este título general, y desde el 21 de febrero hasta el próximo 5 de abril, se viene celebrando en Barcelona un curso monográfico organizado por el Instituto del Teatro (o Escuela Superior de Artes Dramáticas) y el Instituto Alemán de Cultura.

Este curso conjunta en total treinta sesiones que han sido, o están siendo, profesadas por José María Carandell, Xavier Fábregas y Juan A. Hormigón acerca de las siguientes temáticas generales: «Brecht, Piscator y el teatro político alemán»; «Teatro y revolución en la primera guerra carlista, y «Meyerhold y el teatro ruso de la Revolución de Octubre».

### TERENCI MOIX Y EL TEATRO

Terenci Moix, el escritor autor de libros tan interesantes como El día en que murió Marilyn, Onades sobre una roca deserta, Mundo macho, El sadismo de nuestra infancia, etc., ha sentido—ya la tuvo antes—la tentación del teatro. Desde hace algunas semanas viene representándose en el teatro Romea su obra titulada «Tartan dels micos contra l'estreta de l'Ensanche».

La comedia se pronuncia bajo el slogan de «la obra más bestia de todas las obras que se hacen y se deshacen». La verdad es que a mí me decepcionó por completo, aun comprendiendo, claro está, su intención satírica y humorística contra la típica burguesía catalana y contra la, digamos,

«culturita» de esta burguesía, sus prejuicios y sus represiones. Me decepcionó por su vulgaridad, por sus chistes soeces, por lo burdo de la caricatura y de sus elementos de expresión. Uno tiene sentido del humor, pero no creo que el humor consista en la grosería y en la vulgaridad.

Naturalmente, dados estos determinantes, la obra es un éxito. Cuanto más burdo y soez es un espectáculo, más se divierte la gente. O alguna gente, claro.

### LA ESCALA CANARIA DEL CRONISTA

Resulta que el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife se ha propuesto una campaña interesante: llevar hasta su tribuna a escritores de la lejana península; lejana, naturalmente, en dinero, porque en tres horas de vuelo, o menos, se planta uno allí. El caso es que el Círculo ha invitado a un puñado de escritores para pronunciar sendas conferencias. El cronista que firma estas líneas fue uno de ellos y de ahí, a partir de ahí, su experiencia lanzaroteña.

Primero, en el mismo Círculo de Bellas Artes, y en conmemoración del Día Mundial del Teatro, pude presenciar el debut del Teatro de Cámara de dicho Círculo, bajo el patrocinio del Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife. Se puso en escena el espectáculo titulado «Vladimir Mayakovsky (Tragedia)-Foúmos», bajo la dirección y realización escénica de Sabas Martín, poeta tinerfeño. El espectáculo es interesante en la recopilación de textos de Mayakovsky y en la expresión escénica de tales textos por medio de la coreografía, la palabra, el gesto, la tensión, la música y la expresión corporal de los actores. Un grupo joven, entusiasta, y que, espero, habrá que tener en cuenta en el largo censo de los gru-

pos de teatro independiente que tiene hoy el país.

Nuestro recorrido canario, en el que fui acompañado por Hermann Bonnin, director del Instituto del Teatro de Barcelona, tenía además otro objeto: presenciar la inauguración del llamado Teatro-Laboratorio que ha creado César Manrique en Arrecife, en la capital de Lanzarote. No necesita presentación este hombre realmente fabuloso que es César Manrique, pintor de fama internacional, decorador singularísimo y hombre que convierte en realidades las imaginaciones más desbordadas. Toda la isla está llena de su presencia, de sus obras, de sus armonías hacia el paisaje lanzaroteño en el que uno no sabe si está presenciando el nacimiento o el fin del mundo.

César Manrique se ha inventado ahora «El Almacén», un conjunto de diversas dependencias: teatro, librería, salas de exposiciones, discos, boutiques, bar, restaurante... Y todo, claro, presidido por ese gusto mágico, singular y perfecto del pintor César Manrique. Se trataba de poner en marcha el teatro, una pieza que recuerda los viejos «corrales» y en la que el público, como ocurre con el teatro circular, está junto a los actores. La idea es crear allí un punto de concentración cultural que atraiga, sobre todo en los fines de semana y en épocas determinadas, a un público procedente de Las Palmas o de Tenerife.

La inauguración corrió a cargo del grupo «Los Ambulantes», también del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que dirige Eduardo Camacho. Es, como ustedes saben, un grupo de actores sordomudos. La labor que está realizando Eduardo Camacho es importante desde dos puntos de vista: el teatral y el social. Porque no se trata de teatro de sordomudos para sordomudos, si-

Checa, se celebró en el teatro praguense «Divadlo ABC». El espectáculo, escrito y dirigido por Carlos Chaves-Catán, es un montaje interesante de varias formas de la manifestación dancística en España a través de la historia.

## CONFERENCIA DE VAZQUEZ DODERO EN TORNO A «AZORIN»

En la Casa de la Cultura de Ciudad Real ha pronunciado una conferencia José Luis Vázquez Dodero sobre el tema «Azorín» y la novela: ideas y puntos de vista. Presentó al conferenciante el profesor Céspedes Navas.

no para cualquier público. La obra de Alberto Omar La estatua y el perro, una obra algo compleja en símbolos y expresiones, ha sido ya representada en ciudades y pueblos de las Canarias y, lo que es importante, ha sido «recibida» por públicos muy distintos en nivel cultural, en sensibilidad de comprensión.

El teatro, no voy a «descubrirlo» ahora, busca y busca nuevos caminos de expresión, de comunicación, en los que casi llega a suprimirse la palabra que es sustituida por el gesto, el grito, el sonido gutural, la expresión corporal... Los sordomudos se incorporan al teatro y aun dentro de sus posibilidades hablan, pronuncian palabras y, por así decirlo, «se hacen entender». Lo que importa es que no sólo exista comprensión por parte del público, sino comunicación entre los actores, la obra y el público.

Quiero decir que debería extenderme mucho más acerca de esta experiencia de Camacho al frente de «Los Ambulantes». Ocasión habrá para ello porque es muy posible que el grupo venga pronto a la península, muy concretamente a Barcelona. En su momento, pues, haré el largo y meditado comentario que merece este grupo de actrices y actores sordomudos. Quede aquí una primera impresión del éxito conseguido en la inauguración del teatro «El Almácén» inventado por César Manrique, este personaje fabuloso, realizador de obras increíbles en esa maravilla, desolada y dramática, que es el paisaje lanzaroteño, y en la plasticidad personalísima de los cuadros que pinta el artista.

## Y EL PREMIO DE LA CRÍTICA

Cuando salga este número de nuestra revista estarán a punto de concederse en Sitges los Premios de la Crítica correspondientes a obras, narrativa y poesía, publicadas en el pasado año. En mi próxima crónica ya les hablaré de ello. De momento están ahí, a la puerta de las importantes noticias literarias que se dan en el país.

## EL GRAN PREMIO DE LA SOCIEDAD DE POETAS FRANCESES PARA GERARDO DIEGO

El gran premio internacional de la Sociedad de Poetas Franceses reservado a un poeta extranjero ha sido concedido a Gerardo Diego.

La obra de Gerardo Diego, declaró el presidente de la Sociedad de Poetas, Pascual Boonetti, le convierte en uno de los mejores líricos españoles contemporáneos.

Por otra parte, el gran premio de la Sociedad de Poetas fue concedido al poeta francés Pierre Menanteau, por el conjunto de su obra. La belga Lydia Langerock ha obtenido el premio a la mejor poetisa.



Gerardo Diego, por Escasi

## HA MUERTO EL HISPANISTA PAUL WERRIE



El pasado día 10 ha fallecido en su domicilio de París nuestro colaborador el hispanista francés Paul Werrie. Había nacido en 1901. En 1927 publica poemas vanguardistas titulados «D'Occident» y viaja por el extranjero, especialmente por Europa y Africa. Visita España en 1932. Nace su vocación de hispanista, interesándose por el teatro de Lope, Calderón, Tirso, Lorca..., y también por la obra de Eugenio d'Ors y por los toros. Funda con Pierre-Louis Flonquet el «Journal des Poètes» y publica varios libros, entre ellos «La légende d'Albert I (1935)» y «Théâtre de la fuite». Reside en Madrid de 1945 a 1961 como profesor de francés y colaborador de revistas: «Ateneo», «Arbor», «Insula», «Les Ecrits de Paris». Ya en 1925, en colaboración con Francis de Miomandre, había traducido al francés los «Poemas» del cubano Mariano Brull. Tradujo también «Entre Hendaya y Gibraltar», de Ramón Serrano Suñer; «Un millón de muertos», «Mujer, levántate y anda» y «Ha estallado la paz», de José María Gironella, así como «El Japón y su duende», del mismo autor; «El metal de los muertos», de Concha Espina, y libros de filosofía de Pedro Laín Entralgo, Gonzalo Fernández de la Mora y Leopoldo Eulogio Palacios. Paul Werrie escribió también un libro de gran éxito: «L'amour à l'espagnole».

## INGRESO DE JAIME OLIVER EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Ha tomado posesión de su plaza de número en la Real Academia de la Historia el historiador y arabista Jaime Oliver Asín. El tema de su discurso fue «Los orígenes de Castilla, su toponimia en relación con los árabes y los bereberes». Contestó al recipiendario Emilio García Gómez, quien hizo una glosa de la personalidad del nuevo académico.

## EL PREMIO «CORDOBA» DE PERIODISMO, A MANUEL MEDINA GONZALEZ

El premio «Córdoba» de periodismo, dotado con 20.000 pesetas y placa de plata, ha sido concedido a Manuel Medina González, por una serie de artículos publicados en el diario Córdoba bajo el título genérico de «Itinerario íntimo». El jurado estaba compuesto por Antonio Gómez Alfaro, José Luque Calderón, Manuel Gómez Ortiz, Manuel García Caballero, Antonio Ortiz Villatoro, Mariano Roldán y Luis Jiménez Martos.

## POESIA DE PUERTO RICO

En el Seminario de Cultura Puertorriqueña ha tenido lugar un acto literario dedicado a Jorge Luis Morales, en el que intervinieron el hijo de éste y Ramón Darío Molinary, director del curso y de la Casa de Puerto Rico en España. A lo largo de la sesión se pusieron de manifiesto las claves de la actual poesía puertorriqueña, en contraposición a las del resto del continente.

## FALLO DEL PREMIO DE POESIA «PEDRO BARGUEÑO»

En Granada, a 14 de marzo de 1974, reunido el jurado que ha de otorgar el VIII Premio de Poesía «Pedro Bargeño» 1973, convocado anualmente por los amigos del poeta fallecido, y compuesto por Elena Martín Vivaldi, Eulalia Dolores de la Higuera, María del Carmen Pérez Vera, Trina Mercader, José Fernández Castro, Carlos Villarreal y Antonio Carvajal, se ha otorgado el premio, por mayoría de vo-

tos, al original presentado bajo el lema «Tríptico» y que, abierta la plica, resultó ser su autora María Cristina Forte Durán, natural de Madrid. El poema premiado se titula «Luna» (boceto).

## CONFERENCIA DE JORGE USCATESCU

En el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián ha pronunciado una conferencia Jorge Uscatescu sobre las perspectivas de la comunicación. Al final de su disertación el conferenciante estudió la misión de la Universi-

dad en función del impacto que la información ha hecho en la cultura.

## CONFERENCIA CLARA JANES SOBRE POESIA ACTUAL

Clara Janés ha pronunciado una conferencia en el Colegio Mayor Zurbarán sobre el tema «La poesía contemporánea en España». Al final de la disertación se leyeron poemas de Pedro Gimferrer, Joaquín Giménez Arnáu, Guillermo Carnero, Ramón Padrós, Marcos Ricardo Barnatán y José María Álvarez.



## ANA MARIA NAVALES, PREMIO «SAN BENEDETTO»

La Associazione Accademica «Amici dell'Umbria», en Terni, Italia, ha concedido el premio «San Benedetto» a Ana María Navales por una serie de tres poemas. La dotación consiste en una medalla de oro.

# SE CELEBRA LA VI EXPOSICION BIBLIOGRAFICA INTERNACIONAL

## LA MEDALLA DE ORO A EDITORA NACIONAL

Se celebró en Valladolid la VI Exposición Bibliográfica Internacional, organizada por el ISCE (Instituto Superior de Complemento de Estudios) en convocatoria bienal y con carácter de certamen.

A esta muestra bibliográfica se presentaron prestigiosas editoriales y organismos culturales, tanto nacionales como extranjeros (entre éstos, principalmente Portugal e Hispanoamérica). La exposición instalada en un amplio salón de la Caja de Ahorros Popular, comprendía libros de temática, formato y presentación bien diferentes: las últimas novedades del quehacer editorial. Cada casa presentó su línea de títulos. Libros de medicina, derecho, pedagogía, psicología, libros religiosos o sociológicos, literatura, libros infantiles, etc.

### LOS PREMIOS

La Exposición Bibliográfica Internacional concede tradicionalmente sus premios, que son muy valorados por editoriales y entidades y que figuran con esta orla de honor en la muestra.

La medalla de oro de la VI Exposición le fue concedida a Editora Nacional, cuyo director, don Tomás Zamora, que ostentaba la representación del director general de Cultura Popular, la recibió de manos del gobernador civil de la provincia. En la concesión de este premio destacó con particular relieve la edición de la «Biografía del Generalísimo Franco», de Ricardo de la Cierva.

El premio Ministerio de Información y Turismo fue concedido a la editorial Costa Rica, de Costa Rica, cuyo embajador, doctor Miguel Yamuni, recibió el premio.

La medalla de bronce, premio Ayuntamiento de Valladolid, a la mejor editorial española de las presentadas, a Editorial Pomaire.

Medalla de plata, premio Universidad, a la mejor labor de enciclopedias, declarado desierto.

Premio Diputación Provincial, a la mejor colección de libros, a editorial Saddy Costa, de Portugal.

Diploma del Instituto Nacional del Libro Español (INLE), a la firma editorial que ha presentado el mayor número de títulos, a Propaganda Popular Católica (PPC).

Premio Abre-Libros, Delegación Provincial de la Organización Sindical, a la más modesta editorial en promoción, a Editorial Cunillera.

Premio Quijote, Escuela Superior Isabel la Católica, a la mejor presentación bibliográfica, a Offo, Sociedad Limitada, Ediciones Artísticas y Comerciales.

Premio Viñeta, Instituto Superior de Complemento de Estudios (ISCE), a la mejor labor científica y técnica, a Editorial Científico-Médica-Dossat.

Premio Cálamo, Delegación Provincial de Cultura del Movimiento, a la mejor colección juvenil, a Editorial Doncel.

Premio Página de Plata, Ateneo de Valladolid, a la mejor labor en la enseñanza, a Ediciones Anaya, Sociedad Anónima.

Placa de plata, Caja de Ahorros Popular, a los mejores libros éticos y religiosos, a Editorial Herder, Sociedad Anónima.

Placa de plata, Caja de Ahorros Provincial, a los mejores libros literarios, a Ediciones Moretón, S. A.

Mención especial de la VI Exposición Bibliográfica Internacional, a Editorial Vicens-Vives, por la obra «Historia de España y de América».

Un público estudioso y universitario, amante de los libros o simplemente curioso, desfiló por los diferentes «stands» consultando catálogos, hojeando y apuntando títulos; una feria de muestras del libro presentada con buen gusto y que no descuidó los detalles: servicios de relaciones públicas, coordinación, propaganda, decoración e incluso un servicio de ventas al público montado en alguna librería comercial. Cabe destacar que, junto a la Exposición Bibliográfica Internacional, se celebró un ciclo de actos culturales en el que se trataron los siguientes temas:

«Dimensión social de la lectura desde una perspectiva educativa», por don Francisco Cubells Salas, director del Departamento de Programación y Metodología Educativa del Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación (ICCE), de Madrid.

«Trabajo activo en la educación preescolar», por doña María Antonia Pujol Maura, del Departamento de Pedagogía Preescolar de la Escuela de Maestros Rosa Sensat, de Barcelona. S. A. Casals.

«Personalidad y parámetros», por don Vicente Pelechano Barbera, adjunto de Psicología de la Personalidad en la Universidad Complutense. Editorial Vicens-Vives.

«El libro de texto, su problemática actual», por don Angel Sabugo Pintor, director del Colegio Nacional Cervantes, de León. Editorial Everest.

«La enseñanza programada en la formación administrativa», por don Elías Ortega Gonzalo, don Antonio Martínez de Leiva y don Carlos Vega Pérez, del Gabinete de Investigación de Tecniban.

«Un método renovador para una educación personalizada», por doña María Jesús Narro, del equipo realizador de la colección Educación General Básica Somosaguas. Narcea, S. A. de Ediciones.

«El ideal sociopolítico a través de las concepciones de nueva acrópolis», por don Jorge Angel Livraga, cofundador y director general de la Fundación Organización Internacional Nueva acrópolis. Editorial Cunillera, S. L.

S



## El premio «Café Gijón», a Eduardo Mendicutti

Eduardo Mendicutti resultó ganador del premio «Café Gijón» de novela corta, dotado con 50.000 pesetas, por su obra Cenizas. Quedó finalista Ramón Pedrós con su novela El vals de Julie. El jurado estaba compuesto por Joaquín Calvo Sotelo, Pedro de Lorenzo, Aurora Díaz-Plaja, Antonio Nadal-Rodó y Alfonso S. Palomares. Se habían presentado al certamen 105 novelas. El mismo jurado falló el premio «Garbo» de novela corta, dotado con 50.000 pesetas, que recayó en la obra El origen del mono, original de Juan Aparicio Fernández. Quedaron finalistas La cortina de agua, de Caty Juan del Corral, y La telaraña rota, de Antonio Vera.

Por Manuel GOMEZ ORTIZ

## 3.752 POEMAS, VEINTE MIL PESETAS PARA EL MEJOR, Y OTROS PREMIOS DE PRIMAVERA

Dos o tres días de casi verano, en toda España y, concretamente en Madrid, y precisamente cuando marcaba el reloj la hora de la primavera, llegó el frío, y en muchos lugares del país hasta la nieve abundante. Pero escritores y poetas no le temen a la meteorología adversa y los premios programados se concedieron inexorablemente. El «Café Gijón» fue a parar a las manos de Eduardo Mendicutti, por su novela corta *Cenizas*, en torno a recuerdos infantiles, parece ser, y el «Garbo», a Juan Aparicio López, por *El origen del mono*. Cincuenta mil pesetas para cada uno. Son premios que se vienen manteniendo, edición tras edición, y que constituyen, en muchos casos, el primer escalón para, posteriormente, atreverse con la narración larga. Son galardones con mucho menos alharacas y dineros que otros más sonados, pero que han alcanzado un prestigio de seriedad y de cosa literaria, sin esos aditamentos comerciales tan desmesurados que lucen otras convocatorias de muchos ringorringos, etiquetas y cenas multitudinarias.

Uno piensa que no se habla lo bastante, ni se le apoya —si se quiere, moralmente— lo suficiente y todo lo que merecen a estos concursos, de tono medio en su impacto promocional de cara al gran público, pero de un elevado tono en lo que se refiere al planteamiento de calidad y buceo de nombres nuevos, que se están haciendo o ya han cuajado en otras actividades como el periodismo —en otros casos prueban aquí sus primeras armas, procedentes de campos más ajenos aún al libro— y acceden por esta vía a la publicación

de su obra o buscan una confirmación de sus logros. En definitiva, que nos gusta esta manera, un tanto callada, pero indudablemente eficaz, que se gastan los promotores de estos premios.

### MILES DE POETAS

Pero decir primavera, es decir poesía. Porque sí, no le demos vueltas. Será un tópico, con más o menos sentido, pero es así. Por eso, a las mismas horas en que los jurados decidían sobre novela corta, otro fallaba el cuarto certamen de «Versos para una primavera» de Radio Popular de Madrid. Y atención a las cifras que vamos a barajar, índice elocuente del afán poético de tantos y tantos españoles, que no dimiten del sentimiento, de la emoción, mejor o peor entendida y expresada, pero emoción poética, no nos engañemos. De entre 3.752 —sí, tres mil setecientos cincuenta y dos— originales fueron seleccionados en sucesivas eliminatorias 112, 34 y 10, respectivamente, hasta reducir el número a cuatro poemas que habrían de disputar la final. Quedó vencedor el titulado «Ejercicio Espiritual», de María Julia Terrazas, con domicilio en Madrid, que recibió las 20.000 pesetas y la placa de plata. Detrás tres accésit: *Johnny cogió su fusil*, de Salvador Benítez Herrera, de Málaga; *Cómo duele la sangre*, de Antonio Aguado Centenera, de Madrid, y *Súplica en primavera*, de Julio Alfredo Egea, de Granada.

Asistimos a una época de esplendor y resurgimiento de la radio, que alcanza una audiencia, cada día mayor, y que intenta superarse, como lo prueban unos cuantos programas de indudable calidad, aunque no siempre, por desgracia, se acaba de salir de la tónica de mediocridad y populachería. Pero un ejemplo, serio y a destacar, de lo que decíamos está en este suculento premio, que es suculento, sin duda, dado lo que se estila a la hora de premiar versos. Veinte mil pesetas es una cifra casi astronómica en esta parcela de las letras. Este dato y la afluencia masiva de vates es algo esperanzador, y de esperanza hay que hablar porque en primavera estamos.

## PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

5.ª Los originales premiados, durante el plazo de un año, podrán ser publicados por el Círculo de E. P. A. «Hogar Franciscano».

6.ª La interpretación y aplicación de estas bases corresponde al equipo directivo del Círculo convocador antes de la constitución del jurado, y a éste después de su constitución.

7.ª El veredicto del jurado será inapelable.

### «I CONCURSO LITERARIO SAN JOSE OBRERO»

La Asociación de Cabezas de Familia «San José Obrero», de Salamanca, con motivo de la Festividad del Santo Patrono del Barrio, cuya celebración se conmemora el día 1 de mayo, y en su deseo de contribuir a la exaltación de los valores y virtudes genuinamente salmantinos, y asimismo promocionar ideas, conceptos y manifestaciones que puedan fomentar el progreso y prosperidad de nuestra provincia, convoca su «I Concurso Literario San José Obrero», el cual se regirá con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir al referido concurso cuantos lo deseen, con el único requisito de que los trabajos que presenten sean auténticamente originales.

2.ª La convocatoria abarca las modalidades de prosa y verso. Para la primera los trabajos tendrán una extensión máxima de cinco folios mecanografiados a doble espacio y para la segunda todos los poemas tendrán una extensión mínima de setenta versos, presentándose mecanografiados a doble espacio.

3.ª Los trabajos, bajo sobre cerrado con expresión de un lema en su exterior y dentro una plica cerrada con nombre, apellidos y señas del autor, se remitirán al señor secretario de la Asociación de Cabezas de Familia, don Angel Gómez Solé, bloque 32, portal 1, b, derecha, barrio de San José Obrero, Salamanca, antes del día 15 de abril del año en curso, fecha en que caduca la recepción de los trabajos.

4.ª Los premios podrán ser declarados desiertos, siempre que el jurado lo acuerde y estime que la calidad de los trabajos presentados no reúnan los méritos suficientes y que el prestigio del concurso exige.

5.ª El jurado estará integrado por relevantes personalidades de las Letras Salmantinas, así como por el señor presidente de la Asociación de Cabezas de Familia San José Obrero, actuando de secretario del mismo, con voz pero sin voto, el que lo es de la repetida Asociación. Su composición se dará a conocer con el fallo, que será pronunciado en la segunda quincena del mes de abril.

6.ª Los trabajos no premiados serán devueltos a sus autores siempre que lo soliciten.

7.ª Los trabajos premiados serán publicados por los periódicos locales *El Adelanto*, *La Gaceta Regional* y *La Hoja del Lunes*.

8.ª Todos los que concursen, de antemano y tácitamente aceptan las presentes Bases en

su totalidad. El fallo del jurado será inapelable, no cabiendo recurso de ninguna clase contra el mismo.

### Temas y premios

#### Prosa

Premio Excmo. Sr. Gobernador Civil, bajo el tema «Salamanca, presente y futuro», dotado con 5.000 pesetas y placa conmemorativa.

Premio Ilmo. Sr. Alcalde-Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Salamanca, bajo el tema «La ciudad y los barrios», dotado con 3.000 pesetas y placa conmemorativa.

Premio Ilmo. Sr. Delegado Provincial del Ministerio de Información, bajo el tema «El turismo en Salamanca y su provincia», dotado con 2.000 pesetas y placa conmemorativa.

#### Verso

Premio Ilmo. Sr. Presidente de la Excmo. Diputación Provincial, bajo el tema «La mujer charra», dotado con 5.000 pesetas y placa conmemorativa.

