

la

estafeta literaria

nº

599

1 noviembre 1976

30 ptas

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

Z-44



escultores en portada: **REMEI RODAMILANS**



**PUEDEN
JUGAR**

**XXIX JORNADAS
CULTURALES
DE TALAVERA**

PREMIOS

«Enrique Ginestal», de pintura.
Primero, 65.000 pesetas y trofeo.
Segundo, 25.000 pesetas.

Tercero, 10.000 pesetas.
«Juan Ruíz de Luna», de cerámica.
Primero, 40.000 pesetas y trofeo.
Segundo, 15.000 pesetas.
Tercero, tres accésit de 5.000 pesetas.
«Padre Juan de Mariana», de prosa.
Primero, 15.000 pesetas y trofeo.

Segundo, accésit y diploma.
«Rafael Morales», de poesía.
Primero, 25.000 pesetas y trofeo y edición del libro premiado y entrega de 25 ejemplares al autor.
Segundo, accésit y diploma.

CRONICA DE 15 DIAS

Por Ana María MERINO

VOLVER

Volvió Ramón J. Sender a España y presentó su última novela *La Efemérides*. Dos novedades concurren en ella: una, que su autor ha confesado ser de verdad su «última» novela, pues a partir de ahora piensa dedicarse exclusivamente al ensayo, y la otra, que se ha editado en la colección económica «Libro-Revista». La editorial Sedmay lanza una novela cada semana al precio de sesenta pesetas. Los libros carecen del aspecto de tales, no tienen pastas y su formato permite doblarlos, ocupando, por tanto, un mínimo espacio.

La novela de Ramón J. Sender narra una victoria, una fiesta, una efemérides que está llena de incompreensión, amargura, tristeza y soledad, aunque los hombres y mujeres que llenan la plaza sigan bailando hasta el final de la novela. Es un bailad, malditos, bailad, sin la liberación del juicio final. Es una condena eterna a bailar esa efemérides.

También volvieron José Luis L. Aranguren y Tierno Galván a sus antiguas cátedras. Aranguren a ocuparla, creemos, que definitivamente. Tierno para reencontrarse con la Universidad y tratar de pedir su traslado. Tanto uno como otro fueron calurosamente recibidos.

ALBERTO GIACOMETTI

La Fundación Juan March, al mismo tiempo que ha inaugurado el curso con un ciclo de conferencias dedicadas a la obra y figura de Sigmund Freud, inaugura su sala de exposiciones con un artista de primera magnitud: Alberto Giacometti, por primera vez en nuestro país. La obra recorre de forma muy completa las distintas etapas de la creación artística de Giacometti.

El día de la inauguración Aymé Maeght, presidente de la Fundación Maeght, pronunció una conferencia. «Estoy muy emocionado, dijo, al evocar al amigo muerto.» Recordó su nacimiento en un pueblo suizo, Stampa, y su vocación temprana, alentada por su padre que también era un pintor impresionista muy conocido. Ya a los diez años Giacometti realizó su primer cuadro, un retrato de su

hermano. El dibujo era para Alberto Giacometti una manera de respirar. El viaje que realiza con su padre, a los diecinueve años, a Italia, es fundamental para él. Trata de descubrir el mensaje secreto de los pintores italianos. Es en Roma y en el Vaticano donde descubre el arte egipcio, del que recibirá una gran influencia.

El barroco le entusiasma, y permanece diez días en el Vaticano dibujando. Confesó más tarde que estuvo a punto de hacerse sacerdote, Giacometti era protestante, solamente por la hermosura de los ropajes.

En 1927 ocupa su propio taller en París, taller que ya nunca abandonará. Busca Giacometti la libertad, investiga el espacio y trata de aprehender la realidad que se le escapa.

Es para él muy importante el movimiento surrealista, André Breton, Aragón y Dalí. Años más tarde vuelve al naturalismo y es rechazado por los surrealistas, que lo excluyen del grupo.

Otra fecha, fundamental para Giacometti, es 1942, cuando comienza su amistad con Picasso y Sartre. Poco después se casaría en Ginebra con Annette, una de sus principales modelos, junto a su hermano Diego, que además de modelo fue su sombra constante y eficaz.

Afectivo, vital, violento, tierno, generoso, Giacometti, según el señor Maeght, fue uno de los últimos bohemios de este siglo.

Caminó entre la violencia destructora y creadora. «El amor es violencia, decía Giacometti, la violencia destructora es la fuente de los valores.» Buscó obsesivamente el espacio, «cada escultura da su propio vacío», un espacio que limitaba, oprimía e incomunicaba a sus figuras, hasta dejarlas carcomidas, reducidas a esqueleto o sombra de sí mismas.

YO SOY LOS DEMAS Y LOS DEMAS SON YO

Inauguración del curso en el Ateneo. La sala a tope, gente por los pasillos, sentada, apiñada, sudando en comunidad y comunión total. Pocas veces el Ateneo ha gozado de tanto calor joven y junto. El motivo: la conferencia de Tierno Galván sobre «La revolución cultural».

Fue presentado el conferenciante por el secretario de la Institución, señor Del Val, que recordó épocas pasadas de esplendor y vitalidad. El Ateneo, dijo, siempre renace como el Ave Fénix. Esbozó los futuros planes que piensa desarrollar en tan ilustre centro: ayudado por las respectivas embajadas, semanas dedicadas a distintos países, Semana Japonesa, Semana Polaca, etc. Apuntó el señor Del Val, que el tono del Ateneo es bastante bajo, aunque no por su culpa, y que tratará de subsanar esta anomalía creando cursos de idiomas no «corrientuchos», sino lenguas importantes como el chino (ya en la época de Isabel II se enseñaba sánscrito). Aquí estallaron las risas y el señor Del Val dijo que «comprendía que todo lo que no fuera el esperanto era excesivo para el actual Ateneo». Terminó su divertido parlamento con unas palabras de Terencio, «nada humano nos debe ser ajeno». Y dio paso «a un humanista representativo de la nueva España», según sus palabras.

Deseó Tierno que el Ateneo vuelva a ser lo que fue y expresó su esperanza de no hacer demagogia, porque si mala es la demagogia de derechas, peor es la de izquierdas, porque nos hiere más en lo vivo y nos coarta más.

Es necesario, dijo, alzarse a superiores alturas de análisis, y el único camino fecundo es la revolución cultural que parte de la concepción materialista del mundo. Los otros intentos son baldíos y un engaño.

El materialismo histórico no es sólo una doctrina política, es también una concepción del mundo plena. Es la única doctrina laica que se apoya en los tres soportes fundamentales: Una filosofía. Una Teología, que da al hombre una trascendencia. Y una Teoría de la ciencia...

Es la única posibilidad que se nos ofrece, la revolución cultural, de llegar a ser hombres en libertad y no hombres encadenados.

Contrapuso, el profesor, el materialismo histórico al sociologismo ingenuo; no tan ingenuo, en definitiva, pues está al servicio de quienes contratan a sus especialistas, el neocapitalismo, la oligarquía.

Se oponen, pues, una concepción del mundo desde unos su-

puestos cuantitativos, de esta escuela del sociologismo o, desde unos supuestos cualitativos que defiende el materialismo dialéctico.

Denunció la falacia de la extensión de la cultura occidental. Estamos empezando a ser inferiores, en cuanto a dignidad, se entiende, en cuanto a comprender el mundo desde formas cualitativas. Las culturas negras, amarillas piensan de forma diferente a nosotros. Necesitamos gente desclasada, con conciencia de ser de la clase de los trabajadores, porque los trabajadores han adquirido otras dimensiones mayores que las supuestas por Marx. El neocapitalismo, hoy, es la ideología del individualismo degradado. La burguesía preindustrial, en un momento tuvo su grandeza, reposaba su confianza en la trasmisión del saber, en la estética clásica, la armonía del mundo, y en la ética de la persona, como ser perfectible. Ahora es un individualismo agresor, inmerso en una economía del despilfarro, que conduce a la enajenación, la frustración y a la crisis de identidad.

La revolución cultural destruye este individualismo agresor, propone una ascética, equitativamente compartida y una regeneración de la especie. Hay que llegar al convencimiento de que «yo soy los demás y los demás son yo».

CONCEDIDO EL PREMIO NOBEL

Este año ha recaído el premio Nobel en un norteamericano, judío, de origen canadiense, Saul Bellow.

Bellow publicó su primera novela en 1944, *Hombre en suspenso*, a partir de ahí una serie de grandes obras han jalonado su trayectoria literaria: *La víctima*, *Henderson el rey de la lluvia*, *Herzog*, que fue galardonada con el Premio Internacional de Literatura de 1965, *Las memorias de Mosby* y otros relatos, *El planeta de Mr. Sammler*...

Sus personajes son hombres grises, que observan con tristeza el mundo en el que se desenvuelve su vida, son conscientes del papel que representan, con las mismas palabras de Bellow: «Se daba cuenta de que debía cumplir y las cumplía (en medio de toda la confusión y degradadas payasadas de esta vida por la que cruzamos a toda prisa), las obligaciones de su contrato. Las condiciones que, en el fondo de su corazón, conoce todo ser humano. Como yo sé las mías. Como todos sabemos las nuestras. Porque ésa es la verdad del asunto... que todos sabemos, Dios, que sabemos, que sabemos, sabemos, sabemos.»

«Ciudad de Talavera», de cine amateur (S-8).
 Primero, 15.000 pesetas y trofeo.
 Segundo, 10.000 pesetas.
 Tercero, 5.000 pesetas.

Carteles:

Ferias y fiestas de mayo 1977: Primero, 5.000 pesetas y diploma.
 Ferias y fiestas de septiembre 1977: Primero, 5.000 pesetas y diploma.
 Festivales de España 1977: Talavera de la Reina: Primero, 5.000 pesetas y diploma.

B A S E S

1.º Este certamen constará de obras de: pintura, cerámica, literatura (prosa y poesía), cine amateur (S-8) y carteles alusivos a las ferias y fiestas de Talavera de la Reina y a los Festivales de España en Talavera de la Reina.

2.º Podrán concurrir con obras originales todos los españoles residentes en territorio nacional.

3.º La participación en este certamen ha de solicitarse en un impreso que será facilitado en el Negociado de Cultura (Primero) de la Secretaría del excelentísimo Ayuntamiento, cuyo impreso se entregará debidamente cumplimentado y firmado por el solicitante. A la recepción de los trabajos, se entregará o enviará a su autor el correspondiente resguardo.

4.º Los concursantes quedan exentos de derechos de inscripción.

5.º El Jurado de admisión no hará excepción alguna en cuanto al plazo de recepción de las obras, sea cual fuere la causa que impida la llegada de las mismas dentro del plazo indicado.

6.º Las obras que se presenten al certamen de pintura, premio «Enrique Ginestal», su tema será libre, así como el tamaño. Debiendo figurar en sobre aparte el título de la obra y el nombre del autor.

7.º Las obras que se presenten al certamen de cerámica, premio «Juan Ruiz de Luna», podrán ser realizadas en cualquier clase de material cerámico. No se admitirán esmaltes no cerámicos. Los conjuntos o composiciones en azulejos tendrán unas dimensiones máximas de 105 por 75 centímetros. Debiendo figurar en sobre aparte el título de la obra y el nombre del autor.

8.º En los trabajos de prosa, premio «Padre Juan de Mariana», el tema será libre. Los trabajos tendrán una extensión mínima de ocho folios y máxima de 10, y deberán llevar en lugar destacado y perfectamente legible el nombre, los dos apellidos y el domicilio del autor, y también el título.

Los trabajos se presentarán por triplicado, escritos a máquina a doble espacio, por una sola cara.

9.º En los trabajos de poesía, premio «Rafael Mo-

LA AGRUPACION SINDICAL DE ESCRITORES DE CEUTA, CON MOTIVO DEL XV ANIVERSARIO DE SU FUNDACION, CONVOCA UN CONCURSO LITERARIO EN HOMENAJE AL ESCRITOR, POETA Y AUTOR TEATRAL DON MANUEL ALONSO ALCALDE, PATROCINADO POR LA DELEGACION DE CULTURA DEL MOVIMIENTO Y EL AYUNTAMIENTO DE LA CIUDAD

B A S E S

1.º Podrán concurrir al mismo todos los escritores españoles que lo deseen y el tema será: «Ensayo sobre teatro contemporáneo».

2.º El trabajo será inédito, con una extensión no inferior a cuatro folios ni superior a ocho, a doble espacio y por una sola cara.

3.º La cuantía del premio se establece en un primero, de 25.000, y un segundo, de 10.000 pesetas.

4.º Es condición fundamental el mantener la incógnita del autor, por lo que el trabajo llevará un lema, y al remitirlo lo hará en sobre aparte, haciendo constar el nombre y apellidos, así como la dirección del autor y teléfono, si lo tiene.

5.º Cada trabajo será remitido, en quintuplicado ejemplar, a la Casa Sindical de Ceuta, Agrupación Sindical de Escritores Españoles, antes del 20 de noviembre próximo.

6.º No se mantendrá correspondencia alguna con los concursantes, ni se devolverán los originales recibidos, que quedarán en poder de la Agrupación.

7.º Los originales que resulten premiados se harán públicos y la entrega de premios tendrá lugar el día de la clausura de la IV Semana Cultural de Ceuta.

8.º El Jurado calificador se dará a conocer en el mismo momento de hacerse público el fallo del concurso.

9.º No se declarará desierto el premio.

rales», el tema será libre y podrán optar los poetas con obras escritas en lengua castellana. La extensión será de 600 a 800 versos. Las obras se presentarán por triplicado y serán inéditas, aunque parcialmente hayan sido publicadas, escritas a máquina, a doble espacio y bajo lema. El libro premiado será leído por su autor en el «Aula de Poesía» el día 17 de diciembre de 1976.

10. La participación en el certamen de cine amateur (S-8), premio «Ciudad de Talavera», será en películas super 8, sobre tema libre, y en una extensión de 90 metros a 120 metros, y obligatoriamente en sonoro y en color. Deberá llevar cada película el título y el nombre del autor.

11. Los carteles de ferias y festivales tendrán las dimensiones de 1,00 por 0,70 metros y estarán ejecutados en cualquiera de los procedimientos pictóricos que permitan su fácil reproducción. La inscripción será de acuerdo con el motivo que participe:

Ferias y fiestas de Talavera de la Reina, mayo 1977.

Ferias y fiestas de Talavera de la Reina, septiembre 1977.

Festivales de España en Talavera de la Reina 1977.

El excelentísimo Ayuntamiento se reserva el derecho de editar o no los carteles premiados.

12. Los trabajos en cada una de las modalidades se admitirán desde el día 20 de octubre de 1976 hasta el día 24 de noviembre de 1976, a las catorce horas, en el Negociado de Cultura (Primero) del excelentísimo Ayuntamiento.

Las obras que se envíen por ferrocarril u otros medios podrán ser remitidas garantizando la entrega en el plazo indicado.

13. Hasta el día 30 de noviembre de 1976 el Jurado de admisión determinará, entre las obras presentadas, si existe alguna

que no reúna las condiciones necesarias y exigidas para figurar en el certamen, comunicándose por oficio secreto a su autor e invitándole a retirarlas, sin que los autores tengan derecho a reclamación alguna.

14. Con la ficha de inscripción, los concursantes aceptan implícitamente todas las normas de las presentes bases.

15. La Comisión Organizadora del certamen garantiza el mayor cuidado en la conservación de las obras presentadas, pero en ningún caso podrá responder de los deterioros sufridos por causas ajenas o de fuerza mayor.

16. Cada concursante sólo podrá concurrir en las diversas modalidades de este certamen con tres obras, como máximo.

17. El acto de apertura de la Exposición se celebrará el día 6 de diciembre de 1976, a las ocho treinta de la tarde, en la Sala de Exposiciones de la Casa Municipal de la Cultura, de esta ciudad.

18. La distribución de premios se efectuará el día 18 de diciembre de 1976, en una cena organizada por el excelentísimo Ayuntamiento, en la cual se dará lectura del acta calificadora y miembros de los distintos Jurados.

19. Los premios de este certamen no podrán ser divididos ni declarados desiertos.

20. Todos los primeros premios quedarán de propiedad del excelentísimo Ayuntamiento.

21. La recogida de las obras, una vez finalizado el certamen, podrán recogerse en la Sala de Exposiciones de la Casa Municipal de la Cultura, a partir del día 22 de diciembre de 1976, hasta el día 23 de enero de 1977. Las obras que se reciban por ferrocarril u otros medios se les devolverán a sus autores por el mismo procedimiento dentro del plazo fijado.

la estafeta literaria

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

Redacción: Avda. de José Antonio, 62 :: Madrid-13 :: Teléfonos: 241 93 23 y 241 98 34 :: Administración: San Agustín, 5 :: Edita: EDITORA NACIONAL :: Suscripción anual: ESPAÑA, 700 ptas. EXTRANJERO (ordinario o aéreo), 700 ptas. más gastos de envío Impreso en el BOE. Madrid - Depósito legal M. 615/1958

Sumario n.º 599

UTOPIA, FIESTA, INVENCION, por Jorge Uscatescu. (Págs. 4 a 8.)
 ERNESTO SABATO: EL MUNDO ALUCINANTE DE «ABADDON EL EXTERMINADOR», por Anunziata O. Campa. (Páginas 9 a 11.)
 PREMIO NOBEL 1976, SAUL BELLOW: UN PROFETA EN EL DESIERTO NORTEAMERICANO, por Florencio Martínez Ruiz. (Páginas 12 y 13.)
 PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS. «Las caras de porcelana nunca muéren» (cuento), por Rafael César, y «Cuando pueda mirarte desde arriba» (poema), por Elena Carreras (Páginas 14 y 15.)
 LABORALMENTE, ¿QUE ES UN ESCRITOR? LA SOCIEDAD DE CONSUMO Y SUS CHOCANTES «UTILIZACIONES», por Eduardo Tijeras. (Págs. 16 y 17.)
 APUNTES DE UN LECTOR. «NOVELAS GRAFICAS», por Juan José Plans. (Páginas 17 y 18.)
 LOS PREMIOS LITERARIOS, HOY. EL «FRANCISCO DE QUEVEDO» DE POESIA, por José López Martínez. (Págs. 19 y 20.)
 FRANCISCO JAVIER RUIZ: HACIA UNA NUEVA ESTETICA, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 22 y 23.)
 DANIEL MERINO, EN LA ENCRUCIJADA DE SU GENERACION, por Carlos Areán. (Páginas 23 y 24.)
 ESCULTURAS DE ANGELES FREIXANET, por Rosa Martínez de Lahidalga (Pág. 25.)
 EL CONTINUO MENSAJE DE EUGENIO LOPEZ BERRON, por Luis López Anglada. (Página 36.)

Págs.

Secciones:

CRONICA DE QUINCE DIAS, por Ana María Merino 2
 LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS 2
 MUSICA, por Carlos-José Costas 20
 LA ANTORCHA.—ANTONIO ENRIQUE, por Vicente Presa 22
 ITINERARIO DE EXPOSICIONES. MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga 26
 ITINERARIO DE EXPOSICIONES. BARCELONA, por Francesc Galí 27
 CINE, por Luis Quesada 28
 EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto 30
 TEATRO, por Juan Emilio Aragónés. 31
 ESTAFETA NOTICIAS 33
 BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat 34
 ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Páginas 2609 a 2624.)

UTOPIA, FIESTA, INVENCION

Por Jorge USCATESCU

SAINT-SIMON, PROFETA DE LA FIESTA

Desde siempre, las sociedades soñadas han sido universos festivos. Las Utopías han perfilado siempre sociedades maravillosas, donde espectáculo y fiesta han participado de la misma combinación ideal del mismo deseo de evasiones y de sueño.

La Utopía tecnocrática no solamente no ha hecho excepción en esta materia, sino que ha abundado en ella. Desde que Saint-Simon formuló la primera Utopía tecnocrática moderna, el espectáculo y la fiesta ocuparon un lugar privilegiado en su sistema de sociedad futura. En nuestra propia época, en que gran parte de las profecías de Saint-Simon hace tiempo que son realidad en marcha, sus sueños de una sociedad festiva recobran actualidad. Ellos están presentes en las fórmulas de una sociedad estética promovidas por los retoños de la revolución cultural, perduran en la perdurable aún sociología del ocio y constituyen la base de la doctrina de las nuevas fórmulas de teatro y espectáculo. Estas últimas superan la idea de Juan Jacobo Rousseau en torno a una sociedad festiva, idea que influye en los escritos de Saint-Simon, a pesar de que no parece que ningún comentarista se haya fijado en el parentesco. Se quiere romper con una larga tradición occidental del teatro de la sangre, que se inicia en la antigua Grecia bajo el signo fatal del destino de los atridas y su horda primitiva y continua hasta hoy, con la moda, en las últimas décadas, del «teatro de la crueldad».

Se abre camino la tesis de considerar el teatro como un desafío de la imaginación contra las condiciones sociales y políticas del medio circundante. Estamos lejos de la idea del teatro como reflejo de la sociedad de su tiempo. Está en marcha la idea del teatro como estímulo y anticipación. Factor exorcizante de una imaginación utópica. Algo así consideraba Saint-Simon la fiesta en su Utopía de la sociedad tecnocrática e industrial. En su obra *El organizador*, donde configura el papel de una «Cámara de Invención», elemento importante de la nueva «sociedad de los productores» papel que consiste, entre otras cosas, en

preparar grandes fiestas donde la nueva sociedad pudiera dedicarse al ocio, diversión, cultivo de las artes. La fiesta tendría una función exaltante del alma, con el fin de hacer triunfar «las nuevas grandes verdades». «Cuando se iniciaran los trabajos que tienen como fin la fundación del bien público, escribe el autor del *Nuevo Cristianismo*, en esta gran empresa los artistas, hombres de imaginación, abrirán el camino. Proclamarán el porvenir de la especie humana, arrancarán del pasado la edad de oro para enriquecer las generaciones futuras, encenderán la pasión del bienestar de la sociedad.»

E. M. Cioran nos decía una vez que no comprendía cómo había gente que podía estudiar seriamente a los utopistas y las Utopías. Una paradoja más en la pluma del contemporáneo «nihilista de derechas», como tuvimos que definirle una vez con algo de disgusto por su parte. Porque es precisamente nuestra edad de la anarquía, que más de una vez es privilegio de la tecnocracia, la que se abre más fácilmente a la Utopía. Y cuando la tecnocracia de hoy sueña con una sociedad nueva que combine idealmente Utopía, Fiesta y Ocio, encuentra de un

modo sorprendente a su antecesor moderno en Saint-Simon, el misticador que soñaba con ser descendiente de Carlo Magno y con ofrecer un modelo de sociedad perfecta.

CONCIENCIA DEL ARTE

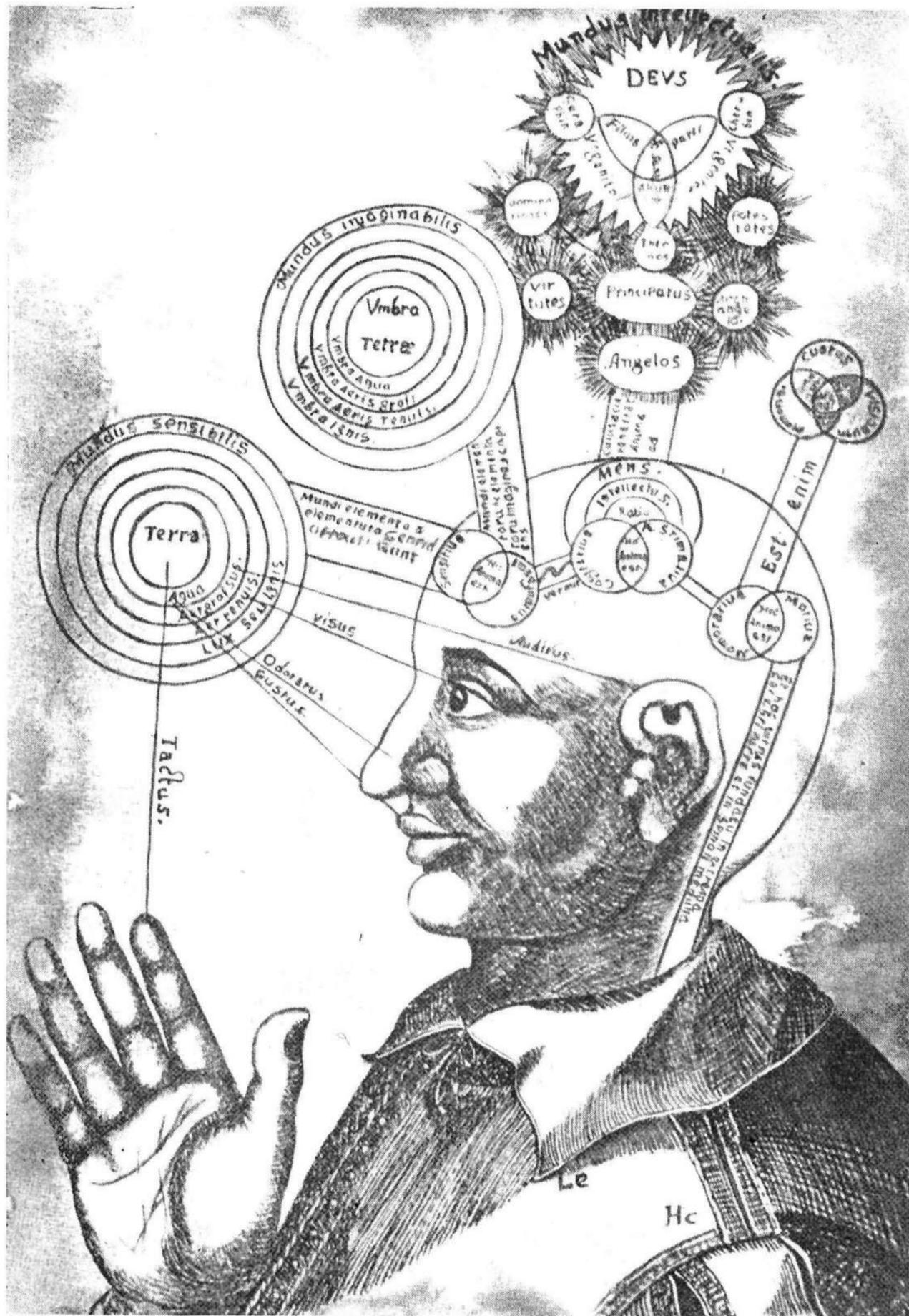
Como era de esperar, se empieza a estar de vuelta en los dominios de la interpretación. El proceso del Arte ofrece un ancho despliegue a las reacciones en este sentido. En la serie de estudios *Hacer Historia*, que se acaba de publicar en dos apretados volúmenes de una editorial parisiense, hay uno que trata concretamente de esta cuestión. Los excesos que un día hiciera Freud aplicando su «Traumdeutung» a Leonardo, no fueron y no son los únicos en la materia. Los excesos formalistas han sido más graves.