Premio Delegado Provincial de la Organización Sindical, bajo el tema «El campo salmantino, su tipismo y sus hombres», dotado con 3.000 pesetas y placa conmemorativa.

Premio Jefe Local del Movimiento, bajo el tema «Evolución y canto de un rincón salmantino», dotado con 2.000 pesetas y placa conmemorativa.

### Nota especial

Todos los trabajos premiados serán leídos por sus autores en el curso de una fiesta literaria que se organizará a tal fin en vísperas de la Fiesta del Barrio de 1 de mayo, cuyo lugar y hora será anunciado oportunamente, por medio de la prensa y emisoras locales.

### II CERTAMEN DE PINTURA

Don Hilarión, S. A. convoca el II Certamen de Pintura y Dibujo de acuerdo con las siguientes bases:

1.ª Podrán tomar parte los socios—o esposas de socios— del Club 401, Foro Teatral, Foro Musical y Club Juvenil

2.ª Cada participante podrá presentar un máximo de dos obras, de técnica y tamaño libres, debiendo estar enmarcados los cuadros.

3.ª Se concederán los siguientes premios:

— A la mejor obra de autor femenino.

— A la mejor obra de autor masculino.

El premio consistirá en una escultura de cabeza de Atenea del escultor Aurelio Teno.

4.ª Las obras deberán entregarse en el Club, de siete a once de la noche, todos los días, excepto domingos o festivos, hasta el 17 de abril de 1974.

5.ª Junto con la obra, los concursantes entregarán una nota en la que figure título, características y técnica empleada, así como una fotografía tamaño 13 x 18. En el caso de que no pueda facilitar la fotografía, Don Hilarión, S. A. la encargará a un profesional con gastos a cargo del autor.

6.ª Con las obras presentadas se montará una exposición en la fecha que oportunamente se comunique.

7.ª El fallo y entrega de premios se efectuará durante la velada que expresamente se anuncie.

8.ª El jurado que conceda los premios será secreto hasta el momento de emitir el fallo y estará compuesto por personas ajenas a los Clubs, con excepción del secretario, que no tendrá voz ni voto.

## SEXTO CERTAMEN POETICO «EIJO GARAY»

El Colegio Menor de la Juventud «Eijo Garay», de Lugo, convoca, en sus fiestas colegiales, un concurso poético con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir a este concurso todos los estudiantes de España que lo deseen, y cuya edad no exceda los veintidós años.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos, con extensión y tema a voluntad del autor.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados no podrán modificarse títulos ni textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre lacrado y cerrado en el que figure el mismo lema, y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, domicilio, curso y fecha de nacimiento.

5.ª Deberán enviarse, bien por correo certificado al Colegio Menor de la Juventud «Eijo Garay», de Lugo, o bien entregarse personalmente en el mismo, indicando tanto en un caso como en otro: «Para el Certamen Literario. Comisión de Fiestas del Colegio Menor. Lugo.»

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la fecha de estas bases y terminará a las doce horas del día 20 de abril de 1974.

7.ª Se otorgarán tres premios: un primero de 5.000 pesetas, Flor Natural y diploma conmemorativo; y un segundo y tercero de 3.000 y 2.000 pesetas, respectivamente, y diploma conmemorativo.

8.ª El jurado será nombrado por la Dirección del Colegio, dándose a conocer los nombres de los componentes el día del fallo del concurso.

9.ª Se entiende que, con la presentación de los originales, los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del jurado.

## «PREMIO NACIONAL DE PRENSA EL CORTE INGLES» 1974

El Corte Inglés, en el deseo de hacer presente su homenaje y reconocimiento a la profesión periodística que, de forma constante y esforzada, desarrolla su tarea informativa en todos los medios, convoca, con ocasión de la festividad de San Francisco de Sales, patrón de los periodistas, su «Premio Nacional de Prensa 1974», cuyo tema será: «Los grandes almacenes: Reflejo de la evolución económica española».

El motivo principal de los trabajos será subrayar el destacado papel económico y social desempeñado por los grandes almacenes, poniendo de relieve el hecho evidente de cómo su aparición e incremen-

to se corresponden con un momento óptimo en el funcionamiento estructural del país, permitiendo a las más amplias capas sociales del mismo un paulatino acceso a todos los niveles de bienestar y confort, propios de una sociedad en desarrollo y progreso.

Este concurso periodístico, «Premio Nacional de Prensa El Corte Inglés 1974», se regirá por las siguientes bases:

1.ª Los trabajos que opten al premio podrán desarrollarse en forma de artículo o reportaje, con o sin firma, y deberán haberse publicado en cualquier diario o revista españoles (se-

manal, quincenal o mensual) durante el periodo comprendido entre el 24 de enero (festividad de San Francisco de Sales) al 24 de abril de 1974.

2.ª Tanto en los trabajos periodísticos sin firma como los que hayan sido publicados bajo seudónimo, el autor deberá acreditar su identidad al efectuar su envío.

3.ª Cada autor podrá presentar al concurso los trabajos que desee, siempre que se atengan al tema específico del mismo, y sin que en ningún caso sea necesario aludir a la firma comercial que convoca el certamen.

4.ª De cada trabajo se enviarán siete ejemplares (en recortes de las páginas de la publicación en la que han aparecido, o en fotocopias legibles), indicando, en una cuartilla adjunta, título y fecha de la publicación en que apareció el trabajo, así como nombre y domicilio del autor. Se remitirán dichos trabajos a «El Corte Inglés», Dirección de Relaciones Públicas, Hermosilla, número 112, Madrid-9. El plazo de admisión finalizará el día 30 de abril de 1974.

5.ª Se establecen los siguientes premios:

Primero: De 150.000 pesetas.

Segundo: De 100.000 pesetas.  
Tercero: De 75.000 pesetas.

Para los trabajos periodísticos que proponga y determine el jurado.

El fallo de los premios instituidos para este concurso periodístico se realizará en la fecha que oportunamente se determine.

6.ª La composición del jurado—del que formarán parte prestigiosas personalidades del periodismo—no se hará pública hasta el momento del fallo, que será inapelable. El concurso no podrá ser declarado desierto.

# FOTOS QUE DAN PIE



«Vuesa merced se honre mucho y coma de todo y hable con todos y disimule...» Don Francisco de Quevedo y Villegas, Caballero del Hábito de Santiago y Señor de la Torre de Juan Abad, ha sonreído homologando el record. Se ha colocado bien las antiparras y ha mirado con sus ojillos hueros y miopes la calidad del ejemplar: la vera efigie, corniveleta y plácida, de este «sujeto», novena maravilla de las artes, nacido (como debe ser, naturalmente) en la Georgia del límite de Europa.

¿Hay quien dé más? Ninguna vocación, por fuerte y decidida que se muestre, podrá, entre los carneros, emularle. Observen la vanguardia de esa escuadra de lanceros, la

torre Eiffel siamesa, los raudos ascensores que caminan desde el frontal hasta el tejado, los grandes almacenes, las boutiques, sonoras discotecas, los espacios gigantes en el esplendor de los museos. Observen y comparen (¿quién más extenso, hermoso?) antenas de televisión, pararrayos, los chapiteles góticos del hueso, columnas del Bernini, ese poder sólo en poder de Polifemo.

«Prodigios pares y bellezas nones.» El pintor de cámara, oportuno, le ha sorprendido (que el campo se despuebla es algo obvio) en su viaje de peregrinación a la ciudad, lánguido como un cisne, inocentísimo modorro, con una oreja gacha y la otra al aire, viene acompañado de su tribu; de

las aviesas y feúchas concubinas del serrallo que suelen, según se sabe, porque la especie obliga, dárselas con queso. Mas el «señor», el barbas, con gestos y ademanes de cordero, con ostentosa petulancia, afina el casabel que, entre sus cuernos, repicando, ilustra así su oficio insuperable de Pichi ya en desgracia, su irrepetible solvencia craneana y el magno empalamiento de su frontis. En esos zancos largos donde, en medio de su grey (con el mejor corte de lana hasta los pies vestida), la fama grita a voces cómo nadie alcanzó tamaño campeonato. Que es, según se mira, mellizo y sideral. Y bello.

Angel GARCIA LOPEZ

**EDICIONES  
DEL  
CENTRO**



1. EDUARDO BARRENECHEA  
**LOS NUEVOS PIRINEOS**  
Trébol Verde
2. ANTONIO SANCHEZ GIJON  
**EL CAMINO HACIA EUROPA**  
Trébol Verde
3. JULIO CARO BAROJA  
**ALGUNOS MITOS ESPAÑOLES**  
Trébol Violeta
4. ELENA QUIROGA  
**LA CARETA**  
Trébol Rojo
5. EÇA DE QUEIROZ  
(Traducción de Mariano Tudela)  
**EL CONDE ABRAÑOS**  
Trébol Rojo
6. EZEQUIEL DIAZ-LLANOS  
**PORTUGAL EN LA ENCRUCI-  
JADA**  
Trébol Verde
7. HECTOR VAZQUEZ AZPIRI  
**CORRIDO DE VALE OTERO**  
Trébol Rojo

DE PROXIMA APARICION

8. FERNANDO QUIÑONES  
**DE CADIZ Y SUS CANTES**  
Trébol Verde
9. PABLO CORBALAN  
**POESIA SURREALISTA EN  
ESPAÑA**  
Trébol Rojo
10. JOSE MARIA DE QUINTO  
**RELATOS**  
Trébol Rojo

11. ELIAS AMEZAGA  
**ENRIQUE IV**  
Trébol Violeta
12. EMILIO OROZCO  
**SENTIMIENTO Y PAISAJE DE  
LA NATURALEZA EN LA POE-  
SIA ESPAÑOLA**  
Trébol Rojo
13. BENJAMIN JARNES  
**CITA DE ENSUEÑOS**  
Trébol Azul
14. J. GONTCHAROFF  
**OBLOMOFF**  
Trébol Rojo
15. VOLTAIRE  
(Trad. Germán Sánchez Espeso)  
**EL INGENUO**  
Trébol Rojo
16. FRANCISCO AYALA  
**EL ESCRITOR Y EL CINE**  
Trébol Azul
17. BERTRAND DE JOUVENEL  
**EL PRINCIPADO**  
Trébol Violeta
18. RAMON GOMEZ DE LA SERNA  
**EL CHALET DE LAS ROSAS**  
Trébol Rojo
19. AGUSTIN SALGADO  
(Premio Ciudad de Cáceres 1974)  
**TIERRA DESOLADA**  
Trébol Rojo
20. RAYMOND ARON  
**LA SOCIEDAD INDUSTRIAL Y  
LA GUERRA**  
Trébol Violeta



Trébol rojo LITERATURA  
Trébol azul ARTE  
Trébol violeta CIENCIAS HUMANAS  
Trébol amarillo CIENCIA Y TECNICA  
Trébol verde ENSAYO



NADA LE ES AJENO

# 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





## los Libros de la Quincena

### LA CRITICA EN ESPAÑA

EMILIA DE ZULETA

HISTORIA DE LA CRÍTICA  
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

SEGUNDA EDICIÓN NOTABILMENTE AUMENTADA

BIBLIOTECA HISTÓRICA ESPAÑOLA  
EDITORIAL GREDOS  
MADRID

EMILIA DE ZULETA: *Historia de la crítica española contemporánea*. Segunda edición aumentada. Editorial Gredos, Madrid, 1974. 482 páginas. Ø14,5 x 20,3Ø.

Debido al espectacular cambio de dirección impuesto hace pocos años a su pensamiento crítico por José María Castellet, el más influyente crítico progresista de finales de los años 50 y comienzos de los 60, y, sobre todo, a la sumisa aquiescencia al mismo de la mayoría de los restantes críticos españoles, el tema de la crítica —o, para hablar con más claridad, de su irresponsabilidad— se ha convertido en uno de los tópicos más

controvertidos del momento: las encuestas, los artículos, las declaraciones sobre el tema se multiplican; y todos, novelistas, poetas y ¡críticos!, coinciden por lo común en afirmar la debilidad —cuanto menos— de la crítica en nuestro país. En verdad, no es para tanto. Dejando aparte el hecho de que los novelistas y poetas desasistidos hasta ahora por la misma están aprovechando la ocasión para poner en entredicho la posibilidad de la existencia de la función crítica, remitiendo al juicio de una posterioridad, lo más lejana posible, el establecimiento de la jerarquización de las letras contemporáneas, y el hecho extremadamente cómico de que la mayoría de los críticos denuncian males de los que se consideran exentos, resulta evidente que, si bien no ha surgido en España ninguna escuela crítica original al estilo de la formalista rusa o del New Criticism norteamericano, la crítica literaria española posee un nivel estimable, que sólo se rebaja en ocasiones por lamentables, pero explicables, razones de oportunismo político.

La reciente reedición, notablemente ampliada y revisada, de la espléndida *Historia de la crítica española contemporánea*, de Emilia de Zuleta, aparece, pues, en el momento justo: con su antisectarismo, con su lúcida jerarquización del hecho crítico a partir de Menéndez Pelayo, esta obra ejemplar constituye una invitación al estudio sosegado de un tema que las pasiones contrapuestas tienden a convertir en trampolín para uno de esos ajustes de cuentas generalizados, de los que España parece detentar —hay mucho optimismo en el uso de este término— la exclusiva. Leyendo este libro, claro y bien sistematizado, se descubre que la crítica actual no ha roto las amarras con el pasado, que es una consecuencia de éste, y que no hay solución de continuidad entre él y el presente: la confusión está en los espíritus, no en la crítica, la cual, mal que bien, cumple con su cometido; en ocasiones, hasta brillantemente.

El libro de Emilia de Zuleta —cuyo propósito consiste en establecer las tendencias dominantes en la crítica española de los últimos cien años a través de los autores más significativos: crí-

ticos literarios propiamente dichos, ensayistas que toman a la literatura como punto de partida de sus lucubraciones, historiadores y eruditos— era una obra de lectura obligada desde hace años, y sigue siéndolo, más si cabe, hoy, en esta segunda edición puesta al día con prudencia y justicia.

### ENSOÑACION AMERICANA



JOSE LEZAMA LIMA: *La cantidad hechizada*. Ediciones Júcar. Madrid, 1974. 298 páginas. Ø12,5 x 20Ø.

Autor de un libro, *Paradiso*, que tengo —con la irresponsabilidad, quizá, que da la ignorancia— por la mayor novela iberoamericana de todos los tiempos, por una de las novelas fundamentales de la literatura universal de nuestro siglo, el cubano José Lezama Lima es también, como se sabe, un altísimo poeta que ha hecho del mito su tierra prometida, y un ensayista impar. *La cantidad hechizada*, fruto de este último aspecto de su personalidad, constituye una selección de ensayos que, procedentes del libro del mismo título editado en La Habana, se centran en el estudio de —también podría decirse,

tal vez con mayor acierto, en *la ensoñación sobre*— diversos aspectos de la literatura y del arte cubanos.

Según ha señalado Oscar Collazos, a los ensayos de Lezama Lima «hay que llegar con la prevención de quien prepara una batalla, con la destreza del que memoriza para actualizar, con la disposición menos dogmática». Si no, «la torrencial acumulación de nombres», «la proverbial congestión de situaciones», «la confluencia de culturas tercamente olvidadas», podrían adormecer nuestra inteligencia, dejándonos inermes ante el encantamiento erótico de su prosa —que se convertiría, así, en una mera suma de imágenes—, o hacernos desear, por indigesto, lo que no sería a nuestros ojos sino la cháchara deshilvanada de un *snob* que deserta de su americanidad. Este último efecto es el más frecuente: Lezama concita el desdén de quienes —muy numerosos— ven el rechazo de la cultura europea como una condición *sine qua non* para asumir —o fundar— la cultura iberoamericana. Y sin embargo...

Cubano en su voz y sus ecos, tropicalmente americano —por así decir—, Lezama Lima se sirve de las imágenes de la cultura europea, de sus nombres heráldicos, de sus ideas, de la misma manera que otro gran poeta, Segalen, utilizaba la cultura china: como de una inagotable teoría de símbolos en los que encarnar sus irreductibles vivencias e intuiciones, como de un desfile de signos con los que remitir a una realidad inaprehensible que sólo puede ser conocida *per speculum et aenigmate*: la realidad ameri-

cana, en el caso del cubano, y a su través, la realidad ambigua y compleja de su propia personalidad.

«Usted, querido Lezama —le escribió Luis Cernuda, tras recibir su *Analecta del reloj*—, no concede la menor ventaja, *a priori*, al lector. Y como ocurre en el poeta, sus escritos en verso y en prosa corren paralelos y el mismo pensamiento, aunque en distinto medio, se expresa en uno y en otro. No exige usted menos de su lector cuando le habla en versos que cuando le habla en prosa.» De aquí, las dificultades de intelección con que tropieza el lector de *La cantidad hechizada*; de aquí, también, la extrema belleza de los ensayos que integran la obra en cuestión.

## EL MILAGRO GRIEGO



KOSTAS PAPAIOANNOU: *Arte griego*. «El arte y las grandes civilizaciones». Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1973. 523 páginas. 836 ilustraciones, de las que 161, a todo color. Ø32x25,5Ø.

A pesar de que está integrada todavía por sólo tres tomos —en España; en Francia acaba de publicarse el cuarto, consagrado a Roma—, la colección «El arte y las grandes civilizaciones», creada y dirigida por Lucien Mazenod, se configura ya —y no creo que ésta sea una afirmación gratuita— como la más importante en su género del mundo. Diversas razones avalan este juicio: ante todo, el número, la ca-

lidad y la rareza de sus ilustraciones, realizadas por equipos de especialistas en función de los textos junto con los que aparecerán; luego, la extrema riqueza de dichos textos, que, encargados a los más eminentes estudiosos internacionales —Leroi-Gourhan, el hombre que ha revolucionado literalmente nuestro concepto de la prehistoria; Michalowski, polaco, uno de los más famosos egipólogos contemporáneos—, consiguen establecer un milagroso equilibrio entre la información técnica, copiosísima, y el ensayismo, de altos vuelos, que da sentido a los datos acopiados al integrarlos en la desvelada estructura global que los sustenta; por último, una encarnación física de primera categoría, tanto en lo que respecta a la calidad del papel, como a la diagramación y a la encuadernación, de gran belleza.

Abierto con un prólogo donde el eminente helenista Kostas Papaioannou historia el redescubrimiento de Grecia a partir del Renacimiento, desvelando los fundamentos metafísicos del mismo —un ensayo en sí del máximo interés, situado bajo el signo de

Heidegger, y esmaltado con iluminadoras citas de Marlowe, heraldo de la modernidad—, el texto de *Arte griego* se presenta como una de las cimas de los estudios helenísticos contemporáneos, sólo comparable, en el plano de la alta divulgación, con los libros de Karl Reinhardt sobre los grandes trágicos, con el *Empédocles*, de Bollack, o con el ensayo de Clemence Ramnoux acerca de la familia olímpica. Sobre un fondo de copiosísimos datos arqueológicos, históricos, políticos, filosóficos, artísticos —técnicos y relacionados con la filosofía del arte—, sociológicos, mitológicos, acertadamente sintetizados y jerarquizados, Papaioannou nos ofrece una magistral introducción al alma griega, a sus misteriosos avatares, que configuran un itinerario espiritual único. De acuerdo con su interpretación del mismo, Grecia se alza ante nosotros como una opción fundamental del espíritu humano, como un milagroso punto de equilibrio entre la absorbente Naturaleza de Oriente, que anonada a lo humano, y su negación por Occidente, que la reifica e, intentando así exaltar al hombre, lo sume en la insignificancia. Es una aventura gigantesca en la cual el hombre sólo se enfrenta con lo sagrado para conservar la propia autonomía, y que desemboca en la fundación de un cosmos armonioso, pleno de virtualidades y modelo ético por excelencia, donde no existe separación entre el mundo de las cosas y el mundo del espíritu, donde el hombre es un ente integrado y autónomo a la vez, y libre —por primera vez libre— en consecuencia.

«Lo que los griegos oponían a la Naturaleza —escribe Papaioannou— no era el espíritu ni la Historia, sino el *arte*, y su manera de concebirlo como *imitación* indica con bastante claridad las relaciones de subordinación que establecían entre el mundo humano y el universo natural.» ¿Es esto absolutamente cierto? Aunque yo sólo sea un mero *amateur*, me permito disentir: ante todo, porque la expresión «universo natural» me parece impropia en cuanto que oscurece el aura sagrada del concepto *fisis*; luego, porque la referencia a la *imitación*, sin más, hace caso omiso de una afirmación fundamental de Aristóteles (en *Física*, 199 a, 16-18) que sitúa la cuestión bajo nueva luz: «De un lado, el arte lleva a su término lo que la Naturaleza es incapaz de realizar; de otro, la imita.» Sea de ello lo que fuere, resulta indudable que nos encontramos ante un texto que, aunque magistral, invita a la polémica, forzando hasta al simple aficionado a una lectura activa, comprometida.

Destaquemos, por último, que el corpus de ilustraciones es absolutamente excepcional: 161 fotografías en color y 675 en blanco y negro, con dibujos y planos de Soarès, Penín y Mazenod, bajo la supervisión del arqueólogo Jean Bousquet. Entre las fotografías en color resaltan las dedicadas a la escultura, que, gracias al mismo, permiten admirar la belleza y la variedad de los materiales puestos en juego, y los rastros de policromado que conservan; entre las ilustraciones en blanco y negro, la reconstrucción integral de los cuatro frisos de Fidias en el Partenón gracias a un montaje de más de 120 fotografías, documento único en el mundo que se ofrece en un gran desplegable.

El volumen se completa con un repertorio de dioses, héroes, personajes míticos, arquitectos, escultores, pintores, filósofos y escritores; con una cronología histórica, bibliografía e índice alfabético.

LEOPOLDO AZANCOT

## NARRATIVA

DOLORES MEDIO: *Farsa de verano*. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1973; 287 págs. Ø11,5x17Ø.

Indudablemente, Dolores Medio no es narradora imaginativa. Los argumentos de sus novelas son modestos, incluso grises. En contrapartida, como compensación, suele haber en ellas mucho movimiento, muchos personajes, un evidente detallismo, como si la autora temiese en cada línea resultar demasiado opaca. Pero la acción no es más significativa cuanto más amplia, sino cuanto más intensa. Y un censo amplio de personajes, y tados atendidos en la misma manera (es decir, más bien desatendidos), casi siempre resulta superficial. Y el detallismo carente de ingenio aburre. La —digámoslo así— novela-calidoscopio debe estar maravillosamente escrita cuando menos. De lo contrario resulta tristona y gratuita, com-



pletamente prescindible. Por supuesto, la descripción de un hormiguero puede ser hasta apasionante, pero según en qué manos. Y la fidelísima captación de un entorno, por vulgar que sea, no

deja de tener su mérito. Pero en estos casos siempre se agradece algún leve desmadre, excepto cuando el desmadre llega en el último momento y sin la menor consideración. Es decir, y anticipándonos un poco: el final de *Farsa de verano* es tan repentino, tan cruel y tan inútil que desentona, molesta y hasta indigna pensar que algún lector pueda llegar a conmoverse.

Naturalmente, y pese a todo lo antedicho, *Farsa de verano* no es una mala novela. Dolores Medio es narradora avezada y no exenta de una cierta amargura (refiriéndonos, claro, a la meramente literaria) que resulta más o menos entrañable. En *Farsa de verano*, Dolores Medio amontona acontecimientos vulgares, pero lo hace con garbo y buen ritmo. También acumula tipos curiosos (prototipos más bien) y los mueve casi siempre como a marionetas, aunque en ocasiones destaque alguna personalidad

atractiva o por lo menos bien observada. Además, dialoga bien, sobre todo en las réplicas cortas, porque en cuanto alguna de sus criaturas dice más de cuatro frases, discurre. Así, hay en la novela momentos delicados que resuelve sin mucho tacto, pese a confiarlos al coloquio (por ejemplo, Marcela hablándole a Juan Crisóstomo del «comlejo» —sic— de Juan Crisóstomo). Luego están los latiguillos de algún personaje, latiguillos a veces nada significativos (los de doña Amalita), pero otras veces, demasiado intencionados, demasiado obvios, inadmisibles (así la parla empingorotada de doña Nieves). Y para colmo, la cantinela turística de Ernesto, largas parrafadas de erudición y lírica propias del guía de un club de vacaciones, y de las que el pobre Ernesto, en el fondo, se siente satisfechísimo. Es decir, a *Farsa de verano*, como puede verse, le falta sentido del humor. Con un poco de ironía, la novela habría sido entretenida, incluso estimulante (en este aspecto se salva, con mucho, el episodio de la fiesta de despedida con el reparto de premios; hay en él oculto un sarcasmo, a

lo mejor involuntario, que ridiculiza de forma inmisericorde a todos los personajes de la novela sin excepción). En el fondo, lo malo de *Farsa de verano* es que se encuentra llena de buenas intenciones. Por eso abundan las risas descabelladas y falta por completo la alegría.