Pero la interpretación sigue allí al servicio del Arte. «¿La interpretación no es siempre una violencia?», se pregunta Henri Zerner. «Sin duda —contesta—, pero encerradas en su silencio, las obras de arte permanecen mudas si no se las somete a preguntas.» Todo ello nos parece que viene a cuento por razones muy específicas del proceso del Arte. Muy complicado el proceso del Arte en los tiempos que corren. Su deshumanización formal, por una parte, y su pretendida masificación, por otra, complicadas ambas por la carga intelectual de las nuevas experiencias artísticas del siglo. La penetración profunda en el proceso del Arte, la captación esencial de sus condicionamientos y mecanismos psicológicos y sociológicos, el interés real por el origen de la obra de Arte, nada de ello se nos antoja, por otra parte, contrario a la inserción del Arte en el mundo de la Comunicación.

Por ello ninguna actitud nos parece más inadecuada a una auténtica integración comunicativa del Arte que la que rechace cualquier tipo de interés por la búsqueda ontológica. Sólo esta nueva búsqueda, en la línea noble, real, de análisis estructural del proceso del Arte, fuera de todo dogmatismo y lo más lejos de todo formalismo, en que lo hayan realizado a lo largo del siglo hombres como Heidegger, Klee, Kandinsky, Gilson o Maritain, justifica la unión, vasta y profunda a la vez, entre Arte y Comu-



Saint-Simon



nicación. Pretender simplemente hacer del Arte un instrumento formal y no formativo de la Cultura de masas, materia de vasto y singular consumo, sin preocupación esencial por las motivaciones profundas de esta bipolaridad, significaría caer en un nuevo tipo de formalismo escolástico donde el nominalismo y el dirigismo creador harían figura de elementos directores. Hoy es precisamente el momento singular del Arte. Más vasta es su integración en el universo de la Comunicación, más impresionante es su reproducción industrial en gran escala, más patentes las manifestaciones del museo imaginario como tematismo de base de la conciencia contemporánea, más misteriosa se revela la esencia del Arte. Antaño, este misterio profundo, este alejamiento de la esencia del Arte, se producía en función de los excesos de las actitudes estéticas. Hoy lo mismo tiene lugar en función de un proceso contrario. Por la lejanía de la naturaleza estética de las obras de Arte.

Combinar ideal y armónicamente Proceso del Arte y Proceso de la Comunicación, aparece como vía única, no menos grave y misteriosa de la hora presente, para captar la esencia del Arte. Recupe-

rar la conciencia del Arte. Superar la Muerte del Arte.

ARTE Y POLITICA

El problema de las fronteras del Arte no constituye un simple debate académico de reciente acuñación y vigencia. Nunca las fronteras del Arte han sido algo preciso y no ha hecho falta esperar los resultados de investigación de la sociología del Arte, para ver en este producto de la imaginación creadora algo que implica todo un conjunto de situaciones que son por su propia esencia ajenas al Arte mismo.

El despliegue del proceso artístico se realiza dentro de un contexto social y los elementos exteriores del Arte han influido en su gestación y desarrollo. Los grandes momentos de la imaginación creadora traducidos en obras de arte, muchas veces no han excluido la subordinación del Arte y de los artistas, a la fuerza política, religiosa, estatal e incluso mágica. El arte primitivo, al igual que

un arte de grandes perfecciones como el egipcio, griego o renacentista, nos ofrece gran número de ejemplos de estas conexiones. Hoy el debate ha adquirido formas polémicas de cuyo espíritu emana como una especie de impulso ideológico de segregación del Arte, del contexto en que se mueve. Al mismo tiempo que existen aún ideologías que pretenden la absoluta instrumentalización del Arte, al servicio de la Política, nacen actitudes contrarias, que llevan a un proceso de intelectualización tal, que se reclama de la propia desacralización y demitificación del proceso del Arte. En tal sentido, Mikel Dufrenne, uno de los analistas más claros de la situación en esta materia alude, tras el proceso de deshumanización del Arte, denunciado por Ortega hace medio siglo, a las dos formas de abstracción que instaura este proceso de segregación al cual nos referíamos. La abstracción formalizante y la abstracción lírica. Con todas las aventuras que haya sufrido el arte contemporáneo, no sería exagerado enunciar que es concretamente en esta época, caracterizada por una permanencia del espíritu de vanguardia, cuando el Arte y la Política, el Arte y la Ideología, se han sentido más separadas.

Esto no tiene casi nada que ver con la esencia del Arte o la grandeza en sí de las obras de arte. Fidias, Velázquez, los renacentistas, pusieron su esfuerzo artístico al servicio del Estado, pero este hecho no modificó en absoluto las posibilidades de su libertad y su autorrealización creadora. Lo que ocurre con la creación artística de nuestro tiempo es que su propia esencia se nutre de la ambigüedad misma. La ambigüedad hace que el Arte y los artistas participen a la vez de la subversión ideológica, de la sumisión política y de la rebelión absoluta. Hasta el punto que una filosofía del Arte nos ofrezca por boca de Dufrenne este panorama ambiguo en lo referente a la politización del Arte.

La politización del Arte, se nos dice, puede ser por sí misma ambigua. Puede significar sumisión más o menos consentida, a una instancia política o ideológica. Pero al mismo tiempo puede significar la voluntad de participar en una empresa política con el fin de orientar la política, encaminarla hacia objetivos estéticos, «sin subordinar la praxis artística a la praxis política y sin concebir tampoco la praxis política como adhesión incondicional a un partido». La Utopía de una sociedad estética tiene en esta ambigüedad sus motivaciones esenciales.

VANGUARDIA Y TEATRO DE ARTE

La sugestiva «mostra» organizada por el Palacio de Exposiciones de Roma y consagrada a la obra, en los dominios teatrales, de Maiakovski y Stanislavski, constituye un documento que ningún amante del teatro y de sus avatares a lo largo del siglo puede ignorar. La importante manifestación que pudimos visitar poco antes de su cierre hace un año, repite en buena parte la exposición documentaria organizada en 1930 en Moscú por el propio Vladimir Maiakovski.

Los organizadores de la «mostra» han querido darle el título sugestivo: «Maiakovski y su tiempo», pero se trata de algo en parte diferente del propio título, que interesa, algo que se nos antoja esencial. Se trata del período de gestación de

una nueva idea del teatro, y la representación que ha tenido consecuencias notables en las últimas generaciones. En efecto, estos tres rusos célebres, el poeta revolucionario Maiakovski y los directores de escena Meyerhold y Stanislavski, han contribuido como pocos a elaborar una nueva dimensión y una nueva idea del teatro y del espectáculo teatral. Más que a las conexiones entre cultura y política, los documentos y sugerencias que nos ofrecía la exposición interesan precisamente el papel y la función de este nuevo demiurgo de la representación que ha sido en las últimas generaciones el director de escena. Si Maiakovski, que fue un poeta de enormes recursos imaginativos, protagonizó el teatro de vanguardia en su problemática esencial, poética y técnica a la vez, futurista, expresionista y versión rusa del teatro total, Meyerhold y Stanislavski tienen una importancia específica. Acaso más que ningún otro grupo de otro país—más que Gordon Craig, Piscator, Artaud, Marinetti o Prampolini—, estos dos hombres realizaron una concepción nueva de la representación teatral que tuvo sus seguidores en el mundo entero. Fueron los inventores de un nuevo sistema de representación, de aquella especie de «regista Hamlet» minuciosamente estudiado por Angelo María Ripellino, el brillante eslavista italiano, en su libro *I maestri della regia russa del Novecento*.

Fue ésta la obra iniciada ya en 1912 por Stanislavski con su teatro de arte, laboratorio de ascesis y de ímpetu revolucionario, anticipador de las ideas actuales de Grotowski, donde se estudiaran y ensayaran nuevas técnicas y donde nació esta nueva, decisiva figura del teatro, que pone fin a la milenaria tradición dramática occidental: el director de escena. Todo partiendo de este Evangelio teatral de uno de los protagonistas de aquella hora inicial, Vachtangov: «Expulsar el teatro del teatro. Al actor del drama. Exiliar el truco y el vestuario.» Fue el teatro de la ascesis, de la humildad, de la ternura. Sobre todo esto, la ternura: la «umilenie» rusa. Fluir diamantino ahogado años más tarde en la gran tragedia sangrienta de la revolución, en los «Misterios Bufos» y la desolación última de los últimos dramas de Maiakovski.

Hoy los comentarios de la «mostra» sueñan retrospectivamente con la imaginación al poder. Pero lo esencial del balance documental ofrecido es, en nuestra opinión, otra cosa. El genio dramático de la propia cultura rusa tuvo una expresión de radical modernidad, que se insertaría perfectamente en el gusto por el espectáculo y la representación, característica de un siglo abierto cada vez más a una forma lúdica de la cultura.

«EL BALCON», FABULA DRAMATICA

Cuando Sartre escribió su libro testimonio, y acaso uno de sus mejores libros, *Saint Genet comédien et martyr*, lo hizo sin poder enfrentarse con la comedia *El balcón*, obra cumbre de Jean Genet, triunfante en una representación de perfectos recursos en el Teatro Récamier, de París.

Estremecedor ahora el encuentro de quien, apasionado por la aventura del teatro contemporáneo, sin dejar de apreciar sus cualidades esenciales, nunca ha sido admirador de la fórmula dramática que Genet aporta a este género estremecedor, repetimos, el encuentro con esta



Jean Genet



Vladimir Maiakovski



Nietzsche

obra teatral cuya perfección formal y capacidad de desnudar las entrañas del ser denunciando todas sus posibilidades a la vez destructoras y reveladoras de insospechados secretos, consideramos de todo punto insuperables. Cae de raíces la afirmación de Sartre en su lejano, amplio estudio imaginativo de 1952 de que Genet se aparta siempre de todo trabajo bien hecho, de la perfección formal, preocupado siempre por «colocar la belleza en otro lugar, en el esplendor ceremonioso del sacrilegio y el asesinato». La tensión creadora se centra aquí en otra dimensión que no es el juego entre el impulso criminal conseguido y la vuelta a la paz de lo cotidiano. Es cierto que determinadas características de «estilo» perduran: el gusto por la arquitectura y el montaje ceremonioso, la idea de que vida y literatura son un entresijo de mentiras y mistificaciones, la «belleza de su estilo, de sus imágenes, la profundidad estética de sus invenciones», la «unidad rigurosa y clásica» de su obra.

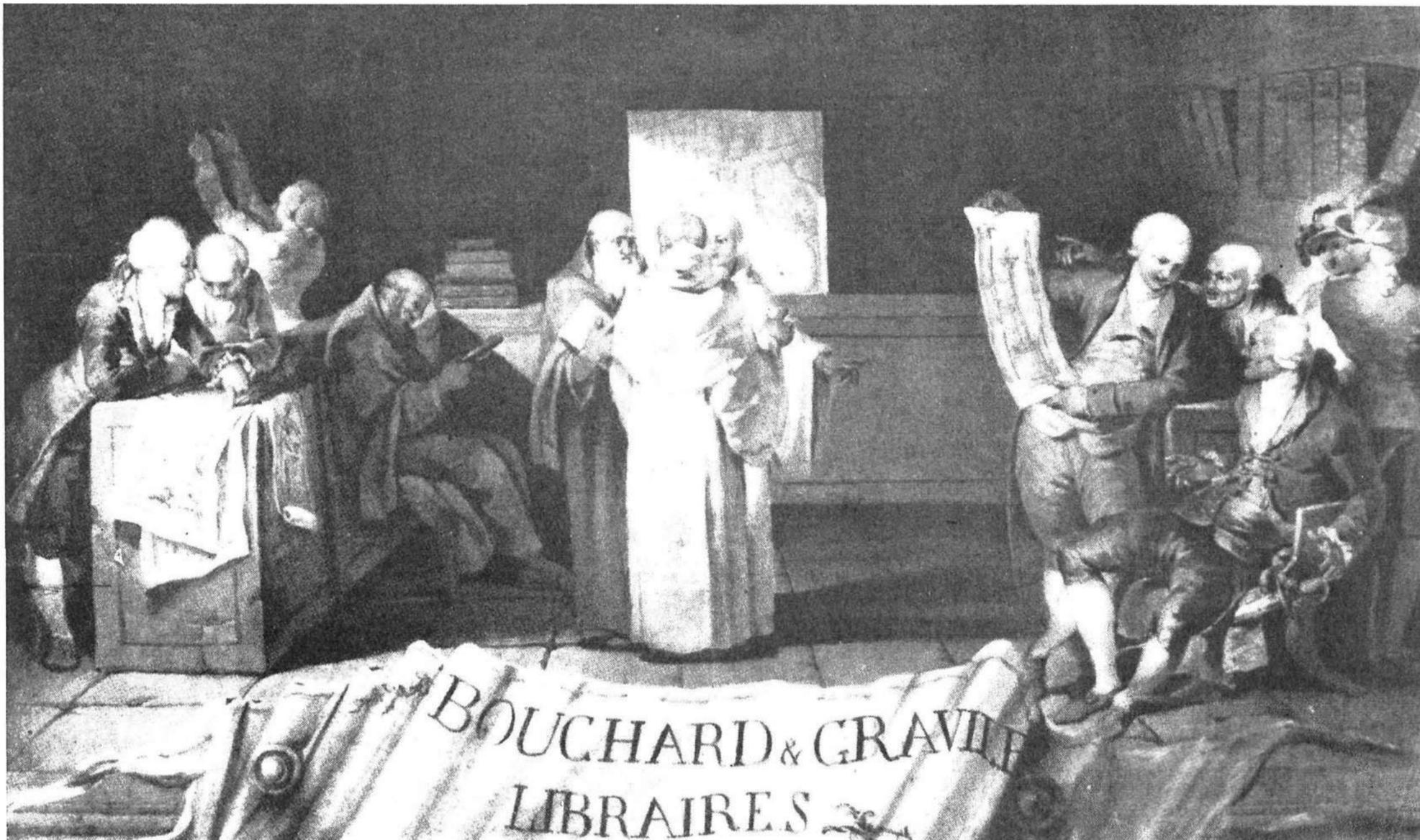
En *El balcón*, la fábula, la representación, el teatro en el teatro, constituyen el edificio formal, la envoltura, la norma de un tipo de dramaturgia que tiene tras sí implicaciones innegables: Artaud y la fórmula del teatro y su doble, Pirandello y su desdoblamiento mágico, el teatro «metafísico», reminiscencias del teatro oriental. Toda forma de crítica social, que la exégesis ideológica o ideologizante ha podido ver en esta obra, permanece fuera de su importancia y su significación. Con una finura y una perfección formal e imaginativa digna del mejor teatro fabuloso del siglo XVIII, el de Gozzi en primer lugar, en esta obra Genet consigue realizar el teatro puro, identificado en un esfuerzo y tensión última contenidos en el texto, en el esfuerzo de los actores, en la exaltación de la representación como tal. Vale aquí mucho más que en la ocasión de una obra suya de contenido ideológico, la incitación hecha por el propio Genet: «Todos vosotros, yo, los actores, debemos macerar continuamente en las tinieblas, trabajar hasta el agotamiento para que una sola noche lleguemos al borde del acto definitivo.»

Pero en este acto definitivo, que es la exaltación perfecta del teatro, la fiesta, la representación, la proyección absoluta del ser en el espectáculo, su propia deflagración en la sacralidad del espectáculo no es la nada lo que Genet celebra. Es el destino del hombre como fuente de ilusión. Esta fuente que en el teatro como tal ofrece a la sed del hombre, cuyo ser busca por imperiosa necesidad su «máscara» expresiva. Los personajes de Genet han sido definidos aquí «supermarionetas», que buscan la realidad en el teatro, en un montaje festivo de las ilusiones. Algo que recuerda la arquitectura delirante de las «invenciones» y las «cárceles» de Piranesi.

Glorificación de la Imagen y el reflejo. Exorcismo de la realidad mediante la fiesta y la ceremonia. Búsqueda de lo esencial en el espejo. Descubrir lo recóndito del ser en la comedia de las apariencias. Aspiración de la realidad absoluta al teatro. Todo esto es la perspectiva de esta obra de Genet, obra esencial de la dramaturgia contemporánea.

ARQUITECTURA Y TEATRO

La obra de Walter Gropius y del grupo Bauhaus, que ha tenido un reciente «reconocimiento» entre nosotros, posee



Interior de la librería Bonchaïd et Gravier (Anónimo del siglo XVIII)

dimensiones en buena parte ignoradas incluso por gentes de la profesión en un orden de actividades que marcan profundamente el espíritu de nuestra época. Intentamos referirnos a su interés por el fenómeno del teatro y el espectáculo en general, tan decisivo en el desarrollo de la cultura contemporánea.

El laboratorio teatral del Bauhaus, fundado por iniciativa del propio Gropius en 1923 y confiado a Oskar Schlemmer, iniciativa en términos no del todo carentes de elementos místicos y metafísicos, parte de la idea de una ruptura con la estética teatral expresionista. En efecto, Schlemmer sustituye a Schreyer, el expresionista que regía la misma tarea desde 1921. Pero, considerados los resultados de la obra del Bauhaus en el campo arquitectónico teatral, hay una profunda conexión entre ella y la estética expresionista e incluso futurista en la materia y, por modesta y de «laboratorio» que haya sido su experiencia, su influjo fue grande y decisivo, desde el espectáculo del teatro total, a cuyo servicio se puso, junto con Piscator, hasta la renovación actual del espectáculo, como lo demuestra hoy el *Zarathustra* de Nietzsche, en versión magistral de Jean Louis Barrault. Los textos sobre el «Teatro del Bauhaus», sobre todo los de sus protagonistas Schlemmer y Moholy-Nagy, y el mucho más reciente de Gropius, que es el de 1961, constituyen un documento imprescindible para definir la evolución y la revolución del espectáculo teatral de nuestros días. En los años veinte fueron Weimar, Dessau y Berlín los centros que protagonizaron la nueva revolución. Pero en la evolución del teatro entero, estas ideas han penetrado de un modo mucho más fecundo de lo que parece.

Tras esta nueva conexión entre arquitectura y teatro, Schlemmer vio el signo de la abstracción como elemento característico de la mentalidad cultural de su siglo. La mecanización de la vida y el arte son las manifestaciones de este signo. Un nuevo demiurgo surge: el direc-

tor de escena, regidor universal capaz de combinar teatro hablado y sonoro, teatro de gestos y teatro visivo, en un contexto lúdico y representativo característico de la cultura del siglo xx. El teatro se torna, como lo configurara Gropius, arquitectura en movimiento. La nueva idea del espacio artístico tiene aquí su máxima expresión plástica. El mundo del espectador y del espectáculo se funden en una unidad indestructible, profunda en un marco que sea capaz de dar cabida, en una vivencia total, a las más variadas manifestaciones del Arte y la vida. El espacio mecánicamente «convertible» es una idea que la nueva arquitectura pone a disposición del nuevo teatro, donde los elementos de proyección cinematográfica tendrán un papel cada vez más importante. Hablando en su proyecto del Teatro de Kharkov de las «Exigencias del teatro de hoy», Gropius configuraba la abolición de la diferencia entre el mundo de la apariencia y el mundo real. Papel que Gropius confiaba a la arquitectura, mientras Eisenstein, en una conferencia en La Sorbona, lo confiaba al cine.

Dominio, uno más, de la Utopía. Wagner soñaba hace un siglo con la obra de arte total. Gesamtkunstwerk. Desde entonces su idea, su ideal, han sido abandonados. Todo en busca, como alguien ha dicho, de la epifanía de lo invisible.

RETROSPECTIVA ERNST

Es inevitable la vuelta al surrealismo. Una etapa tras otra los gustos tornan a alimentarse de sus experiencias, la imagen de sus protagonistas «históricos» nos hace compañía, obras y figuras familiares rejuvenecen momentos olvidados, entregados a una especie de singular

clasicismo de los movimientos de vanguardia.

Max Ernst, cuya gran retrospectiva del Gran Palais, donde meses más tarde tendría lugar la de Picabia, nos indica que el surrealismo nos brinda la obra entera de un octogenario, es una figura en cuya compañía el arte de vanguardia convive desde hace casi tres cuartos de siglo. Hay dilatadas etapas en su proyección artística y perfectamente delimitadas en la exposición parisiense: 1909-1920; 1922-1940; 1945-1975. Impresiona en muchos artistas del siglo —y Ernst no es en este orden una excepción— la combinación entre la variedad productiva y la longevidad creadora. Basta pensar que este artista que está ahora todo él a nuestro alcance, con toda la dimensión de su vasta obra, fue discípulo de Worringer en Bonn —y se sabe lo que significa Worringer en el alcance del concepto del arte de nuestro siglo— estudió filosofía y psiquiatría, sintió fascinación adolescente por Goya, Strindberg, Van Gogh, Nietzsche y Kandinsky, vivió como en un sueño germinador la aventura expresionista, para exaltarse ante la aventura dada y entregarse en cuerpo y alma a la aventura surrealista.

Muchas veces se había tenido ocasión de acercarse a las exposiciones de Ernst. Hace muchas décadas, se trata de un artista apreciado en Europa y América, donde fue animador de las empresas artísticas y esposo, incluso, de Peggy Gugenheim. Pero lo que ahora en esta manifestación plenaria nos llama la atención es el gran consenso que tuvo en los espíritus excelsos del siglo, en las artes y las letras. Merece confeccionar un «florilegio» que acompañe mejor que cualquier juicio actual el curso de su creación incansable. Al «florilegio» se agrega con claridad suma la propia reflexión de Max Ernst sobre el Arte, sobre la naturaleza de su propio arte. La doctrina esencial del surrealismo está allí. Con su destrucción del mito en torno al poder creador del artista, con la

figura del artista que no hace sino «espiar» el «curso automático de su pensamiento y notar sus incidencias». Con su esencial preocupación visual, sus alucinaciones, con un nuevo sentido material de los objetos. Textos célebres vuelven a la memoria, con la memoria de las sucesivas exposiciones de Max Ernst. Cuando Paul Eluard veía en él un «cuerpo en orden» que había llegado «a dispersar otros cuerpos». Benjamín Peret detectaba en él al mago capaz de captar el secreto humo de las chimeneas y reflejar en su mirada la nieve de los espectros, y Tristan Tzara lo consideraba capaz de crear una nueva universalidad «en el silencio glacial de una introspección rigurosa», combinando delirio y decantación.

Georges Bataille vio en el arte de Ernst la hipóstasis misma de la filosofía. El juego difícil, a veces indiferenciado, entre el trabajo y la muerte. Un mundo turbulento, violento, fruto de este juego profundo absurdo, hilarante a veces. Ernst, artista del siglo, cortante mirada de acero de la desesperanza.

JARDINES CELEBRES

Si la cultura ha sido alguna vez definida como resultado de las relaciones profundas entre el hombre y la naturaleza, poco hay más original que los jardines para captar la índole de tan difícil conexión en su aspecto armónico. Benoit-Méchin, historiador célebre antaño, de las guerras del siglo, biógrafo de Mustafa Kemal, de Alejandro, de Bonaparte, de Lyautey y Lawrence de Arabia, nos descubre ahora en un libro último, de sabrosa lectura, su pasión secreta; la pasión de los jardines. Y nos interesa revelar algunos secretos de los pueblos que supieron cultivarlos. Para una civilización convulsa que anhela a la Utopía, la Fiesta, el tema no es nada indiferente.