Los quince días de vacaciones de un grupo de personas opacas tienen pocas posibilidades de interesar a nadie, a menos que alguno de esos hombres o mujeres estuviera visto con hondura. Y ninguno lo está. De todos ellos

sólo convencen, como creaciones literarias, doña Amalita (precisamente por ser exagerada y contradictoria) y acaso Carol y las Cuatro Sotas (por espontáneas). El resto, y toda la aventura, superficial y hasta sensiblera. Acaso exista, sí, un trasfondo amargo, humillado, triste. Pero eso es todo. Demasiado poco para un final (ese accidente rotundo, definitivo, de las últimas líneas) tan grave, tan injusto, tan desmesurado.

EDUARDO MENDICUTTI

JULIEN GREEN: *El otro*. Novelistas del Día. Plaza & Janés, Barcelona, 1972; 311 págs. Ø13x19,5Ø.

Green, ese francés de origen norteamericano a quien la Academia de su país acogió—al fin—en su seno en noviembre del pasado año, dio a la luz *L'autre* en 1971; la rápida versión española, a cargo de Ramón Planes, vino a coincidir con su elección. El otro es novela que ha debido preocupar a su autor, tanto en su planteamiento como en su desenlace. El primero lo ha re-

suelto en cuatro capítulos: el inicial y el final—fechados, respectivamente, en 21 de abril de 1949 y 20 de abril de 1949—están narrados en tercera persona; los dos restantes—verano de 1939 y marzo-abril de 1949—recogen los relatos de los protagonistas: Roger y Karin. En este aspecto creemos que Green ha salido airoso de su empeño.

Roger, según él mismo confiesa, viene de París a Copenhague—escenario de la novela—huyendo de la amenaza de la guerra, a punto de estallar, y el mie-

JORGE IBARGÜENGOITIA: *Los relámpagos de agosto*, *Memorias de un general mexicano*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1973; 116 págs. Ø19,75x13Ø.

Si se ha dicho que toda gran novela es (en un sentido especial) una novela de humor, es evidente que, en otros sentidos, la fórmula no es reversible. Una novela humorística presenta, en los más diversos aspectos, problemas que hacen naufragar, las más de las veces, no ya sólo al literato, sino a la literatura. El mundo representado, el modo de representación de la realidad, la estructura del narrador, el lenguaje de la novela humorística, presentan problemas que desdican abiertamente su aparente facilidad. En Hispanoamérica la novela de humor, sobre todo en su variante paródica, tiene ejemplos mayúsculos que se inscriben en lo mejor de la producción narrativa del Continente. Sin remontarse demasiado lejos, basta pensar en el Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal (esa afortunada contradicción entre un lenguaje épico y una realidad cotidiana y mostrenca) para reconocer las virtudes ciertas de este modo de novelar. Las obras de Marcos Denevi y Manuel Puig, compatriotas de Marechal, se inscriben en la misma línea paródica, incorporando a ella (o cambiando la entonación épica por) un especial empleo de aspectos «populares» que van desde el lenguaje hasta elementos integrantes de la llamada «cultura de masas». Y en ese mismo sentido pueden aunarse autores tan lejanos, cronológica, geográfica y literariamente como Miguel Otero Silva (en alguna de sus novelas) o José Agustín (más en sus relatos cortos que en los mayores). La enumeración de los integrantes de esta variedad narrativa, así como de sus antecedentes más notorios (que comprenden desde la picaresca hispanoamericana hasta, aquí también, Borges) sería larga y probablemente ociosa.

En rigor, esta forma de novelar no es sino una consecuencia previsible de la crisis de confianza en la seguridad de lo real, y su posible representación, que conmueve profundamente a todo el género a partir de finales del siglo pasado, pero que introduce aquí un elemento dialógico mediante el cual se ponen en duda los valores subyacentes o explícitos, no sólo en la sociedad burguesa, sino en su literatura y su cultura. De la parodia a la heterodoxia y las actitudes heréticas hay sólo un paso, que estos narradores no trepidan en dar, arremetiendo contra instituciones, personajes y actitudes más o menos sacralizados.

En esta línea se enmarca *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarquengoitia, recientemente reeditada por Ediciones de la Flor. Nacido en Guanajuato,



México, en 1928, Ibarquengoitia es un autor teatral más bien prolífico; su primera novela, ésta, obtuvo en 1964 el Premio de la Casa de las Américas, en La Habana, en concurso que tenía por jurados a Italo Calvino, Fernando Benítez, Lisandro Otero y Angel Rama. Publicada por la entidad auspiciadora del concurso, *Los relámpagos de agosto* fue editada posteriormente en México (por Joaquín Mortiz), siendo esta edición argentina la tercera de la obra. En la contratapa de ella se advierte: «Los relámpagos de agosto es el reverso humorístico de la novela de la Revolución Mexicana. Dejando de lado el realismo cruento, las vivencias dolorosas, la emoción directa y el dato histórico preciso, Jorge Ibarquengoitia lo trasmuta todo en una esencia satírica o quemante. La narración, presentada en la forma de memorias de un general revolucionario—situado siempre en situaciones mordazmente cómicas—, mantiene de principio a fin el tono de la parodia y del absurdo burlón, cualidades que arrastran sin tropiezos al lector desde el primer párrafo. Un libro escrito para divertir y que responde "a la necesidad de mirar el pasado con ojos nuevos" (Italo Calvino). Así un hecho his-

tórico discutido, tratado en muy diversos tonos épicos por la literatura mexicana, se desmitifica y transmite en otra lectura».

Más allá de las situaciones la historia de este general, que tras diversos «acercamientos» al poder (por vía amical o armada), frustrados todos, se ve relegado al destierro y dedicado, con éxito, al comercio, sobra fuerza cómica por las especiales características del narrador. Ya desde la dedicatoria del texto («A Matilde, mi compañera de tantos años, espejo de mujer mexicana, que supo sobrellevar con la sonrisa en los labios el cáliz amargo que significa ser la esposa de un hombre íntegro») la figura del narrador ofrece una curiosa contradicción entre la caracterización directa que se da a sí mismo y la caracterización indirecta que surge, en ocasiones por el contraste implícito de los hechos que narra, pero sobre todo por el lenguaje que emplea y que trasluce, de alguna manera, la falsedad esencial de la figura. En este sentido, *Los relámpagos de agosto* se acercan (y difieren, a un tiempo) a la obra fundacional de la novelística mexicana e hispanoamericana, *El periquillo Sarmiento*, también narración autobiográfica de un «pícaro»: pero mientras la obra de Lizardo aparece dictada por una suerte de ética de la buena voluntad, en consonancia con el arrepentimiento agónico desde que narra el *Periquillo*, aquí el tal arrepentimiento no existe. Y al recordar narraciones efectuadas desde lechos mortuorios, no cabe sino citar también La muerte de Artemio Cruz (1962), de Carlos Fuentes, que probablemente está también en la mira burlona de Ibarquengoitia.

Pero volvamos al lenguaje empleado en *Los relámpagos de agosto*. Dentro de la abundancia de elementos coloquiales, o de prosa oficial e incluso administrativa, etc., en que abunda la obra es notoria también la existencia de un lenguaje «literario» como aquel que inicia, por ejemplo, el capítulo II: «En este capítulo voy a revelar la manera en que la pérfida y caprichosa Fortuna me asestó el segundo mandoble de ese día fatídico, por cierto, no sólo para mi carrera militar, sino para mi Patria, tan querida, por la que con gusto he pasado tantos sinsabores y desvelos: México.» Pues bien, esta utilización de la «lengua literaria» con un retorcimiento irónico es rasgo común en la prosa hispanoamericana actual: es más, la utilización de esa lengua literaria es imposible sin esa torsión irónica. Y en ese aspecto, que ilustra acabadamente Ibarquengoitia, tal vez resida una de las más importantes diferencias entre las literaturas hispánicas de ambos lados de la Mar Océano.

LUIS IÑIGO MADRIGAL

# GRASS, O LA DESESPERANZA Y EL SARCASMO

En el pórtico de las novelas de Günter Grass debería insertarse un rótulo semejante al que Dante y Virgilio leyeron, durante su viaje por los reinos de ultratumba, sobre el dintel del infierno. Un cartel que aconsejase el abandono de toda esperanza y que anunciase el «valle d'abisso dolorosa», la vasta «città dolente», en la que se está a punto de entrar. Porque aquí, en estos relatos, lo que campea es una densa y agobiante atmósfera de escepticismo, de desconfianza, de recelo, de sumisión al pesimismo. Ni siquiera el clima satírico, la distorsión paródica con que Grass envuelve y trata a sus narraciones, puede evitar esa melancolía, ese descorazonamiento gélido que nos llena el espíritu tras leer *El tambor de hojalata*, *Años de perro* y, sobre todo, *Anestesia local*, recién publicada en castellano (\*).

Parece casi imposible que el hombre que escribe estos libros, aunque no inscrito bajo ninguna denominación ideológica, definida, ni religado a una determinada confesión, pudiese poner tanto denuedo y tanto fervor en sus andanzas políticas de propaganda en ayuda de Willy Brandt, como él mismo nos cuenta en su *Diario de un caracol*. Parece casi imposible, quiero decir, en un hombre tan desnudo de entusiasmo, tan despojado de fe en el hombre—político o no—y tan claramente convicto de desilusiones irreversibles. Günter Grass no cree en nada, no confía en nadie. Ni desde el punto de vista antropológico, ni desde los ángulos metafísicos. El mundo es una extensión desolada y desoladora—o asolada y asoladora—donde no hay cabida racional para la ilusión ni reflejo posible para el menor destello de optimismo. No, no se

(\*) GÜNTER GRASS: *Anestesia local*. Barral Editores. Barcelona, 1973. 287 págs. Ø 11,5 x 18,4 Ø.

trata solamente de una crítica dirigida a una circunstancia y a un ámbito específicos: los de la Alemania de posguerra. Claro está que es esta parcela de universo la que le sirve de punto de apoyo y de objetivo inmediato para tejer sus sarcasmos. Pero él va mucho más allá. Grass no es el revolucionario maximalista que propone la destrucción para luego construir sobre las ruinas. No es tampoco una voz apocalíptica, catastrófica, que amenaza con hecatombes terrenales luego compensadas con promesas mesiánicas, con la creencia en infinitas venturas escatológicas. Grass es casi un cínico, un desintegrador, cuyo postulado, aunque no siempre explícito, es bien visible: todo es inútil, nada sirve de nada. Ni el progreso, ni el bienestar social, ni la euforia porvenirista o posibilista, ni la comodidad de una confianza de ultratumba. Se han perdido todos los asideros terrenos y trascendentes. Aquí estamos y aquí estaremos hasta el fin. Así somos y así seremos sin remedio. Todo resulta como un prolongado y lacerante dolor de muelas para el que no sirve ninguna anestesia local o total.

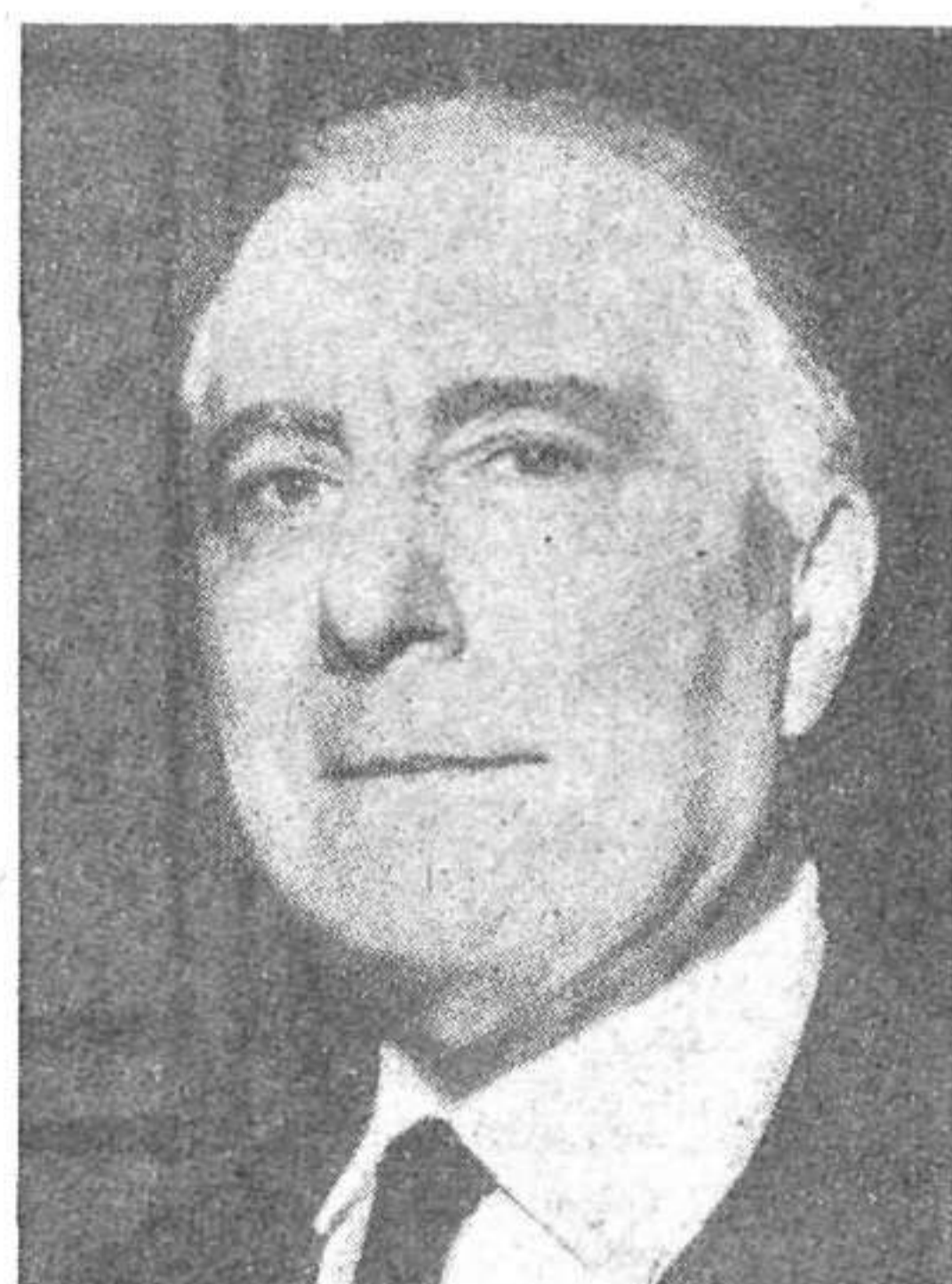
Grass cita a Séneca (sobre todo, en este último libro suyo). Con ironía, pero le cita. Y esta combinación de acracia, de escepticismo, de ironía y de sometimiento a lo irremediable a través de una interpretación actualizada de las doctrinas de la «stoa», es, tal vez, lo que da entidad a su creación. Creación que ha conmovido las conciencias germánicas y que también ha servido de revulsivo a espíritus afincados aquende el Rin o más allá del Elba o del Danubio. Su narrativa—que ha sido comparada con la de Swift o la de Rabelais por la acerada intencionalidad crítica que implica—tiene un alcance universal. Alguien, por otra par-

te, ha recordado a Valle-Inclán y al esperpentismo a propósito de las novelas de Günter Grass. Tal vez porque en ellas se recogen como en un espejo cóncavo—similar a los famosos del madrileño callejón del Gato—los últimos veinticinco años de la historia de su país, que, al fin y a la postre, es la historia de Europa. Grass fue el primer escritor alemán de posguerra que traspuso los linderos del mundillo literario para alcanzar audiencias mucho más vastas.

La publicación, en 1959, de *El tambor de hojalata* fue un verdadero acontecimiento que convirtió a su autor en eje de las letras alemanas. Ninguno de sus cofrades del Grupo 47, ni siquiera Uwe Johnson o Heinrich Böll, lograron tanto predicamento. Todos estos escritores y el mismo Grass accedieron a la fama, entre otras razones cualitativas, por su alejamiento intencionado de la literatura germánica precedente: el crudo expresionismo que subsiguiera a la primera conflagración mundial, las enfáticas filosofías sinfónicas de Mann o de Broch, los simbolismos poemáticos de Hesse o de Jünger, etc. Pero Grass se adentró más hondamente que los demás en la realidad que le circundaba y consiguió que la gente se interesase por cuanto hace, dice y escribe, en razón de unos motivos que se extravasan del marco puramente literario. Afirma el crítico Hans Mayer que, tras la aparición de la primera novela de Grass, comenzaron a entablarse en la calle conversaciones sobre obscenidad y estética de lo feo, sobre naturalismo y sobre lo que podría llamarse terapia literaria de *shock*. El vigoroso lenguaje de Grass, sus imágenes tan aseguibles como llenas de fuerza, su utilización de temas generales y de problemas que afectan a la mayoría, y su tratamiento de estos temas con una escritura que igual se aco-

do y el deseo le retienen un tiempo en la capital danesa. Roger, de sensualidad exacerbada, ateo, conoce a Karin, una extraña muchacha de fervientes creencias, y acaba por conseguir que se le entregue. Roger tiene veinticuatro años; Karin, dieciocho. El relato lo retoma ésta diez años después. Roger vuelve: arrepentido, converso. Karin, en cambio, que ha convivido con los alemanes de la ocupación y a quien la ciudad odia por ello, ha perdido la fe y su sensualidad ha despertado grandemente. Quien regresa no es su antiguo amante: es otro; y ese otro considérase culpable del mal camino que Karin siguiera. Karin lucha por recuperar el amor de este hombre, pero es inútil; Roger se ausenta y Karin muere, tras acercarse nuevamente a Dios—al Otro—y coincidiendo con el perdón que le otorgan sus conciudadanos.

¿Suicidio? Green deja entrever, en sus primeras páginas, que su protagonista se ha quitado la vida para demostrar finalmente que no fue así. Y es en esto, como en los vaivenes místicos de su pareja (Karin llega a tener visiones, alucinaciones, y pide a un sacerdote católico que la bautice), donde Green vacila y revela su indecisión. Escribe: «Efectivamente, en los horribles libros llamados novelas cristianas, el personaje principal vuelve a la moral con una docilidad mecáni-



ca. Con ayuda de marrullerías más o menos camufladas, el autor prepara el triunfo de la religión en las páginas finales, en las que aparece un pastor..., o un sacerdote en un confesonario como la araña en el centro de su tela.» Está claro que el autor no quiere caer en el tópico, pese a que, como dice en otra ocasión, la vida sea «una novelista un poco loca»; y vuelve a ponerlo de manifiesto en el momento final, cuando hace pensar a su protagonista: «Salir. Salir de esta novela. Evitar el fin edificante.» Por ello, Karin muere sin ser bautizada; Roger, decidido a en-

trar en un monasterio, acaba marchándose a Brasil, a ejercer su profesión de arquitecto. Pero, ¿hasta qué punto debe el novelista truncar a su antojo la vida de sus personajes? Ciertamente puede hacerlo; pero cierto es también que ello se advierte y que no redundan precisamente en beneficio de su obra; si la vida es una novelista un poco loca, no debe el autor forzarla a recobrar la cordura. Aunque, como en este caso, tenga la sinceridad de poner sus cartas sobre el tapete.

Green es un narrador experto que, de vez en cuando, aún recurre a la vieja fórmula de hacer partícipe al lector. («Si me detengo algo en describir a este personaje es debido a que, en apariencia, otra persona estaba haciéndose la misma clase de observaciones.») Alguien ha comentado, a raíz de la aparición de esta versión española de *L'autre*, que Green tiene «un arte personalísimo para dejar que la novela se vaya haciendo a sí misma, aparentemente casi sin su intervención»; es posible que esto sea verdad en otras obras suyas, pero cuesta trabajo admitirlo en ésta, donde el paralelismo de situaciones, el juego de papeles cambiados entre los amantes, se da con tal exactitud que difícilmente podemos aceptar la no participación del novelista.

CARLOS MURCIANO

JAVIER OSBORNE: *Martín Gris*. Editorial Espejo. Madrid, 1973; 99 págs. Ø11,2 x 17,6 Ø.

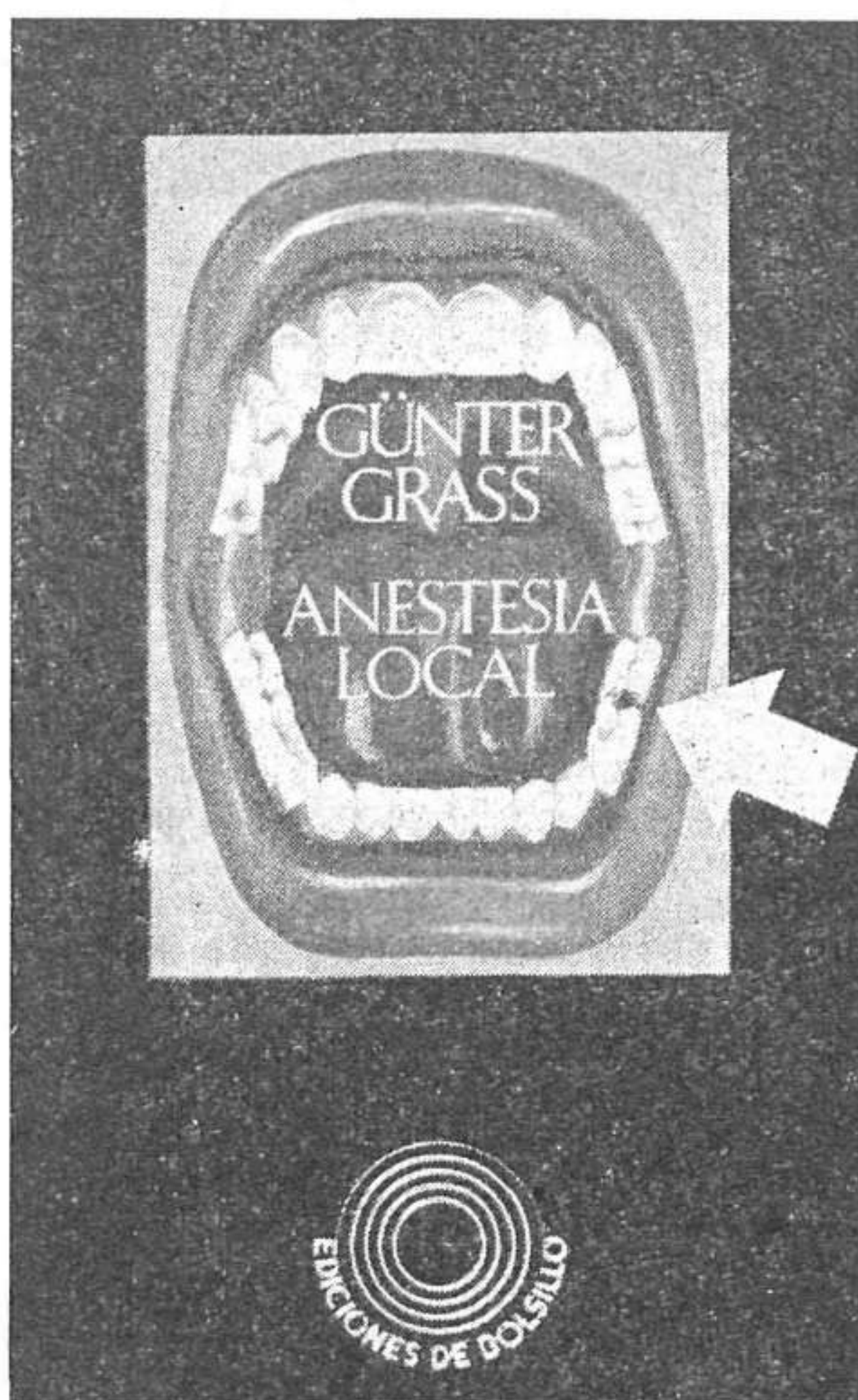
Javier Osborne, con esta novela, fue finalista del Premio «Café Gijón 1972». Buen motivo para que su publicación sea esperada con cierto interés. Mas dicho interés se desvanece pronto, apenas se adentra uno tres o cuatro capítulos en el delgado volumen. Veamos por qué sucede así.