Es reconfortante que el hombre que supo confesar que su otra pasión han sido las guerras nos diga ahora que aquella no ha sido su única pasión. Y que desearía para su tumba este bello epitafio: «Aquí yace un corazón que amó por encima de todas las cosas, los ejércitos, los Jardines y la Música.» Curiosa exploración a través de la historia de los pueblos que cultivaron el arte de los jardines, como forma de sublimación de su alma cultural. Auténtica expresión creadora de la cultura del ocio, según la forma eglogal de un poeta que perteneció a un pueblo que no supo cultivar el arte de los jardines. «Deus nobis haec dia fecit», escribe Virgilio en su primera Egloga. Fue en una visita a Granada, donde Benoit-Méchin descubrió esta su secreta pasión y se propuso explorar sus grandes momentos en la historia. Fue la Acrópolis árabe, como él la llama, que revela la presencia eterna del frescor, la sombra y el orgullo un «paraíso a la sombra de las espadas», poema nacido de la unión entre la nieve y el fuego, fue la Alhambra granadina lo que le dio la idea de esta nueva bellamente escrita, en un estilo un poco barroco, *Mitología de los jardines*. Oasis, laberinto, universo secreto, contraste de frescor e incendio, los jardines de la Alhambra y el Generalife constituyen la puerta misteriosa para entrar en el universo singular de los jardines del mundo.

Hubo y hay grandes culturas, que ignoraron el arte de los jardines. Entre ellos los egipcios, los griegos, los roma-

nos, los ingleses. Benoit-Méchin nos habla de los antijardines ingleses, o del jardín del infierno de Bomarzo, cerca de Viterbo, símbolo tenebroso de una mentalidad barroca decadente, monstruosa, pánica, capaz de expresar el horror de la existencia humana. Todo lo contrario nos brindan los jardines de la historia. Los de China y Japón, universo de evasión y de sueño, de espacios amplios, de libre integración del hombre en una naturaleza en cuyo quehacer participa. Los de Persia, con su nostalgia del Paraíso perdido, cuando «Paradesos» significaba esto: «El Jardín», los Jardines suspendidos de Babilonia, lugar lo más cercano posible a las estrellas. Sus herederos, en ello y en tantas cosas, fueron los árabes, que en el jardín vieron «la antítesis del desierto». Y más cerca de nosotros, los jardines toscanos, expresión de un despertar del hombre, de una nueva mirada, hija del conocimiento, como diría Leonardo. O los perfectos jardines de la alegría de vivir, los jardines franceses, nacidos de los claros del bosque, un conjunto original donde «hombres, plantas y animales encuentren su lugar» a la sombra de los castillos célebres de la Francia renacentista y barroca, símbolo de la fiesta perpetua. Fiesta inaugurada por los reyes de Francia y soñada por Rousseau en la revolución inaugural del tiempo nuevo.

Todo vuelve, finalmente, en este sin par periplo de un libro que es bella compañía de la Fiesta a Granada, al Generalife, el jardín incomparable. Cuando Benoit-Méchin recuerda lo que le dijera Manuel de Falla en su juventud: «Nada se sabe del Generalife si no se respira su aire.»

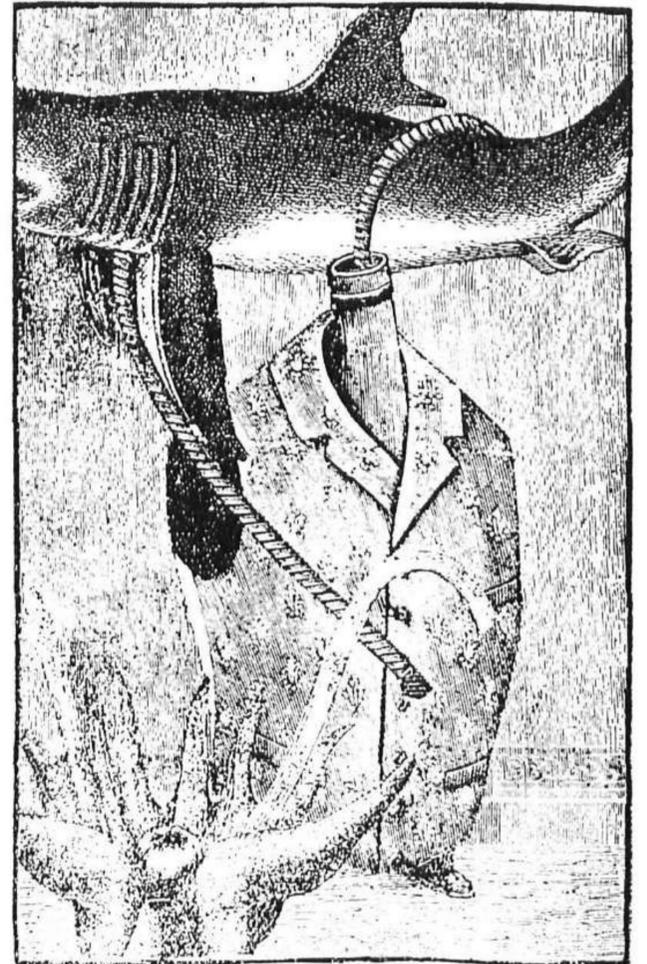
NIETZSCHE, ESTETA DEL JUEGO Y SU HERENCIA

Se ha hablado con harta frecuencia de la herencia de Nietzsche en la cultura y la mentalidad contemporáneas. La polarización de ambas en la anarquía y la razón vital ha encontrado iguales anticipaciones en los escritos del «Nuevo crucificado», cuyos gritos de desesperación provistos de un ropaje poético sin par han sido escuchados como ecos fascinantes por los más dispares profetas del siglo.

Creada en términos de ambigüedad, más de una vez identificada con la biografía trágica de su autor, la obra de Nietzsche ha sido acogida, interpretada, seguida por hombres y tendencias intelectuales y políticas muchas veces en nada semejantes si no fuere por su propia participación en la era del nihilismo, que el profeta de *Zarathustra* inaugurara. Esta situación misma ha hecho que la interpretación de Nietzsche persistiera casi siempre en los términos de la ambigüedad, característica de sus escritos y su aventura humana. Es inmensa la literatura crítica, la mayor parte de ella apologética, de la obra de Nietzsche. Obra profética por excelencia, de ruptura con el pasado, deladora de ídolos, formulada en estilo poético, aforístico, sistemático, tan del gusto de nuestro siglo. Los escritos sobre Nietzsche publicados en lo que va de siglo se nutren de sus máscaras, su seducción, su carácter laberíntico, su estilo confesional, su montaje imaginativo, sus secretos existenciales. La trampa que el artista Nietzsche tiende a sus intérpretes ha sido de-

finitiva. El artista festivo abrió festivamente la edad del nihilismo, que es la nuestra.

Al tema se refiere en uno de los libros más serenos, más concretos en la materia, Eugen Fink, sobre *Nietzsche, filósofo*. Es un trabajo indispensable para establecer en la medida de lo posible la auténtica herencia de Nietzsche. Un trabajo elaborado con calma, a través de una lectura independiente, capaz de distinguir entre la esencialidad de las ideas de Nietzsche y su pura captación de artista, que en cuanto artista rechaza veinticinco siglos de metafísica, para crear una nueva metafísica estética. Fink quiere buscar la filosofía de Nietzsche que sus escritos camuflan. Ella es como algo escondido por el esplendor de su lenguaje por el poder de seducción de su estilo, por el aislamiento de sus aforismos. Este Nietzsche oculto posee en realidad aspectos y se despliega en etapas dispares. Hay un Nietzsche que rechaza la filosofía y reivindica el mundo, dionisiaco por excelencia, de la tragedia griega. Aquel Nietzsche detractor de Sócrates, que lleva su idea del eterno retorno a Heráclito y los presocráticos. Hay un Nietzsche de la «Ilustración», la nueva ciencia, precursor de los sofistas contemporáneos, testigo de la gran crisis. Hay un Nietzsche preanunciador profético del superhombre, culminación de la moral nihilista.



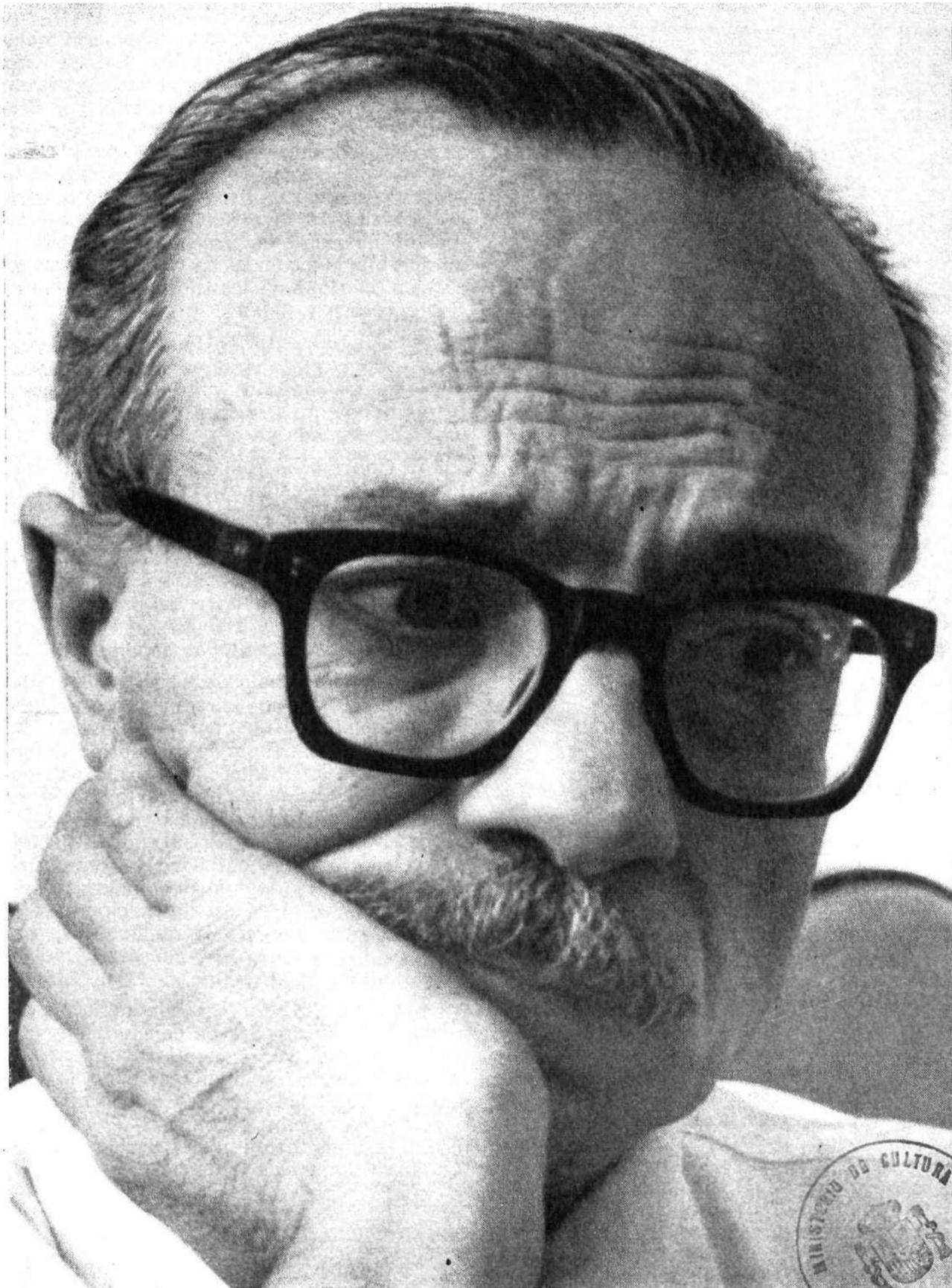
Max Ernst: El chaleco

¿Dónde está, en todo ello, su herencia en el siglo? ¿Dónde la materia esencial de su pensamiento? El discurso no deja nunca de ser ambiguo, múltiple, polimorfo. Pero las tendencias del tiempo están allí. Con su combinación difícilmente aprehensible, de elementos estéticos y elementos éticos. Con su reducción última del ser a una pura visión artística e imaginativa. Con la propia interpretación del ser, en términos psicológicos y existenciales. Con su nueva filosofía, que es la del tiempo en el cual nos consumimos en este final de milenio. La filosofía del simulacro, poder y gloria de sofistas y falsos profetas. En Nietzsche, la combinación anhelante entre Utopía y Fiesta encuentra, a través del simulacro, su plenitud anticipadora.

ERNESTO SABATO:

EL MUNDO ALUCINANTE DE "ABADDON EL EXTERMINADOR"

Por Annunziata O. CAMPA



LA exploración y la afirmación de nuevos contenidos, como respuesta del artista a los estímulos mudables de la realidad, y la asidua búsqueda técnico-formal, que enfoca y puntualiza nuevos temas, intereses y preocupaciones, caracterizan la última novela de Ernesto Sábato: *Abaddón el Exterminador* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974).

Se trata de una novela que marca de manera evidente una etapa fundamental en el proceso de transformación y reestructuración de la novela moderna. Para definirlo no es suficiente una sola denominación; se podrían hallar y aplicar varias acepciones como: novela de ensayo, novela social, novela del flujo de conciencia, novela sobre la novela, antinovela y, por último, «novela de abstracción».

Abaddón el Exterminador, tercera novela de Ernesto Sábato, no es sólo el fruto de una crisis, sino también el resultado de una lenta reflexión. Con esta novela el autor argentino nos presenta, una vez más, uno de los momentos dramáticos de su existencia; sufre y padece personalmente, en su rincón de provincia, una angustia peculiar del arte de nuestro tiempo. Es por esto que *Abaddón el Exterminador* es una novela que ha costado casi doce años de «consunción», o sea, de elaboración, de enriquecimiento y, al mismo tiempo, de aclaración y despeje, para evitar que los hechos, al aglomerarse después de un largo proceso de dilatación, desviasen y alterasen el alcance ideológico.

La elaboración, por lo tanto, no debe entenderse sólo como trabajo en sentido estrictamente técnico, sino como *work in progress*, obra que se piensa y se realiza aclarándose, sedimentándose y enriqueciéndose con motivaciones y experiencias.

Se convierte en una verdadera *summa* de hechos, de conocimientos; en una síntesis de acontecimientos, de ambientes y personajes, *pastiche* lingüístico, celebración de ritos que se funden y se confunden en una sinfonía que comprende el geometrismo musical y la obsesiva y delirante ecolalia del final, con elevados desgarramientos de locura.

El Angel, cuyo nombre lleva la novela, sintetiza los tiempos en que, como en el Apocalipsis, último libro del Nuevo Testamento, los hombres buscarán la muerte y no la hallarán; anhelarán morir y la muerte huirá



de ellos. De aquí surgen y se desarrollan los temas dominantes de la novela: el delirio y la locura.

«Con metáfora milenaria —escribe Cesare Segre—, el Bien y el Mal son también Luz y Tinieblas. De aquí el tema de la ceguera, obsesivo para Sábato, con su despliegue más famoso en «la relación sobre los ciegos» de *Sobre Héroes y Tumbas*. Los ciegos, mediadores entre Satanás y el mundo, están unidos en una gran conspiración, que empuja a los personajes de Sábato, sin salvación, dentro de una red impalpable, llevándolos al terror y a la locura, y a menudo los hace participar de su ceguera. Junto a ellos se mueve una masonería de espíritus, de magos, de profetas, de desgracias que se esconden, se disfrazan y se manifiestan siempre como portadores de desastres» (1).

Sábato no agota aquí la complejidad politemática, que se convierte en variaciones poliéstilísticas, de modo que cada situación, personaje, aberración, cada equívoco ideológico, hallan correspondencia en un cierto nivel de expresión. Las experiencias narrativas de este siglo han sido asimiladas y vivificadas nuevamente por el escritor argentino; desde algunas alucinaciones de sabor kafkiano a introspecciones de origen freudiano y formas de diario que recuerdan ciertas páginas de Svevo. La novela de Sábato alcanza la total innovación de la categoría espacio-temporal del *nouveau roman*, con efectos fuertemente expresionistas, no sólo a nivel narrativo y dramático, sino también pictórico y musical. Si en las novelas anteriores Sábato había buscado la simplificación en una especie de «renuncia», en donde los particulares quedaban excluidos, los detalles puestos a un lado, ahora la forma y la representación se ven más en grande y están concebidas en una síntesis más amplia. Así como la exactitud progresiva en el uso de los medios pictóricos en los cuadros de la Brüche y de Kirchner tenía un objetivo de contenido, es decir, de hacer resaltar los contornos de los objetos y de las figuras, así también en la obra de Sábato los medios técnicos ejercen la función de poner en evidencia los caracteres latentes de los personajes y de la realidad. En busca de la posibilidad de «hacer visible» la expresión íntima, el autor halla una forma para cada motivo y para cada imagen. En el deseo de mezclar los personajes y la acción, se hacen evidentes un nuevo dinamismo y una tensión más rica entre los opuestos: el movimiento se opone al estado de quietud, la tensión a la calma. En los personajes de Sábato los movimientos se captan mientras se producen, en una estrecha conexión entre el «antes» y el «después». Y se va delineando, cada vez más, como medio de expresión, la inestabilidad, considerada como situación límite, tanto del cuerpo como del espíritu.

La obra del escritor argentino revela claramente la transición de la novela de una técnica representativa a una técnica de presentación, es decir, a la exposición de los hechos obtenida recurriendo a las técnicas y a los métodos del cine y del teatro. El plano de la memoria queda fundamentalmente despojado en el paso a una manera de expresión que coincide con la técnica cinematográfica. De repente, aquello que en la novela podría ser memoria, evocación del pasado, se convierte en presente, como en el cine; desaparece, de este modo, la conciencia central de la evocación y se presenta el espejo, o mejor dicho el prisma en que aparece la refracción del pasado.



Ernesto Sabato

Abaddón el exterminador

Alianza Tres

La vicisitud sabatiana de *Abaddón el Exterminador* requiere una omnipresencia, un *continuum* susceptible de una lectura emblemática, de una caracterización tipológica de sociología literaria, al ser ante todo un cuadro histórico, de un tiempo concreto, de una sociedad.

Sábato no es sólo un observador impasible y quieto de este espectáculo: participa y es copartícipe. No tiene únicamente el mérito de permanecer fiel a sus creaciones, a sus ídolos polémicos, a sus ambientes sociales, sino también el de renovar, enriquecer y reforzar la técnica narrativa, las estructuras estilísticas, el lenguaje y las imágenes. El autor revela un arte habilísimo, plenamente consciente de sus finalidades, de sus medios y de sus posibilidades de profanación; está convencido de que posee las capacidades para acometer una abierta polémica antiburguesa, y trazar un análisis existencial, un amplio y policromo fresco

histórico, multidimensional en el tiempo y en el espacio.

El autor mismo, casi como para avisar al lector de la empresa que deberá afrontar, escribe al iniciar el segundo capítulo:

«En la madrugada de esa misma noche se producían entre los innumerables hechos que suceden en una gigantesca ciudad, tres dignos de ser señalados, porque guardaban entre sí el vínculo que tienen siempre los personajes de un mismo drama, aunque a veces se desconozcan entre sí, y aunque uno de ellos sea un simple borracho» (2).

Así se enuncia la estructura narrativa después de que, en el primer capítulo, el autor ha introducido los dos protagonistas: Sábato, personaje real, y Bruno, personaje emblemático.

El primer hecho representa la extraña visión de Natalicio Barragán, que Ernesto Sábato llama «unos momentos de turbia reflexión». El segundo se refiere a Nacho Izaquirre, que padece su obsesión, a pesar de que todavía no conozca la desgracia del amor criminal por su hermana, ni presenta la desesperación que lo llevará a la muerte. El tercero se refiere a Marcelo Carranza Paz, muerto después de algunos días de tortura, acusado de formar parte de un grupo de guerrilleros.

Estos tres acontecimientos no están tratados separadamente, sino que se entrelazan: vuelven en los recuerdos y en la vida de los otros personajes. Además, existe un «alma» coordinadora, representada por Bruno, cuya presencia es un símbolo que sostiene la estructura de la narración y dilata sus sentidos aparentes. Si aceptamos la función especial de Bruno, la novela adquiere una simetría que aumenta el efecto armónico querido siempre por Sábato. No es por casualidad que se ha hallado la misma técnica en la segunda novela de Sábato: *Sobre héroes y tumbas*.

La estructura exterior de la novela se presenta irregular: la primera parte está dividida en tres capítulos y la segunda aumenta enormemente a ciento catorce, con dos prólogos en cada parte.

En la novela es realmente agudo el sentimiento de posesión, y al mismo tiempo de rechazo, que los personajes experimentan hacia su ciudad, Buenos Aires, vista en la incandescencia de las noches de verano, en la escualidez de su arrabal, en la mezcla de razas que lo atestan. En estas partes, la ironía de Sábato quita el encanto a las experiencias vividas por los personajes (3).

El paisaje de Sábato tiene calidad de alma; es el resultado de una raíz profunda que une el hombre a su contorno material. Al ser la obra de Sábato una experiencia del abismo, su dramatismo deriva exclusivamente de una conciencia de extravío y desconfianza. El predominio del sentimiento de la tierra ha sido el que ha inducido a Sábato a descubrir la no autenticidad del orden universal. A través de los modos de vida de sus personajes y de su adaptación al ambiente, el escritor ve, en un fondo de imperturbabilidad activa, la constante psicológica del hombre argentino.

En resumen, al terminar la lectura, nos damos cuenta de que los personajes, sus sentimientos y sus vicisitudes forman parte de nuestra historia de hombres; todo lo que son y lo que hacen se parece a lo nuestro, o de alguna manera participa en los problemas que constituyen nuestra vida de hoy y nuestra dimensión humana.

(2) ERNESTO SABATO: *Abaddón el Exterminador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p. 12.

(3) ERNESTO SABATO: *Abaddón el Exterminador*, cit., página 14.

La estructura exterior de la novela está compuesta de: un «acto preparatorio»: «Algunos acontecimientos producidos en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos del año 1973.»

Tres capítulos constituyen los temas de la obra: a) En la tarde del 5 de enero; b) En la madrugada de esa misma noche; c) Testigo, testigo impotente.

El intermedio y el prólogo a la segunda parte: «Confesiones, diálogos y algunos sueños anteriores a los hechos referidos, pero que pueden ser sus antecedentes, aunque no siempre claros y unívocos. La parte principal transcurre entre comienzos y fines de 1972. No obstante, también figuran episodios más antiguos, ocurridos en la plata, en el París de preguerra, en Rojas y en Capitán Olmos (pueblos, estos dos, de la provincia de Buenos Aires).»

La ciudad de Buenos Aires con su sociedad pluralista es parte integrante y soporte fundamental de todos los hechos narrados en *Abaddón el Exterminador*. Se puede repetir, respecto a esta novela, lo que Giancarlo Vigorelli ha dicho con relación a *Sobre héroes y tumbas*, o sea, que el gran personaje de toda la obra de Sábato es la ciudad de Buenos Aires: «La ciudad de Buenos Aires aparece entrañablemente, metro cuadrado por metro cuadrado, como Pietroburgo en las obras de Dostoievsky» (4).

Dentro de esta estructura exterior, la novela está constituida por los tres episodios ya citados y a éstos se une la biografía del autor: los recuerdos de su infancia, conversaciones, detalles de la vida con sus hermanos, las experiencias de sus primeros estudios, su pasión y consagración por la física. En esos años de fervor y estudio profundo, Sábato descubre en la ciencia aquel orden que no había hallado en los hombres. Son los años en que la imagen mítica de la Argentina, tierra de promesas y de riquezas, se disuelve gradualmente.

El joven Sábato es consciente del hecho que la riqueza de todas aquellas extensiones constituye para el extranjero conquistador una posibilidad de engrandecimiento personal, de poder, de salvación en el tiempo.

Los trozos en que narra sus experiencias personales son los que están más libres del laborio sociológico, y en ellos se desarrolla un realismo gris, opaco, vuelto a considerar los aspectos de un mundo ciudadano, escaualido y desconcertante.

Viene luego el mundo cultural europeo, el París del surrealismo, que induce al escritor a que abandone definitivamente los estudios científicos. Atraído por la corriente surrealista y por sus mayores representantes: Michaux, Lautréamont, Aragon, Breton y el pintor de las Canarias, Domínguez, Sábato se encamina hacia la actividad de publicista y escritor.

No faltan conjeturas y disquisiciones de crítica literaria en los largos diálogos con Bruno: éstos son imprescindibles para la comprensión de la formación literaria del escritor y de su generación. En Francia es donde se deben buscar las raíces de su actividad literaria, a pesar de que existencialmente, biológicamente, fuese intolerante de órdenes estéticos y de grupos de trabajo. Su temperamento tenía la tendencia a destruir una sintaxis ejemplar apenas la hubiera alcanzado.

Una de las características de *Abaddón el Exterminador* está constituida por la predilección, por parte del autor, por el personaje singular. Si existen en la novela persona-

jes mediocres, los esconde en la multitud de voces anónimas. Se puede deducir que la mediocridad se halla en la masa y no en el individuo. Marcelo, fuera de su aventura insatisfecha, encarna las primeras inquietudes revolucionarias de los estudiantes argentinos de los años cuarenta. En efecto,

contraria y disidente, que se complace en reemplazar las palabras con representaciones. Para el escritor argentino la palabra es una especie de máquina fotográfica que, de un universo de sombras, arranca un caleidoscopio de emociones. Sabe aplicar una cámara cinematográfica también en el interior



Ernesto Sabato, frente a la casa de su novela «Sobre héroes y tumbas»

muere como un héroe, después de unos días de tortura porque se le había acusado de formar parte de los guerrilleros.

El segundo episodio es la historia de Nacho Izaguirre, que encarna el mito de la soledad del hombre, con un fondo moral en que la inocencia filtra una exasperación que lo llevará a la muerte. En función de este personaje, Sábato ha descubierto que la causa de la íntima desconfianza del personaje nace de un estado insuperable de incomunicabilidad en que vive todo ser, y que es posible superar sólo con la afirmación de un sentido soteriológico de la vida; de hecho, la incapacidad de comunicar halla una disposición interior y una desviación del comportamiento. La historia de Nacho no se puede definir como una verdadera historia de amor incestuoso, sino una aventura verbal.

Parece que Sábato proponga un doble erotismo: el placer de los cuerpos y el de la escritura, que se ofrece a sí mismo, según la fórmula de André Breton: «Las palabras hacen el amor.»

La historia de Nacho y Agustina es una historia cruel, una carrera hacia la autodestrucción, una búsqueda de la autoconciencia. Casi queriendo exasperar el desconcierto de los personajes frente a la realidad, interviene el escritor sosteniendo que ni siquiera la magia y el descubrimiento científico ayudan a crear la idea de una superación de sus condiciones existenciales.

Agustina, hermana de Nacho, es el personaje que representa una tipología femenina por medio de la cual el autor saca a la luz un aspecto masoquista en la ostentación de la lucha por la libertad y la independencia.

Con la presencia de Natalicio Barragán, personaje solitario en una ciudad monstruosa y tumultuosa, *Abaddón el Exterminador* se convierte en una novela de sueños y alucinaciones. Es también la novela de Cortázar, con parodias claramente deliberadas.

De los arabescos de la lingüística literaria, de la preocupación por un estilo sujeto al lenguaje, Sábato pasa a una estilística

de un ambiente o de un estado de ánimo, y reduce todo su trans fondo cultural a un universo de palabras.

Es el triunfo del estilo, del pensamiento y de un lenguaje que alude a un mundo rico de sensaciones. Contra la parsimonia lingüística patrocinada por Claude Lévi-Strauss, que sostiene que el lenguaje figurado del hombre primitivo es más claro que la riqueza verbal del mundo presente, Ernesto Sábato levanta una muralla de palabras y en cada una encierra un universo singular. El lenguaje deja de ser comunicación y se convierte en pictografía. Esto se explica por el hecho de que el escritor argentino es introvertido, capaz, por su mismo aislamiento, de deleitarse en la contemplación de las aristas multifacéticas de una sola palabra. Tiene también el don de un tierno humorismo. Como ya se ha repetido varias veces, es creador de términos, manipulador en el uso de los adjetivos y de la sintaxis. Sus palabras crean un lenguaje abstracto, una comunicación que va más allá de la lógica y del discurso, para convertirse en cine y en visión.

El lenguaje de *Abaddón el Exterminador* refleja la diversidad de un mundo dionisiaco, enigmático, irónico, grotesco, cruel, simbólico. Los animales, por ejemplo, representan de una manera viva esta geometría novelesca. Se transforman en fórmulas matemáticas: la más refinada exactitud de la metáfora. Se convierten en verdaderos símbolos: el caballo expresa la energía sexual y los peces son signo de la eternidad y de la muerte. Pero el pez es también pan, según la Sagrada Escritura, y por lo tanto símbolo de vida. La serpiente es multifacética: su simbolismo es complicado y variable y aparece, con caprichosa plurivalencia, en las imágenes de Sábato.

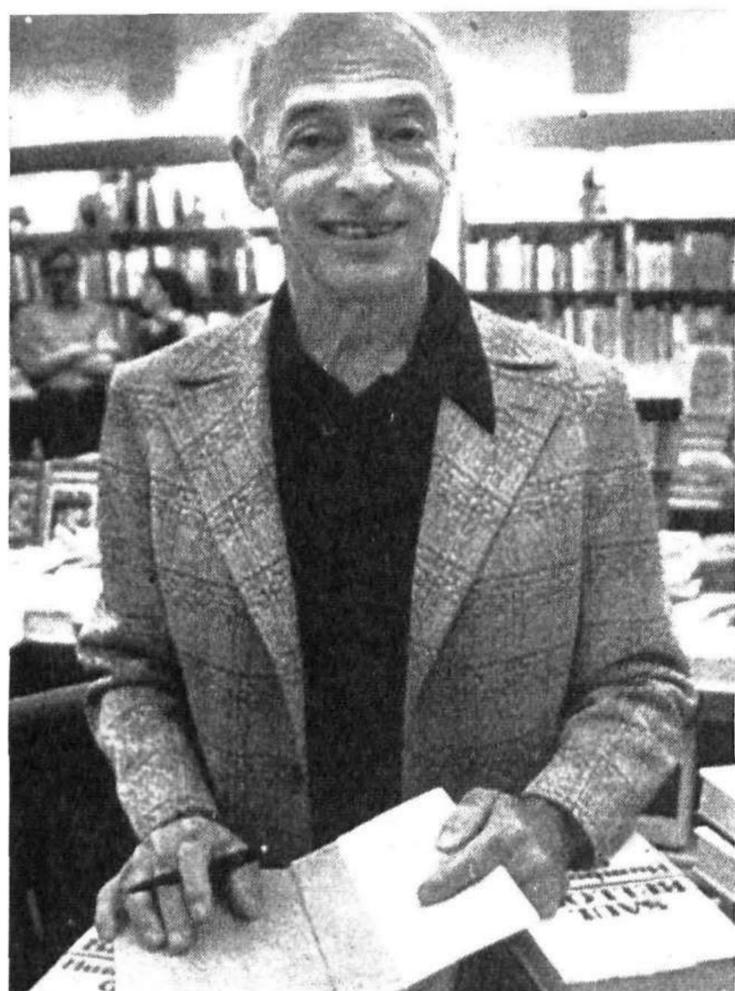
En *Abaddón el Exterminador*, como con la Biblia sucede, Sábato pretende que la realidad quede absorbida totalmente. La referencia a la Sagrada Escritura no parece del todo arriesgada: Sábato, a pesar de su pesimismo de fondo, obra con conciencia profética.

(4) GIANCARLO VIGORELLI: *La realtà rovesciata: Sabato e Cortázar e il messicano Fuentes; una nuova narrativa di fondazione*, «Tempo», Milano, 1971.

SAUL BELLOW:

UN PROFETA EN EL DESIERTO NORTEAMERICANO

Por Florencio MARTINEZ RUIZ



La Academia sueca ha girado sus ojos al fin sobre la novela norteamericana. En el abanico de posibilidades, a la hora de conceder el premio Nobel de Literatura, se alzaban de puntillas, pugnando en la competición, el realismo mágico hispanoamericano—Cortázar, García Márquez, etc.—, la poesía española del veintisiete—Guillén, Alexandre, etc.—, el teatro expresionista alemán—Durrenmatt o Max Frisch, etc.—, las presencias individuales de un Borges y sus laberintos circulares, André Malraux y su servicio a la cultura, y Graham Greene, en el poder y la gloria de la narrativa inglesa anterior a los «iracundos».

Saul Bellow ha ganado la carrera en los metros finales de la competición literaria «por la comprensión humana y el sutil análisis de la cultura contemporánea, que están combinados en su obra». Sin objeciones sensibles, con el beneplácito de la crítica europea y americana, el gran novelista norteamericano se dispone ahora a convertirse en el *best-seller* unívoco de las letras de este año.

Hace unos años la literatura norteamericana, apagados los fulgores de un Faulkner, de un Hemingway, de un Steinbeck, apenas resultaba inteligible. Sus temas en la narrativa o en el teatro no pasaban de los cripto-problemas de las acaudaladas familias de Mississippi o de los vencidos viajantes, con algún escape protagonizado por los héroes juveniles de Salinger y compañía. En realidad, la literatura americana estaba llena de unos dioses oscuros y de unos hombres que bajaban a los infiernos «o'neillianos» un tanto residuales, complejos y neurotizantes, sin posible conexión con los personajes «indiferentes» de Moravia, los «extranjeros» camusianos y los tipos elementales y broncos del tremendismo ibérico.

Ha tenido que pasar cierto tiempo para que, en colaboración con el cine y el teatro—desde Coppola a Arthur Penn, desde Albee a Kopit—, nuestra sensibilidad irreductible se haya alertado de lo que pasaba en el complejo mundo USA. Desde Hemingway para acá ya sabíamos que los héroes vitalistas que encarnaban el «sueño americano» podían ser derrotados, pero no vencidos. A través de ellos, los escritores de las últimas generaciones querían enmendar el mundo. Los *beatniks* de los años cincuenta hacían el «camino» que les marcara Kerouac prefigurando a los *hippies* del Easy Rider, porque, en más o en menos, no podían soportar la libertad. Los hemos visto de cerca atravesando los Estados Unidos en bicicleta o haciendo «auto-stop» en los filmes de Scorsese, de Kubrick o en los de Arthur Penn, un poco «espantapájaros» o «vagabundos», otro poco «perros de paja» o «millonarios de vacío». Acaso sin poder explicarnos del todo su filosofía.

UN ESCRITOR JUDIO SIN COMPLEJOS

Saul Bellow ha intentado por todos ellos explicar su parábola existencial, las coordenadas en que viven los naufragos de la sociedad norteamericana: señalar el destino marcado a su propia generación y rastrear las contradicciones de una época de abundancia material y miseria moral, de desorientación espiritual. Con un romanticismo grotesco, con un transfondo de farsa épica, con una ambigüedad donde la moral, la política y la metafísica terminan por clarificarse, el novelista norteamericano conecta con la narrativa surgida en la «Europa del milagro», levantada desde la «literatura de las ruinas», de un Heinrich Böll hasta el onirismo alucinante de Gunther Grass, instalado en un gran despliegue satírico. Los personajes de Saul Bellow son más conscientes, intelectualmente más lúcidos. En vez de traducirse en toda su sordidez o su alienación, dejan un resquicio ofrendado a la hermosa dinámica de la vida.

La filosofía que emana de sus novelas está traspasada de un cierto fatalismo. A su manera, las criaturas bellowianas quieren vivir a su modo «el sueño americano». Como mariposas atraídas por la luz, los héroes de sus libros queman sus alas, pero un extraño polen les hace danzar en un plano distinto, irónico y onírico.

Pero ¿quién es Saul Bellow?, ¿qué representa en la novela norteamericana?, ¿cuál es el equipaje narrativo que ofrece?... Vayamos por partes. Saul Bellow pertenece a la generación judía de escritores de posguerra—junto a Bernard Malamud, Bruce Jay Friedman, Philip Roth, etc.—que por primera vez se despojan del complejo de inferioridad de su raza. «En los Estados Unidos—ha escrito Michel Mohrt—, como en otras partes, se encuentra un gran número de emigrados recientes que se avergüenzan de su origen e intentan disimularlo. En las novelas de Saul Bellow, al contrario, los protagonistas son conscientes de manera absoluta de sí mismos y de todo lo que contribuye a personalizarlos. Y descubren con más extrañeza que otra cosa el antisemitismo, pero no se sienten afectados por él.» Quizá por eso sus héroes son judíos, contrafiguras del autor en algún caso, réplicas o dobles del propio yo. A lo largo de la narrativa bellowiana, unos y otros se entreveran continuamente, pierden sus perfiles y, como en un *flou* cinematográfico, avanzan o retroceden, se esfuman y atenuan, brillan o esplenden. En definitiva, Saul Bellow—y ahí creemos que reside su grandeza, que es la grandeza rigurosa de sus personajes—se complica tanto y se confabula tan bien con sus criaturas de ficción

que ya no podría existir ni concebirse sin ellos mismos.

Las confesiones de Saul Bellow—puesto que toda su obra son retazos, fragmentos, esbozos de una fenomenología liberadora—van lógicamente más allá de la propia configuración de sus personajes como tales, puesto que intentan—y lo consiguen—revelarnos las estructuras sociales, las circunstancias familiares y las íntimas contradicciones de su persona. La novela norteamericana, al igual que la inglesa o la alemana, ha prescindido del sentido crítico social directo, inmediato, procesal o de puro alegato. Ni siquiera denuncian. Se limitan a presentar en un espejo deformado y casi valle-inclanesco una humanidad alienada que sólo en esa disemia metafórica encuentra su perfecta expresividad crítica. Saul Bellow no es menos eficaz en su proceso a la sociedad norteamericana que el Steinbeck de *Las uvas de la ira* o el *Tortilla Flat*, de Dos Pasos. Escribe con la misma eficacia testimonial y con parecido poder analítico. Ocurre que el novelista judío, no obstante, se explica a través de una ambigüedad ética, se produce dentro de una contagiosa ironía, de un humorismo desconcertante y saludable.

EL NOVELISTA MAS BRILLANTE DE SU GENERACION

Saul Bellow pasa por ser el novelista más inteligente—más brillante también—de su generación—la generación surgida durante la segunda guerra mundial—, pues, en realidad, no tiene rivales en Norteamérica a causa de su rigurosa y penetrante escritura. Norman Mailer le aventaja en vigor y agresividad y, sobre todo, en sensacionalismo, pero no en lucidez y en ámbito interior; Salinger es un maestro a la hora de arrancar, casi mágicamente, la intimidad de los adolescentes, aunque sin traspasar, a veces, unas vivencias poco significantes; Updike asombra por su construcción y por su acierto al establecer los términos del problema existencial del hombre, mas no convence tanto al aplicar sus esquemas ideológicos y desplazar en exceso a sus protagonistas. Bernard Malamud entona una honda salmodia dostoiévskiana de profundas raíces humanas que desbordan el calado de los personajes bellowianos. Y, no obstante, la aportación de Malamud a la técnica y al estilo es más modesta.

Saul Bellow gana a todos por la gran vitalidad y apertura de sus personajes, por la interpretación picaresca y enormemente atractiva de la aventura humana y, especialmente, por la nueva dimensión que alcanza al interrogarse por la identidad de los seres en una búsqueda última de la inquietud exis-

tencial; entregado a una continua evolución creadora y generadora de posibilidades de salvación. Si a ello unimos la agilidad o imantación expresiva de su estilo, la capacidad imaginativa de sus fábulas, la sabia combinación de desenfadado y paths o toma de conciencia, no podríamos sino aceptar su poderosa inteligencia sobre la vida y su genial traslado—pese a la aparente domesticidad de muchos de sus episodios y aun de sus temas—a una prosa dinámica y brillante, digna prosa, por supuesto, de su quijotesca sátira, de su enmienda a la totalidad del *status* social americano.

Quiere esto decir que el premio Nobel de Literatura subraya una obra de obligado conocimiento y de insólita excelencia. Saul Bellow ha pulsado el registro más grave de nuestro mundo alienado, el «malestar de la opulencia» que puede desdoblarse en el «malestar de la miseria», puesto que ambos conviven en las estructuras sociales norteamericanas y, a la vez, propone los remedios estéticos para superar esa terrible fatalidad—su visión tan desenfadada como conciliadora—entre los que cuenta en primer lugar su capacidad psicoanalítica, confesional, a través de la terapia del lenguaje. Con una actitud aparentemente escapista, propia del pícaro moderno, que no relaciona sus fracasos con lo absoluto o con su conducta ni tampoco se propone un ideal, pero que lanza a la sociedad su propio fracaso y arroja la cara sin pudor en rebeldía contra la sociedad y contra la misma existencia.

LA IMPOTENCIA DEL HOMBRE ANTE LA PRESION DE LA SOCIEDAD

La máxima virtud de Bellow es haber acertado con el signo fenomenológico de nuestro tiempo describiendo la impotencia del hombre ante la máquina opresora de la sociedad, mostrando la imposibilidad de destruir el poder distorsionador y hasta maléfico de la ciudad, atestiguando el hecho de la desorientación del individuo en la compleja red de las relaciones sociales. Y todo ello con un talento despreocupado, propio del tonto que se ríe de sí mismo—como la mejor forma de reírse de los demás—y que en cualquier caso se engancha en un activismo instintivo y sucesivo para superar el absurdo sin comprometerse a nada, realizando la ceremonia de su fracaso delante de todos. Precisamente esta «irresponsabilidad» de los héroes bellowianos es la fuente de su energía, que genera la aventura por la aventura en una constante tomadura de pelo propia del pícaro anarcoide. En una última reducción de la parábola narrativa, Saul Bellow encuentra, no obstante, los substratos infalsificables de una conciencia latente e intransferible.

No es un escritor que desprecie la capacidad humana precisamente. «Yo no creo que la capacidad humana de sentir y de hacer—ha dicho—pueda realmente haber disminuido o que la calidad de la humanidad haya degenerado. Por el contrario, siento que la gente parece pequeña porque la sociedad se ha vuelto tan inmensa. Y más enormes que todo lo demás son los miedos que nos rodean. Nos impiden ver nuestra propia medida y la importancia de nuestras acciones.»

Hombre en suspenso, su primera novela, afirma ya el deseo de su protagonista de autorrealizarse, de identificarse en la barahúnda de la sociedad. Saul Bellow ofrece la imagen del hombre perdido en la gran ciudad—Chicago—entablando un diálogo existencialista. El protagonista, Joseph, destrozado por las circunstancias, en el centro del «círculo de tiza» de las presiones familiares y sociales—los padres, la esposa, los vecinos, la raza, el clan, la ciudad aplastante, etc.—, terminará huyendo de todos estos obstáculos y enganchándose en el ejército, en la oficina de reclutamiento. «No soy responsable de mis actos y lo reconozco—dice Joseph—. Estoy desprovisto de mi libertad. ¡Vivan las horas regulares! ¡La supervisión del espíritu! ¡Viva el regimiento!» Busca, en definitiva, sentirse aliviado de tomar decisiones, pero, a la vez, no puede por menos de clamar por la libertad en una agonía existencial todavía inserta en la «sombria tradición del realismo». El libro, escrito to-

avía con las timideces de una «ópera prima», en forma de diario, está a falta del maduro estilo que muy pronto Saul Bellow había de exhibir.

La *victima* personifica a un hombre que debe enfrentarse a su timidez, al desafío de las relaciones humanas. En esta novela, en la que Saul Bellow da su talla reveladora, existen diversos estratos o niveles sobre el que se plantea la compleja situación de dos personajes—Asa y Kirby, víctima y verdugo—que se persiguen por Nueva York en un cálido verano ciudadano. La condición judía del protagonista, Asa, su indiferencia ante el fracaso, el vértigo peligroso de su dependencia respecto de su perseguidor, documentan con exactitud el problema de las minorías y de una cierta mentalidad norteamericana.

La presión realista encuentra en seguida un enfoque más liberador en *Las aventuras de Augie March*, novela donde Saul Bellow encuentra su estilo. Se relaciona con sus novelas anteriores en cuanto que testimonia una misma realidad, pero, en cambio, las supera en vigor paródico, en sorpresa hecha ley de vida y de norma. Augie March es un niño judío, hijo ilegítimo de emigrados, típico mozalbeta del *lumpen* de las ciudades, todo un pilluelo que roba y se deja arrastrar por el ambiente. Nos iniciamos en la vida de Augie una vez perdida su Arcadia inocente y sustituida por el nuevo paraíso de unas experiencias fatales: el boxeo, la visita al burdel, las correrías con Bruno, el amigo polaco... Sometido a influjos y seducciones, Augie March empalma una aventura con otra, propia de un «perro callejero», en la que, a base de trompazos y desengaños, va afirmando su personalidad, precisamente en esa falta de ella. Es una especie de Lázaro sajonizado que sigue a muchos «amos», la abuela, el político Eintorn, el financiero Magnus, la millonaria señora Rengling, el *gangster* Gorman, su amante Thea...

En una primera lectura es un ratero simpático—una especie de Gil Blas teñido de Julien Sorel, como se ha escrito—encerrado con el turbio y pegajoso *hann* de la ciudad, que le inflinge sus humillaciones y sus desengaños. Las cosas, los hechos, las relaciones, no le llenan, pero tampoco le traumatizan. Augie, precisamente porque es pícaro, no se deja influir por nadie. De lo que trata es de mantener su radical inocencia, la reafirmación en cada momento de su manera de ser. Es el hallazgo bellowiano más sensible, que hace de *Las aventuras de Augie March* un libro personalísimo, es su estilo desenfadado, mezcla de argot callejero y de refinamiento estilístico. Augie es un autodidacta y esmalta su léxico de las citas más inesperadas, de los efectos más regocijantes, de las asociaciones más sabrosas. Recuerda al adolescente Holden de *El cazador oculto*, de Salinger, por su vida al margen de las convenciones sociales. Con todo, Augie March posee una mayor complejidad, un espectro espiritual complejo y rico.

Carpe diem (1956) es la historia de un hombre que, sólo a sus cuarenta años, tiene conciencia de su fracaso. Tommy Wilhelm—como el Joseph de *Hombre en suspenso* o el Kirby de *La víctima*—es un personaje de raíz camusiana. Con las salvedades más optimistas de Bellow, se esfuerza por afirmar su libertad en su vida.

En la novela siguiente, *Henderson, el rey de la lluvia* (1958), el millonario Gene Henderson huye a África huyendo de sí mismo, en busca de un equilibrio interior que le falta. El horror y el vacío de los personajes bellowianos se exagera en esta novela con el sentimiento de la muerte, en un revelador simbolismo.

HERZOG, CONTRAFIGURA DE BELLOW Y DEL HOMBRE DE HOY

Pero la gran novela de Saul Bellow, que le abrió las puertas de la fama, fue *Herzog* (1964). Figuró entre los libros más vendidos en los Estados Unidos en los dos años siguientes y obtuvo el Premio Internacional del Libro y el Prix International de Litterature, patrocinado por trece países. Saul Bellow traza en él—con la verdad de una contrafigura—el continuo tejer y destejer de

una criatura inestable, frustrada en su vida familiar, social, intelectual, que anda desorientada de un lado para otro, sin norte ni sentido, como un perro callejero. Se evade de sus preocupaciones escribiendo cartas oníricas, mordaces, lunáticas, brillantes, a personajes históricos o reales y hasta se escribe a sí mismo, como una tabla de salvación. Después de una existencia casi rocambolesca se retira a una finca de campo a recobrar su libertad, sin saber si está cuerdo o está loco, en una reducción alienante, en la que Herzog se acepta a sí mismo y a su vida. Una forma de redención, un poco ambigua, pero que desborda por su lucidez al Hans Schnier de *Opiniones de un payaso*, de Böll, y al Oscar de *El tambor de hojalata*, de Gunther Grass.

El planeta de Sammler's (1970) tiene también un protagonista complejo: un anciano que se salva del terror nazi y se encierra en el laberinto de sus recuerdos, de sus resentimientos, de sus traumas—la desaparición de su familia—, donde las viejas ofensas le impiden comprender un mundo que admite la injusticia como moneda corriente. El vitalismo—bien que atenuado de Bellow—cumple una vez más su función de superar la perplejidad de la vida.

La mayor parte de los críticos han situado a Bellow dentro de una corriente del naturalismo americano. Y ciertamente en sus primeras novelas se nota la tradición del realismo. Aceptó al principio un patrón flaubertiano hasta que en *Las aventuras de Augie March* da con sus formas de expresión que amplía sus posibilidades de lenguaje y le libera de sus obsesiones. Bellow es un gran trabajador del idioma a pesar de su apertura técnica. Su doma del lenguaje y su presión sobre el estilo, evidente, sobre todo, a partir de *Herzog* y *Henderson, el rey de la lluvia*, le ha llevado a una superación del radicalismo al utilizar la imaginación y aplicarla apegada al sentido de la vida. En sus novelas, sus antihéroes—que son las caras de sí mismo—luchan precisamente para que las ideas no les devoren ni, por supuesto, esa realidad fiscalizadora de la sociedad. Saul Bellow pone en cuestión la sociedad americana y la realidad monstruosa de la ciudad. Pero no se deja que pongan en cuestión—y ésa es su gran coartada—a su imaginación creadora.

NOVELAS DE SAUL BELLOW

- *Hombre en suspenso* (1944).
- *La víctima* (1947).
- *Carpe diem* (1956).
- *Las aventuras de Augie March* (1957).
- *Henderson, rey de la lluvia* (1958).
- *Herzog* (1964).
- *El planeta de Sammler's* (1970).
- *El regalo de Humboldt* (1975).
- *Las memorias de Mosby y otros relatos*.
- *Citrine* (1976).





PREMIOS ESTAFETA PARA MENORES DE 25 AÑOS DE 1976

poesía y cuento



Las caras de porcelana nunca mueren

CUENTOS y 16

Por Rafael CESAR

«Cuerpo estúpido». Se recreaba en la frase, le daba vueltas, la pensaba, la volvía a pensar y se paró. «Cuerpo estúpido». Pero no estaba él, y la soledad prolongándose era un dolor nada cómodo. Le molestaba un brazo, la anárquica camisa; le molestaba hasta el sueño y el dolor del cansancio y del tabaco rubio, consumiéndose en un extremo del cenicero.