Sobre todo por la artificiosidad del relato. *Martín Gris* pretende encarnar al hombre masa de nuestra época, al ser oscuro, vulgar, que lucha por encontrarse a sí mismo en medio de una sociedad llena de egoísmo, contaminada por las más bajas pasiones. Pero *Martín Gris* adolece de grandes incoherencias biosociales; casi siempre nos parece un tipo de cartón, arrastrado por una serie de circunstancias poco convincentes. O sea, que cualquier modo de identificar a este personaje con la problemática latente en la llamada mayoría silenciosa de nuestro tiempo queda desfasado.

Quizá el tipo mejor conseguido sea el de la mujer de *Martín*. Se trata de una hembra muy localizada en ciertos estratos sociales no sólo de Andalucía, sino de España. Mujer endurecida por sus propias frustraciones, por el hambre y la miseria. *Martilde*—éste es su nombre—se casa con *Martín* «porque le daba

moda al gran arco de lo épico que al detalle minucioso e intimista, consiguieron ese raro milagro de la popularidad. Oskar Matzerath, «el tambor de hojalata», hizo una entrada triunfal en la fama. Esta novela se desarrolla en diversos planos espirituales: la exposición burlesca y crítica de toda una época, la busca de la patria perdida (en este caso, Danzig) y una intención paródica hacia la novela naturalista alemana. Oskar Matzerath habla en primera persona, como los héroes de la novela picaresca española (con la que también ha sido equiparado este libro). Y la narración discurre, virtualmente, dentro de los cánones del clásico *Bildungsroman* o novela «de formación» (más bien de «deformación», como escribe Hans Mayer). Oskar Matzerath es un niño que decide no crecer más porque siente repugnancia por el mundo de los mayores. Y en parte lo consigue: somáticamente, se detiene en la edad de cinco años, con todos los rasgos corporales propios de la misma. Pero, a la vez, sus dotes de observación son de una sutileza que pocas gentes maduras poseen. Tal vez en esta peculiar situación, en este singularísimo modo de emplazar el punto de vista, radique casi todo el interés de *El tambor de hojalata*. Porque la visión de un mundo sensible queda caricaturizada a través de la mirada y los juicios, entre ingenuos y pícaros, de un niño que, a su modo, se da cuenta de todo lo que acontece en torno.

Cuando, unos años más tarde, se publica la segunda novela larga de Grass, *Años de perro*, el mundo imaginado o recreado por este escritor sigue siendo el mismo. Sólo que, en este nuevo relato, las alusiones a la vida concreta, las referencias a hechos de inmediata proximidad, se hacen más ostensibles. Ya no se trata de parodiar una forma del espíritu alemán, una etapa del *weltanschauung* germánico, sino de debelar y poner en la picota fórmulas determinadas y localizadas de esa concepción de la vida: la mitificación de



lo castrense, la exaltación de la disciplina rebañiega, las filosofías que, como la de Heidegger, se acomodaron de uno u otro modo a las férulas de Hitler, etc.

Pero ni en *El tambor de hojalata* ni en *Años de perro* se mostraba toda la capacidad de escepticismo que, sin duda, ya subyacía en el ánimo de Günter Grass. Hubo que esperar a la aparición de *Anestesia local* para que su enorme carga de desesperanza, de desaliento, de amarga resignación que quiere ser estoica sin conseguirlo, gravitase sobre su obra y se pudiese violentamente de manifiesto. Su protagonista, el profesor de liceo Eberhardt Starusch, padece un defecto dental y acude a su dentista. Sentado en el sillón clínico, ante un aparato de televisión, se somete una y otra vez a las desazo-

nantes manipulaciones del facultativo. Y durante estas sesiones, a lo largo de unos interminables coloquios con el facultativo, Eberhardt Starusch va realizando una cártica confesión, en la que surgen interpolaciones del pretérito, comentarios políticos, críticas sociales, etc. Los personajes son evocados o presentados directamente como muestras o prototipos de un mundo perfectamente definido, aunque distorsionado por el sarcasmo y el diseño paródico: Scherbaum, el alumno preferido, cínico y no exento de una cierta ternura; el fabricante Krigs; Ludia, el extravagante objetivo del amor del protagonista; el propio odontólogo, y cien figuras más. Todo ello expresado con intencionada incongruencia, sin cohesión, yuxtapuesto, entremezclado anárquicamente, a veces deliberadamente confuso. «Como la vida misma», en fin. Para llegar a una sola, definitiva y abrumadora conclusión: es preferible el quietismo, la inacción, el desentendimiento. Retraerse, colocarse por encima de las cosas. «Vivir únicamente para la pura contemplación. Sumergirse en la reflexión. Y sin protestas. No hay aquí ni siquiera una corriente contra la cual valdría la pena nadar. Apestan, por el contrario, algunas aguas estancadas, aunque, si se quiere, ricas en peces...» Esto afirma el protagonista, que poco después añade: «Así está el asunto. Renunciar, persistir, dimitir. O bien leer a Séneca o a Lucilio, hablar por teléfono con mi dentista: estoicos entre sí... Siento no pocas ganas de retirarme cuanto antes a la vida privada.» Y de poco vale que el locuaz y logicísimo dentista aduzca que todos esos afanes de retiro son «sutilezas sofísticas», y que la melancolía de su paciente es una «necesidad pasada de moda». Lo que prevalece —en el autor y en el lector— es un ácido regusto: el mundo nos duele, y ese dolor no tiene remedio. Es inútil que nos anestesiemos. «Dejad toda esperanza, los que entréis.»

ENRIQUE SORDO

dinero a *Loliya*, y mi hermana, y yo podíamos, algunas veces, ir a la freiduría a por un cucurucho caliente de pescadilla». También porque era un señorito, con una flor en el ojal de la chaqueta y sabía de letras...

En efecto, *Matilde* es el único personaje de la novela que nos parece de carne y hueso. Los otros dos que forman el triángulo marido-esposa-cuñada carecen de autenticidad, apenas se tienen de pie. Hay una enorme diferencia entre lo que el autor quiso hacer y lo que ha conseguido. En nuestra opinión, Javier Osborne está todavía lejos de ser un buen novelista, lo cual no quiere decir que sea un mal escritor. Aún ha de trabajar y reflexionar mucho para vislumbrar otros caminos más auténticos, otros conocimientos más en profundidad del alma humana. Finalmente destaquemos que la obrita lleva un prólogo discreto de Alfonso Grosso. Un prólogo de amistad.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

CHINGUIZ AITMÁTOV: *La Nave Blanca*. Editorial Planeta, Barcelona, 1973; 221 págs. Ø13,5 x 19Ø.

Kirguizia es una de las quince repúblicas federativas de la Unión Soviética. Con lenguaje



propio y un hermoso cargamento de leyendas y ritos, se vio incorporada a la cultura escrita tan sólo a raíz de la revolución de octubre, en 1917. La escritura kirguiz adoptó primero el alfabeto árabe, latinizado después y sustituido por fin por el cirílico. La literatura de este pueblo es breve y está compuesta, en su mayor parte, por las obras típicas de toda literatura incipiente: poemas arrancados de la tradición oral, fijación de leyendas, relatos épicos de corta extensión pero de gran intensidad simbólica. Tras la segunda guerra mundial aparece ya la figura del escritor kirguiz, y el nombre de Aitmatov adquiere relieve, llegando a obtener el premio Lenin y el premio Estatal de la URRS. Autor fecundo y pesimista, su

obra empieza a ser admirada en Occidente.

La última novela publicada por Aitmatov es *La Nave Blanca* (1970). El título alude a la embarcación que periódicamente cruza el lago Issik-Kul, en el corazón de Kirguizia, región montañosa y forestal, ante el acecho terco y lírico de un niño de siete años. La nave blanca resulta, por encima de todo, el símbolo de la serenidad. Y, en contraste con ella, Aitmatov describe el mundo cerrado, pequeño, agresivo y triste de un grupo de hombres y mujeres desdichados, acaso malditos.

La gran protagonista de la novela es la añoranza. El pueblo de Kirguizia es antiguo y el tiempo debilitó poco a poco las leyendas, su poder; pero éstas reviven con la escritura, y con ellas se alza de nuevo, incontenible, la melancolía, el dolor por lo perdido. En el escritor renace la congoja como una antigua llaga que volviera a abrirse, y trata de resucitar aquel mundo maravilloso, aunque habitado por hombres mezquinos y por una tenaz profanación.

Cerca del lago Issik-Kul, en la montaña, existe un gran bosque de la reserva nacional. En el puesto forestal, al cuidado del bosque, viven tres hombres: Orozkul, el guarda, violento, impío, atroz con su mujer, la yerma

Bekéi; Momún, el anciano padre de Bekéi, dulcemente obsesionado por la mitología kirguiz, sumiso hasta la humillación y finalmente indigno; el servil y perezoso Seidajmat. Con ellos, Guldzhamal, la mujer de este último, y la vieja egoísta, casada en segundas nupcias con Momún. Y el niño, abandonado por sus padres, íntimamente unido al abuelo, con quien comparte un universo legendario y fantástico, idealiza cuanto está a su alcance (las piedras, el lago, su cartera de colegial), y, al fin, incapaz de soportar la primera y gran decepción, opta por un suicidio apacible y esperanzado.

*La Nave Blanca* es un relato bello y cruel. A la vida del sórdido grupo humano que habita el puesto forestal, el autor incorpora luminosas leyendas, canciones y ritos, y opone el universo idealizado del niño. El conjunto quizá resulte desolador, pero muchos pasajes transmiten, incluso en el plano meramente literario, una pureza reconfortante. El estilo es fresco, cadente. Y el aspecto más delicado (el político) se aborda mediante un símbolo hermoso y mesurado, francamente sensual.

La novela subyuga y aplaca. Méritos poco frecuentes en la literatura de hoy.

EDUARDO MENDICUTTI



VÍCTOR G. DE LA CONCHA: *La poesía española de posguerra*. Colección «El Soto». Ed. Prensa Española. Madrid, 1973; 537 páginas. Ø11x18Ø.

Estamos faltos de una bibliografía no partidista políticamente sobre la poesía española de la inmediata posguerra. Varias lamentables antologías parciales y muchos ditirambos huecos nos han daltonizado la visión de esa época. Se halla tan cercana y al mismo tiempo (para los que nacimos después de su terminación) tan lejana la última gue-

rra civil que no se comprenden muchos juicios críticos de personas que parecían haber perdido precisamente el juicio. No es que el libro ahora editado por Víctor G. de la Concha sea intocable o definitivo, pero constituye una aportación interesantísima al tema. Es, sobre todo, informativo, llegando incluso más allá de la crítica poética en sentido estricto para dar a conocer detalles anecdóticos que son poco conocidos para quienes no vivimos aquel momento.

Arranca el ensayo de la supuesta generación del 36, pero debe referirse con mucha frecuencia a la del 27, porque desde dentro y desde fuera de las fronteras españolas su influjo y magisterio se han mantenido inmovibles; sin Aleixandre o Alberti no es posible entender cuanto se ha hecho en los últimos años poéticamente en España. De la Concha procura escribir con desapasionamiento, olvidando el compromiso político de los poetas, lo cual reconocemos que es una tarea difícil en estos momentos, pero necesaria sobremedida; sin embargo, parece indudable que la calidad humana ha de reflejarse en la calidad estética, y por eso bastantes escritores no pasarán nunca de panfletarios al servicio de su causa temporal.

Uno de los elementos que hacen más interesante este volumen es la síntesis de opiniones que presenta. Conocedor de una amplia bibliografía sobre poetas, revistas y movimientos concretos, el ensayista la resume y contrapone las diversas opiniones antes de presentar la suya propia. Así facilita al lector la visión panorámica de los escritos principales existentes en torno a las cuestiones comentadas.

Por otra parte, rastrear en las muchas revistas de poesía que crecen en el país, a menudo como flor de un día o de un número, mejor dicho, no es menos importante; Víctor G. de la Concha lo ha hecho con paciencia y buen criterio; se ha entrevistado personalmente con algunos de sus conductores, y relaciona en este libro ideologías, temáticas y hasta razones ocultas; puede ponerse como ejemplo la explicación del trato de favor recibido por Pemán en *Espadaña*, revista que, en principio, debía haber estado tan alejada de él; como éste, podrían mencionarse muchos más.

La idea del ensayista es seguir la evolución de la palabra poética entre 1939 y 1949, aunque para ello deba partir, como se ha indicado, de la supuesta generación del 36 y aun de la del 27. A pesar de que él mismo cri-

tica a los críticos que se apresuran a poner etiquetas a los poetas, cae alguna vez en el vicio de hablar de «José García Nieto o el clasicismo innato» o de «El barroquismo existencialista de José Suárez Carreño». Más cómodo resulta titular un capítulo «Los espadañistas», para referirse a Nora y Crémer. Más discutible resulta hablar de una «quinta del 42», de acuerdo con el título de un poemario de Hierro, para englobar a éste con Hidalgo y Maruri, estudiados en el libro, y con Blasco, Jorge Campos, Pedro Caba... Al menos, el ensayista no aporta suficientes razones.

Se habla mucho de «Garcilaso» y de «Espadaña», así como de sus representantes más idóneos; en cambio, echamos de menos el estudio que merece el grupo cordobés de «Cántico», cuyos rectores tienen hoy mismo más vigencia que algunos de los otros hacedores de sonetos o protestas. En una posible valoración de cada poeta, según las páginas que le están dedicadas, habría que poner muchos reparos, pero no insistiré en esto.

Queda patente en el ensayo que los estilos no surgen de pronto para representar totalizadamente a una generación, sino que se han ido ensamblando: la poesía social o política convivía con la pura. Cernuda anticipa el tremendismo; Garcilaso llega desde Miguel Hernández y los del 27, etc. También queda claro que las manipulaciones políticas y religiosas sirven de momento para dirigir las poéticas

## EL «ADONNAIS» DE 1973

Como en otras ocasiones, un libro premiado con el *Adonais* es motivo de mi escritura, pues entiendo que formar parte del Jurado que lo concede no ha de inhibirme de volver a juzgarlo en letra impresa. Esta responsabilidad solidaria tiene siempre su haz y su envés, sobre todo cuando el resultado del concurso que la sustenta se halla a disposición de los lectores. Entonces, no es sólo el poeta ganador quien aguarda, con ánimo normalmente expectante, el juicio público. También los que decidimos debemos estar en línea con el poeta destacado. Recuerdo que el para mí inolvidable Rafael Vázquez-Zamora me dijo una vez que el artículo que más le preocupaba era el que cada año componía sobre la novela ganadora del Nadal. Lo comprendo, porque supone dar la cara de otra manera que como integrante de una resolución. El crítico se individualiza ya dentro de ella y se obliga, en cierto modo, a desdoblarse y buscar otras perspectivas, eso es. A mí me atrae mucho esta situación. Es una de las razones por la que me dispongo a encargarla.

José Antonio Moreno Jurado, autor de *Ditirambos para mi propia burla* (\*), era absolutamente desconocido antes de ganar el *Adonais*. Ni siquiera había intentado foguearse, como es frecuentísimo, en las revistas poéticas ni en las lecturas con proyección en un puñado de espectadores. Nació en Sevilla el 13 de junio de 1946, y de

su ciudad nativa no vino a Madrid hasta hace pocos años para dedicarse a enseñar lenguas clásicas. Es el segundo hispalense que consigue tal premio; le antecedió Joaquín Caro Romero, en 1965. Los supuestos incondicionalismos andaluces no tienen el refrendo de la estadística. José Antonio Moreno ha entrado en la nómina de los poetas profesores, que son bastantes ahora, lo mismo que cincuenta años atrás, y nunca hubo pocos. Esa doble y noble condición fue muy aireada a propósito del grupo de 1927; pero no se olvide que la poseyeron Miguel de Unamuno, Antonio Machado y, en parte, Juan Ramón Jiménez, igual que otros posteriores y de hoy. El matiz, a veces peyorativo, de esa expresión no puede ser más gratuito; suele proceder de quienes consideran —¡aún!— que la cultura con título oficial es inconveniente a la hora de escribir versos, cuando hombres y mujeres de formación universitaria han contribuido tanto, en cualquier siglo, a la luz de la poesía. El autodidacta es la excepción, en algunos casos memorable. Los mimbres pueden provenir de cualquier campo, y esto no necesita de más insistencia.

En el *Adonais* de 1973, su menester culto se muestra ya en el sentido que da a la palabra *ditirambo*, yendo a su origen griego para recordar que fue arranque de la tragedia, mutación desde el júbilo, como un alba que termina invariablemente por convertirse en atardecer. La más socorrida imagen de la vida humana se encierra aquí en un término de solera clasicista, que

exige, claro es, ser entendido como lo aplica el poeta: *Oh tú, mi ditirambo, mi pena, pena mía / que naciste conmigo, que me llevas, / que reconoces en tu rostro mi rostro, mi vientre, mi costado, / mi dolor que es dolor de cada césped perseguido... ditirambo de mi pena para mi pena*. Sabida esta significación, hay que decir cómo José Antonio Moreno va encajándola en una suerte de trayectoria y cómo cada tramo de ella corresponde casi completamente a un ámbito distinto del hombre en general y del autor en particular. Así, la organización del libro comprende *Ditirambos de mi ruta; Ditirambos de mi encuentro; Ditirambos de tu no estar y Ditirambos de mi buena muerte*. Los escalones son visibles sin que ellos determinen compartimentos estancos; pero, eso sí, la consecuencia de un eje con buena estructuración.

Debo decir que, en mi primera lectura de este libro, fue su arquitectura unitaria lo que más contribuiría a destacarlo, aunque, como he dicho repetidamente, no me considero entre quienes exigen unidad a ultranza. Una hechura tan coherente, sin rigidez, por supuesto, ¿qué encierra? El principio de su interpretación reside, a mi entender, que es siempre el de un poeta queriendo ponerse en la situación de otro poeta (no hay otra crítica posible, digo yo), en los siguientes textos: *recogeré la siembra. O no recogeré nada ... / Y el tiempo de la burla se hará sobre mi frente... / Tanta luz, tanta plegaria de tu vida les abriste, / tanto pasar, tanto acercarte a ellos, / que has creído que te caben casi*

(\*) José Antonio Moreno Jurado: *Ditirambos para mi propia burla*. 12,5 x 17,5 cm., 88 págs. *Adonais*, 309, Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1974.

# LIBROS MAS VENDIDOS DURANTE EL MES DE FEBRERO

1. **Azaña**, de Carlos Rojas. Editorial Planeta.
2. **Cartas al Rey**, de Emilio Romero. Editorial Planeta.
3. **La salamandra**, de Morris West. Editorial Pomaire.
4. **Madrid, Costa Fleming**, de Angel Palomino. Editorial Planeta.
5. **Oficio de tinieblas 5**, de Camilo José Cela. Editorial Noguer.
6. **El pecado original**, de Anthony Quinn. Editorial Pomaire.
7. **Adagio confidencial**, de Mercedes Salisachs. Editorial Planeta.
8. **Pantaleón y las visitadoras**, de Vargas Llosa. Editorial Seix-Barral.
9. **Chacal**, de Frederick Forsyth. Editorial Plaza y Janés.
10. **Avenida del Parque 79**, de Harold Robbins. Ediciones Aura.

acomodaticias, pero no se mantienen.

El ensayo, resumiendo, es informativo sobre todo y crítico, a pesar de bastantes lagunas. Titled *La poesía española de posguerra*, conviene aclarar que historia sólo la escrita en España, con mínimas referencias a las voces del exilio. En cambio, la inclusión aquí de un estudio sobre Blas de Otero, sin duda uno de los más importantes poe-

tas de este siglo, no está justificada; su cuaderno *Cántico espiritual* es de 1942, pero apenas define al poeta que iba a ser en libros posteriores, *Angel...* (1950) y *Redoble...* (1951), sobre los que De la Concha basa sus notas, y que por las fechas de edición quedan fuera del período analizado en el volumen.

Se ha insistido en esta nota en el interés del libro como informador; por eso hemos de la-

mentar sus errores; por ejemplo, se dice por dos veces que *Sombra del paraíso* apareció en la colección Adonais, cuando lo editó Adán; se afirma que Cano dirigió Adonais desde su salida, cuando no lo hace hasta el número 34 (antes fue secretario). Asimismo están equivocados algunos títulos, editoriales y fechas de publicación de los libros de este período. No tienen demasiada importancia, pero rebajan su utilidad como obra de consulta.

ARTURO DEL VILLAR



JOSÉ BARROETA: *Todos han muerto*. Monte Avila, Editores, Caracas, 1973; 94 págs. Ø11x19Ø.

Las cuatro partes de que consta este libro del venezolano José Barroeta («Ejercicios para un libro de amor», «As de sol», «Trofeos» y «El bosque eterno») se unifican en una misma tendencia a subjetivizar lo objetivo en dos planos que se interfieren sin perder por ello su propia dimensión ni el equilibrio de los estados anímicos y de las situaciones que descubre y describe. Todo el poemario es un contrapunto en el que la memoria interviene de protagonista y nutre los temas más sobresalientes: el pasado, la niñez, los abuelos y la vida cotidiana de su pueblo natal.

Todo ello amalgamado con el amor y la muerte, cuyas presencias constituyen sendas motivaciones constantes en el libro. «Tú eres mi lectura prohibida, / la

verdadera historia que amo y que me cuento, / a solas. Tú eres la puerta de oro que hace la tarde, / la lumbre que enciende para festejar mis mejores / días.» Y más adelante: «Empecé por adivinar que llevas un extraño / signo. / El signo de tus labios es un viejo gusano / que te devora.» Y también: «Como un rey en derrota abandono con prisa / la ciudad de los antepasados. / Los ojos de tus muertos saltan muy por encima / de éstos y yo, ausente, me regocijo de tanta / podredumbre.»

El lenguaje es pulcro, lúcido y con una carga acentuada de belleza formal. Pero los paisajes interiores y exteriores que describe son más bien fríos y asépticos. Apenas nos conmueven más allá de lo convencionalmente estético. Para esta clase de poetas—a veces de altas dotes intelectuales—la poesía es algo que existe en sí misma, lejos del negocio humano, y el poeta no es otra cosa

todos en la boca... / y te quedas confuso, solo... / Pero te queda el corazón. Es evidente que se ha producido una voluntad de proxiación, un ansia de ser en otros, y que el resultado fue una respuesta negativa. Pero ella no es bastante para desistir de sucesivas aproximaciones. Mueve a burla propia el fracaso, que hace dudar de sí mismo —*Me sorprende mi nombre en el espejo*—; pero lo humano es agotar las posibilidades, sean cuales fueren.

¿Dónde se hallan éstas? Preguntárselo es ya un impulso para el camino: *Levanta el ancla y parte. Finaliza. / Presta tu vela al viento y arrójate / con ella en otro mar de voces más calientes*. El encuentro del amor constituye una muy incardinada presencia, un retorno a la pristinidad —*Se puso en pie la luz / que esperaba tu mano para hablarme*—, aunque en seguida se advierte que ese acontecimiento, moteado por palabras que despiden irradiaciones luchan con otras que sugieren indecisión, conciencia de azules aparentes, timidez —*¡Que una cobarde estela no se enseña!*— miedo a la desdicha y, en definitiva, esto: *Todo acabó. Rompióse la escalera / que cantaba las bodas, las funciones solemnes, / donde un hábito mantiene la constancia. / Ruinas solamente. Esferas rotas / que ya no martillean la cabeza*.

En la reserva del ser vivo hay, afortunadamente, capacidad de contemplación idealizada. *Ditirambos de tu no estar* se nutre de aquélla; y es aquí donde José Antonio Moreno deja ver algunas afinidades con el mundo amoroso alexandriano; sus huellas se advierten en algunos giros, sin que tan importante herencia llegue ni mucho menos a anular la personalización, entre otros motivos, porque el fondo sensual aparece superado, la pasión topa con ese límite que traza el convencimiento: *Pero tú nunca —quizá nunca y siempre— puedes ser total. / Nunca y siempre te sientes tu metal*

JOSE ANTONIO MORENO JURADO

## DITIRAMBOS PARA MI PROPIA BURLA



ADONAI S

309  
EDICIONES RIALP, S. A.  
Madrid

más humano. / Y siempre y nunca estoy arrepentido de tu presencia... La amada es aún tangible. La soledad puede ser compartida, aunque sea de forma irreal: *Oh sola soledad que ya no aplazas, / que no apruebas el envite empobrecido de mi mesa, / que no confundes el dibujo de mi equipaje. / Te tengo compartida con el pulso, / con el ángel continuo, con el amor en vuelo*.

Quando el sentimiento de la muerte se instala en la poesía de José Antonio Moreno asistimos a su logro de mayor calidad y originalidad. Y ello gracias a que el poeta carnaliza su simbolismo, se esfuerza para que el futuro convivir con lo irremediable se anticipe de algún modo: *Te que-*

darás aquí. / Te enseñaré mi casa sin cortinas. / Dividiré mi pan, para cenar contigo, / cuando vengas, cansada, irrefutable... Quiero amamantar ahora tu calumnia de ramera, / para que medres en mi torso, / para que aprendas a quererme como un amante inevitable. Ahora sí hay vuelco, ardor, complacencia en el fusionamiento, hermosas precisiones y hallazgos. Lo imaginado se convierte en lo más real. La muerte es lo único real; lo único también que mueve al poeta a rebeldía: *Porque señalas por indicios, porque no acoges / una excusa en forma de columna. / Porque no siempre eres azul, / no te justifico. No definiendo / tu gesto de caridad cansada que no ignora*. Ese gesto lleva sí la esperanza de que la muerte, como la amada, tampoco sea total.

La contextura de *Ditirambos para mi propia burla* se cierra en este punto de ventana abierta, naturalmente abierta, sin concesión a latiguillo. Sólo rara vez el tránsito humano no la incluye como un deslumbramiento descubierto en la tarde.

¿En qué parcela de la poesía que ahora se escribe podría situarse la de José Antonio Moreno? A mi juicio, en la que descendiendo a las raíces del lenguaje, rebuscando en ellas, no se limita a removerlas, sino que acompaña ese empeño de una lucidez donde las ideas son continuamente convertidas en imágenes, en ritmo perfecto, en densidad librada de elucubraciones. No es esa poesía que hemos dado en llamar de sorpresa; su valor se reparte de principio a fin, aunque, repito, sea en la última parte del libro donde se acumula lo de más acentuado interés. Un interés conectado a la esencia y a la universalidad del vivir y del morir. Sobre la anécdota, de continuo esquivada, está la categoría. Del fondo-forma y del poeta.

LUIS JIMENEZ MARTOS



JUAN GOMIS: *Viaje en coche*. Colección Provincia. León, 1974; 63 págs. Ø14x20Ø.

Este atrayente libro de Juan Gomis es en realidad una hermosa narración lírica que lleva al lector a retroceder en la rueda de la historia, a través de una técnica—diríamos—de ciencia ficción, en la que «el túnel del tiempo» es un modesto coche «seiscientos», con el cual incursiona en el pasado de la isla de Menorca. Pero este volver atrás no es una simple evocación, sino que su andadura, concebida con fórmulas de «flash back» cinematográfico, está dispuesta en dos planos—ayer y hoy—cronológicamente interpoñados y en tiempo presente, de cuya aparente confusión se desprende un profundo hábito de vida vivida.

Un viaje en busca de las raíces, para, sin transición, volver a la presencia del hombre actual. «... Los faros barren / la oscuridad tranquila y palpitante, los campos / desiertos, las piedras dormidas de Menorca. Entre las sombras / se escurre Mustafá Piali.»

Y después de Piali vienen otras sombras: el hombre megalítico, el gerundense inmigrado, el hondero balear, Richard Maisonette... Gentes para quienes aquella pequeña isla significó algo. «Todos nosotros nos sentimos contemporáneos.»

He hablado antes de narración lírica; pero, entiéndase, sin otro propósito que el de aproximarme a una definición genérica, quizás innecesaria, de esta obra tan original como bella. Porque su condición de relato, a veces analítico, no minimiza en absoluto su calidad poética, sino que, simplemente, revela el «oficio» de novelista y de ensayista que el autor profesa paralelamente al de poeta. La poesía no es ajena a la narración. La épica es también narración, y lo es asimismo, en gran parte, Asesinato en la catedral y Canto general, por no citar sino dos obras clave, aunque bien distintas, de la poética de nuestro tiempo.

Esta inmersión en historias tan distintas difumina los hechos para darnos a cambio la evidencia de una trayectoria común del hombre y una misma pregunta en torno a su ser y estar en la vida. «... ¿Quisierais saber / si hay un secreto, y si lo hay cuál es, cómo / se llama? No podemos contestaros; esto es cosa vuestra / el buscarlo mientras estéis aquí» ...

El mismo día que los periódicos anunciaron el descubrimiento de otro sistema solar con la estrella épsilon aurigae por centro («oigan, a 48 cuatrillones de kilómetros de la Tierra»), «cerca del paralelo 40, mar / Mediterráneo, rincón sudeste isla de Menorca, estrecha / carretera asfaltada, domingo, agosto, mil / novecientos setenta después de JC, el coche / avanza. Casi todo el mundo en el poblado está / cenando. Las diez pasadas. Sólo en el bar las luces / rojas descubren vagos perfiles de jóvenes / en charla. El coche llega a la plaza, describe / una curva amplia y aparca—¿se te cala el motor, conductor / con poca práctica?— Marcha puesta, freno / de mano, portezuelas abiertas y cerradas. El viaje ha / terminado felizmente; la noche es cálida y grata» ...

El marco y el microcosmos confundidos. Es el regreso al hoy por el «túnel del tiempo». La pareja camina por la plaza solitaria. El hombre agita las llaves en la mano. Ambos ríen, y los dos ignoran qué aventura les aguarda en la mañana próxima. «... sol y sombra, sombra, sol, sombra, sol / sol y sombra, sol, sol, sol y sombra, sol, sol, épsilon, / sol, alfa y omega. Y aquí el lector / puede volver a empezar / por el principio: embrague, marcha, / acelerador: el coche avanza.»

CELSE EMILIO FERREIRO

que un médium transmisor de los secretos delficos. Este fenómeno es muy común hoy en una gran parte de la poesía latinoamericana y produce, entre otras consecuencias, la de privar de toda señal de identificación lo que por naturaleza debe ser primordialmente identificable: así es el hombre, así su poesía. Pero el hombre es de algún sitio y tiene unas raíces nutricias. ¿Dónde están las de Todos han muerto? No existen,

salvo que calificamos de tales a los módulos estilísticos de origen puramente intelectual. Barroeta fecha su poemario en Caracas, año 1962, pero podría haberlo datado en otro lugar cualquiera del mundo y nada ocurriría, porque sus poemas son hijos de los cielos metafísicos de un cosmopolitismo abstracto, no productos terrenales como los ríos y las selvas de su patria. Esta poesía deshuesada suele nacer en los

países superdesarrollados y decadentes, no en los pueblos iniciales como Venezuela, cuyo rostro histórico se está todavía configurando y requiere una poesía de uso que denuncie los manantiales originarios. Diremos, pues, que Todos han muerto es un libro correcto por el exterior y totalmente desvitalizado por dentro. Un libro que se lee sin disgusto, pero que pasa por nuestra sensibilidad sin romperla ni mancharla. Es decir, sin pena y sin gloria.

CELSE EMILIO FERREIRO

FERNANDO QUIÑONES: *Las crónicas americanas*. Col. «Aguaribay». Madrid, 1973; 58 páginas. Ø15x21Ø.

La poesía de Quiñones ha evolucionado favorablemente. Desde el andalucismo barroco del Alberti inicial (*Ascanio o libro de las flores*) hasta *Las crónicas americanas* es largo el camino recorrido. Ahora el poeta es dueño de una palabra fluyente y exacta—libre de la retórica tradicional que la encorsetaba—, herramienta útil para desarrollar su nueva temática.

Las crónicas americanas constituyen un intento de convocar en un mismo espacio poético la presencia de tres mundos distintos (Buenos Aires, Managua y Cádiz). El cante, el tango y la cultura fronteriza de Nicaragua sirven como punto de referencia en la urdidumbre de una mitología particular que opera en el tiempo de la reminiscencia. Se trata, pues, de lograr una síntesis cultural satisfactoria de este vasto conglomerado de culturas, vinculadas por el nexo de una lengua común.

El verso utilizado por Quiñones para realizar su ambicioso propósito es de una gran plasticidad. Todo cabe en él (desde citas de McLuhan y Santa Teresa hasta canciones del folclore andaluz, nicaragüense y argentino) sin perder por ello su fácil discurrir, su naturalidad. Este verso cumple fundamentalmente unas funciones narrativas (como el de Ernesto Cardenal, con el que tiene mucho en común) y se revela idóneo para las funciones que le ha asignado el poeta.

«Aguaribay» es el nombre de esta nueva colección, en la que ha aparecido el nuevo libro de Quiñones. Se anuncia como totalmente independiente, no subvencionada por ningún organismo público ni privado, dependiendo únicamente de sus lectores. La dirigen Juan Carlos Curutchet y Joaquín Giménez-Arnau. En ella han salido a la luz libros de autores tan prestigiosos como Cintio Vitier (poética) y Jorge Enrique Adoum (informe personal sobre la situación). Se anuncia, además, la publicación de *Museo de Cera* y *Los poemas de 1944*, de José María Álvarez y Carlos Edmundo de Ory, respectivamente.

FERNANDO ORTIZ



JOSÉ LEDESMA CRIADO: *Epistolario del Recuerdo*. Colección Alamo, Salamanca, 1973; 73 págs. Ø14x20,5Ø.

El salmantino José Ledesma Criado quiere cerrar un período de su producción con *Epistolario del recuerdo*, versos que van de la hierba a la hierba, en un caso temprana, infantilmente cordial, y en otro triturada por los invisibles dientes de la muerte. Su presencia cotidiana apura la pluma y la memoria de los detalles se agranda en el inflamado espacio de su ritmo. Si ante la prisa las palabras se quiebran, brota—«Carta sin remite»—el fruto de su corazón. La temática humana nunca abandona los dedos de J. Ledesma Criado: «Pero yo, vuelvo aquí, al hombre y su pro-



**RAZON Y FE**

REVISTA HISPANOAMERICANA DE CULTURA

Aparece diez veces al año

Redacción y Administración: Pablo Aranda, 3. MADRID-6

Teléfonos: 262 49 30 - 262 26 76

Precios de suscripción: España, 450 pesetas; extranjero, 540 pesetas

o su equivalente en otra moneda





blema, / a este avispero humano escondido y desierto.» Al mismo sitio del Cronista de la muerte, en donde, por razones editoriales, no pudieron figurar estas composiciones. El «Epistolario» dilata la canción de la «Crónica», quizá porque una carta siempre es más íntima y menos formal que un reportaje.

Epistolario del recuerdo es una fijación del tiempo perdido y recuperado a través de la palabra en su función de memoria lírica. Y también una acusación contra los factores humanos que producen la muerte explotando la vida. Acusación centrada en núcleos geográficos como el Vietnam, Hiroshima, Berlín, Checoslovaquia, Londonderry, etc. A J. Ledesma Criado le preocupan todos los costados de la muerte, la íntima, familiar, amiga, y aquella otra que, si no tan cercana por lazos sanguíneos o vivenciales, arrebatada por negligencia o salvajismo la flor vital de los inocentes.

El sentimiento hace brotar por contraposición el jugo de la palabra tierna ante la vida apenas iniciada, como en «Noticia de mi quinto hijo» o en «Para qué vivir más». Este contrapunto halla reposo en una sola palabra:

Tan sólo un nombre, una palabra  
lacaso  
reviente como un globo para la  
lpaz del mundo  
y una legión de pájaros, amorosos  
lsos de noche  
nos descubran el dardo de una  
lpalabra: Dios.

J. Ledesma Criado es trascendente. El panorama desolador de la siega vital no arredra su impulso voluntarioso: «La muerte es raíz de la esperanza / ... ya no sois sólo sombras y murmullo, / sois figuras de nubes en la espera.»

Para terminar, he de decir que no todos los poemas cumplen con la exigencia de «abrir la palabra». Por momentos parece todo lo contrario, como si unas taparan a otras. Así, pongo por caso, en «Mis queridos muertos» y «Tan sólo un nombre, una palabra», donde el recurso de la repetición no es ponderativo. Las traslaciones de «Cuadros para una exposición» tienen arranque poético, pero las de «Para qué vivir más» me parecen caprichosas y no fermentan el hilo central del poema. Estas observaciones y algunos descuidos formales, como el libre juego de las sinalefas en los alejandrinos, cuando son, el despiste silábico de ciertos endecasílabos o las casuales rimas asonantes, revelan desigualdad en la trayectoria del libro.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

# ESTUDIOS LITERARIOS

CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO: *Morfonovelística*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1973; 290 páginas.

En el bastante anodino, por desgracia, panorama crítico literario de España, destaca, colocándose muy por encima del tono medio el último libro del profesor Pérez Gállego. Hay que reconocer con la humildad necesaria que los estudios teóricos, en el tono más noble del concepto, brillan por su ausencia en nuestro ámbito. Construir una teoría une a lo peligroso de lanzarse sin ropajes encubridores ante la opinión, la íntima dificultad que lleva en sí todo intento de elaborar un modelo sin plegarse a la facilidad del caso concreto o la paráfrasis, en que sí abunda nuestro panorama humanístico. Y por todo esto, ya de entrada, puedo decir que el libro del profesor Pérez Gállego se nos aparece como único y a mucha distancia en cuanto que se plantea la necesidad de devolver la novela a su contexto social, con la intención, que consiga, de articular lo novelado y lo novelable, lo que le lleva a construir un modelo de la novela para encontrar un modelo de la realidad, y en su intención le serán útiles las aportaciones de técnicas aparentemente alejadas (álgebra booleana, informática, gramática generativa de Chomsky), pero que él conjuga con una finalidad precisa. Ya Vladimir Propp reconocía en su polémica con Levi-Strauss la necesidad de inscribir en el área social sus modelos formales de la «constitución» del cuento popular ruso, y creo que en esta línea está el mérito fundamental del libro del profesor Pérez Gállego, en lo que, quizá no desafortunadamente, podríamos calificar como sintaxis social. Un intento tan lúcido, tan válido casi siempre, merece ser recibido con los mejores elogios, y me consta que así ha ocurrido en ámbitos lejanos a nuestro medio.

Creo que en la extensa bibliografía de Cándido Pérez Gállego esta obra es, hoy por hoy, la pieza fundamental de su labor creadora (estoy entendiendo crítica como creación). Pienso además que hay bastante de renovación en su *Morfonovelística* con respecto a libros anteriores, como *El héroe solitario en la novela norteamericana*, *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual*, *Niveles en el drama de Marlowe*, *Notas para una sociología del teatro isabelino* e incluso con respecto a su excelente *Shakespeare y la política*. Por de pronto, esto muestra otro valor muy positivo: la constante tensión en una puesta al día, es decir, en la utilización de todas las técnicas y métodos que pueden servir para explicarse el acto de creación, su sentido, su alcance y su incardinación en áreas más amplias de la experiencia humana. Por todo esto, en el estudio de Pérez Gállego N. Frye y Propp no se excluyen, ni se excluyen entre sí Goldmann y Escarpit, ni el álgebra de Boole y los métodos markovianos son en su utilización un esnobista trasvase de campos. Es la articulación magistral de to-



das estas «posibilidades» la que confiere a la *Morfonovelística* las características de una teorización acabada y coherente que conjuga, sin dogmatismos excluyentes, formalismo y sociología de la literatura (permítaseme que lo exprese así) para —intentando superar las propias barreras que cada uno se impone— intentar articular lo estilístico (novela) con lo social (el espacio circundante de la novela); es decir, construir una sintáctica de la narración apoyada en la idea —medular en este libro— de que la novela es una frase de frases; la presencia de Chomsky es clara en este sentido.

La obligada limitación de espacio solamente me permite destacar los aspectos que juzgo medulares en el pensamiento de Pérez Gállego, tal y como lo expresa en su *Morfonovelística*. La idea clave es que el progreso del héroe en la novela es un reflejo de un movimiento situado fuera (en lo novelable), y el paso del medio solidario al medio adverso puede considerarse como un vector transformado de una contraimagen latente en algún sitio de la «sociedad». Lo que le interesa es encontrar la simbología social dentro y fuera de la novela, mejor dicho, su articulación, y el lenguaje es el gran medio de contacto, y la novela está llena de signos procedentes de lo novelable (lo externo). La intención de Pérez Gállego ha sido construir un modelo que incluya novelado y novelable, es decir, la «novela de la novela».

Hay en el libro algunos capítulos que, aun atravesados por la misma preocupación y sentido, no engarzan perfectamente con el sentido teórico del conjunto, que queda perfectamente delimitado en los primeros capítulos. Por no formular un juicio maniqueo, no diré que considero la *Morfonovelística* la obra más importante en el campo en que incide, publicada en 1973; pero eso es lo que pienso.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

N. GLENDINNING: *Historia de la Literatura Española. Tomo 4: El Siglo XVIII*. Editorial Ariel, Esplugas de Llobregat, 1973; 235 págs. Ø14x20,5Ø.

Debemos celebrar la publicación en España de esta interesantísi-

ma Historia de la literatura española en seis tomos, cada uno de ellos redactado por eminentes especialistas en la materia y bajo la dirección del profesor R. C. Jones.

Nigel Glendinning, autor del cuarto tomo, *El siglo XVIII*, es hispanista sobradamente conocido por sus publicaciones y ediciones sobre diversos aspectos y figuras literarias del tan debatido siglo dieciocho.

Parte de una concepción sociológica de la literatura sin ahogarse en ella. Analiza la relación sociedad-autor-forma, constantemente reversible, y busca la línea media en que se apoya el fenómeno literario desde una perspectiva creadora e imaginativa. A la luz de este foco surge la jerarquización de los acontecimientos más relevantes de nuestras letras, siempre polarizados por otros de menor relieve.

El primer sondeo arroja un balance ya conocido y suficientemente barajado en manuales y monografías, la doble tendencia de los modelos artísticos universales y europeos, en primer término, y, en segundo plano, la de las propias tradiciones nacionales. Atento en todo instante a un previo estudio estadístico de las listas de suscriptores, precios de libros, frecuencia de ediciones y publicaciones durante el siglo dieciocho, proyecta sobre este paradigma prosa, poesía y teatro.

La dualidad de enfoque no determina partes. N. Glendinning supervisa la controversia como un dato más de análisis. El influjo extranjero no queda reducido a Francia, si bien es sabido que este país, por aquel entonces, ostentaba el laurel de la cultura europea y lo imponía por doquier. Imposición acentuada en España por la presencia de la casa de Borbón, pero nuestros contactos políticos y artísticos se extendieron a Inglaterra, Irlanda e Italia. Si en principio, motivados por los ataques de un Bouhours, Montesquieu, Saint-Evremond, etc., nuestros intelectuales oscilaron en una u otra dirección —nacionalismo y europeísmo enfrentados como posturas ideológicas y formales—, a partir de la segunda mitad del siglo hubo una toma de conciencia más directa y serena de los valores autóctonos. Y hacia el final el cambio de perspectiva estética es un hecho patente, por ejemplo, en las



## LE OFRECE



**HISTORIA DEL EJERCITO POPULAR DE LA REPUBLICA** (4 tomos), por Ramón Salas. Colección Libros Decisivos. 4.069 págs. 3.500 pesetas (obras completa).

Más de cuatro mil páginas, divididas en cuatro volúmenes, componen esta obra monumental, donde refiere el autor, con todo detalle e insobornable imparcialidad la composición, origen, operaciones, pertrechos, jefes, personal, victorias, derrotas, fines, disciplina, etc. del Ejército popular a lo largo de los tres años de la guerra civil española.



**CURSO DE INICIACION JURIDICA** (2.ª edición), por Manuel Martín Fornoza. Colección Mundo Científico. 665 págs. 490 ptas.

Los conceptos y problemas más importantes de Derecho civil, mercantil, político, procesal, administrativo, etc., están expuestos con claridad, orden y erudición en esta obra, que, por disposición del Instituto de Estudios Turísticos, es texto oficial de las Escuelas de Turismo.

**LOS EFECTOS DE LA TELEVISION**, por James D. Halloran. Colección Comunicación. 383 págs. 275 ptas.

Cinco especialistas ingleses en ciencias de la información tratan, empleando el método más cuidadoso de la investigación sociológica, de la influencia que tiene en el público y la cultura la televisión: efectos en los niños, jóvenes, conducta social, concepción del mundo, bellas artes, política, cine, educación...

**ESTUDIOS SOBRE EL CUENTO ESPAÑOL CONTEMPORANEO**, por Erna Branderberger. Colección Escalada. 414 págs. 225 pesetas.

Mil quinientos cuentos analizados; su técnica, problemas, género literario, estructura, etc., amén de todos los autores que se han dedicado a esta clase de narraciones desde principios de siglo.

**EL VIENTO SE ACUESTA AL ATARDECER** (Premio Nacional de Literatura «Miguel de Cervantes» 1973), por José L. Martín Abril. Colección Escalada. 216 págs. 240 ptas.

Se ha dicho que José L. Martín Abril es orteguiano en el fondo y azoriniano en la forma: que le gusta andar, ver y contar todo y con sencillez, gracia y ternura. Tal vez en este libro cobre ya plena vigencia el sentido de esta frase.

**GRANDES PROBLEMAS DE LA FILOSOFIA CIENTIFICA**, por Darío Maravall Casesnoves. Colección Ritmo Universitario. 247 páginas. 200 ptas.

¿Qué relación existe entre ciertas teorías metafísicas y las conclusiones de la ciencia natural? El autor, con rigor y erudición, va ensamblando juicios donde se encuentran sugestivamente juntos Einstein y Kant, Galileo y Zenón de Elea.

**HISTORIADORES SOBRE ESPAÑA**, por F. Xavier Tapia. Colección España en Tres Tiempos. Tomo I, 435 págs; tomo II, 466 páginas. 300 ptas. cada tomo.

Recopilación de lo escrito acerca de nuestro país por conspicuos especialistas en la materia y que abarca desde la Prehistoria hasta los acontecimientos más discutidos de nuestros días. Obra de texto en la Universidad de San Juan de Puerto Rico.

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

obras del padre Andrés, Esteban de Arteaga o Mor de Fuentes. La presencia de Felipe V en España fue, en frase de Américo Castro, «una consecuencia más bien que una causa», idea ya reflejada en escritos de Alcalá Galiano y Menéndez Pelayo.

El trabajo de N. Glendinning adolece, desde esta panorámica, de referencias a los diversos enfoques que el siglo XVIII determinó en crítica y pensamiento posteriores. Pero no podemos tildarle en este aspecto si hacemos justicia a la objetividad de su propósito sociocultural. Sus resultados nos hacen dudar de las meditaciones orteguianas sobre dicho siglo, insustituible en cualquier historia, pero ausente de la nuestra. Esto tampoco quiere decir que en él se haya hecho todo, como sostenía Eugenio d'Ors. N. Glendinning demuestra que España intentó la reincorporación a la cultura universal a pesar de las trabas que constantemente, bien desde dentro, bien desde fuera, le arrojaban en su camino, con intención o sin ella. El proceso creador surge allí donde inicialmente existía la condición. El discurso y el poema ceremonial nacen como consecuencia de las academias y sociedades económicas o patrióticas creadas por los Borbones. Y el público determina, a su vez, el modo de las publicaciones a él destinadas. «A la vez que condicionó el modo en que los autores mismos se expresaron en literatura, el orden establecido en España proporcionó asimismo algunas de las nuevas formas en que pudieron expresarse las nuevas ideas reformistas.»

La prosa se mueve con oscilaciones en este sentido: crítica, informativa y renovadora (Feijoo, Isla, Iriarte); innovadora: Clavijo y sus imitaciones de Addison; comedida y matemáticamente ordenada: Jovellanos, Forner, M. Valdés; retórica en los escritores de la Independencia; sensualista en los novelistas fin de siglo, donde destacan los imperativos cordiales, educativos y el afán de originalidad de Mor de Fuentes.

La forma poética revela claramente el influjo extranjero en nuestros poetas y el plano social que va determinando variaciones formales. Desde el gongorismo —J. Antonio Porcel, el máximo epígono del barroco— hasta la decidida exaltación de la poética imaginativa —influencia de Mengs— hay todo un proceso que pasa por la intensidad emocional —Moratín, G. de la Huerta, Cadalso, Iriarte—, la influencia de Pope, Thomson, Young, Milton y sus resultados: el sensualismo y la percepción emotiva, directa en Meléndez Valdés, más generalizante e intelectualizada en José Iglesias de la Casa. Giro que el pensamiento europeo ya había efectuado en todas direcciones. Con la tercera generación, la de Cienfuegos y Quintana, se acentúa la preocupación social, más moralizante que sensual, y se da el paso al elemento imaginativo y a la libertad de composición.