Miró el reloj dos veces. «¿Las cuatro de la tarde?» Lo volvió a mirar. «Son las cuatro de la tarde.» Aunque en realidad el tiempo contaba poco, decididamente poco, y se alargaba como una serpiente inmune, voluminosa y segura. Las cuatro de la tarde cuando él no estaba allí para tapar el agujero por donde se iba colando la soledad del silencio. Intentaba distraer su nerviosismo, alejar aquel conato de histeria que asomaba a través de los espacios muertos en la habitación. Un pensamiento, eso era. Un recuerdo próximo. Recrearse en el pasado. Sopesar las actividades del pretérito presente. Enjuiciar un gesto, una palabra, una postura preconcebida por ella (las cejas del enfado arqueadas y frustrando un comienzo de esfera capilar). La discusión distante y la distancia física del tiempo.

«El estaba allí..., no, no, él no estaba allí, sino apoyado en la pared, diciendo frases estúpidas, actuando a la manera de una infancia rota y rota. ¿Por qué siempre le apetece romper? Seguramente se debe al placer de reencontrarse con las cosas viejas, ya reparadas, como si fueran sustancias recién engendradas. Cuando se aburre siente deseos destructivos. Hay que destruir para no ser viejo. Las cosas perfectas que nunca fueron tocadas, intactas, nos parecen intemporales y formando la antigüedad. Lo antiguo nunca fue destruido. Las restauraciones mutilan la antigüedad. El arte..., el arte...»

Y se cansó de esperar la llegada de nuevas idioteces. El idioma se le atragantaba por la laringe del cerebro. La semántica nunca fue su fuerte, prefería los actos, las motivaciones que nacen de la presencia y no de la palabra. Sin embargo, aunque la semántica jamás la favoreció, ahora se sentía posesa, una pitonisa en trance, en el amargo trance de la espera. Ella, pensativa y sin él.

Habían ido al Rastro. «Algo hay que hacer», dijo Carlos mientras se metía la llave de la casa dentro de sus anacrónicos blue jeans. «Algo hay que hacer», dijo ella con otra entonación, y se fueron a la calle, a la dulce calle del domingo, del padre con el traje de los domingos, de la madre con los zapatos de los domingos, del niño todovestidodeblanco-domingo y los curas del domingo y los novios del domingo y la claridad del domingo y la mierda de aquel domingo imprimiéndose sobre los parroquianos en la iglesia, en el bar, en la casa. Era la sinfonía del domingo en la que ellos tan sólo eran una nota perdida en la tercera línea de la quinta partitura del domingo y nada más.

De pronto el día se les vino encima, deshaciéndose la somnolencia, y alguien estaba preguntándoles por una calle que casi conocían. «¿Cómo ha dicho?» «Mesón de Paredes.» Ella se adelantó, tenía que acabar con el diálogo callejero. «No sabemos dónde se encuentra exactamente, pero debe caer por aquí.» «Gracias.» Y gracias y calle sin asfaltar. El silencio festivo. Las doce en punto. El sol máximo. La voz sin ritmo de un ciego borracho. Los calamares fritos, las patatas fritas. Un gitano hembra con un dudoso vástago apoyado en la cadera. «Anda, ye-yé, dame unas pesetitas para el niño y para mí.» Carlos y Begoña, muertos a la entrada del Rastro. «¿Cuánto dinero has traído?», preguntaba él. «Poca cosa», y le miraba con una de sus clásicas semisonrisas escupidas.

La alineación de los puestos era un hecho ya establecido hacia cuatro o quizá cinco horas. Todo dependía del refrán: «Al que madruga...», aunque los había que no madrugaban, los que preferían dormir un poco más, un poco más que todavía es pronto. Pero todos bostezaban al llegar a su lugar en el bazar. Lagartos seudofenicios vertiendo su amplia gama de recursos para vender al mejor precio este disco o la blusa que le queda muy bien, pero que muy bien, o el adorno libertario en forma de collar que acabaría sepultándose en la potente ubre de una adolescente rolliza y sentimental. «Todas las gorditas son muy románticas», pensaba Carlos mientras intentaba ser un cow-boy cívico, duro e irónico. La fragilidad de una mañana tragicómica se des-

lizaba sobre ellos porque no podían soportar del todo el amontonarse de la gente ni el ruido quebrantador del que voceaba un callicida infalible; no, claro que no lo podían soportar, y sin embargo estaban allí, formando parte de la historia elementos anónimos de la crónica típica, deseando sobresalir con sus vulgares cabezas contestatarias de entre la gente que daba cuerpo a la feria dominical del Rastro. Seguramente lo pensaban y no lo decían porque les cabía el convencimiento de poderse salvar en el último instante, escapar del naufragio e integrarse a la élite, ya en la isla, los elegidos de un diluvio dominical. Domingo y Rastro. Doce de la mañana.

La Historia no presentaba puntos sobresalientes, acaso la historia de ella o quizá la apatía de él o tal vez el deseo de repulsión y atracción con que Begoña empañaba su mundo familiar; sus padres, tenderos déspotas y provincianos. «Mierda de padres.» Y la mecánica dejadez de Carlos. «Qué más da.» Carlos, pintor y profeta, niño y viejo, fumador de la «hierba de moda» cuando le apetece, abulia en sus lienzos, la casa en la que yacieron en otro tiempo sus padres y en la que ahora él la habitaba como estudio y sepultura. Se miraron una vez más para descubrir algo nuevo. No descubrieron nada, manteniendo la mirada. «¿Te gustan estos pantalones?», dijo ella. Le habían gustado, incluso le gustaban, pero la voz de Begoña radiante, estereotipada, inflamando la piel, los deseos y las postreras ilusiones. Ya no le gustaban. «No, no me gustan. Son unos pantalones muy horteras..., a veces tienes cada cosa.»

El hombre, aquel hombre con su barba, con sus gafas oscuras de espía de saldo, con la camisa desabrochada, con el pelo teñido, con las manos dispuestas y con la sonrisa profunda, se acercó para decirle un tópico suave. Después vendrían los primeros pasos conversacionales. «¿Qué edad tienes? ¿Qué es lo que haces? ¿A que no sabes qué edad tengo yo? ¿Ese que está ahí es tu novio? Carlos no poseía el don y la fuerza que da la broma, huía de su alma toda intención jocosa. Le caía gordo aquel tipo y también su edad indefinida y su coquetería de macho y sus intentos por agradar, el vicio de ser joven, porque el hombre quería llevársela, desposeerle, humillarle. La interminable coquetería del macho cano y siempre dispuesto. Luego se irían sucediendo las respuestas: «Yo soy poeta, pero poeta de verdad, aunque tengo un taxi y vivo de él.» Recitando seguidamente unos ripios torpemente armonizados: «Que si patatín chin chin / pues te diré que te amo chan chin chin / Entonces tú leré leré chin chin / y tú me dirás leré chan chan / ... y etcétera... ¿A que te han gustado?» Un sí imposible, un sí confuso, un sí carente de detalles fue lo único que a ella se le estaba ocurriendo. Un sí y una sonrisa. La gente y el mismo Carlos quedaban muy lejos. La conversación se prolongaba; mejor dicho, el monólogo se prolongaba locuazmente gracias a la acción del poeta-taxista. Hasta que Carlos tuvo sed y ganas de correr y amor por lo inútil y quiso comprar un libro y matarle y matarla, sepultarlos para siempre en el centro de su conversación, atados al infinito y a lo idéntico. Hacía calor y el pacto se rompió. «Yo me voy», aseguraba Carlos. «Espera, Carlos», ella, suplicante, bella, difuminada y ridículamente entretenida en conseguir algo de aquella situación, del hombre que la miraba a través de su farsa.

Un verano cruel puede convertirse en único instrumento que facilite la muerte del ser más fuerte. Un verano repleto de

ambigüedades es un peligro, una incitación al fracaso. Un calor absurdo puede conducirnos al suicidio, nuestra negación física, el someterse al empuje de un coche («Se lo juro, agente, este señor se lo puede decir. El tipo caminaba como un borracho y cuando quise darme cuenta se tiró al suelo para que yo le atropellara. Se lo juro, este señor se lo puede aclarar») o el precipitarse desde una torre famosa o desde el Viaducto y aparecer al día siguiente en forma de crónica negra, perdido dentro de una heterogénea lista de asesinos y asesinados, de atracos, de tiros, de ahogados, redadas de putas y maricones. Qué pena y qué asco terminar así, simplemente porque el calor del verano se encontraba activando el motor de una conversación inicu y repleta de pasados rencores. Pero ella le quería, le quería tanto como el agua que colmaba la sed en la espera. Le quería y cuando volviese (si volvía) trataría de guardarse la frase en el estómago, junto al agua, mirarle y apreciar su caída en la cama. Sin embargo, cabía la posibilidad de que no apareciese nunca y no podría besarle, ni quererle, ni odiarle, ni humillarle, ni traicionarle, ni sentir el peso de aquel sexo sobre su cuerpo de mujer devastada prematuramente. No, no; había que buscar a Carlos y continuar el juego de los reproches, de las sociedades mutuas, el revolcarse perpetuo entre la porquería acumulada en los momentos de atracción-repulsión: «Te quiero, cuerpo estúpido.»

Bajó nuevamente a la calle. Las cuatro y veinte de la tarde. El poeta-taxista permanecía dentro de su vehículo poético, fabricando en romances mentales la crónica del suceso acontecido y del futuro. Cuando la vio otra vez sintió la alegría del triunfo próximo, la carne joven cerca de la suya, maltratada por la edad. Se vio protagonista de una historia de amor, se veía como un galán cinematográfico, algo más joven, delgado, fuerte y guapo, riéndose de la vida y sus peligros. Podía decirse que la primera etapa del camino iba siendo ejecutada. «El joven, algo afeminado, se marchó amenazándola. Aunque no sea muy guapa, tiene un buen cuerpo. La amenazaba con suicidarse—si no vienes conmigo, me suicido—, decía ese mariquita, por mí puede hacer lo que desee, porque mira que es animal el Carlos ese, pero ella no le hizo ni puñetero caso y le dejó,

viniéndose a mi lado y no rechazando que la invitase a comer; hasta se reía en la comida y cuando nos fuimos a tomar un café en la carretera. Todo marchaba a pedir de boca hasta que volvió a acordarse del desgraciado ese. Y ahora a buscarle con el coche de arriba abajo, pero lo que digo yo: si se quiere suicidar, que lo haga y de paso que deje a Begoña en paz.»

La dulce pérdida de adolescencia en cada sílaba, reflejo de las ideas mal expresadas. «Vamos a buscarle.» Recuperación anatómica de Carlos. «El mariquita ese.» Afirmación nacida en la cabeza de un poeta-taxista. «El bestia ese, por mí se puede ir a...», y no acaba las frases emprendidas, oraciones insultantes y no compatibles con la ira anterior y el diálogo con Begoña. «No te preocupes, ya le encontraremos.» Desde el taxi en marcha la galería de sujetos se dejaba contemplar: el novio y la novia antes y después de haber entrado al cine, los muchachos de cabezas afeitadas porque eran reclutas y hoy les tocaba el permiso, dos viejos, rebaño, misa de ocho, música, baile, agitación concentrada en los rostros, calles sin coches, la soledad del bar anterior al partido de fútbol. La humanidad urbana de Madrid contenta de las horas que traducían un domingo estival con su calor y ese sonido profundo de ventanas abiertas y de cosas y cosas. Pero no estaba Carlos y la ausencia longitudinal aumentaba la duda y el miedo y el rotundo fracaso y las insinuaciones reiterativas del poeta-taxista y un vino mal asimilado y una niña llorando a dos pasos del fin del mundo particular de Begoña y Carlos, y nadie más.

Los pasos indeterminados que hacen a la vista recorrer las aceras por donde la vida se derrite. Ella cavilaba sobrepesando las posibilidades, los errores, evitando la emoción y la escena melodramática. Ella recostada en el asiento delantero de un taxi mil quinientos, épico y portador de las aventuras de un hombre inequívocamente gris, aunque usara un vocabulario barroco y dudosamente culto. «Porque la idiosincrasia de Carlos es muy particular y adornada de una moda artística. ¿Comprendes, Begoña?» Y repetía lo de «idiosincrasia», desfigurando la ortofonía de la palabra para convertir a las eses en ofidios siseantes. «¿Comprendes, Begoña?» Y la comprensión, el descalabro, las siete y media de la tarde,

el desmitificador y procesional desfile continuo de seres ociosos, el aire que entraba por la ventanilla empeñado en despeinarla y en destruir la simétrica agrupación capilar de un cabello oscuro, quemado, adherido a la piel, la piel a la carne, la carne al plástico del respaldo y el coche al anecdotario del poeta-taxista.

Quieta, inmóvil, sin ideas pensables, jugueteando con los objetos menos lúdicos, durmiendo toda inquietud con la sola postura que soportaba el sofá, Begoña otra vez en casa. La búsqueda infructuosa de Carlos allá en la tarde. Había estado hablando con el poeta-taxista durante media hora, la máquina aparcada, y ella manteniéndose en el semi-silencio, el escudo que la hacía soportar la catarata del conductor épico, líquido y gaseoso. Lo normal; es decir, la conducta retórico-sexual del hombre que ha vivido y desea seguir viviendo un poco más: «De verdad; si tú necesitas algo, únicamente tienes que pedírmelo.» «Bien», había dicho ella mientras su torso se encontraba repartido entre el mil quinientos y la acera. «Bueno», y se despidieron para otra vez.

El reflejo oscuro de un cielo sin sol interrumpía los ecos de un ser sin movimiento. «Las nueve y cuarenta y cinco minutos con cincuenta segundos...», al oír la tercera señal serán las nueve y cuarenta y seis minutos.» Más tarde llegarían las diez y las diez y media y sonaba el ascensor y se rompía el pacto para ir ella a la puerta y comprobar que no era él. Las diez y cuarenta y cinco minutos. La noche cerrada. Julio. Daba al interruptor de la luz y la luz trataba de aclarar mínimamente el panorama sin lograr el resultado deseado, y Begoña esperando como se espera y espera a Carlos, quizá el ascensor se paraba prorrumpiendo a continuación unos pasos y una llave dentro de la cerradura y él allí precedido por los zigzagueos en evolución de pared a pared hasta plantarse ante ella y decirle con lengua de trapo: «Hola», cuando Begoña precisamente le miraba con apariencia mentirosa, tratando de ocultar el miedo anterior, tragándose el dolor, cerrando apresuradamente la herida con otro «hola» de fabricación automática. Ella, sumida en la postura ensayada en la tarde, observando cómo se metía en un cuarto, cerrando de un portazo. «Cuerpo estúpido.»

POEMAS y 16

CUANDO PUEDA MIRARTE DESDE ARRIBA

Sabes tomar mi pelo entre tus manos
y avizoras, con gafas o sin ellas,
mi mirada perdida
mi mirada insegura
mis años.

No se bien si me proteges
¿quieres?
podrías querer.

Y dominarme,
forjar mi respuesta
porque quiero ser
un yo libre
un enigma
infinito horizonte de sorpresas
desconocidas
por ti
por todos.

Y soy literatura de quiosco,
provisión de las mentes
más vulgares.

Triviales preludios
de un sueño de grandeza.

Creeceré ahora mismo, esta tarde,
sin fantasías
sin arriesgarme
a que tomes mis riendas
como el pelo
entre las manos
y me ates
sonriendo
con tu astuta suavidad.

Pero no perderé el aspecto turbado todavía,
no sabrás que he subido hasta tu altura
que podría mirarte
fijamente
o besarte
o marcharme
sin dolor.

Elena CARRERAS GRABALOSA

laboralmente, ¿que es un escritor?

LA SOCIEDAD DE CONSUMO Y SUS CHOCANTES “UTILIZACIONES”

Por Eduardo TIJERAS

Entre, aunque no lleve dinero.



DE buenas a primeras, caminando yo por las calles de este dislocado Madrid, me guiñó un tipo. Persona de pinta anacrónica con melena rizada, bigote recortado y perilla. Inofensiva al primer vistazo. Sonriente y delicada, pero guiñando el ojo, vete a saber con qué intención. La gama no es amplia. Hoy o guiñan los timadores o las inocentes rameritas. Me fijé con más detalle. ¡El tipo era Bécquer! Sí, Gustavo Adolfo. Retrocedí. No había duda. Era el poeta, el de las rimas. Estaba allí, sonriente, guiñando y, lo que me dejó ya estupefacto del todo, invitándome a entrar con su tic melifluo en algún sitio, no sé bien qué era, si una tienda o un banco, invitándome a entrar, «aunque no llevase dinero», y exhibía en la mano una especie de tarjeta de crédito.

¿Bécquer en esos menesteres? «Pero hombre, ¿qué haces?», le pregunté. Depuso su actitud amable, abrió el ojo, recuperó su aire sombrío y, pálido de siempre, y contestó señalando con la cabeza para el interior: «Nada; éstos que, al final, me la han jugado.»

«¿Estos? ¿Quiénes?» «¿Quiénes van a ser? Los del banco.» «No sabía yo que tú tuvieras relación con la gente de los bancos.» «La única relación que yo tuve con la gente de los bancos es que más de una vez —repuso el poeta— dormí en un banco del Paseo del Prado, eso sí, a la luz de las estrellas. Tú sabes.» «Bohemio, romántico, generoso, despreocupado del vil metal, rodando por las miserables pensiones, idealista, apasionado —dije yo para pincharlo un poco—, y ahora te veo aquí invitando a la gente para que se entrampe y compre a crédito, es decir, que estás sirviendo los intereses de las sociedades capitalistas, el prototipo de la bohemia desprendida..., el...» «¡Calla, no sigas! Yo no voy a manejar la historia, yo no soy responsable de que me *utilicen*. Además —una sombra pasó por sus ojos—, no es la primera vez.» «¿Cómo?» «Se ve que manejas poca pasta. Claro, todos somos iguales, una partida de... Bueno, a lo que iba: ¿no te has fijado nunca que también aparecen en los billetes de veinte duros?» «Ahora que me lo di-

ces, sí.» «Es una conspiración.» «¿Una conspiración?» «Una burla —afirmó Gustavo Adolfo indignado—. Cualquiera cosa mala.» «Cálmate. ¿Qué clase de conspiración?» «¿Pero no lo ves? Estáis muy torpes los de la generación... Yo en vida siempre fui un hombre modesto...» «Y descuidado —interrumpí—. A veces te tomaban por un mendigo.» «Un hombre modesto —prosiguió—, intimísimo, sin prosopeya social, místico, interiorizado, soñador, nada materialista, con un sueño de vida oscuro y vegetativo. Yo quería ser —perdona que me cite— un comparsa en la inmensa comedia de la humanidad; y, concluido mi papel de hacer bulto, meterme entre bastidores sin que me silbaran ni me aplaudieran, sin que nadie se *apercibiera* (hoy no emplearía esta palabra, pero la historia es la historia), sin que nadie se *apercibiera* de mi salida. Así quería ser yo, así era. Después de mi muerte física...» «Perdona —interrumpo otra vez—, ¿de qué moriste? La gente no se pone de acuerdo.» «¿De qué morí? Ni lo sé. Yo creo que de todo: de sífilis, de tubercu-

losis, de pulmonía, de aburrimiento... Prosigo: después de mi muerte física las cosas empezaron a funcionar de otra manera. Ya sabes cómo es la mierda de la sociedad para eso. ¡Vino la gloria! Quieras que no, la posteridad, esa otra eme, con mayúscula, me ha convencido de que soy, sencillamente, un genio. Honro la poesía romántica, honro las miserables pensiones en las que malviví, honro las calles de Sevilla y las riberas del Guadalquivir, por cierto, asqueroso ahora de grasa y contaminación... ¡Honro al país! ¡Un idealista de la más pura sensibilidad! ¡Soy responsable ante las generaciones venideras de una determinada imagen! He asumido la inicua operación de la posteridad...»

Gustavo Adolfo cogió aire. La gente iba loca en sus coches. Los guardias chirriaban en las esquinas. No había en ese momento ninguna manifestación de obreros metalúrgicos. A nuestro lado, sólo un ciego vociferaba sus cupones insultando el progreso. Gustavo Adolfo bajó el brazo, pisoteó la tarjeta de crédito y, por un momento, pareció recupe-

rar su degradada —esta es la palabra— dignidad romántica, pálida, sombría, al borde de la hemoptisis. «¿Y qué más? Sigue.» «La he asumido —dijo bajando la voz— y me creo llamado a otras tareas en lo que respecta, se entiende, a mi efígie y a mi imagen mental. ¿Me sigues?» «No del todo.» «Otras tareas donde todo mi prestigio, que es inmenso, tú lo sabes, quede a salvo. ¿O es que no sufrí bastante con la bohemia? ¡Señor, lo mío es inenarrable! Me sacan de la posteridad (que no es ninguna ganga, aunque la odio, pero cuesta nada menos que la vida y un par de generaciones sobrepuestas) para estamparme en el vil papel monetario, como si yo hubiera sido un pionero de la *ejecutividad* (perdona), y ahora para convencer a las amas de casa de que todo el monte es orégano y redondear los santeados intereses de un capital ya de por sí monstruoso.» «Se te ha pegado el vocabulario.» «¡Yo me merecía esto! Preferiría anunciar algo más en consonancia conmigo mismo... Salté: «¡Ahí está el secreto! Los publicitarios, no creas, tienen su talento, malsano o como quieras, pero talento.» «Ahora soy yo el que no te sigo.» «Sencillo: te han elegido a ti para esa tarea materialista, en vez de a un financiero, a un águila de los negocios, a un capitán de empresa, por tu absoluta falta de idoneidad. Es la táctica del contraste violento. Es como si el pobrecito de Asís le pegara un palo a un perro o como si Rockefeller se fuera a pedir limosna a un zoco marroquí.»

Lentamente, Gustavo Adolfo Bécquer alisó la tarjeta, alzó el brazo, sonrió, guiñó, allí en la puerta de la tienda o del banco. «Lo peor —añadí— es que ya no puedes morirte por segunda vez.» «De todas formas —imploró—, haz algo. Dile a las muchachas soñadoras que yo no soy ése.»

Seguí mi camino apesadumbrado. No sólo vivió una vida de perros, sino que ahora lo utilizan. Entre las instancias para salvar laboralmente la existencia del poeta habría que condenar a ese banco y condenamos, a un acto de agravio, tal como entregar un donativo al Instituto Cervantes (residencia de escritores y artistas ancianos y desvalidos) o imprimir en piel las *Rimás* y regalárselas a cada uno de los individuos que alegremente, atraídos por el guiño, trasponen el umbral de las compras a crédito.

“NOVELAS GRÁFICAS”

HAN comenzado a editarse en nuestro país unas «novelas gráficas que estimo merecen una referencia por sus particulares características, que incluyen desde la más sorprendente crueldad hasta el más populachero sentido del humor.

Colecciones como *Wallesstein*, *Naga*, *Playcolt*, *Chacal* (Edit. Marc-Ben), *Paco Pito*, *Hessa*, *Lucifera*, *Delirium* (Edit. Elviberia)... puede decirse que son inéditas en nuestro mercado quiosquero. Llevan en portada el aviso de que su venta está prohibida a los menores de dieciocho años. Algunas de ellas también se presentan en edición cerrada y precintada. El precio es de 35 ó 40 pesetas, al menos por ahora.

Estas «novelas gráficas», de las que son autores guionistas y dibujantes de otros países europeos, que es donde originariamente se editan, sospecho que no tardarán en ser motivo de algún trabajo por parte de los especialistas de *comics*. El presente comentario no tiene otra finalidad que la de dar una pronta noticia acerca de la existencia de las mismas, cosa que hace poco aún hubiera sido imposible.

Como ejemplo, les resumo que son tres de ellas pertenecientes a géneros distintos.

HESSA

Una nota debida a la editorial nos dice, entre otras cosas: «... en definitiva, la persona mayor de edad, ciudadano de un estado de derecho, libre y democrático, no tiene que tener más coacción moral que la derivada de sus principios y formación. Si considera que la lectura de este libro puede perjudicar su salud moral, la solución es bien sencilla: no compre otro. Si, por el contrario, le sirve para pasar un rato distraído y olvidarse un poco de sus problemas, consideraremos cumplido nuestro objetivo y usted será uno más de los cien millones de lectores europeos del co-

mic para adultos.» Y tras la leída advertencia, pasamos a la «novela gráfica». Se trata de *Fósforo y sangre*, que hace el número tres de la serie Hessa.

Hessa es la capitana de las *sex-truppen* nazista, un grupo de atractivas y, naturalmente de una tal Orquídea, capaces con sus métodos para conseguir lo que se han propuesto de palidecer al máximo la fama de los hombres de la S. S. Hessa, heroína, es una atractiva joven que hasta cuando lleva puesto el uniforme luce un muy generoso escote que ni los del servicio secreto del Führer le ordenan ocultar. Hessa, cuyo lema es «la muerte es lo más fuerte» (pág. 11), bien dispuesta siempre a aplicar las más refinadas torturas a sus enemigos o enemigas, disfrutando de llevar a cabo tales menesteres, tiene corazón de piedra. Pero, pese a tal corazón, se ha enamorado de un tal Walter, jefe partisano, hombre que opina todo lo contrario a ella:

«El amor es más fuerte que todo.» Esta es la línea general de la serie que continúa de una a otra «novela gráfica».