Subordinado, por una parte, a la élite política, y, por otra, a un público vociferante y festivo, falto de vis dramática, el teatro de esta época no encontró o no supo encontrar su propia forma, a pesar de las teorías, modelos y fuentes que tuvo a su alcance. Fue, como dice Ramón Ruiz, un deseo más que un logro. Glendinning remarca los tres ángulos que caracterizan el geometrismo de la generación de Luzán: mora-

lidad pública, razón y orden social. De su exposición se deducen tres niveles paralelos a otras tantas clases sociales. Por un lado, el teatro menor, popular, fantástico, espectacular y cómico; por otro, el culto, la tragedia, oficialmente favorecida de modo directo, por lo menos hasta la caída de Aranda, y siempre en pugna con el público adicto a la fantasía y a la magia. A partir de Leandro Fernández de Moratín sube a escena el estamento burgués y la comedia trae al teatro los éxitos que la tragedia no había podido darle.

Al margen de las formas y de los triunfos, el teatro patentiza como ninguna otra cosa las preocupaciones ideológicas del momento y el trasfondo de la Ilustración. Glendinning examina en este sentido hasta piezas menores y dramaturgos de segunda línea, en los que ve una plasmación de época más que una prolongación de la edad áurea. Así lo confirman los temas del despota ilustrado, la crítica de la tortura y de los títulos, las discusiones morales a nivel meramente social y la consideración de la nobleza como utilidad.

ANTONIO DOMINGUEZ REY



MARTHE ROBERT: *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Taurus. Madrid, 1973; 286 págs.

En una muy cuidada traducción, a mi juicio, de Durbán Sánchez, Taurus ofrece, de acuerdo con su actual línea editorial, la traducción de la reciente publicación original francesa de la obra de Marthe Robert. A mi juicio, una larga divagación —la palabra no tiene por qué ser peyorativa— sobre el proceso de la novela desde sus orígenes a nuestros días, abundante en pasajes brillantes y luminosos, pero no carente de otros farragosos, oscuros y ceñidos a una terminología no siempre inmediatamente justificable por su utilidad. Pero es perfectamente normal que ocurra esto en un libro «teórico» que pone su intención en cotas

tan altas y de difícil acceso, como responder a las preguntas: ¿Por qué existe la novela? ¿Cuáles son las misteriosas fuerzas que han llevado al hombre a narrar, es decir, a contar algo de una determinada manera, y por qué esto? Robert se proponía descubrir unas constantes invariables en este largo proceso de la humanidad, remoto en su cronología y vario en sus géneros. Desde el cuento infantil y el relato mitológico a las cimas de la novela, pasando por el folletín y las manifestaciones más deleznable de la literatura hay unas constantes, unas necesidades y unas exigencias, complementarias pero contradictorias, que M. Robert se ha propuesto poner al descubierto. Es claro que tal amplitud de propósitos lleve a teorizaciones generalizadoras, con las que no siempre es posible estar de acuerdo en sus últimas consecuencias, aunque creo que sí puede mantenerse la línea medular del estudio de Robert: la tendencia romántica y la realista, que ella ejemplifica en De Foe y Cervantes y Balzac y Flaubert.

Robert realiza, a mi juicio, una historia teórica del sentido de novela; pero, claro está, no se trata de la presentación de hitos sucesivos con un criterio cronológico e historicista, sino de la evolución de una necesidad, y en este sentido me parece de una sorprendente lucidez su interpretación del cuento infantil en cuanto «revelación de lo novelesco casi en estado bruto» y con un personaje mítico que enlaza con el conquistador, el poeta, el fundador de un imperio o de una religión. La desvinculación familiar del personaje mítico, que apunta Robert, puede ser una constante para explicarse la necesidad recurrente del personaje atípico, y en este sentido su reconsideración de la leyenda de Edipo y, a partir de aquí su formulación del concepto del niño expósito son elementos clave en su explicación teórica del sentido último de la novela: «Edipo representa precisamente la transición entre el niño expósito y el bastardo de la "novela familiar"» (pág. 77). Creo que en esto se apoya el título del libro, poniendo en re-

lación el origen de la novela con la novela de los orígenes. No es fácil, sin embargo, en una primera lectura hacerse con todos los sentidos—no siempre compartibles—que encierra la obra de Robert, pues es necesario familiarizarse con una terminología simbolista y un sistema conceptual que maneja hábilmente aportaciones últimas de la psicología.

En el itinerario de Robert hay una constante que en sus líneas generales me parece aceptable y compartible: toda novela tiene por origen la necesidad común de sacudir el orden de las cosas para cambiar la vida, y es exactamente el proceso que lleva al niño a mitificar a sus padres, haciéndolos mucho mejores, mucho más bellos, mucho más perfectos de lo que son en la realidad. Y es este proceso el que sigue Robert en su estudio a través del héroe que desde los comienzos ha reflejado en su constitución las confluencias, aunque antagónicas, fuerzas románticas y realistas. Tras todo este largo camino, Robert llega a una conclusión de extraordinarias posi-

bilidades, a mi juicio: «Por primera vez desde que Don Quijote y Robinsón la impulsaron por sus caminos aventureros, la novela es, pues, libre de escribirse totalmente al margen de las luchas de intereses, deseos y sentimientos, que hicieron de ella, a lo largo de los tiempos, el más poderoso medio de comunicación entre el sueño de uno solo y la realidad profunda de todos. Es libre de ser una sarta de frases sin historia ni historias, libre de no expresar más que el vértigo narcisista de su propia formulación por escrito.»

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

VICENTE RAMOS: *Miguel Hernández*. Ed. Gredos. Madrid, 1973; 378 págs.

Uno de los muchos aciertos del libro de Vicente Ramos es la completísima bibliografía de y sobre Miguel Hernández, que se incluye en este volumen y que ya sólo por este aspecto convierte el libro en insustituible material de consulta para nuevos estudios de Miguel Hernán-

ALAIN ROBBE-GRILLET: *Por una nueva novela*. Seix Barral, Barcelona, segunda tirada, 1973; 188 págs. Ø12,5×20Ø.

Lo primero que sorprende al releer *Por una novela nueva*, de Alain Robbe-Grillet, en esta segunda edición de la obra recientemente publicada por Seix Barral, es la notoria ancianidad que el libro ha logrado en un breve lapso. Publicado originalmente en francés, en 1963 (la primera edición española es de 1965), la obra tuvo, como señalan sus editores, «enorme resonancia e influjo en su día», tanta como para convertirse «ya en un libro clásico». Sin embargo, esta última frase, que parece ponderar excesivamente los méritos del ensayo, señala de alguna manera su fortuna y su fracaso. «El *Nouveau Roman* sería, en el peor de los casos—indica Robbe-Grillet en el artículo final del volumen, contestando a quienes le achacan ser una moda pasajera—, el movimiento de las modas que quiere que se destruyan sucesivamente para continuar engendrando otras nuevas. ¡Y que las formas novelescas son pasajeras, es precisamente lo que afirma el *Nouveau Roman!*» No obstante, el párrafo introduce ya un atisbo de modestia en el propósito inicial que, incluso, da título al libro. Al abogar por una novela nueva, una novela que superase definitivamente el imperio balzaciano sobre el género novelesco, Robbe-Grillet proponía algo más que un intento de renovación constante, proponía un modo de novelar que significase (y estoy citando, en general, sus palabras) una mutación muy considerable en el terreno literario, con perspectivas de duración e imposición que no podrían declararse superadas tan sólo veinte años después. Pero hay más, al convertirse en un clásico, en un libro que se lee en clase, *Por una nueva novela* se niega, en cuanto teoría novelesca, a sí misma: sus últimas líneas advierten: «Es posible que llegue, en efecto, ese día (el que marque la incorporación de las nuevas técnicas a la tradición), e incluso bastante de prisa... ello será la señal para los inventores de que un *Nuevo Nouveau Roman* está pidiendo salir a la luz.» Aparentemente la profecía se ha cumplido; pero, al indicarlo, tal vez estemos cayendo en una de las trampas más manifiestas de todo el problema, presente, por cierto, en el párrafo citado: la confusión entre la *Nouveau Roman* como

creación literaria específica y la reflexión teórica sobre ella ejercida (a menudo por los mismos autores: Robbe-Grillet, Butor, Sarraute).

En cuanto teoría, si nos atenemos a la obra que comentamos, la *Nouveau Roman* no propone en rigor nada nuevo: divulgación al nivel del lector no especializado de un nuevo tipo de novela (la de la crisis del género, para emplear la terminología con que Kayser la distingue de la moderna decimonónica), aquella que tiene sus ya lejanos antecedentes en la obra de Kafka, Faulkner, etc. (para citar los nombres mencionados por Robbe-Grillet), las mutaciones que el género ha experimentado en el mundo narrado, los modos de narración, la figura del narrador, etc., son el pan nuestro de cada día en el terreno literario y en el crítico. Las cuatro o cinco ideas fundamentales que Robbe-Grillet maneja sobre el asunto tal vez tuvieron en su día algún aire inédito; hoy, por cierto, ya no. Es más, otra de las cosas sorprendentes de *Por una nueva novela* es la curiosa mezcla de banalidades y observaciones punzantes, de palinodias, de ingenuidades y auténticos aciertos que pueden descubrirse en casi todas sus páginas. El asombro o la consideración peyorativa de su lectura quizá esté favorecido por el avance desmesurado de las ciencias humanas en los últimos años (incluyendo en ellas la llamada *ciencia de la literatura*), pero si es así también cabe pensar que, en alguna medida, corresponda a Robbe-Grillet el papel de adelantado en ese terreno teórico (aun cuando comience esgrimiendo su condición de no-teórico de la novela, y aun cuando lleve a extremos la inseguridad teórica y terminológica que, como ha señalado Félix Schwartzmann, padecen la historia y la filosofía de las artes y la literatura, y el empleo en las disciplinas que de ellas se ocupan de supuestos vagos e inconsistentes).

En cuanto creación literaria, la *Nouveau Roman* no es, naturalmente, una eclosión libre del espíritu, y los numerosos trabajos dedicados a ella, y en especial a Robbe-Grillet (pensemos sólo en los artículos sobre el autor de Lucien Goldmann y en el libro de Jacques Leenhardt *Lecture politique du roman*) muestran la relación entre ese tipo de novela y un momento del desarrollo socio-económico de la Humanidad. Pero, aparte de ello, cabe considerar si la



tendencia, concebida, en palabras de Robbe-Grillet, como «une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui son décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme» ha cumplido, en la historia de la literatura, la enormidad del programa propuesto.

Por último, hay que considerar, aunque no sea este el lugar para hacerlo, si entre la reflexión crítica, entre las ideas que sobre el concepto y la función de la literatura que manejan los autores de la *Nouveau Roman* y sus obras existe una relación, y si existe (que sí existe), cuál es ella.

Al releer *Por una nueva novela*, la distancia que separa nuestros días de los de su publicación primera, si bien le otorga un aire envejecido, permite también una reflexión más precisa, menos apasionada sobre esos y otros problemas. No es impertinente, pues, ni su reimpresión ni su relectura.

dez. Aparte de ello, y por eso mismo he comenzado aludiendo al material bibliográfico recogido por el autor, nos revela un hecho fundamental, dentro del cual se inscribe este libro: el enorme interés que suscitó el poeta oriolano desde un temprano momento, interés que ahora, hoy por hoy, va en aumento. Miguel Hernández está en alza. Lástima que imponderables extraliterarios dificulten por el momento la publicación de su *Obra completa* en España, primer paso para una total y concienzuda reivindicación de Miguel-poeta. Porque la obra más extraordinaria que abundante de Miguel Hernández sigue provocando estudios, comentarios y aportaciones críticas de todo signo. Se preparan actualmente tesis sobre el autor (una de ellas precisamente sobre *El rayo que no cesa*), y el ámbito cultural en que Hernández se movió (y que



lo determinó en gran parte) ha vuelto a tener actualidad, precisamente al amparo de su nombre y de Ramón Sijé. Hace unos días ha aparecido el *repris* de *El Gallo Crisis*, revista, breve en vida, pero intensa en contenido, revista oriolana, repito, que fundaran, entre otros, Alda Tesán y Ramón Sijé y que acogió los primeros versos de Miguel. El reconocido magisterio del malogrado Ramón Sijé—caso extraño de prodigio mental a tempranísima edad—es puesto de manifiesto—definitivamente—por Vicente Ramos en su libro (al asunto le dedica mercedosamente todo un capítulo), considerándolo (a Sijé) como un jalón pleno, enormemente fundamental, en la vida del oriolano Miguel (contrarrestado en parte por Pablo Neruda).

En efecto, la primera parte del libro que nos ocupa (unas ciento setenta páginas) describe con

enorme riqueza de datos el ámbito social y cultural que rodea, incide y determina, subyacente o a flor de verso—pero constante—toda la poesía (y toda la obra, en definitiva) de Miguel Hernández: Orihuela, con su pasado y su presente, el de Miguel, de manera que «el fabuloso poder aprehensivo de Hernández se alimentó de lo concreto, de esa intensa y viva y hasta mágica realidad del mundo orcelitano» (pág.164). Vicente Ramos da cumplido retrato de la generación oriolana de 1930, y dentro de este marco, del binomio Sijé-Hernández, fórmula que subyace detrás de uno de los mundos poéticos más ricos del siglo xx e incluso tras títulos dramáticos tan bellos como el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* una de sus obras maestras y que está falto de un profundo estudio. Título con el que Miguel

## DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

EDUARDO BLANCO-AMOR:  
«FARSAS PARA TÍTERES». EDICIONS DO CASTRO. LA CORUÑA

Se hace la edición bilingüe de estas farsas como homenaje a Eduardo Blanco-Amor por sus cincuenta años de labor en las letras gallegas. En el prólogo cuenta el autor la aventura del libro y reproduce párrafos del escrito para ediciones anteriores. «Hace unos años—dice— a raíz de una ventolera de teatro de títeres y otras formas parateatrales que sopló sobre Buenos Aires (cita aquí algunos nombres españoles), me sobrevino el pronto de meterme a titerero, como quería Cervantes que se dijera, tanto por el lado manual como por el escriturario, que en mí fue lado predominante por estar embalado en oficio ya anterior.» Veterano e ilustre en el oficio era ya Eduardo Blanco-Amor, aun sin contar, en lo que a teatro se refiere, con su experiencia como director en Buenos Aires del Teatro Español de Cámara y del Teatro Popular Gallego. Parte de una juvenil etapa poética, fructífera, representativa de un momento de renovación de la poesía gallega. Posteriormente es el narrador el que se impone. Recordaré en lengua gallega aquella gran novela que es *A esmorga—La parranda*, en versión española que ahora aparece en ediciones Júcar—, *La catedral y el niño* y esa magnífica visión de un mundo visto a través de una mirada infantil que es *Los miedos*.

Estas farsas, aquella distracción alegre, dice el autor, de la que no tiene por qué adular aunque los años se hayan echado encima, son una prueba más de su riqueza inventiva, de un afán de formas expresivas, de una curiosidad abierta a un diverso y contrastado campo literario. Publicadas primero en Buenos Aires y en México, inicialmente en español, es, al contrario que en otros casos, posterior la traducción al gallego que el propio Blanco-Amor ha realizado. A propósito de ello, hace en el citado prólogo unas atinadas observaciones sobre lo arduo del trasvase lingüístico. El «genio» natural del idioma en que primero fueron escritas las farsas residía en ellas tan *sine qua non* ceñido a sus ámbitos concretos, a unos contenidos psicológicos y a sus for-

mas expresivas; «tan inseparables de las raíces populares—*Celestina*, *Pantera*, *Estoraque*— y de su habla subsidiaria, tan polarmente diferentes a las nuestras, que si el lector en general no tiene por qué agradecerme haberlas escrito, le ruego al lector gallego que me compadezca por el trabajo de haberlas traducido con mínima pérdida posible en el trasiego».

Aquí, dentro del terreno de la farsa, estamos ante un tipo de teatro en que el autor goza de la más bella libertad, de un deleite sin fronteras en lo que atañe a expresión literaria. Blanco-Amor alude también, y es una aguda y sutil observación, a la libertad en relación al compromiso con la llamada realidad que tiene su valor en relación con el género. Todas estas piezas tienen su trasfondo: son crueles y crudas como la recreación y parodia de la *Celestina*—transformación de los planos de la realidad imaginando un cambio de destino. *Azorín* lo había encauzado por otras vías—. Las cosas están ahí, puede tentar la aventura de trastornar en nueva interpretación sus significados. La misma luz ilumina hechos y per-

sonajes en *Amor y crímenes de Juan el Pantera* o *La falsa y cierta muerte de Estoraque el Indiano*. Lo que acontece en estas farsas es bárbaro, sarcástico, regocijante y hasta pudiera ser que ejemplar. Otras peticitas unen lo tierno a lo grotesco, como el romance de *Micomico* y *Adhelala*; otras tienen una profundidad metafísica diluida en su gracia poética, como la historia de *Angélica* con su simple sabiduría; complicada e intencionada es otra historia, la de la verdad vestida que el autor califica para que se sepa entender, sin duda, de «farsa violenta». Todas las farsas llevan algún tipo de propia definición que las individualiza. Son para «títeres especiosos», para «títeres de cachiporra», para «títeres simuladores» o farsa con «tema tergiversado»—*El refajo de Celestina*, precisamente el refajo, logro final y triunfo de la vieja, viva y gozosa—o farsa «realista»—la de *Angélica* en el umbral del cielo, definición que supone una cala profunda en el significado de las cosas.

De estas piezas, que Blanco-Amor denomina «brincadeiras» de la nunca renunciada libertad literaria, dice también que, al ser escritas para voces enmascaradas y ademanes mecánicos, el autor irresponsabiliza su texto sin deshumanizarlo y lo pone al servicio de una fantasmagoría de espectros que, empero, sólo muy relativamente pueden comportarse de un modo espectral. Añade: «El verdadero realismo mágico—que, como tantas otras cosas, inventaron los españoles y rotularon los extranjeros—del teatro de títeres permite el manejo de una humanidad suprahumana, de una población alcaloidal en la que caben el símbolo y la alegoría sin tener que hincharse con la retórica ni descarriarse con la filosofía.» Aquí están los títeres entre el ser y no ser, con sus crueldades no justificadas con una ternura que no obedece a premisas burguesas y que permiten—estoy siguiendo siempre al autor en su exacta presentación—las más sutiles inconsecuencias de una lógica superior sin cuentas que dar. Buenos títeres aun en privados del escenario que requieren para escenificar sus farsas. El libro, dedicado a Alvaro Gil, está ilustrado por Luis Seoane.



CONCHA CASTROVIEJO

acudió a ese ambiente de restauración del género, en una línea u otra, que se realiza en esta época (la publicación de la tesis de Valbuena Prat sobre los autos de Calderón, los autos de Camón y *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti, «un auto sacramental sin sacramento», como lo llamaba el propio autor en su antecrítica).

La reseña biográfica de Hernández, facilitada por Vicente Ramos, es bastante completa, aportando incluso algunos textos en prosa del autor inéditos. Seguimos el itinerario vital de Miguel, de Orihuela a Madrid. Su difícil situación económica en la capital. Los amores con Josefina Manresa. La importancia decisiva de que apareciera su *auto* en las páginas de la cotizada *Cruz y Raya*, lo que supuso como un espaldarazo a toda su obra hasta aquel momento (el *auto* estuvo a punto de estrenarse). Y el giro ideológico, en contacto con Neruda y el grupo del 27. Finalmente, esa otra línea poética—más comprometida, más heterodoxa—de sus colaboraciones en *Caballo verde para la poesía*. Y su teatro de guerra—paralelo a su labor de comisario de Cultura por frentes andaluces—, de escaso valor literario y paralelo al que con los mismos fines hacían Alberti y Rafael Dieste, entre otros muchos. Su viaje a Rusia. Su difícil período de encarcelamiento (en la cárcel, Antonio Buero Vallejo pintó el mejor retrato de Miguel que se conserva), su muerte...

En otra parte del volumen, el mundo poético de Miguel, tan hermético en ocasiones, está visto por Vicente Ramos estratificado en planos temáticos perfectamente intercomunicados: la Naturaleza, con ese paisaje oriolano transfigurado poéticamente, donde creación y criatura, su cosmogonía personal, «va desarrollándose personalmente sobre la observación minuciosa, enamorada de los fenómenos de la Naturaleza, apoyado, trascendido mejor, y en algunos aspectos, por la fe religiosa, sentimiento cuya raíz jamás desapareció de su alma» (pág. 186), donde amor y muerte personales se subsumen en el ciclo vida-muerte-vida que la Naturaleza determina. Y el amor humano se enriquece para Miguel, porque forma parte de ese ciclo vivificante. La revolución social, a la que Miguel no fue ajeno—pero yo diría que de una forma menos significativa que otros compañeros de generación, aunque tal vez más popular—, Vicente Ramos la estudia en el capítulo que llama *La sociología*, no sólo a través de su obra poética (*Viento del pueblo*, por ejemplo), con esa imagen prodigiosa del sudor como símbolo de lo social, humano, sometido, sino en otros títulos dramáticos, como *Los hijos de la piedra*, donde Miguel Hernández adapta los sucesos de Asturias dentro de un esquema dramático de clara raíz lopesca.

El último apartado del estudio de Vicente Ramos aborda el aspecto clave de *Lo metafísico* (para mi gusto es el capítulo más completo, a pesar de su brevedad) con la triple vertiente Vida-Muerte-Dios; algo así como el tríptico clave de la poesía hermandina, de la que este reciente libro de Vicente Ramos es una excelente exégesis.

EDUARDO BARRENECHEA: *Los nuevos Pirineos*. Ediciones del Centro. Madrid, 1973; 346 págs. Ø12x14Ø.

Bajo el título *Los nuevos Pirineos*, Barrenechea nos ofrece un concienzudo estudio de aquella parte de España que queda a la orilla izquierda del río Ebro. Entre los Pirineos y el Mediterráneo, con una superficie del 27 por 100 de la del país, están las provincias de la «fortuna»; del otro lado y hacia abajo sólo quedan Madrid y Valladolid, como dos oasis que sirven para realzar aún más el desierto circundante».

La España de las dos Españas, tan cerca y tan lejos la una de la otra. El Ebro, que fuera frontera en tiempos de los romanos, cobra ese mismo sentido hoy a favor de su Nordeste: industrial, dinámico, europeizado.

El Ebro es eje del valle que lleva su nombre y también eje de ejes, cuyos polos naturales son el Cantábrico y el Mediterráneo (la región norte y la levantina). Entre los tres forman el

Gran Triángulo de despegue español, con un potencial económico que en cifras se resume así: cuenta con el 42 por 100 de la población total de España; sus ingresos son superiores al 51 por 100 de los de la nación, y el valor de su producción industrial constituye el 60 por 100 de la del conjunto del país.

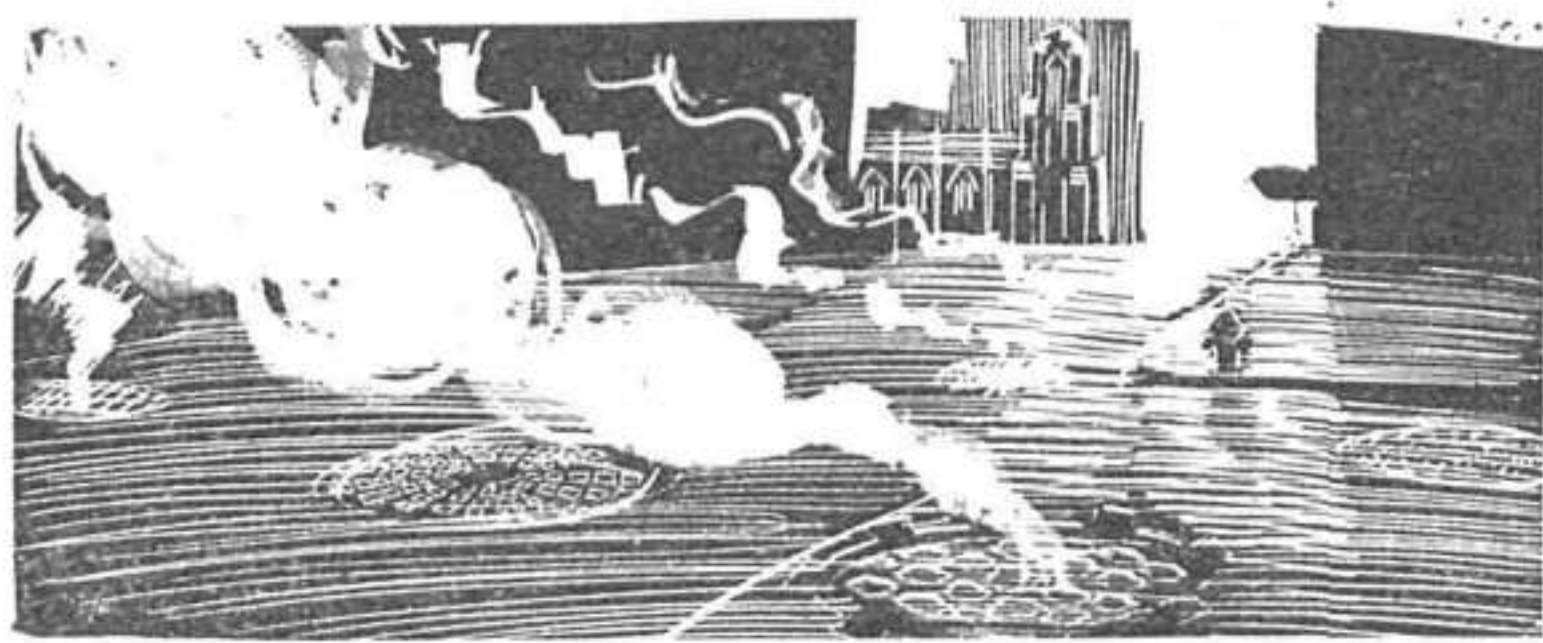
Tomando, pues, el río Ebro como perspectiva axial, el autor se detiene a analizar la realidad concreta de las provincias base y sus zonas de influencia, sin perder de vista el contexto estructural y sus interrelaciones. Su labor resulta de notable interés en tanto que no se queda en la simple descripción de situaciones ni tampoco en una fría denuncia de las mismas, sino que arremete con la problemática—desde lo particular a lo general y viceversa—y brinda posibles soluciones en base a proyectos ya elaborados por órganos competentes y/o en base a conclusiones propias.