En *Fósforo y sangre*, «para pasar un rato distraído» como indican los editores, asistimos, entre otras cosas al bombardeo con bombas de fósforo de una ciudad, a la tortura y muerte por parte de Hessa a su enemiga la espía inglesa Jutta, al espectáculo de arrojar a tres hombres de color a una piscina de fósforo ante el regocijo de los asistentes, a la violación de unas prisioneras y también espías inglesas, a la proyección de películas pornográficas para los altos jefes, al intento de violación por parte de uno de ellos de la propia Hessa... Todo ello muy propio para sadomasoquistas, que tengo la sospecha de que al final de la serie se sentirán defraudados porque la heroína será incapaz de dar muerte a su amado partisano, con el que se encuentra algunas veces.

Claro que el lector de *Hessa*,



Portada de Paco Pito, en otros países conocido por Sam Bot, Peter Paper...

PROHIBIDA LA VENTA A MENORES DE 18 AÑOS
EDICIÓN CERRADA Y PRECINTADA

así como el lector de todas las novelas gráficas de Elviberia, también puede gozar, tras el oportuno envío de doce portadas, de otras cosas. Por ejemplo: «Consultar al parapsicólogo clarividente profesor Mastersabber de la Colección Lucifera, consultar a Mitshumitshi Kono, supermaestro en defensa personal y artes marciales, de la Colección Hessa, la asistencia gratuita a festivales cinematográficos de cine terrorífico y erótico que oportunamente se celebrarán...» (pág. 120).

PACO PITO

Según el país, este personaje tiene su nombre. En el nuestro es, eso, Paco Pito. En otros Sam Bot, Peter Papel... Dice la editorial que las historias de Paco Pito son un auténtico *best-seller*, principalmente en los países latinos. Paco Pito, claro, es latino.

¿Y quién es Paco Pito? Pues eso que llamamos «una birria de hombre». Muy delgado, destartado, gafudo. Eso sí, joven. Enamorado platónicamente de una tal Orquídea, que se desviste a ventana abierta. Paco Pito no es mirado por ninguna mujer. Hasta que ellas se enteran de su tesoro, que ya se pueden imaginar cuál es. Entonces, desnudándole, arrojándose sobre él, suelen exclamar: «¡Si llego a saberlo antes!» Y al pobre Paco Pito algunas veces le violan hasta unas cuantas, como ocurre en ¡Uf...! ¡Basta! ¡No puedo más!, primera «novela gráfica» de la serie.

A los lectores de *Paco Pito*, ya finalizado el episodio, que también es de los de continuará, se le pregunta: «¿Qué es un supermacho ibérico?» En tres páginas de apretado texto se nos dicen cosas así: «Don Carlos..., magnate de la industria, mantiene, además de su gorda esposa, cinco bellísimas muchachas, de las que presume con sus amigos... ¿Es éste un supermacho...? Puede..., pero algunos sólo le consideran un superciervo» (pág. 114). A continuación se anuncia el concurso «Supermacho ibérico 1977», que es para quien remita la mayor «machada», que se ha de entender «por un acto heroico de humanidad en favor de otra persona o de una colectividad, una acción desinteresada que produce un gran bien a personas distintas de su autor. Y también cualquier rasgo de hombría que, a juicio del lector, merezca ser premiado» (pág. 117).

WALLESTEIN

En el número 1 de la serie de «novelas gráficas» Wallestein se nos resume en la primera página, para no andar con rodeos, quién es el personaje. Ahí va: «Para apoderarse de su herencia, el joven



Páginas 42 y 47 de Fósforo y sangre, de la serie Hessa. Hessa, en la página 48, una vez dado muerte a la mujer, espía inglesa, dirá ante su cadáver: «Soy cruel pero no te odio. Me han hecho cruel las circunstancias y no tengo otra salida»; y la cruzó a latigazos, le hirió los pies con una botella rota y la remató...



De la serie Wallestein. Páginas 54 y 55 del episodio La jaula del tigre. Ya ven cómo actúa el puño del llamado «horro homo-sexy»



Páginas 24 y 25 de «¡Uf...! ¡Basta! ¡No puedo más!», de la serie Paco Pito. Es el momento en el que se da a conocer el poder del personaje, que en esta ocasión está sin sus gafas

conde Jimmy Wallestein es asesinado por su hermana Ellen y por el marido de ésta. Pero a pesar del hermoso día, un relámpago ilumina el pantano, que se extiende alrededor del castillo de Wallestein, y aparece un monstruo del fango... Una simpática viejecita, Olympia Moore, que habita en la zona, asiste casualmente al nacimiento del monstruo y hace amistad con él y le convence para que venga la muerte de Jimmy Wallestein semanas después. Ellen aparece muerta, junto a su marido, después de que el monstruo es conducido por Olympia a casa de la profesora Alicia Wolf, una científica tan hábil como neurótica, que fabrica una máscara idéntica al rostro de Jimmy Wallestein. De esta forma ocupa el lugar del joven conde sin que nadie lo advierta. Sólo una amiga de Jimmy, Sara Orloff, descubre la verdad, pero acepta de buen grado la nueva situación y se convierte en la fiel amante de la criatura, cuyo cuerpo está hecho de materia informe que se mantiene en una continua regeneración espontánea, incluso cuando se hiere o se corta con los metales más duros...

Después de enterarnos de quién es Wallestein, uno comienza a leer el primer episodio de las aventuras de este increíble personaje: *La jaula del tigre*. Y, entre otras cosas, asistimos al ametrallamiento de unas jóvenes prostitutas y a la matanza de la «madame», al espachurramiento de la cabeza de un traficante de armas por el violento puño de Wallestein—alias el *horro homo-sexy*—, al asesinato también del personaje a una chica, a la muerte de un sirviente en una jaula de tigres... Y todo ello y mucho más, siempre con la presencia del horrible rostro de la criatura, que, a su manera, anda ayudando a la policía. Y, obvio es decirlo, todo ello sazonado con chicas de muy buen ver, cuyas prendas interiores se nos antojan en muchas ocasiones debidas a retoques nacionales.

Como muestra creo que ya es suficiente. Cedo la palabra a los sociólogos y etcétera.

Pero no deseo finalizar sin hacer de nuevo referencia a la editorial que aparece en la serie Hessa. Se puntualiza: «Estas publicaciones hace ya años que son vendidas con éxito en todos los puestos de periódicos y revistas de los países del Mercado Común. Mientras publicaciones de tipo pornográfico sufren restricciones en su exhibición e incremento de sus precios por impuestos especiales, este producto, que no tiene nada de pornográfico, sino que es simplemente un producto creado y dirigido al público adulto, se vende sin restricción alguna en cualquier parte de la Europa occidental.»

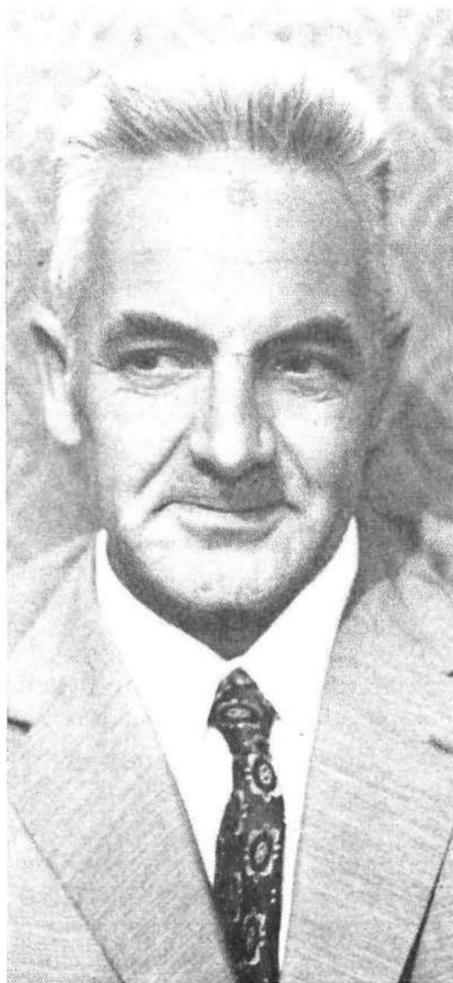
Ya lo saben.



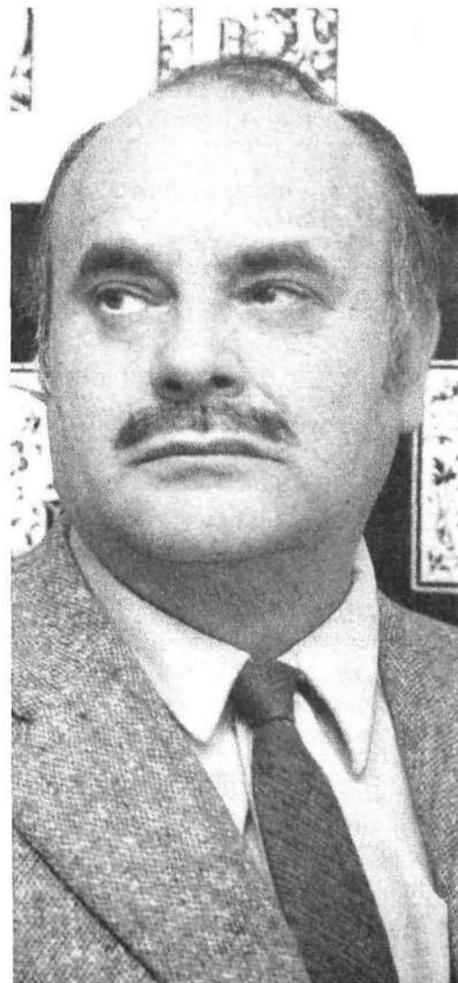
José García Nieto



José Luis Rodríguez Argenta



Salustiano Masó



Salvador Pérez Valiente

**los
premios
literarios,
hoy**

EL "FRANCISCO DE QUEVEDO" DE POESIA

Por José LOPEZ MARTINEZ

LE sienta bien el otoño al madrileño barrio de los Austrias. Por él paso cuando voy al Ayuntamiento para conversar con don José Leal Fuertes, jefe del Departamento de Educación, sobre el premio «Francisco de Quevedo» de poesía. Es un atardecer lluvioso, difícil para transitar por la ciudad. Por estas callejas, sin embargo, apenas hay circulación. Se camina a gusto. El susurro de la lluvia sirve de sedante para los nervios excitados. La plaza de la Villa, una de las más hermosas de Madrid, se encuentra totalmente desierta. La estatua de don Alvaro de Bazán chorrea agua por todas sus esquinas. Se agradece llegar a bajo cubierto. Don José Leal Fuertes me aguardaba en su despacho. Es un hombre inteligente y campechano. Me dice que le gustó el reportaje que dediqué el pasado febrero al «Lope de Vega». Comenzamos a hablar sobre el «Francisco de Quevedo», del que acaba de hacerse la cuarta convocatoria, pues fue creado el año 1973.

—¿Por qué precisamente el nombre del gran satírico? —pregunto.

—Como es bien sabido, don Francisco de Quevedo fue uno de

los poetas más grandes de España y además nació en Madrid, al que estuvo vinculado la mayor parte de su vida. De sus vivencias en la que entonces era Villa y Corte hay infinidad de testimonios, de recuerdos, con nada más que nos asomemos a estos alrededores. Por ello —por su alta significación lírica y por esto último que le digo— nos pareció que su nombre era el más adecuado para denominar un premio de poesía patrocinado por el Ayuntamiento.

En las bases del concurso se dice que el tema será libre, pero que en igualdad de méritos se estimarán preferentemente aquellos libros que, en parte o totalmente, hagan referencia a Madrid.

—¿Acaso —pregunto al señor Leal— se trata de un premio sólo para poetas madrileños o residentes en Madrid? —

—No, nada de eso. Al certamen pueden presentarse autores de toda España y de Hispanoamérica con la única condición de que los trabajos remitidos vengán escritos en castellano. Esto queda establecido de manera clara y terminante en las bases. De modo que no hay limitación en este aspecto. El que tengamos cierta preferencia por

los temas madrileños tampoco importa demasiado, pues no siempre han resultado ganadoras obras con dicha temática.

AUTORES PREMIADOS HASTA LA FECHA

El jefe del Departamento de Educación del Ayuntamiento de Madrid siente un especial cariño por el «Francisco de Quevedo».

JOSE GARCIA NIETO

**SONETOS Y
REVELACIONES
DE MADRID**

PREMIO "FRANCISCO DE QUEVEDO"
DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID



Me enseña actas del jurado, me habla de los poetas ganadores e incluso emite juicios críticos de las obras premiadas, elaborados con pleno conocimiento de causa. Da gusto charlar con él, más en estas horas del atardecer en que apenas hay gente en el enorme caserón municipal.

—¿Ha sido el premio bien acogido por los poetas?

—Ha sido bastante bien acogido, sí. No nos podemos quejar. Hay que tener en cuenta que al principio, hasta que van siendo conocidos, estos premios de poesía no suelen recibir demasiados libros. Sin embargo, en el «Francisco de Quevedo» no ha sido así. Ya el primer año se presentaron veinticuatro obras; veintiocho en el segundo, y en el tercero me parece que han sido cerca de cuarenta. Esto nos hace pensar que dentro de unos años es posible que tengamos una audiencia muy parecida a la del «Lope de Vega», donde el número de obras presentadas en cada convocatoria oscila entre las setenta y cinco y las cien.

El primer año que se convocó el «Francisco de Quevedo» fue ganado por José García Nieto con *Sonetos y revelaciones de Madrid*, obra que ha tenido una

magnífica acogida por parte de la crítica. Pregunto al señor Leal Fuertes cómo se produjo la concesión de dicho premio.

—José García Nieto ganó limpiamente, es decir, que desde el primer momento su libro se destacó sobre los demás, y para nosotros fue un honor el que en la primera convocatoria resultase ganador un poeta de la categoría del mencionado, una de las principales figuras de la poesía española contemporánea.

—El segundo año creo que la cosa estuvo más igualada, ¿no?

—Efectivamente; el segundo año hubo bastante lucha, porque encontramos varios libros muy igualados y con méritos para ganar el premio. Llegamos a la final con dos obras muy interesantes, de estilos distintos: La infancia y la violencia, de José Luis Rodríguez Argenta, y Una vida, una ciudad, de Salustiano Masó. También llegó a las últimas votaciones un libro de Juan Antonio Villacañas: Recital con mis poetas muertos. Al final, tras no pocas deliberaciones, el jurado acordó que el premio fuese repartido entre Rodríguez Argenta y Salustiano Masó. Quiero hacer constar que todos sentimos mucho no poder conceder el premio completo a cada uno de dichos poetas, pues los dos demostraron méritos para merecerlo; pero carecíamos de presupuesto para ello y no nos fue posible.

—Háblenos del «Quevedo» de este año.

—El de este año, como ya es sabido, ha sido para Salvador Pérez Valiente por su libro Con odio, con temor, con ira, poemario que ha destacado entre todos los presentados. Como Quevedo, Pérez Valiente ha mirado los muros de la patria «un tiempo fuertes, hoy desmoronados». Y su voz eleva la protesta contra un mundo en el que el hombre es «un autómatas que ha salido del lunes con retraso / para volver el lunes», un mundo esclavizado por el teléfono, en el que las palabras decisivas son éstas: petróleo, automóviles, guerra, cultura en discos... Se trata, sin duda, de un gran libro. También hubo otro libro muy interesante, Resurrección, de un poeta zaragozano, Antonio Castro, que podemos decir que fue algo así como finalista.

PROYECTOS Y EL JURADO

Quiero saber si el hecho de que el premio se llame «Francisco de Quevedo» condiciona de alguna manera el tono de los libros presentados al mismo. Nadie mejor para opinar que nuestro informador, secretario del jurado del concurso.

—Puedo asegurarle que no, que entre las obras presentadas se advierten toda clase de tendencias y estilos, participando poetas de todas las edades y gustos. El que el premio lleve el nombre de Quevedo no condiciona en absoluto el tono de la poesía que nos llega.

—¿Algún proyecto a la vista?

—Empezamos con cien mil pesetas y este año ya lo hemos convocado con ciento cincuenta mil. Como proyecto, tenemos el propósito de publicar los libros premiados, no sólo los del «Quevedo», sino los del resto de los «Villa de Madrid»: «Lope de Vega», «Mesonero Romanos», «Antonio Maura», «Ortega y Gasset», etcétera. El libro de Salvador Pérez Valiente ya está en la imprenta y no tardará en salir. También se hizo cargo el Ayuntamiento de la edición del de José García Nieto. La pena es el poco interés que se observa en el público por los libros de poesía. Las ediciones han de ser muy limitadas y así y todo tienen difícil salida. Cualquier género tiene más aceptación que la poesía.

—¿Quiénes componen el jurado?

—El jurado no es fijo, varía ligeramente cada año. Lo preside siempre el alcalde de Madrid, que delega en el teniente de alcalde don Jesús Suevos. Como vocales, este año han sido: don Luis Rosales, por la Real Academia Española; don Bartolomé Mostaza, por la Asociación de la Prensa y el Instituto Nacional del Libro Español; don Rafael Morales, designado por el Ayuntamiento como escritor especializado en el género poético; don Félix Pérez y Pérez, presidente de la Comisión Informativa de Enseñanza del Ayuntamiento y entonces vicerrector de la Universidad Complutense; don Antonio Aparisi, entonces delegado de los servicios de Educación del Ayuntamiento (cargo que actualmente desempeña don Matías Vallés), y yo, que actúo siempre como secretario. Para fallar el premio en la actual convocatoria quizá se aumente el número de miembros de este jurado.

Finalmente pregunto a don José Leal Fuertes si cree él en la labor que vienen realizando los concursos en favor de la literatura. Dice:

—Yo estimo que son necesarios, que están ayudando mucho a crear un mayor interés por la literatura. No quiere esto decir que los premios estén siendo o vayan a ser la panacea. Usted sabe que hay varios escritores que jamás han participado en los concursos y han sido figuras eminentes. Baroja es un ejemplo. Pero creo que la consecución de un premio facilita mucho, pues da publicidad a nombres que a lo mejor son apenas conocidos, que los pone en candeleros. Incluso si se trata de autores famosos, también les ayuda. Y no sólo influyen los concursos en quienes los ganan; también repercuten en la mayor parte de los que se presentan, pues quizá de otro modo, sin el aliciente del premio, no hubiesen escrito el libro o la comedia. En el «Lope de Vega» se han dado casos de autores que no han ganado, pero que se clasificaron bien y esto les ha animado a luchar para conseguir estrenar y abrirse camino. Insisto en creer muy favorable la labor de los premios.

música

Por Carlos - José COSTAS

CONCLUYE EL V FESTIVAL DE DANZA

SOCIEDAD INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMARA

★ El Comité directivo de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música de Cámara ha hecho pública la selección de obras de compositores españoles que serán enviadas al Jurado Internacional para el próximo Festival Mundial de 1977, que tendrá lugar en Bonn. El anuncio está firmado por el secretario general, Antonio Iglesias, y por el vocal, Enrique Franco, e importa dejar constancia de títulos y autores seleccionados: *Sphaerae*, de Miguel Alonso; *Concierto para oboe y orquesta de cámara*, de Agustín Bertomeu; *Lasciate ogni speranza*, de Gabriel Fernández Alvez; *Autodafé*, de Tomás Marco; *Versos a cuatro*, de Angel Oliver; *Fantasia*, de Claudio Prieto, y *Apuntes para una realización abierta*, de Jesús Villa Rojo. Ahora sólo cabe esperar la confluencia de estas obras con las presentadas por los restantes países y conocer los resultados.

LOS JOVENES Y LA FUNDACION MARCH

★ Se han iniciado los conciertos para jóvenes organizados, como en cursos anteriores, por la Fundación Juan March. En el presente intervendrán, con dedicación especial al piano romántico, Cristina Bruno y Joaquín Soriano, que ya participaron en el curso pasado. Junto a ellos, canciones tradicionales españolas a cargo de Joaquín Díaz, y las ya tradicionales presentaciones de Federico Sopena. Para la iniciación han contado, además, con la Cámara de Madrid, creada el pasado año y dirigida por Luis Remartínez.

HOMENAJE A ANTONIO MACHADO

★ La grabación de las obras encargadas por la Fundación Juan March para su «Homenaje a Antonio Machado» ha sido el complemento definitivo de aquellos encargos, con la disponibilidad y la di-

fusión de los conciertos en que fueron estrenadas. El disco (RCA SRL2-2444) incluye las tres obras que formaron el homenaje: *Ayer... soñé que soñaba*, de Carmelo Bernaola; *Al son que tocan*, de Luis de Pablo, y *Ecos de Machado*, de Tomás Marco.

Los intérpretes son los de su estreno: conjunto instrumental, dirigido por José María Franco Gil. En su momento ya expusimos nuestro punto de vista sobre las obras, por lo que sólo cabe señalar que la cuidada reproducción en el disco reúne tres obras importantes de otros tantos de nuestros mejores compositores. Su acercamiento, bien distinto a la temática de Machado, suponen, al escuchar las obras de nuevo, la importante variedad de tres conceptos cuyo punto en común es el servirse del lenguaje musical de nuestro tiempo. Y aunque personalmente nos inclinamos por alguna mejor que otras, la calidad de las tres y la fuerza de su contenido las igualan en cierta manera, por lo que no sería justo establecer un orden de preferencia, que sería únicamente personal.

Aunque ya hemos aludido a ello al comienzo, queremos insistir en que el esfuerzo conjunto de la Fundación Juan March y de RCA completan de modo efectivo los encargos de la primera a los compositores en el momento del concierto.

ORQUESTA DE RTVE

★ Dos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, bajo la dirección respectiva de Enrique García Asensio y Odón Alonso. En el primero, la ópera en concierto de Mozart, *La clemencia de Tito*, sobre libreto de Caterino Mazzola, adaptando la obra de Pietro Metastasio.

En la excelente versión de la ópera de Mozart de García Asensio, intervinieron en las voces Teresa Berganza, Isabel Garcisanz, Ana Higuera, Norma Lerer, Werner Krenn y Antonio Blancas. Y excelente fue también su nivel general, con especial mención para Teresa Berganza, y reparos en algunos agudos de Isabel Garcisanz. Pero todos colaboraron en poner de manifiesto la belleza de esta ópera, menos apreciada injustamente —sobre todo el precioso segundo acto— que las otras óperas de Mozart, porque se sale de su línea anterior y la salida del «encasillamiento» no suele perdonarse.

El complemento en la calidad corresponde al Coro de Radiotelevisión, dirigido por Alberto Blanca-

fort, que tuvo una ajustada intervención.

La *Sinfonía simple*, de Benjamín Britten, abría el concierto de Odón Alonso. Obra de niñez, más que de juventud, aunque fuera revisada por el autor posteriormente, tiene todo el carácter ingenuo, que, como señala Enrique Franco en las notas al programa, corresponde mejor a la traducción de la palabra «simple» de su título en inglés. Pero esa ingenuidad es precisamente la base de gracia, de su atractivo.

Y tras Britten, el estreno en Madrid de *Diálogos*, concierto para piano y orquesta, de Antón Larrauri, con Jean-Pierre Dupuy en la parte solista. El estreno absoluto tuvo lugar el 17 de enero de 1975 por la Sinfónica de Bilbao en el Teatro Buenos Aires de la misma ciudad, que es, al mismo tiempo, la patria chica del compositor.

El título ya sugiere la idea de un piano concertante, que confirma su definición como «concierto para piano y orquesta». Y si uno se pregunta si realmente lo es, la respuesta debe ser afirmativa, aunque, como es natural, no responda a la ya modificada «forma de concierto». Larrauri, a nuestro juicio, ha logrado un equilibrio «dialogante» entre piano y orquesta, en el que algunas veces impera la propia voz de cada una de las partes, mientras en otras se complementan en la concepción del conjunto. El lenguaje recoge las posibilidades que, como los «clusters», forman parte de la expresión pianística y las referencias nacio-

nalistas, casi siempre presentes en la obra de Larrauri.

En el tratamiento del piano, se sirve de lo melódico, de la percusión y de los ya usuales «racimos de notas», como los calificó Henry Cowell. La rudeza del acercamiento al piano, explica que Jean-Pierre Dupuy calzara una especie de «mitones» que protegieron sus manos en la «percusión» de los «clusters».

En las notas al programa, Enrique Franco califica de sorprendente la intervención del «versolari», que improvisa sobre un texto alusivo al difícil mundo de la música de vanguardia. Y así fue su intervención: sorprendente. Aunque no lo fuera tanto para los que habíamos leído las «notas» antes de comenzar, lo fue en cualquier caso, porque, también a nuestro juicio, esa intervención se despegaba del conjunto. Es evidente que ha sido «sentida» por el compositor, pero como oyentes se nos despegaba de un contenido que responde, en calidad, interés y momentos de gran belleza, a un auténtico «concierto para piano y orquesta» de nuestro tiempo. Y si es bien cierto que no perjudica en absoluto a la unidad del conjunto, tampoco encontramos que le añadiera nada.

Dupuy fue el solista entregado, con la atenta colaboración de Odón Alonso al frente de la Orquesta. Antón Larrauri, que estaba entre el público, tuvo que saludar, correspondiendo a los numerosos y prolongados aplausos. El público, como se sabe, en mayoría más apegado a las tradiciones que a las novedades, se sintió atraído por la expresividad y la fuerza de lo que, sin duda, hubo de parecerles un cumplido concierto para piano y orquesta. La *Sinfonía patética*, de Chaikovsky, en excelente versión, completaba el programa.

FESTIVAL DE DANZA

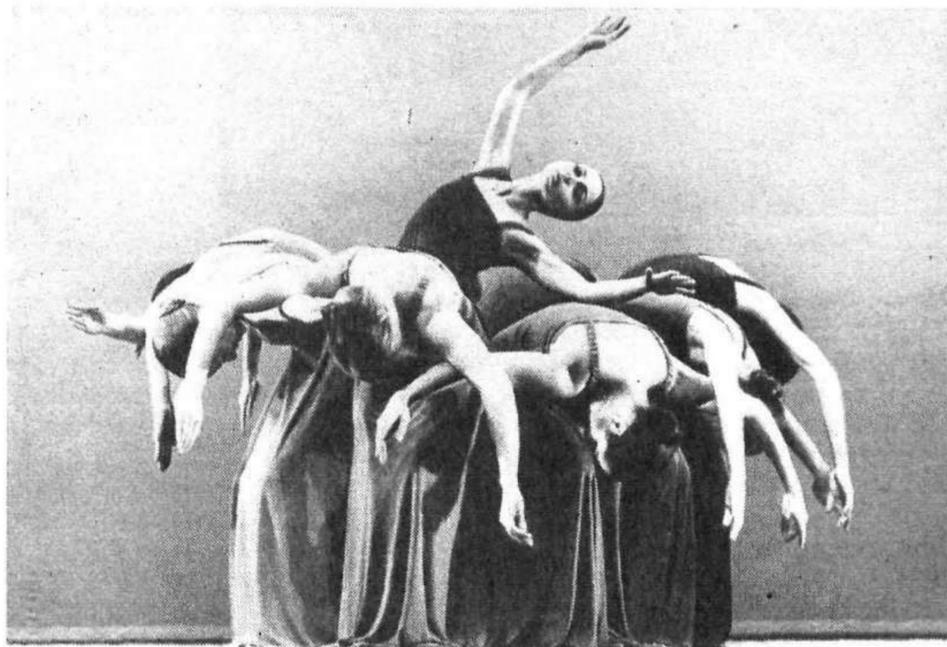
★ Los tres últimos conjuntos del programa del V Festival Internacional de Danza ya han actuado en el Teatro de la Zarzuela. El Ballet Español de María Rosa, que contó con la colaboración de Eduardo Montero, Juan Quintero, Pedro Azorín, Cristina Hernando, Carmen Cubillo y Alberto Fuertes, presentó dos programas con coreografías de María Rosa, Victoria Eugenia, Juan Quintero, Pedro Azorín e Iñaki Mantecola.

Sobre músicas de Salvador Ruiz de Luna, Albéniz, Granados, Falla, Luna, Giménez, Bretón y popular, se han montado una serie de ballets que recogen el espíritu de las danzas españolas en la aportación personal de los distintos coreógrafos. Solistas y conjunto mostraron un excelente trabajo, con algunos ballets de especial belleza como la «Evolución de la Escuela bolera», sobre música de Salvador Ruiz de Luna.

En los programas siguientes se presentó la Compañía de Danza de Martha Graham, cuyo nombre representa —junto con el de Balanchine— lo que se ha definido como la primera generación de los rebeldes de la danza. Nacida en Pennsylvania, Martha Graham es fundamental creadora de la danza moderna, a tales niveles que de un modo u otro todos los conjuntos poste-



Una escena de la actuación del ballet de María Rosa



London Contemporary Dance Theatre en «Stabat Mater», de Vivaldi



Un momento de la actuación del London Contemporary Dance Theatre



Elisa Monte y Tim Wengerd, del ballet Martha Graham, en la obra de Menotti «Errand into The Maze»



Martha Graham, en el ballet «Clitemnestra»

riores han tenido su fundamento en sus primeras y revolucionarias concepciones.

Entre los dos programas han sido cinco ballets distintos los presentados, y lamentamos que repitieran uno de ellos, privándonos de un sexto que habría sido posible. Y lástima también que las extraordinarias concepciones coreográficas y los cuidados en colores y gracia de los diseños no encontraran paralelo en la música de alguno de los ballets. Tanto las partituras de Norman Dello Joio para *Diversion of Angels* y *Seraphic Dialogue*, como la de Samuel Barber para *Cave of the Heart*, tienen poco o casi nulo interés. Mientras que *Seraphic Dialogue* alcanza la mejor coreografía de todos ellos y la mayor calidad en el diseño de escenario y vestuario.

Aunque no es posible citar a todos los miembros del grupo, hay que destacar, al menos, los nombres de Diane Gray, Elisa Monte, Tim Wengerd y Daniel Maloney, como ejemplos de la calidad gene-

ral del conjunto, que responde a la responsabilidad de la figura de Martha Graham que le encabeza su título.

Las funciones de clausura del Festival han estado a cargo del London Contemporary Dance Theatre, que dirige Robert Coham. Dos programas y seis ballets, con alguna música no muy convincente —por ejemplo, *Cell*, de Ronald Lloyd—, pero de nuevo con imaginativas coreografías. Al frente de ellas, la de *Stabat Mater*, sobre música de Vivaldi, del propio Robert Coham, que comparte esos trabajos con las de Siobhan Davies y Robert North.

Entre las excelentes figuras del grupo citamos, también a modo de ejemplo, los nombres de Linda Gibbs, Micha Bergese, Namron y Kate Harrison.

Y se cierra este V Festival con un saldo muy favorable en interés y calidad y sólo con el sentimiento de que el público no haya agotado, como correspondía, todas las localidades del Teatro de la Zarzuela.



FRANCISCO JAVIER RUIZ:

HACIA UNA NUEVA ESTETICA

Por Mary Carmen DE CELIS

SU historia musical es corta: desde las aventuras de principiante compartidas con Luis Briso de Montiano, que empezaron con unas timidas llamadas telefónicas («somos dos estudiantes...») a Halffter, Barce, Bernaola y De Pablo, tan sólo hace tres años, hasta hoy. Ahora (además de la novedad de las gafas, la barba, la casa nueva y una

cierta seguridad en las cosas que dice) tiene claro lo de compositor, que suena raro porque es joven y porque un día (hace tres años también) tomábamos muchos vinos (con Luis) después de las clases del Conservatorio, y esto tan trascendente y serio de ser «ser compositor» nos parecía algo lejano y fuera de nosotros mismos.

Pero hay un ambiente, unos contactos: las clases de música contemporánea del Conservatorio; el grupo de estudio (con Miguel Angel Roig, José Manuel Berea y María Escribano) para analizar partituras e ir a ver compositores conocidos. Surgen los primeros tanteos en la creación y la oportunidad, ofrecida por Ramón Barce, de estrenar. Una

copa de amarillo (obra en la que Javier hace una síntesis de todos sus conocimientos musicales) es un comienzo que hizo posible estas preguntas; quizá es demasiado pronto para hacerlas, pero ¿y si el momento es hoy y no se repite?

—La música, incluso la contemporánea, al haber pasado a formar parte de la cultura establecida, es conservadora y está incluida dentro del mal-estar social; quizá en un determinado momento fue revolucionaria, pero ahora no lo es. Creo que en la sociedad hay dos tipos de cárceles: la material, es decir el desequilibrio social (a mí, concretamente, la injusticia laboral no me ha afectado de pequeño porque mi familia es de la clase media y no he tenido que ponerme a trabajar a los catorce años), y la psíquica: la gente está muy cerrada mentalmente; no es libre consigo misma ni a nivel de pensamiento; lleva una vida gris oscura. La música (como los restantes fenómenos culturales) sólo llega a un grupo de privilegiados, y muchos de

la antorcha

Por Vicente PRESA

ANTONIO ENRIQUE

VITA-VITAE

En el anterior número de LA ESTAFETA LITERARIA, hablando de Mario Hernández, hice una pequeña alusión a mi interés—de amateur, se entiende—por la Astrología. No quiero pecar de reiterativo, ni es mi intención quitarle el puesto al conde de Saint-Germain (aunque eso de estar «protegido» por la Pompadour no debía ser amarga golosina; no señor), pero hoy le toca el turno a Antonio Enrique, y su llama, en esta Antorcha, es magia, alquimia y hasta pozo de Jacob.

Enquirne Oinotna (escribo su nombre al revés porque los semitas así lo hacen. Si no empleo signos árabes es por no hacer el ridículo ante Asín Palacios, ya que sólo me acuerdo de la «alif», de la «damma» y de la «fatha»—y para eso, gracias a un «taco» muy sonoro y aladino que aprendí en la Facultad—, y, además, ¿por qué negarlo?, el sufrido linotipista ya tiene bastantes quebraderos de cabeza) nació en La Granada del Universo, allá por 1953, en un capricorniano día 19. Vino al mundo de pie, y en el justo instante del parto comenzó a nevar, rasgos ambos considerados del mejor augurio por los es-



pecialistas en Ocultismo. Transcribir aquí su carta astrológica quizá no venga muy a cuento, pero sí decir que sus símbolos dominantes determinaron su actitud creadora.

Todo lo que sé sobre la vitavita de Antonio Enrique forma parte, casi, de la ignorancia. Mejor será—lector—que imagine: infancia solitaria (amenizada con algún que otro librejo hallado en estantes empolvados por los años), etapa escolar abstraccionista, devorador de ciencia y conocimientos... Puede que mi intuición no sea muy buena (yo para esto de las adivinanzas y de las

profecías soy un calamitoso ejemplo), si me he equivocado, un tanto a mi favor, ya que así habré conseguido la imagen misteriosa, oculta, contradictoria y crítica, que pretendía al enjuiciar su duendecillo interno.

La Alhambra, la catedral, el Generalife, los cármenes, la judaica Alcazaba, el Albaicín, la Antequeruela..., el Darro (Granada entera es un monumento), son los estándares que él porta con pasión benedictina. Antonio Enrique respira ciudad, es ciudad y, ante todo, Andalucía. Para él Granada es el faro del fin del mundo, el finis terrae de la Moraima soñada, la luz, la armonía..., el encanto. Yo que soy de los «de arriba», digamos castellanote viejo, comprendo su locura de amor, su hermosa enfermedad por el «nirvana» árabe.

Con túnica sideral y capirote estrellado podríamos verle en la Alhambra, con una varita mágica—esto, más bien es propiedad de hadas—, con tubos de ensayo, probetas y redomas..., porque Antonio Enrique reside en el Alba, puede que reencarnado, cosmológica.

Finaliza este año Filosofía y Letras—especialidad, Románicas—, lógica licenciatura para quien desea estar más cerca de sus raíces no aljamiadas—en este caso—, sino árabes de pura cepa.

OPERA OMNIA

Toda su producción, prácticamente, está inédita (salvo lo que la Universidad de Granada—siempre he pensado que esta Institución docente es buen punto de mira para otros centros de enseñanza. Tiene iniciativa y se preocupa por los creadores como nin-

guna otra del país— le ha publicado: Poema de la Alhambra (1975) y Cien del Sur sobre la Epica (1976)—esta última, confeccionada por Fidel Villar Ribot y compilada por Antonio Enrique—. Citaré los títulos y después volveremos a las mencionadas obras. Solemnes endechas (cuentos, 1969), El paseo de los Tristes y El Disfraz y la Fantasía (novelas, 1970-1972), Herodes Antipas y La Papisa Juana (teatro, 1973-1976). No menciono los opúsculos ni los artículos, ya que la sección no da para tanto. Ha dado conferencias en Alcalá, en Madrid y en su ciudad natal.

Respecto a lo editado, vayamos por partes: Poema de la Alhambra (col. «Zumaya») es un libro, aún inconcluso, dividido en cuatro ciclos; uno de ellos, el de Los Mártires (otoño), fue quemado por su autor a las puertas de este carmen de la Alhambra, cuando se decidió—esto va a quien le incumba—derribarlo para alzar un hotel. El hecho pirotécnico lo realizó con la presencia íntima de algunos amigos, sin dolor y con respeto del lugar (¡si San Juan de la Cruz y Santa Teresa levantan la cabeza!). El ciclo de Primavera, con dos mil versos, sin acabar, es el dedicado al Patal, Invierno y Estío (La Casa Real y Generalife) son los ciclos que están impresos (doce poemas en total: cada composición por un signo astrológico). El libro es de un colorido verbal fantástico, donde las imágenes imposibles se hacen realidad por mor de la erudición. El ejemplar que obra en mi poder, trae un curioso mural astrológico sobre mi signo del Zodiaco (Escorpión), realizado por Antonio con flores de la Alhambra cortadas la noche de San Juan

DANIEL MERINO, EN LA ENCRUCIJADA DE SU GENERACION

Por Carlos AREAN

ellos no la aprecian porque en el fondo no les importa. Es una pena que la música no tenga más influencia en el desarrollo de la creatividad.

—¿A ti la música te ha ayudado a sentirte más libre?

—Creo que sí. La música me gusta mucho, soy muy sensible a ella (no sé si por constitución, educación o casualidad) y he rechazado otras cosas que me habían enseñado que eran mejores. Pero ocurre que no hay facilidades ni para estudiar (porque en el Conservatorio han convertido la música en algo rígido, desprovisto de espontaneidad y creatividad), ni para ser instrumentista profesional (porque no hay puestos de trabajo) ni para estrenar tus obras (porque unos cuantos lo manejan todo).

—¿Te interesa la música que se está haciendo actualmente?

—Casi toda la música contemporánea que se oye es música muerta. La música contemporánea ha agotado todos los recursos, todas las posibilidades de sorpresa. Por ejemplo, creo que a los instrumentos se les ha sacado de su

sitio al querer hacerles llegar hasta el límite de sus posibilidades. Hay gente que trata de hacer música sólo con efectos instrumentales raros, y ése no es el camino. Habría que encontrar no sólo nuevos efectos y técnicas, sino una nueva estética, una nueva expresión.

BIOGRAFIA

Francisco Javier García Ruiz nació en Madrid, el 21 de abril de 1955. Estudios de armonía, guitarra y violín.

Composiciones:

Una copa de amarillo, para flauta, oboe, clarinete, trompeta, violín y violoncello. Estrenada en el Conservatorio, en un concierto Sonda, en enero de 1975, interpretada por el grupo Pro Arte.

Boceto para un río, obra gráfica, en colaboración con Teresa Rodríguez. 1975.

Dos aguas, para piano, trompeta, percusión y voz. Estrenada en enero de 1976, en la Academia Soto Mesa.

(dice él, yo estoy seguro, que quien lo posea triunfará en la vida. Gracias—lo pienso enmarcar—).

Cien del Sur sobre la Epica es una vasta obra antológica, un muestrario de ciento y pico autores andaluces opinantes sobre un mismo tema: la Epica (al autor, ya de pequeño, le interesaba todo lo concerniente al género épico: libros de caballería, etc.—hasta gustaba disfrazarse de Amadís de Gaula—). En dicha compilación faltan algunos nombres indiscutibles, y, quizá, sobran otros, pero bueno, ahí están como valor testimonial.

Capítulo aparte merece una novela, de 800 folios, que no he citado, La Armónica Montaña. En esta epopeya, Antonio Enrique ha trabajado durante tres años, a razón de ocho horas diarias. En ella da vida a más de doscientos personajes de la mítica historia (Leonardo da Vinci, «El Greco», Tiziano), contemplándoles dentro de la armónica montaña que es la catedral granadina. La obra pretende ser infinitiva y ya hay críticos (lo he leído) que la comparan al Paradiso, de Lezama Lima, y a Terra Nostra, de Carlos Fuentes. Cuando se publique, si es que existe un editor con ganas de bañarse en éxito, dará mucho, muchísimo que hablar... Por los fragmentos que he leído, juzgo que es una obra nueva, única y fastuosa.

El compositor Francisco Guerrero le pidió los papeles de La Papis Juana (una mujer, según reza la leyenda, que se sentó en el trono pontificio en el año 855, entre los mandatos de San León IV y Benedicto III) para una ópera que será estrenada en Italia. ¿Te apuestas algo, Antonio, a que te conocen antes los descendientes

de Cicerón que los celtibéricus mans?: tres contra uno y gana yo; si no, al tiempo.

DE MUESTRA, UN BOTON

Copiaré unos párrafos, pertenecientes a la Bóveda «El Dorado Refugio», de La Armónica Montaña. ¿Quién conoce, fragmentariamente, frases con más luz, con más encanto...? Leamos:

«Fue esta tarde memorable en la que la villa pareció entregarse al adiós definitivo, alargándose en la azulencia oscilación de los oxigentos en el jardín, estremeciéndose como un niño las paredes a golpes de brisa aterciopelada y veloz, tal un beso. Astro de Peretola, sacudido en esta perturbación que alcanzó hasta los regatones en los cimientos de la casona, rebulló su talle maltrecho, allegándose sinuoso como una meditación a las manos de la dama, y las ató, loco de besos, tras solícitos forcejeos que la tarde melaba en adorable escena, con una guirnalda. Fue así que donna Lisa, la que siempre tuvo una palabra de amor para sus miembros baldados, al abrirlas como opulentísimas conchas descubrió donde las perlas una llave en una y una pluma en otra. El antiguo volador malogrado por las alas mecánicas del sabio da Vinci había aprovechado el entusiasmo conspicuo de la morada para servirse de uno de sus trucos predilectos. Dijo en una pirueta que resultó más enigmática que lastimosa: "la sangre es la llave; en la sangre está el angel, su pluma, pero también su sombra".»



Quince años son los que constituyen el periodo de plenitud de una generación. Los quince primeros de actividad de un artista suelen ser los de descubrimiento de su propia manera de hacer; los quince siguientes, los de afianzamiento de la misma y comienzo de una plenitud que puede durar todavía uno o varios periodos más. Estos análisis, popularizados en España por Ortega y Gasset, son válidos en líneas generales para la mayor parte de los pintores españoles del siglo xx. Daniel Merino pertenece a la generación de 1963. Tuvo, como todos los miembros de la misma, el inconveniente de venir inmediatamente a continuación de la del 63, la que, no sólo había homologado la vanguardia española con los restantes países de la Europa Occidental, Estados Unidos y la Argentina, sino que, debido a la aceleración de la evolución, había dejado esquilmo el terreno y dificultado las posibilidades de que sus sucesores pudiesen, de momento, encontrar algo verdaderamente suyo que decir dentro de los supuestos de una abstracción que ellos habían llevado a alturas inusitadas, pero que habían acabado por codificar.

A los hombres del 63 no les quedaba otro camino que inventar una nueva abstracción o una

nueva figuración, doblada, tal vez, la primera de *op-art* y arte cinético y la segunda de neosubrealismo o de *pop*. Caba también mantenerse fieles al espíritu de la abstracción y buscar una síntesis entre sus supuestos todavía no codificados y algunas de las nuevas tendencias en lucha. Como español me enorgullezco de poder decir que fue en España y en la Argentina en donde estos nuevos jóvenes valores asumieron con mayor eficacia la necesidad de adentrarse en este camino, sin inventar sus formas a partir de cero, pero con coraje suficiente para barrenar todo lo que había de anquilosamiento académico en muchos disfraces de la figuración tradicional y en buena parte de la abstracción postfauleriana.

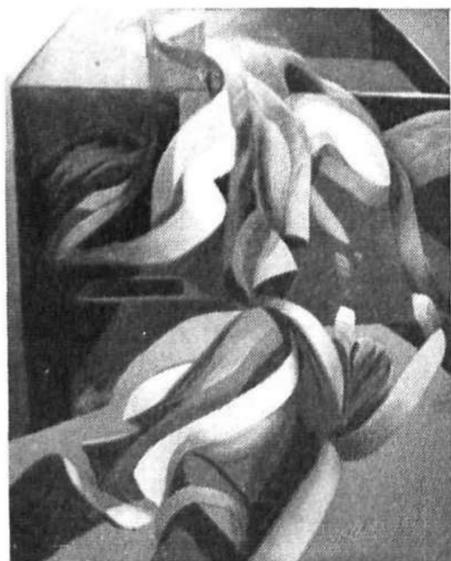
Luchar contra la academia es también una tradición, pero de arte vivo y no de restos de muertos que se dedican a enterrar a los muertos. Muchos jóvenes han seguido esa tradición de mirar hacia el mañana y no tan sólo hacia el ayer, coordinándose en equipos de investigación seria, pero un tanto matemática. Otros han preferido actuar como francotiradores y darle tanta importancia a sus instintos como al análisis y al estudio. Están más dentro de la vida que los de los equipos asépticos, ya que, recor-

dando otra vez a Ortega, la verdadera razón humana es la vital. Daniel Merino, por ser francotirador estudioso y por no hallarse condicionado, pudo mantener el espacio y los esquemas de la última abstracción y también, en los formatos pequeños, la materia del informalismo. Aceptó, asimismo, los colores humildes de la tradición castellana, pero multitonizándolos y haciéndolos cantar a veces a través de las degradaciones o las transparencias de la materia.

El instrumental recién recordado era más que suficiente para construir futurismo erudito, pero Merino quería comunicar también su palpitación humana de hombre que posee su capacidad personal de enfrentarse con la realidad. De ahí que algunas de sus imágenes pudieran disolverse en el aire y romper con su inverosimilitud el equilibrio medido de algunas formas cúbicas transparentes, desde más allá de los supuestos del cubismo y del op. De ahí también que en algunos bodegones abstractos un ser vivo se convierte en guiñapo desgajado y nos recordase la inanidad de buena parte de nuestros afanes más grandilocuentes.

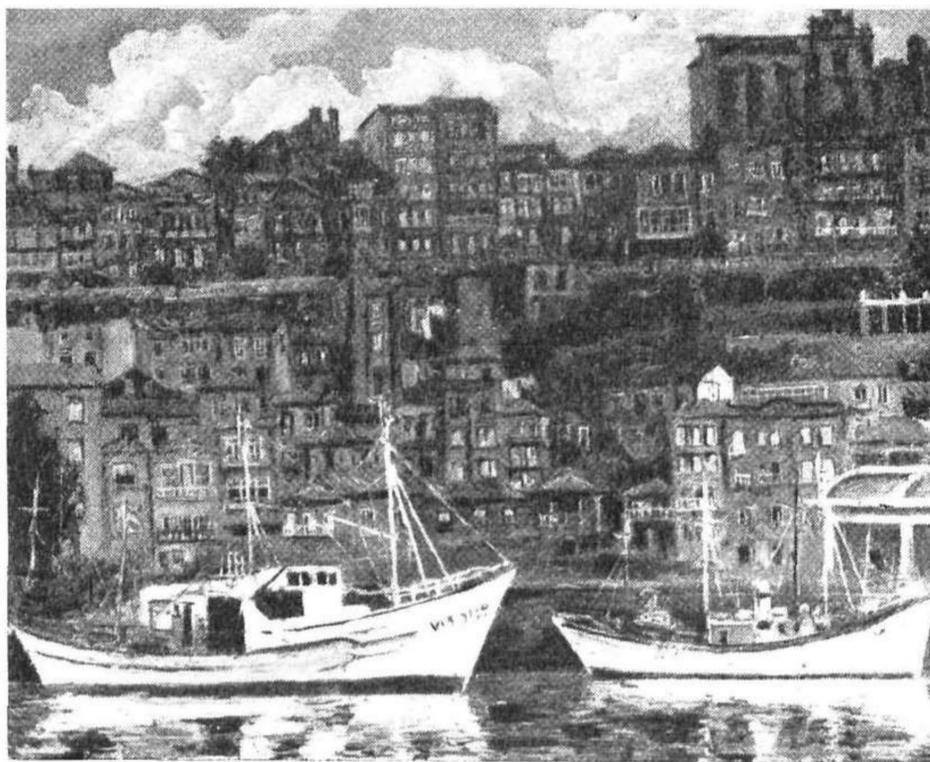
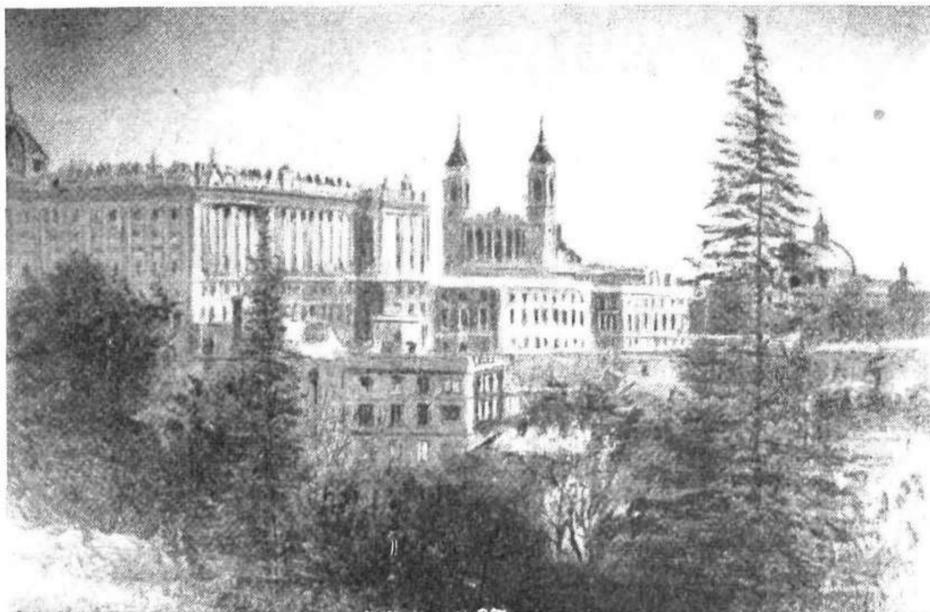
Creo, no obstante, que esta tensión y este desacierto con buena parte de realidad, más que en la imagen en ella misma, nos la transmite Merino en la manera de fragmentar rítmicamente sus formas y de buscar al mismo tiempo yuxtaposiciones cromáticas inverosímiles, azulencos con grises verdosos, por ejemplo, o morados con unos platas más fáciles de imaginar en el marco que en el corazón de la obra.