En nuestra piel de toro destacan por su pujanza las Vascongadas y Cataluña. Su situación

estratégica—a orillas del mar y al lado de Europa—y su alto nivel de desarrollo económico las hace regiones privilegiadas; Barrenechea las denomina «regiones-bisagra», porque, «además de ser fronterizas, se encuentran en óptimas condiciones para articular los territorios de una y otra parte de la frontera de los dos países».

Santander está aislada. Ni comulga con Castilla ni es asturiana ni vasca, y el importante papel que podría jugar se queda en una potenciabilidad a la que no acaba de darse cauce oportuno. Propone el autor la terminación del ferrocarril «Santander-Mediterráneo», cuyas obras se detuvieron hace tiempo, sin haber llegado siquiera a la capital santanderina. Alegando «poca rentabilidad», Renfe ha clausurado muchas de las estaciones de esta línea que estaban en servicio.

Aragón «padece de macrocefalia». Zaragoza (capital) semeja una gran cabeza que se agiganta cada año, creciendo económica y poblacionalmente a costa de



ARQUITECTURA Y REPRESION. Seminario de Prefabricación. J. A. Fernández Ordóñez. Ediciones «Cuadernos para el Diálogo». Madrid, 1973; 334 págs. Ø11,5x18Ø.

J. A. Fernández Ordóñez es un joven ingeniero de Caminos, profesor de la Escuela, y con un entendimiento de su oficio que supera cualquier concepción estrecha y parcial. No han faltado ingenieros españoles con espíritu amplio y vocación humanista. Fernández Ordóñez tiene ambas cosas, y es de agradecer. Este libro no es sólo suyo. Se presenta como síntesis del trabajo llevado a cabo por el Seminario de Prefabricación, creado en la Escuela de Caminos en el curso 1967-68, del que formaban parte, junto a Fernández Ordóñez, Miguel Aguiló, Federico Echevarría, Juan F. López Baílo, Salvador Pérez Arroyo y Julián Salas, y con el que colaboraron Ramón Arandes, José María Arias, José Miguel Espinosa y José Villar. Ingenieros, arquitectos y economistas, constituyendo un grupo de evidente homogeneidad cultural, parejas preocupaciones sociopolíticas y, por lo que se ve, fuerza de voluntad. En 1971, el equipo obtuvo una ayuda económica de la Fundación March, y eso les ofreció la oportunidad de completar su estudio sobre la prefabricación y la industria de la construcción en el mundo. Creo que ha sido una buena idea de Cuadernos para el Diálogo dar a la luz esta síntesis, que acerca el tema a los demás, los pobres mortales que no somos ingenieros y que también tenemos nuestro corazóncito.

Por lo menos de tres maneras cabe acercarse a la Arquitectura. Entendiéndola como arte, entendiéndola como privilegio y entendiéndola como función. Los miembros de este Semina-

rio han encontrado una manera eficaz, y dramática, de definir la segunda actitud. El libro empieza con esta frase: «La arquitectura convencional ha sido realizada, y se realiza, frente a la vida real de la mayoría de los hombres.» Y aún se extiende la tremenda afirmación aclarando que es arquitectura convencional la que no es ni proyectada ni construida por el pueblo. Nuestro mundo, eso que algunos llaman nuestro mundo, al menos, convencidos de que no hay otro, se arrodilla ante la Arquitectura como arte, entonando un cántico de gloria ante el pasado, y explota la arquitectura convencional, apopular y, en cuanto nos descuidamos, antipopular. Es ésta una actitud, obviamente, irremediablemente burguesa, a través de la cual se llega, no sólo a la adoración de lo inútil, lo que no pasaría, en el peor de los casos, de ser una memez, sino a la injusticia, que ya es algo más serio. En verdad, otras cosas están implicadas en esa memez y en esa injusticia: la destrucción del suelo, la especulación, la desculturización absoluta de la multitud y, desde luego, con todos los perdones que ustedes quieran, la alienación del ser humano. La publicidad de cualquiera de las urbanizadoras que, inflexiblemente, están aniquilando nuestro país junto con sus pobladores, puede ilustrar estas afirmaciones.

Frente a eso, el Seminario ha descubierto un principio ESTETICO fundamental: no hay nada más estético en viviendas que proporcionarle una a quien la necesita. Técnicamente, vaticina el libro, habrá que resolver ese problema con el prefabismo, la democratización de la arquitectura, el único medio social y financieramente posible de hacer de la construcción un arte humano, popular y útil. Lamento que una recensión no permita describir el libro de la primera a la última letra, porque éste lo merece. Sólo siento que se mencione en él a Skinner de manera positiva, porque el célebre psicólogo americano, precisamente, no predica sino un horripilante código mediante el cual nos podamos convertir todos en peleles sin advertirlo. Pero esa es una opinión personal que, además, no le quita al libro ni uno solo de sus megatones, y tiene, de verdad, muchos.

FELIPE MELLIZO

la pauperización galopante de su provincia. Teruel alarma: el número de sus habitantes desciende a un ritmo que la coloca entre las primeras de España en despoblación progresiva. Huesca, mal que bien, se conserva en equilibrio, pero no puede asegurarse la estabilidad en el mismo. Se hace urgente la programación de un plan para el desarrollo por igual de toda la zona.

La Rioja y el norte de Burgos forman parte, aunque no administrativamente, de las Vascongadas, y su lanzamiento y desarrollo deberían canalizarse en torno a esa realidad que está ahí, natural e insoslayable.

Asimismo se ocupa este libro de la necesidad de revitalizar las regiones en base a su tradición histórico-natural y en función de una mayor y mejor labor planificadora, tan coartada actualmente por la división provincial de la Península. Para llevar a cabo un desarrollo racional se impone la descentralización administrativa.

MAMEN G. DE LA TORRE

RODOLFO STAVENHAGEN, ERNESTO LACLAU Y RUY MAURO MARINI: *Tres ensayos sobre América Latina*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1973.

Tres ensayos sobre América Latina es un libro de bolsillo que forma parte de la colección que Cuadernos Anagrama viene dedicando a la recopilación de estudios sobre la realidad latinoamericana.

En este volumen se recogen trabajos de tres investigadores ya conocidos para el iniciado en el tema: Rodolfo Stavenhagen,



Ernesto Laclau y Ruy Mauro Marini; los tres especialmente dedicados a la tarea de clarificar no tanto el campo de objetivos a cubrir por una investigación de la realidad socioeconómica de la región, problemática que por otra parte ya fue delimitada en sus grados de importancia y de urgencia en fases anteriores del análisis, y que incluso su mera formulación ha llegado a ser lugar común para investigadores de procedencia y propósitos tan dispares: el subdesarrollo del área versus el desarrollo agresivo-imperialista del capitalismo industrial desarrollado, el neocolonialismo y las relaciones progresivas de dependencia, el deterioro avanzado de las relaciones de intercambio, o las contradicciones internas del área, considerada como bloque, derivadas de la coexistencia en su interior de dos mundos diferentes y opuestos, rural y urbano el otro, uno atrasado e inmovilista otro dinámico y emprendedor, uno feudal y otro capitalista,

contradicción considerada a menudo como el leit motiv del nudo estructural paralizante que padece endémicamente la totalidad de la realidad interna sudamericana.

No es tanto éste, decíamos, el principal propósito que mueve a los tres ensayistas de este libro, por más que todos estos problemas o algunos aspectos fundamentales de los mismos sean objeto de constante atención en el curso de cada ensayo, sino el de intentar esclarecer el enfoque más científico y más correcto de los mismos por encima de la confusión que el aluvión de estudios sobre el tema ha provocado en la literatura especializada. A esta altura de las investigaciones este objetivo se presenta con un interés especial, por cuanto se han visto afectadas, por un lado, la precisión de una terminología científica cada vez más imprecisa en su correlación significativa con su respectivo objeto conceptual, a causa de la diversidad de usos y abusos a que se ha visto sometida, y por otro, fenómeno estrechamente conectado con el anterior, los esquemas metodológicos —especialmente el marxista—, más prestos a respetar la ortodoxia originaria de sus postulados ideológicos que a intentar adaptarse al estudio e interpretación de un fenómeno que por su propia peculiaridad —condiciones específicas de su incorporación al mercado mundial, coexistencia interna y en apariencia antitética de diferentes modos y relaciones de producción, mestizaje, colonialismo, etcétera— requiere no pocas dosis de originalidad en su planteamiento de análisis.

Así Stavenhagen dedica su ensayo a exponer brevemente el error que encierran «Siete tesis

equivocadas sobre América Latina», comúnmente aceptadas como válidas por gran número de investigadores. Estas siete tesis son las siguientes: primera tesis, «Los países latinoamericanos son Sociedades Duales»; segunda tesis, «El progreso en América Latina se realizaría mediante la difusión de los productos del industrialismo a las zonas atrasadas, arcaicas y tradicionales»; tercera tesis, «La existencia de zonas rurales atrasadas, tradicionales y arcaicas es un obstáculo para la formación del mercado interno y para el desarrollo del capitalismo nacional y progresista»; cuarta tesis, «La burguesía nacional tiene interés en romper el poder y el dominio de la oligarquía terrateniente»; quinta tesis, «El desarrollo en América Latina es creación y obra de una clase media nacionalista, progresista, emprendedora y dinámica, y el objetivo de la política social y económica de nuestros gobiernos debe ser de estimular la 'movilidad social' y el desarrollo de esta clase»; sexta tesis, «La integración nacional en América Latina es producto del mestizaje»; y séptima tesis, «El progreso en América Latina sólo se realizará mediante una alianza entre los obreros y los campesinos, alianza que impone la identidad de intereses de estas dos clases».

Ernesto Laclau trata de rectificar la falsedad del planteamiento teórico de André Gunder Frank, según el cual América Latina ha sido siempre capitalista debido al hecho de haber estado dominada desde sus orígenes por una economía de mercado. Pero la crítica de Laclau no se formula en base al esquema dualista de existencia de dos mundos inconexos e irreconciliables —uno feudal y capitalista el

PAUL-HENRI SPAAK: *Combates sin acabar*. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1973; 541 páginas. Ø14,5x21,5Ø.

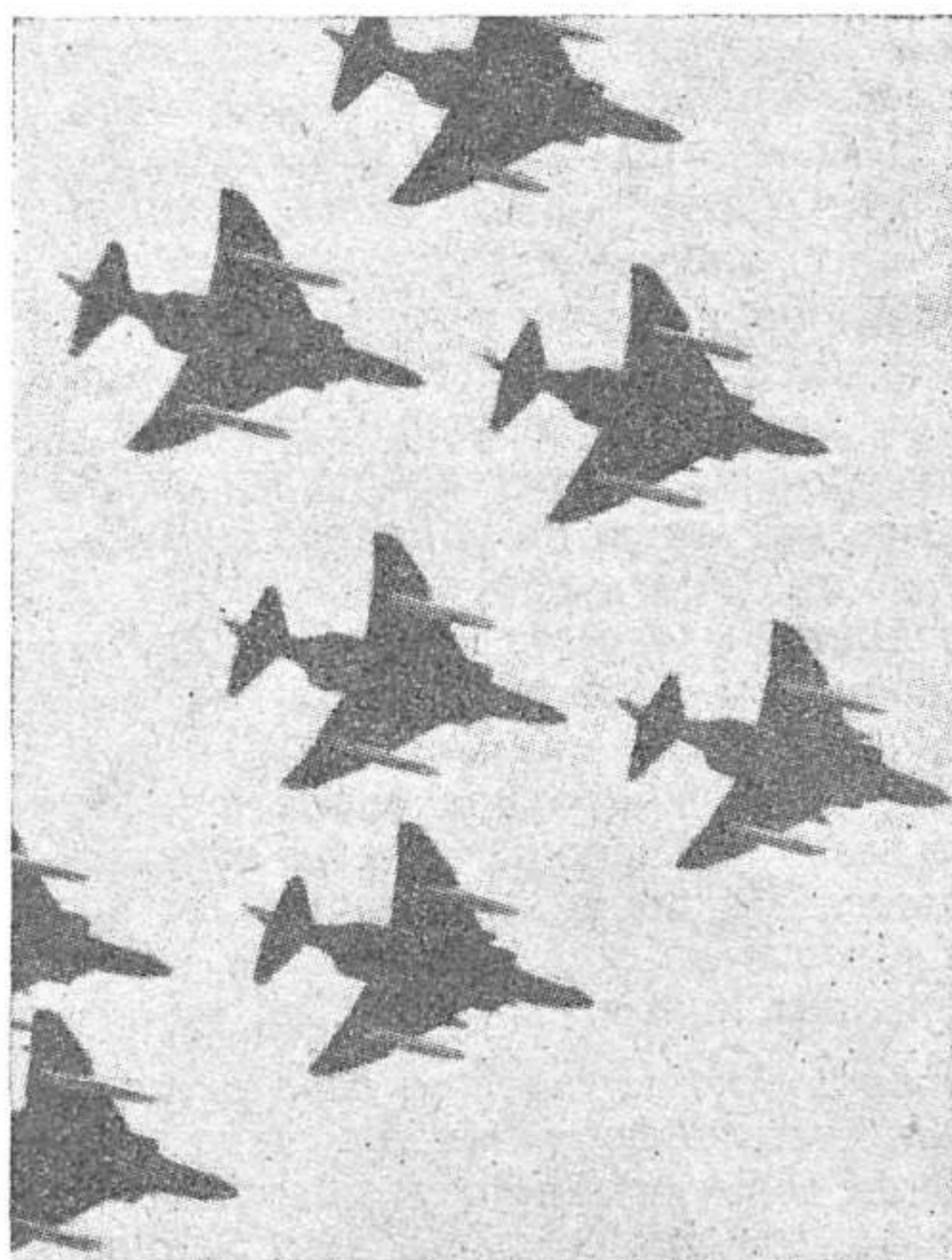
Son raras las memorias políticas que no sean autocomplacientes. Las de Paul-Henri Spaak lo son especialmente. Uno de los tantos que han luchado por la construcción política de Europa, el político belga es de los que más han aportado para lo que existe de semiconstruido en esa Europa que, por algún tiempo, más de uno llamaba *Spaakistán*. Nacido en 1899 y retirado de la vida política en 1966, Spaak se potenció como político socialista belga, pero su figura saltó al ámbito europeo y al mundial a partir de la última conflagración mundial.

Oriundo de Bruselas, pudo evitar desgastarse entre los tira y afloja de los sensibles nacionalismos valón y flamenco (lo que en África, incluido el Congo ex belga, suele llamarse, por lo general, tribalismo). Diputado en 1932, comienza su vida ministerial tan solo tres años después.

Estas memorias relatan la *aventura* que principia en el verano de 1936, cuando es nombrado ministro de Asuntos Exteriores. Apenas dos años después será primer ministro. Estos cargos serán bastante corrientes en él.

El libro consta de siete partes, precedidas de un capítulo-prólogo y concluidas por un epílogo. En medio, treinta años de fuerte actividad política relevante para Bélgica y para el mundo. La primera parte cubre hasta la invasión alemana, en la que se ve sumergido en el torbellino; cruza por la Francia de Petain, la España de Franco y el Portugal de Salazar, para finalmente llegar al exilio londinense. A esta eva-

sión le dedica un capítulo. El iba acompañado y acompañando al premier belga, el socialcristiano Pierlot. No creo que llegue a captar en su profundo intrínquilis el momento español. Entraban ambos, compungidos, en España el 24 de agosto de 1940, y tras cierto impase gerundense, se instalaban en Barcelona, hasta mediados de octubre, con órdenes de no salir, vigilados por la policía. Mientras que Beigbeder, en Asuntos Exteriores, había sido favorable a que cruzasen por España, Serrano Suñer, en el Interior (entre otras cosas), se oponía. Un jefe provincial de policía decidió personalmente. Los españoles cometerían



error tras error: dejarlos poner en contacto con el cónsul belga, subalternos que se dejaban embaucar, etc. En fin, que «fueron necesarios el fútbol, los toros, la negligencia de unos policías mal pagados, la energía de un compatriota, la abnegación y el valor de otros, para poder escapar de España y librarnos de los alemanes». ¡Qué curioso! Una fuga que les llevaría a través de toda España en nada menos que veinticuatro horas, y siempre por carreteras transitadas y controles aduaneros. Porque, desde luego, Spaak no es de los que cruzan Pirineos a lo bravo ni hace lo mismo por mil kilómetros de territorio hostil. Una de dos: o el furioso antifranquismo de Spaak le ciega para darse cuenta del momento político y los juegos florales de la diplomacia española o es que es incapaz de comprender cosas nimias para un hombre de su oficio. ¿Por qué no hace mención de que el mismo día de su fuga desde Barcelona Serrano Suñer pasaba a Asuntos Exteriores y cinco días más tarde tenía lugar la entrevista de Hendaya entre Hitler y Franco? Pero Spaak cree que *huyó* sin citar un solo control policíaco (que los había, y muchos, por definición) entre Barcelona y la frontera portuguesa.

La segunda parte cubre todo su exilio en Inglaterra, hasta 1944. Y suministra un huevo de Colón: «Moraleja: siempre es necesario prepararse bien para una negociación, pero también hay que estar dispuesto a modificar completamente la táctica prevista. Si el trabajo es importante, la improvisación no lo es menos.» Por fin, liberada su patria, regreso: «Pocas horas más tarde estábamos sumergidos de nuevo en las discusiones y en las intrigas de

otro—, sino desde la perspectiva de analizar en la unidad de su conjunto los mutuos lazos de relación e interdependencia que dan a esta realidad su fisonomía particular.

En su artículo «Dialéctica de la dependencia: la economía exportadora», Ruy Mauro Marini se esfuerza en puntualizar el verdadero carácter de la dependencia derivada de la economía de mercado latinoamericana, destinada en un primer lugar al abastecimiento de alimentos y materias primas a los países industriales, y precisada a importar la mayor parte de los productos manufacturados procedentes de éstos, que junto con la declinación relativa de los precios de los productos primarios en el mercado, dibuja el cuadro del deterioro progresivo de sus relaciones de intercambio. El punto central de su análisis reside en considerar que la inserción de América Latina en la economía capitalista responde a las exigencias que plantea en los países industriales el paso a la producción de plusvalía relativa, esto es, que «la acumulación», en estos países, «pasa a depender más del aumento de la capacidad productiva del trabajador que simplemente de la explotación del trabajo». Sin embargo, el desarrollo de la producción latinoamericana, que le permite a la región coadyuvar este cambio cualitativo en los países centrales, se dará fundamentalmente con base en una mayor explotación del trabajador». Este carácter contradictorio de la dependencia latinoamericana es sobre el que se detiene con detalle el autor.

PABLO LIZCANO

LUIS G. SAN MIGUEL: *De la sociedad aristocrática a la sociedad industrial en la España del siglo XIX*. Edicusa. Madrid, 1973; 266 págs. Ø11X18Ø.

El tránsito de la España del antiguo régimen a la liberal, de la España de producción y propiedad «feudal» a la industrial es uno de los más atractivos temas de los muchos que se brindan a nuestros historiadores. Parece además evidente que el estudio de tan amplia problemática, tanto en su vertiente socio-económica como en la más trillada, aunque en absoluto agotada, de lo político ha de hacerse antes que nada por medio de un amplio despliegue analítico a base de monografías que se ocupen de parcelas y sectores muy concretos, pero claves y de estudios regionales o locales, revisando exhaustivamente los archivos provinciales, parroquiales, municipales, etc. De ahí saldrán los materiales que en su momento puedan facilitar la elaboración de la síntesis generalizada.

No acertamos, por ello, a explicarnos el sentido o el objetivo de este libro. En principio parece pretender estudiar el desarrollo del liberalismo y el capitalismo en el ámbito asturiano del siglo XIX. El resultado no es, sin embargo, en absoluto feliz. La primera confusión surge del mismo título. ¿Qué ha de entenderse por eso de «sociedad aristocrática»? ¿Todo el sistema de relaciones sociales del antiguo régimen? ¿Tan sólo el esquema de su estructura de poder? El famoso coloquio de Toulouse de 1968 trató de poner cierta uniformidad, ya que no homogeneidad, en la terminología historiográfica, pronunciándose sobre una de

las más enconadas polémicas entre especialistas de la historia europea del antiguo régimen. Aunque no sea un mero problema de forma, sino de contenidos, vale la pena atenerse a lo resuelto entonces para evitar o paliar en lo posible la creciente confusión. Es de lamentar que nuestro autor no se haya inclinado a ello.

Más sustanciales son, desde luego, sus fallos metodológicos. El libro se reduce a una amalgama de datos inconexos e irrelevantes en su mayoría, sin que de ellos se extraiga ninguna conclusión innovadora. Su interpretación pretende explicar toda la dinámica asturiana—e incluso nacional—del XIX por el conflicto entre una burguesía industrial moderada e innovadora y una aristocracia titulada y cerril, monopolizadora del poder político y, en principio, del económico.

Tres partes pueden diferenciarse en la obra. Una primera trata de la disposición de fuerzas sociales y políticas existentes en el principado durante el reinado de Isabel II. Sustancialmente similar a ésta es la tercera parte, que aborda la misma cuestión durante la Restauración. Y en ambos períodos el estudio se hace fundamentalmente por la consideración de cada una de las personalidades más sobresalientes en la vida pública local. No es éste un propósito desdeñable ni mucho menos, más si se tiene en cuenta que asturianos fueron buen número de hombres de capital importancia en su momento: el conde de Toreno, Argüelles, Flórez Estrada, Evaristo F. San Miguel, Posada Herrera y un amplio etcétera. Lo que es lamentable es limitar ese estudio a una breve nota biográfica con la descripción de cada carrera política, que puede encontrarse

en cualquier enciclopedia, y de hecho, lo básico de todos ellos está tomado del *Diccionario de escritores y artistas asturianos*, de Suárez.

Entre estas dos partes a la que nos referimos se intercala una mucho más interesante sobre el proceso de industrialización de Asturias hasta 1874. Básicamente reproduce una conferencia del autor, y su autonomía dentro del conjunto de la obra es evidente. Aporta consideraciones valiosas sobre el desarrollo de la minería del carbón e incluye un interesante escrito de Pedro Duro sobre la situación social y laboral del personal de su compañía, fechado en 1871, y que es respuesta a una comisión informativa de las Cortes.

Por lo demás, prácticamente nada aporta al conocimiento del origen del movimiento obrero asturiano, que de tan trascendental importancia llegó a ser y que no supone anterior a 1900.

Personalidad propia tienen también, dentro del total de la obra, las páginas dedicadas a la ideología de *Clarín*, desmenuzando diversos escritos suyos en diversos momentos de su producción, y que viene a resultar un moderado demócrata.

Es, pues, este libro un intento fallido, pero con la valía de resaltar la importancia de multiplicar los estudios locales y concretos, y que debe servir de acicate para intentos de mayor penetración y coherencia, en los que las fuentes para fundamentar el estudio del medio de vida y la mentalidad del campesinado sean algo más que una colección de romances populares.