En el momento de realizar esta exposición se le acaban a Daniel Merino sus quince años de cita consigo mismo. La cronología de una vida humana (tercer recuerdo a Ortega y Gasset) suele ser la misma en lo esencial para todos los hombres que tienen algo que decir o que hacer. Los próximos quince años serán los del afianzamiento y ello será así porque Merino no ha perdido su ruta en los quince que acaban de transcurrir. Su obra ha encontrado ya la que habrá de ser su conformación definitiva. Nuevas generaciones reaccionarán contra ella, igual que él y los artistas de la suya han reaccionado contra la anterior. Semejante reacción en contra, unida a la aceptación de lo que hay en ella de vivo y de perdurable, constituirá la mejor garantía de su calidad y de su eficacia.



EL CONTINUO MENSAJE DE EUGENIO LOPEZ BERRON

(Viene de la pág. 36.)



pozos. La Moraña abulense es tierra para elegidos que, o se enamoran para siempre de los campos y a ellos dedican vida y esfuerzo o salen llevándose en el corazón la amplitud de las tierras y la franqueza de la luz para aplicarla luego en todo lo que hacen o lo que dicen. Si, como en este caso, se trata de un pintor, veréis que los paisajes que pinta son claros, sin mezcla de artimañas que os desvíen de la intención creadora; López Berrón, como todos los artistas de Castilla, pintan la verdad, tal como ellos la ven o acaso como ellos quieren que sea para que pueda entrar por los ojos de todos los que se acerquen a sus cuadros.

Acabamos de conocer personalmente a López Berrón cuando está en vísperas de lanzarse a esa aventura tan española de sobrevolar el Atlántico y pisar tierras americanas donde sus cuadros serán como un mensaje de las ciudades de nuestros predios

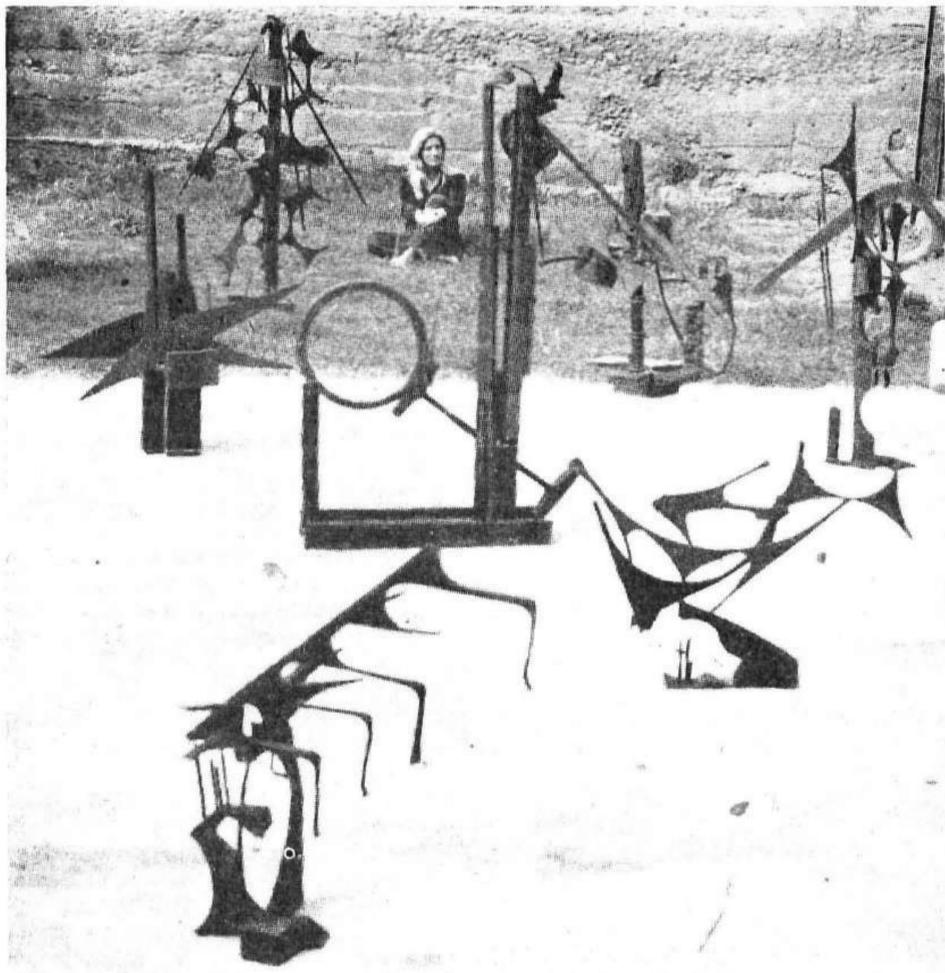
a aquellas hermanas gemelas de tantos puertos de mar, de tantas aldeas como se levantaron para saciar la nostalgia de los que allá se fueron dispuestos a ganarse el mundo. A López Berrón y a ese otro pintor, maestro en su fecunda juventud, que es Sánchez Carralero, se les ha cursado una invitación para exponer sus pinturas en la República Dominicana. Y en su casa es todo un trasiego de cuadros y embalajes que esperan el momento del embarque y obligan a las disculpas que el pintor y su esposa nos prodigan. Nos imaginamos al artista haciendo desfilar ante los ojos de los aficionados de América la esencia de estos paisajes que él ha ido coleccionando en su espíritu viajero. Primero, sus tierras abulenses en las que se recoge el misterio de las serranías en las que la piedra adquiere categoría de protagonista; montañas agrestes, de dureza de siglos que servirán de contraste ante la dulzura de las

selvas dominicanas, más propicias al ensueño de la vegetación exuberante y al sonar de las playas caribes que a estos dramáticos escenarios de lo que López Berrón ha sabido arrancar toda la grandeza de su tierra abulense. Y luego las ciudades norteñas, por las que el artista ha ido pasando a través de los bosques de mástiles en las dárseñas pesqueras, soportales recoletos de donde algún día partió el bisabuelo de estos que ahora han de acercarse a ellos en la exposición de Santo Domingo. Anotamos la realidad mágica con que el pintor se ha detenido en el puerto de Vigo, o enfrente de los ventanales de Fuenterrabía o de Pasajes. Toda una demostración de buen ver, de buen sentir y de buen hacer. Porque a pesar de la juventud de este hombre, nacido en Gotarrendura, en las tierras de Avila hace poco más de treinta años, se puede alabar su pincel como bien maduro en las mayores dificultades del oficio y presto, con la calidad de su dibujo, a no tener que supeditar su arte a deformaciones de ninguna clase. Así lo vio claramente el maestro Camón Aznar que dijo de estos cuadros en reciente ocasión:

«Es este paisaje carpetovetónico el que se consolida en estos cuadros en unos formas, cuya materia, también de densa estructura, sirve a una visión veraz y sensible de las perspectivas castellanas. Perspectivas en las cuales juegan visiones de ciudades monumentales y humildes rincones humanizados por las arquitecturas populares.»

Nuestro llorado Federico Muelas hubiera colgado de la solapa de López Berrón la flor más cálida de sus elogios ante el cuadro espléndido con que retrató la ascendente arquitectura de Cuenca. Porque no le bastó el modelo, ya de por sí trascendido al misterio en el barroquismo de su realidad, sino que lo fue haciendo cada vez más claro a través de su espíritu apasionado y de su concepción de la realidad. El marqués de Lozoya descubrió, viendo estos paisajes, que entre el pincel y el lienzo se interponía «un alma muy sensible, de exquisita delicadeza». Por eso nos sirve de intermediario entre la realidad y nuestra contemplación, que ya siempre, ante el pueblo, el monte o el mar, estará supeditado a recordar cómo lo pintó López Berrón, cómo nos hizo ver lo que sin su índice señalador no hubiera tenido eco en nuestro espíritu. Su mensaje, su continua preocupación por acercar tierras y ciudades a nuestra sensibilidad tendrá ahora su aplicación perfecta y serán sus lienzos embajadores extraordinarios de la belleza con que España saludará a sus hermanas de allende el Océano.

ESCULTURAS DE ANGELES FREIXANET



Estas estructuras en hierro abiertas al espacio: círculos y barras, tornillos o planchas oxidadas y garfios suspendidos, que se elevan hacia lo alto o rastrean entre tubulares conformaciones, niegan toda vinculación signica a un símbolo o a una alegoría predeterminada. Son formas escultóricas que penetran en el anónimo fundirse con las fuerzas de generación, destrucción y conservación del universo, en el sentimiento de exilio de la existencia. Su creadora, la artista catalana Angeles Freixanet, una de las personalidades que con mayor fuerza innovadora destacan en el panorama de la escultura española, ha encontrado en el dominio del hierro y en su laborioso forcejeo, el material que llama y se identifica profundamente con su necesidad expresiva. Su obra escultórica, iniciada hace apenas cuatro años, define una de las tareas más dignas de atención de cuantas se desarrollan dentro de las nuevas tendencias que apuntan en el arte escultórico de nuestros días.

Una expresividad de temple surrealista emana de algunos de estos mástiles como tótems erectos, o de la combinación discordante de aros y enmarañados lineales, de rupturas y erosiona-

dos, de dentados recortes o de enceradas superficies que propugnan la nueva estética de lo informal a partir de la expresividad intrínseca a la materia elegida. Responden estas esculturas a una ausencia de voluntad formativa, que es reflejo de una constante rebeldía frente a toda estructuración preconcebida y racional, y que abarca, por tanto, a todo el abstractismo que no sea geométrico ni constructivista, incluso a toda voluntad signica o semántica. La propia artista ha manifestado sobre el sentido de su obra: «Admito, sobre cualquier otro, el arte más informal, el arte más arriesgado y, por encima de todo, intento paladear el arte fugitivo de la creación. No se trata sólo de construir espacios relacionados y formas más o menos impuestas al vacío, sino de revelar toda la fascinación por la fuerza, la nobleza y la esencialidad de este material: el hierro.»

A los más calificados artistas que realizan su obra en hierro parece unirles el sentimiento de la vulnerabilidad del hombre. Angeles Freixanet forja artefactos formales a los cuales se enfrenta y, a partir de los mismos, establece una constante interrogación sobre todo. Tal vez este material de desecho que utiliza,

producto de chatarra, y deterioro, manifiesta su inconsciente contraposición a la lisura y precisión de otros materiales que recuerdan demasiado la análoga precisión de un universo mecánico que nos rodea y del que a menudo deseamos sentirnos liberados. Sus esculturas, cargadas de un inmediato atractivo, llevan la impronta de abandono y de efímera transitoriedad que viene a redundar en esa búsqueda de lo improvisado y de lo audaz. Podría pensarse, al contemplarlas, que son el símbolo más auténtico de una edad en la que «el consumo» ha llegado también al terreno del arte, lo cual no implica una degradación estética, sino que refleja la compleja situación de un tiempo humano cambiante.

Las formas afirmadas, llenas de transparente movilidad, en las que el espacio no queda capturado sino delimitado y al mismo tiempo fluyente, se generan a partir de la combinación de elementos lineales, bien en madejas, varillas o armazones de telas metálicas, con tubos y planchas metálicas recortadas. Toda su obra ofrece connotaciones que son familiares al «arte pobre», en la medida que el material expuesto a la oxidación y a la corrosión de los ácidos aporta esa conmovedora sensación de desamparo, ofreciendo un amplio espectro de posibilidades de lo que en su día fueron maquinarias útiles u objetos no exentos de belleza. En la obra de Angeles Freixanet se percibe, en primer término, la impronta de la creación, el acto físico de torsionar, de dar forma libre al material, con plena indiferencia frente a la presencia o ausencia de elementos figurales. Sus signos, estrictamente abstractos, se hallan separados de toda referencia a figuraciones preexistentes, sean éstas de carácter naturalista o simbólico e, incluso, son ajenos a un determinado sentido conceptual. Tenemos así un signo que anticipa el significado y que, pese a invertir el planteamiento semántico, no hace que su arte deje de tener significación.

No concluye su actividad artística en la realización de esculturas, sino que con frecuencia se desliza en el campo de la pintura, o mejor dicho, verifica situaciones ambiguas y pasa de

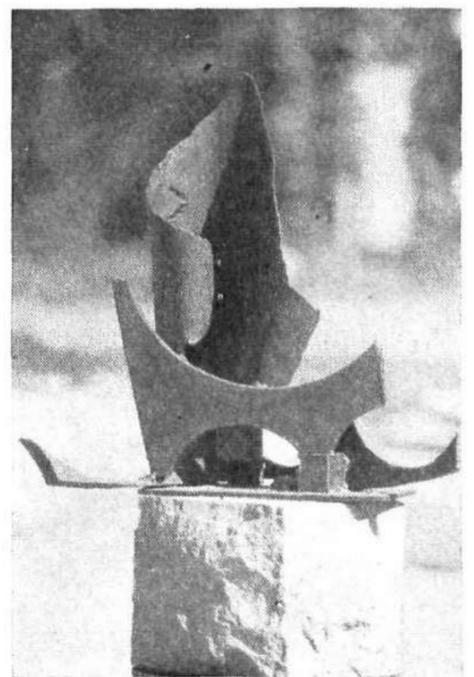
un campo a otro. Sobre planchas de hierro horadadas por ácidos, recortadas e incluso soldadas, crea estructuras bidimensionales sobre las que el fuego y la pintura establecen una libre correspondencia de relaciones múltiples entre timbres y acentos, espacios y dimensiones. Estas obras tal vez encuentran su antecedente en las creadas durante un tiempo por Burri y Marotta, e incluso en algunos relieves de Mirko, o en ciertas esculturas en superficie de Kimany o de Con-sagra.

El elemento imprevisible, el azar, la casualidad, que casi siempre estuvieron ausentes del arte occidental, se manifiestan en nuestros días hasta el punto de alcanzar el paroxismo de las técnicas automáticas o de los zigzags instintivos; de la materia que se transforma en virtud de las particulares cualidades del médium, más que por la precisa voluntad del artista; mientras que la búsqueda de una tosquedad de la ejecución y de una an-objetualidad, a favor de una más sutil conceptualidad, se pueden descubrir en estas esculturas de Angeles Freixanet y en las de otros artistas de nuestros días.

Hoy los dos polos extremos de la escultura oscilan entre la cerrada indiferenciación y la especialidad múltiple, pero los arquetipos no son ya Maillol y Rodin, sino Brancusi y González. Al contemplar estas obras de Angeles Freixanet no podemos sustraernos a constatar que una gran parte de la escultura se ha inclinado, como lo hiciera la pintura, por el informalismo y también por lo matérico. Hemos visto aparecer una nueva plástica en la que domina el vacío sobre el lleno, donde el espacio interno se ha hecho uno y único con el externo, donde el material bruto y tosco ha ocupado el puesto del mármol y de las pátinas de bronce.

El hombre se halla en el trasfondo vivencial de estas manifestaciones, un hombre que lanza sus interrogantes al vacío y anhela insertar la propia vida en el soporte de un espacio abierto, a través del cual religa su existencia y busca su identidad en la participación de un todo.

RMDL



Itinerario de EXPOSICIONES

Madrid

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

JAVIER ALCALA,
en la Caja de Ahorros de Avila



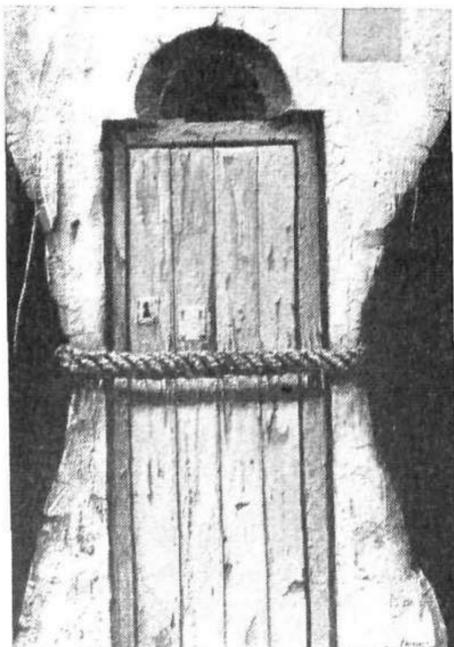
La pintura al artista catalán Javier Alcalá, tras una apretada trayectoria de estudio y de investigación a la búsqueda de su identidad expresiva, se sitúa actualmente en la línea de un expresionismo a través del que hace llegar al espectador emociones y sentimientos. Sobria y contrastante la paleta, recio y convulso el trazo, no hay regusto en su obra de técnicas que aparecen ya sobrepasadas y dominadas. Es el pulso vital, y sus anhelos de idealismo los que llegan materializados en un lengua-

je directo y sobrio, hecho el color impacto emocional y la pincelada toque seco o arrastrado. Sus paisajes con barcas, sencillos rincones interiores, o desnudos de mujer, son trasunto de una realidad vivida intensamente, atrapada al filo convulso del sentimiento.

Nacido en una familia de artistas, e iniciado desde muy joven en el dibujo y el grabado, ha pintado en París y en Berlín, donde obtuvo el título de ingeniero en artes plásticas, y ha celebrado numerosas exposiciones por toda Europa.

LAPAYESE DEL RIO,
en la Galería Kreisler

Se tiene la impresión, al contemplar estos lienzos de Lapayese del Río, de que en ellos, determinadas formas de una vida rural todavía inmediata se han materializado en



tierra y luz hechas color. Colores creados y nacidos de un sentimiento vivencial del entorno. Sobre estos muros de cal a los que asoma una ventana ciega, queda la sugerencia expresiva de un tiempo transcurrido entre soles, sudor y pan. Está también la historia de lo cotidiano anudada entre tablas y cuerdas, entre mandolinas y objetos populares, entre desconchados y espantapájaros, que nos hablan de una objetivada realidad alumbrada de ensueño.

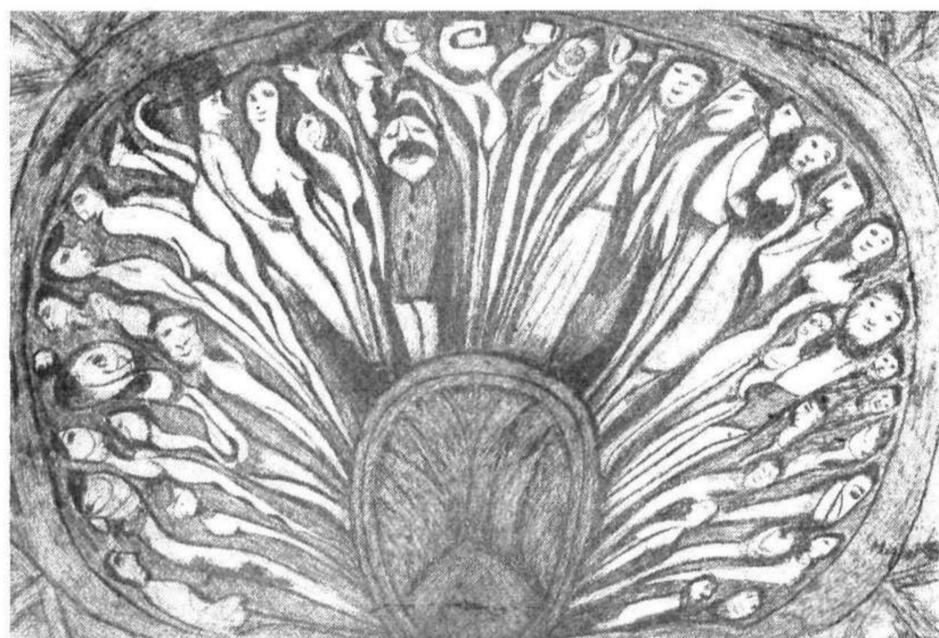
Lapayese del Río se nos muestra como un constructor que quisiera rescatar con voluntad casi arquitectónica, aquello que es reliquia de un pasado próximo. De ahí que la materia se adense y ofrezca la calidad real o sugeridamente hiperreal de una humilde fachada, mientras la luz la penetra dando forma tangible a la subjetividad del sentimiento. El artista posee un vasto dominio del lenguaje pictórico y, sin embargo, en su obra prevalece esa expresividad espontánea y jugosa que, más allá de la dicción, gana por la rotundidad con la que forma y color

aparecen involucradas en el don de la creación artística.

La precisión del dibujo, la riqueza y contraste de calidades texturales y el dominio de las diversas perspectivas conjugadas, traducen algo más que una imagen real u

objetivada. En su pintura, y bajo el cuño de un realismo simplificado y abstracto, adquieren forma expresiva y dramática vestigios de una manera de vivir que nos dice adiós a la luz intensificada de un romántico y nuevo expresionismo.

MIGUEL HERNANDEZ,
en las Salas de Exposiciones del Patrimonio Artístico



De Miguel Hernández, nacido en 1893 en un pueblo de Avila y fallecido en París, en el hospital Saint Joseph, a los sesenta y cuatro años, poco sabemos hasta la celebración de la exposición que actualmente tiene lugar en las Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

Su vida parece haber abundado en trabajos diversos y en vicisitudes que lo avocarían a reemprender de manera total una vocación artística a los cincuenta y cuatro años, aun cuando se había manifestado con anterioridad.

De sus diez últimos años de vida en París son producto estas obras que ahora contemplamos. Pese a su original primitivismo, ajeno a toda estética preconcebida, subyace en toda su pintura el trasfondo de un surrealismo en el que confluyen extraños simbolismos que habría que rastrear en lo oculto del subconsciente. Todo su mundo pictórico parece ser trasunto directo de las visiones de una mente alucinada. Figuras de hombre y de mujer, de cuerpos llameantes, entremezcladas con fisonomías animaloides, conforman un abanico de pesadillas. En algunas de las obras, los rostros aparecen aislados o enmarcados por ondulaciones y arabescos, mientras en otras los ritmos envolventes coexisten junto a representaciones reiterativas en plana perspectiva mural. Conmueve al espectador esta pintura atormentada, cuya inquietante expresividad hace vivenciar un sentimiento de angustia animado entre la lucidez y la locura.

BEN YESSEF,
en la Galería Heller

La paloma sigue siendo el símbolo de serenidad y de idealizada calma que amortigua la carga de la vida. De ahí, que las palomas de Ben Yesséf, que ocultan rostros de mujer, se posan en unas manos deformes por la rudeza del trabajo, o sobre un hombre que habla de paz, ofrecen el contraste de su simbolismo alegórico frente al expresionismo costumbrista de que nos hablan sus personajes.

Ben Yesséf, nacido en Tetuán, cursó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla, de la que mereció en años sucesivos el Primer Premio de Pintura y el de Dibujo. En la exposición que ahora presenta en la Galería Heller ha reunido dibujos, grabados y pinturas. El dibujo es portavoz de esa síntesis de expresionismo, simbolismo y realismo que caracteriza a su obra. Expresionismo de la forma, que se concreta en la voluminización de aristados ropajes, de manos

deformes y de rostros ocultos o semivelados; simbolismo, que aletea en la blanca delicadeza de sus palomas



mas, y realismo en la captación de un entorno que abunda en datos precisamente objetivados como son la ornamentación de los vestidos y sus formas usuales, cestos y utensilios, y en la misma personalidad de estas gentes extraídas de un medio humilde y popular.

Es en el grabado donde el artista pulsa con mayor acierto expresivo la agresividad y el dramatismo del

rayado y el perfilado contorno de las formas, junto a una delicadeza poético-simbólica que emana, no sólo de lo alegórico de determinados elementos, sino de la utilización de los blancos como forma. Es en la obra pictórica donde creemos que el artista ensaya una nueva vía en la que deberá lograr la identidad expresiva que ya poseen sus dibujos y grabados.

Y EL ITINERARIO SIGUE EN....

Galería Adrada.—Oleos de Isabel Santaló.

Galería Multitud.—Crónica de la pintura española de posguerra 1940-1960.

Galería Arte-Horizonte.—Esculturas en hormigón de Angel Mateos.

Galería Aele.—Múltiples y obra gráfica. Alechinsky, Arp, Calder, Calderara, Canogar, Clave, Cruz Díez, Cuevas, Chirino, Dali, Ernst, Hartung, Man Ray, Masson, Matta, Millares, Miró, Oteiza, Picasso, Piza, Saura, Soto, Stein Berg, Tapies, Tinguely, Saint, Phalle, Velickovic.

Banco Latino.—Diez pintores de hoy y para mañana. Luis de la Cámara, Jorge Castillo, Abel Cuerda, José Luis de Dios, José Guinovart, Antonio de Ignacio,

Francisco López