D. CASTRO ALFIN

la política interior, que no había cambiado.» Eso es un decir: el rey Leopoldo III iba a ser corrido a gorreros por no haberse largado con sus ministros, tal cual hicieron otros monarcas (pero no el de Dinamarca, del que no se oyó decir nada malo por haber permanecido con su pueblo). Y para Spaak, según el cual el casamiento del rey de los belgas con Ingrid fue bien acogido por su pueblo, la cosa también parece de novela rosa, cuando lo cierto es que el pobre Leopoldo tuvo que hacerse perdonar el haberse casado con una sueca protestante que, para mayor inri, introdujo la falda corta mucho antes de que apareciera la minifalda, y esto no pasó inadvertido. En fin, Spaak se decide a arreglar el mundo, y la casa sin barrer, incluyendo en la casa el *affaire* del Congo.

Las Naciones Unidas hasta la crisis de Suez, la defensa de Europa hasta la quiebra de la nonata Comunidad Europea de Defensa, la Europa unida desde el «Plan Marshall» a los Tratados de Roma y la Alianza Atlántica hasta su dimisión como secretario general de la OTAN constituyen las partes tercera, cuarta, quinta y sexta, y son las más relevantes para el lector que mirá más a Spaakistán que a Spaak. Hay notorios platos fuertes: su apreciación de De Gaulle; al que simultáneamente acusa de ser monolítico y no lo suficientemente monolítico, puesto que también sabe virar (Mendès-France, izquierdista francés, que entre otras cosas brillará por haberse cargado la Comunidad Europea de Defensa, tampoco es tolerado por Spaak), se reconoce que Inglaterra no quiere unirse a la na-

ciente Europa comunitaria y que hasta tratará de torpedearla, pero los belgas, con los holandeses, harán esfuerzos desesperados para meterla en el mismo saco. Los villanos, naturalmente, son los franceses, y más aún los gaullistas. El gran belga, por lo visto, siempre ha considerado más factible unir a Europa que a flamencos y valones.

La última parte, «El último ministerio», abarca desde 1961 a 1966, y reactualiza el temario anterior. En un capítulo para África (es decir, el Congo y su tragedia) muestra el nivel de despiste y despreocupación de la metrópoli por el futuro de su colonia. Pero la crítica nacional es mínima y la personal menos que mínima; es más, culpa a las Naciones Unidas de la época por su incompreensión. Es del arte angelical querer convencer de que, estallada lo que sería tragedia, Bélgica quedaba ajena a la cuestión consecuente: Katanga. «Pero más adelante sus actitudes no siempre fueron bastante claras. Cierta simpatía indulgente manifestada por Tshombé alimentó las acusaciones de doble juego que se le hicieron.» Previamente Spaak se cubre con esta advertencia: «Todavía no se ha dicho toda la verdad sobre este punto histórico.» Entonces, ¿para qué sirven unas *Memorias* de un estadista belga y mundial que no aclaran algo máximo a nivel belga e internacional?

Spaak se salió de la política un buen día dando un portazo contra su propio partido, es decir, votando contra los socialistas, feo acto al que siguió otro diputado del mismo color. «Uno solo, pero el mejor, mi amigo Spinoy, la mayor esperanza y la me-

yor reserva del socialismo belga.» ¿Qué fue de Spaak a partir de este día de junio de 1966? Eso ya no lo dicen estos *Combates sin acabar*. En todo caso, el lector deberá saber que ocupó un muy relevante cargo en la apoteosis de las multinacionales que es la ITT. *Bruxellois* (ni flamenco ni valón), europeo, americanista, atlantista, multinacionalista. ¡Qué tiempos aquellos! A nuestras alturas parecen existir algunas contradicciones a tan largo rosario de perfeccionamiento. ¿Dónde, pues, está Vietnam en las *Memorias* de Spaak? ¿En Extremo Oriente o en ninguna parte? Ese mal europeo que fue De Gaulle por lo menos nos habla de esto, de lo otro y también de Spaak. Sus segundas *Memorias* han sido tildadas, con razón, de archisabidas de antemano. Y es cierto. En cambio con Spaak, junto a lo archisabido, conocemos lo anecdótico y cosas que a nadie puede importar excepto a los belgas que piensen en belga.

Felipe Ximénez de Sandoval ofrece una magnífica traducción. El libro no dispone de fotos, pero el lector es sobradamente compensado con algo más útil: una cronología anual de 1936 a 1966, un índice onomástico y cincuenta y cinco capítulos titulados con numerosos y concretos epígrafos cada uno de ellos. Y esto se agradece de veras. Unas *Memorias* de Spaak, por el mero hecho de proceder de Spaak, no admiten una no lectura para el que se interese por el mundo y la Europa (o falta de Europa) que le ha tocado vivir. Que quede o no decepcionado por tan íntimas confesiones, es otra cosa. Probablemente dependerá de su spaakistanismo.

TOMAS MESTRE

## EL PENSAMIENTO JURIDICO DE HERNANDEZ GIL

El profesor Hernández Gil ha afrontado la responsabilidad de interrogarse en torno al estatuto aplicable a una investigación de la materia jurídica para que pueda decirse con propiedad que responde al concepto previo de lo científico. Esta es una cuestión grave, fácil de exponer o de resumir en una breve fórmula como la precedente, pero difícil de desarrollar y, más aún, de concretar. En primer lugar, se trata de obtener un criterio claro del concepto de ciencia, cosa, por otro lado, nada aclarada. En segundo lugar, se trata de exponer críticamente las diversas teorías jurídicas que han tratado de definir el universo de condiciones a que debe someterse una ciencia del Derecho digna de ese nombre, cuestión prolija que exige, por lo menos, una panorámica erudita y una capacidad de síntesis y de lectura para la que no todo intelectual está habilitado. En tercer lugar, se trata de someter a crítica ese bagaje de conocimientos y de someter a autocrítica la condensación personal que ha permitido germinar un pensamiento propio, identificable y reconocible.

Yo empezaría, invirtiendo el orden de las tres cuestiones que he ido formulando, por hacer una referencia al «pensamiento jurídico» del profesor Hernández Gil. Porque acaso, y sin duda con cierta precipitación, quienes hayan leído los tres tomos de la *Metodología de la ciencia del Derecho* sin haberse detenido en una reflexión sobre esa larga aventura de los diversos intentos y de las distintas corrientes que han tratado de definir lo propiamente jurídico, tal vez les haya quedado la aparente impresión de que el profesor Hernández Gil soslaya el compromiso de una definición de su propio pensamiento. No hay duda de que falta una exposición sistemática y directa del mismo. Pero tampoco cabe dudar de que esa laguna es en sí misma significativa; delata una toma de postura sobre el hecho mismo de la indagación y anuncia un punto de vista muy definido y que me atrevería a concretar así: en la actual situación de la ciencia jurídica la prospección y análisis de las diversas actitudes metodológicas es previa a la propia definición metodológica.

La fidelidad a este compromiso ha sido, a lo largo del vasto itinerario que describe la *Metodología de la ciencia jurídica*, observada con rigor. Pero interesa sobre todo subrayar que esta máxima no brota de un mero, caprichoso o discrecional afán erudito. Por el contrario, este punto de partida tiene en sí mismo un valor metodológico, y hay que entenderlo y aceptarlo como tal, como la adopción de un planteamiento, como el primer punto —obligado, por otra parte— de un plan. En efecto, en el momento en que a la ciencia jurídica están llegando perspectivas inéditas y lejanas, posibilidades de difícil men-

suración, pero que se adivinan inagotables, es preciso —como base de todo desarrollo posterior— establecer el balance, definir la base y concretar el terreno al que han llegado, desde el punto de vista teórico y metodológico, muchos siglos de tradición y de elaboración de una teoría jurídica. Este plan, riguroso sin duda, inevitable en las actuales circunstancias, debe enlazar críticamente con la sistemática de una tradición insuficiente para asimilar las nuevas perspectivas, y debe, en definitiva, dar razón previa de esta insuficiencia. ¿Pero cuáles son estas perspectivas? Estas perspectivas no son, estrictamente hablando, jurídicas, sino que llegan al Derecho por un doble conducto. Primero, por la vía de una discusión interdisciplinaria del concepto de «ciencia»; segundo, por la avasalladora presencia de las técnicas cibernéticas, cuyo uso se está imponiendo en todas las disciplinas y en todas las prácticas. Es en función de esta doble perspectiva que el profesor Hernández Gil plantea como cuestión previa el balance crítico de las diversas metodologías vigentes en la actualidad del pensamiento jurídico, constatando, en todo caso, su insuficiencia teórica y conceptual. Por eso cabría decir que la *Metodología* del profesor Hernández Gil es pesimista en su estimación de un balance del pensamiento jurídico ligado a las diversas tradiciones. Pero cabría matizar esta primera impresión, confirmando la lucidez de su diagnóstico respecto de los rumbos, las posibilidades y el camino de una futura y todavía por crear *Metodología del Derecho*. Con esto no se quiere decir que se desdeña o se echa por la borda una tradición, sino que se fija su límite y se aprovecha su examen para obtener un criterio más operativo en relación al porvenir.

Esta conclusión sería, sin embargo, demasiado dura si no estuviera avalada por una reflexión muy elaborada y detenida acerca del concepto de ciencia y de la necesidad

ANTONIO HERNANDEZ GIL

### METODOLOGIA DE LA CIENCIA DEL DERECHO

\*\*\*

Nueva evolución de las posiciones y direcciones metodológicas. La fusión formalismo-positivismo. Pluralismo.

de superar los actuales planteamientos que distinguen entre una ciencia de la Naturaleza y una ciencia de la cultura. Todo el gran movimiento interdisciplinario que trata de elaborar hoy día las bases de una comunicación entre las diversas disciplinas tradicionalmente arrinconadas bajo la rúbrica de «ciencias del espíritu», parte de esta misma convicción. El ímpetu de la «teoría de la información», el desarrollo de la cibernética, el florecimiento de los estudios semánticos y lógicos, son los hechos que han inspirado este movimiento interdisciplinario. Y bajo esta luz adquiere mayor significado el esfuerzo del profesor Hernández Gil en su *Metodología*, palpando en primer lugar la insuficiencia de las construcciones tradicionales y asimilando, en segundo lugar, con una audacia muy desusada en nuestro ambiente científico, los nuevos planteamientos doctrinales y los nuevos usos y el conocimiento riguroso de las nuevas disciplinas. Si hubiera que reducir todo este trabajo a una sola fórmula, yo diría que el profesor Hernández Gil ha decidido, cara al futuro de la ciencia jurídica, la necesidad de captar un nuevo enfoque: la sustitución de una filosofía del Derecho por un tratamiento epistemológico, interdisciplinario. Con otras palabras podría decirse que, bajo la profunda revisión crítica a que el autor de la *Metodología* somete las distintas posiciones doctrinales, late, como centro unificador, una previa conceptualización de lo científico, en armonía con las más modernas y pujantes iniciativas que la epistemología actual ha conseguido describir en otros ámbitos. Según el criterio de Hernández Gil, hoy día toda especulación doctrinal, todo planteamiento filosófico de los conceptos de cualquier disciplina humana, ha de perder su tradicional supremacía, ha de ser fundante sólo y en la medida en que a la vez se niegue a sí misma, ha de fundar a una ciencia para que ésta se constituya y acabe, en definitiva, por erradicar la presencia coactiva del fundamento. En la línea de la más moderna epistemología dice que «el proceso del autoconocimiento crítico es una manifestación del saber filosófico. La ciencia convertida en cuestión desborda la ciencia misma para devenir filosofía... La necesidad de la filosofía no se traduce siempre y formalmente en una demanda formulada por la ciencia a la filosofía, en una petición de auxilio o de colaboración inquirida por una sensación de insuficiencia. Es algo que brota en la interioridad del proceso científico cuando éste, consciente de sí, aspira a la plenitud explicativa». De este modo queda subvertido el orden tradicional que trataba de enfocar la ciencia a la luz de la filosofía y que, en relación al Derecho, supeditaba la ciencia jurídica con una mansedumbre absolutamente privilegiada a instancias ingravidas o especulativas.

Estos párrafos que he transcrito pertenecen al tercer tomo de la *Metodología*, y son el resultado de una confrontación crítica entre Hernández Gil y la obra del profesor Bobbio. Muchos textos definitivos de una actitud y de un pensamiento latente que recorre los distintos momentos críticos podrían encontrarse a lo largo de esta des-

comunal exposición de las diversas corrientes jurídicas que llena cerca de 1.500 páginas. Voy a detenerme sólo en el tercer tomo, porque me parece de justicia resaltar que, dentro de esta gran geografía de la actualidad jurídica diseñada por Hernández Gil, ha afrontado en este volumen la difícil cuestión de someter a crítica el pensamiento jurídico español. A nadie se le oculta que es una tarea difícil. El pensador no se ha retirado, y podía haberlo hecho, a la apacible actitud de las recensiones. La exposición es firme, sistemática y también evaluadora. El gran arco de las insuficiencias y de las búsquedas que caracterizaba a los dos tomos anteriores no se detiene tampoco en estas páginas. Los análisis son en muchos casos auténticas monografías. Respecto de autores no castellanos, los dedicados a Bobbio y a Villey me parecen ejemplares. Respecto a los castellanos, tanto la obra de Cossío como la de Castro han merecido una auténtica exploración. Ambos profesores podrán admirar tanto la minuciosa detección del análisis como la precisión de las objeciones manifiestas. El que Hernández Gil no haga concesiones en el juicio crítico contribuye, por otro lado, a fortalecer sus apreciaciones positivas. Desde Legaz a Ruiz Jiménez, pasando por García Valdecasas y Castán, encontrarán en estas páginas un lugar adecuado y una sugerencia oportuna sobre el significado de su obra. El afán de lectura y de conocimiento llega, a veces, a notables anticipaciones, como a la lectura de manuscritos antes de su publicación editorial. Valga de ejemplo la referencia al libro del profesor Ollero Tassara, que vio la luz pública con varios meses de retardo respecto del tercer tomo de la *Metodología*.

Por último, es evidente que Hernández Gil ha diagnosticado, después de establecer el balance crítico, la actual situación de la ciencia del Derecho en busca de la definición de su estatuto peculiar, luchando por liberarse de las insuficientes anticuallas especulativas que impiden su libre vuelo y dificultan sus relaciones con las restantes disciplinas humanas y sociales. «Un cúmulo de enfoques metodológicos distintos y dispares propugnan vías desbordadoras del esquema tradicional... También se ha abierto camino un planteamiento epistemológico por el que tratan de obtenerse las consecuencias derivadas de la inclusión de la ciencia jurídica en el marco de las ciencias de la cultura. El derecho empieza a experimentar las aplicaciones del tratamiento cibernético y del análisis estructural.» Son los párrafos finales de este tercer volumen, cuyo desenlace se resuelve en la explicitación de la antinomia que todavía gravita hoy sobre la ciencia jurídica: «ha cambiado, en conjunto, el panorama filosófico en torno al derecho. Sin embargo, el saber que se cultiva como prototipo de la ciencia jurídica no ha sufrido, pese a todo, un cambio profundo. Esta es una cuestión pendiente y quizá en marcha, pero todavía en los primeros pasos». Llegar a demostrarlo, hacer patente esta profunda paradoja que gravita sobre la ciencia jurídica, ha sido el objeto de este largo itinerario; una conclusión que es, por otro lado y a partir de este libro, un nuevo punto de partida.

LADEVEZE



He sorprendido  
a mi mismo ayudante  
una mirada de desdén piadoso.  
Cansado estoy. Me invade  
un lento sueño. Todo  
lo era para mí el triunfo.

Y aquí, ante el mar, cercado,  
contemplo las estúpidas olas.  
Su eterno movimiento, indiferente  
a mi derrota. ¿Sólo  
es esto un hombre? ¿Dónde  
el orgullo, la segura mirada,  
mi fuerte voz de mando,  
la altivez de mi gesto?

Hoy, hasta la mirada  
o la voz del más bajo  
soldado, miedo me produce.  
Terror me da levantar la cabeza  
y mirar otros ojos:  
temo  
ver su desprecio en ellos reflejado.  
Como una liebre tiembla mi barbilla  
y no encuentro cobijo que me esconda  
de mí mismo el primero.

¿A tan bajo he llegado?  
¿Tanto es mi miedo a todo que deseo  
—yo, señor de la guerra y de la muerte—  
volver a mi niñez como refugio?  
¿A los cálidos brazos protectores  
de mi madre? Mas  
aunque cediera  
a ese impropio deseo, nadie puede  
refugiarse en el seno de un cadáver.

Amanece.

(No verá un nuevo día  
lágrimas en mis ojos.)

# pliegos sueltos de **La Estafeta**

59



## CINCO POEMAS

de Fernando ORTIZ



BLANCO WHITE DECIDE ESCRIBIR  
SUS «LETTERS FROM SPAIN»

Pienso una triste historia de fracaso  
y de hierro; de años  
malgastados  
en menesteres de varón decrepito;  
en diarios silenciosos, tácitas  
sumisiones; interior fuego  
de verdad y de vida  
que nunca pudo liberarse entero.

A mi recuerdo acuden sensaciones  
heridoras y hondas. ¿Es  
el jazmín, o la dama  
de noche? ¿Es perfume  
de azahar, campanas  
matinales, o es aquella  
voz de mujer que aún oigo  
a través de los años  
y el destierro?

Por qué venís aquí  
esplendores solares, perfume del naranjo,  
a esta apacible, fría y brumosa mañana  
londinense.

Encerrado en mi último reducto,  
acudo a la palabra.

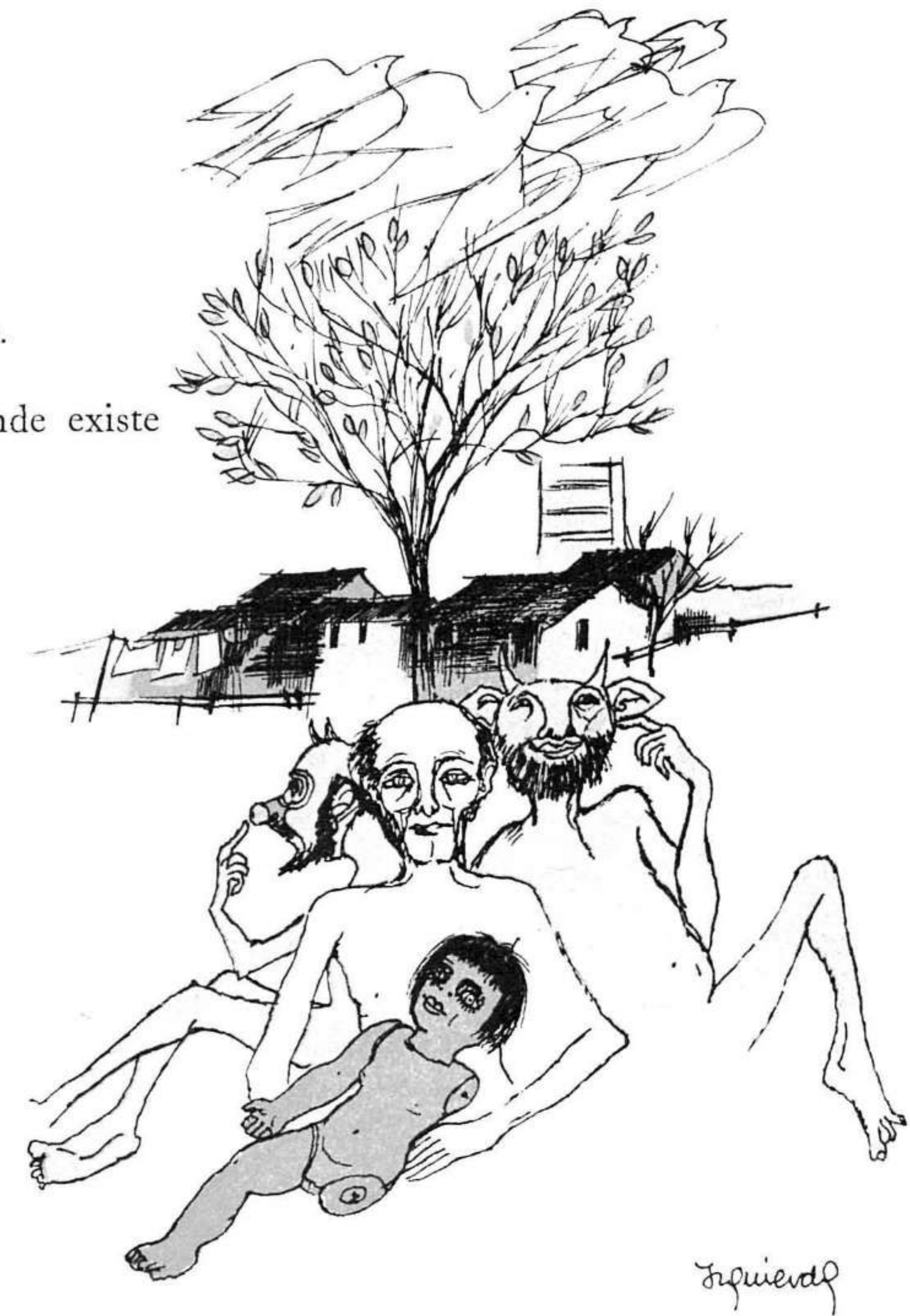


Inquieta

del mascarón  
que oculta  
en hierático gesto sonriente  
intestinos abiertos, fecal olor,  
gusanera hedionda.

Iba buscando al hombre:  
únicamente encontró al muñeco.

Porque el hombre está sólo donde existe  
la difícil y merecida  
libertad.



UN GENERAL ELIGE SU MUERTE

Sangrientos los caballos y los hombres  
sucios. Rotos estandartes  
pregonan mi derrota.  
Un mensajero  
del rey, ya comunica  
que general no soy.  
A mi vuelta  
el deshonor, la burla  
de aquellos que otrora me adularan.

sólo una lenta invasión del blanco  
que desde el pecho empuja hacia la nada.

Se levantó.

Latían las sienas. Doblábanse  
las piernas. Aferrado  
al alféizar, quiso  
tenerse en pie. Cantó  
el grillo. El rojo aroma  
de la dama de noche. Altas  
las estrellas.

Bajo la luna  
dos cuerpos se encontraron.  
Eran jóvenes. Pudo  
ver las curvadas líneas de los cuerpos  
aferrarse al amor, sobre la yerba.

Temblaba.

Un sudor frío  
le avisó de su fin. Quiso  
rezar. Lo hizo:

acudió sólo  
el dios de sangre y muerte que impusiera.

#### LEYENDO LA OBRA LITERARIA DEL PINTOR SOLANA

*«... en la difícil i merescuda  
llibertat».*

SALVADOR ESPRIU

Iba buscando el mar. La arena  
limpia  
que las espumas mojan suavemente.  
Iba buscando el cielo claro, palomas matinales. Serenos  
atardeceres con gaviotas.

Pero habló de lo que vio tan sólo:

del hambre y del piojo;  
de la miseria y sangre de la Fiesta;  
de los tristes prostíbulos;



#### UN HOMBRE ACEPTA SU MUERTE

Mersault, en su celda piensa antes de morir:  
Nada me importa de los hombres. Ninguna  
ambición tuve: sólo quise  
sentir la caricia del sol sobre mi piel.  
Caminar, indolente,  
por las hermosas calles de mi ciudad antigua  
contemplando a los niños

cómo jugaban en las viejas plazas  
o a las gordas mujeres  
que, alegres, parlotean en el zoco.  
Ir andando despacio,  
por luminosas calles que siempre dan al mar  
mientras un aire salado lentamente me invade.

Eso es todo. Aunque a veces, Deseo  
pidiera un cuerpo de mujer. Y basta.

De nada me arrepiento. La vida  
sabía era sólo una espuma suave  
que por entre las manos abiertas se desliza.  
Los hombres, pobres diablos,  
sin piedad alguna nos ofenden  
para encubrir tan sólo su terror y miseria.

Y, aquí.  
Desde este espléndido día de mi muerte  
en el que el sol calienta ya con fuerza,  
(pronto irán las muchachas a la playa  
a saltar con las olas),  
oigo,  
con gozo no fingido,  
allá afuera, en la calle,  
el ruido de la gente que nace a un nuevo día.

### UN INQUISIDOR ENTRA EN SU MUERTE

En la ignición y busca de heresiarcas  
pasó toda su vida. Vino  
un día  
la muerte. Era  
verano. El aire gravitaba  
como un cálido seno. Como  
un caliente rocío: al aspirarse  
dejaba ahogado al corazón y en vilo.

Sube  
por la abierta ventana



de una dama de noche  
el olor. Voces,  
ruidos  
de niños que jugaban, poco  
a poco cesaron. Cantó  
el grillo. Hubo  
de reclinarsse sobre  
las blancas almohadas. Blancas  
las sábanas, las paredes,  
el techo. Giraba todo, todo.  
La muerte: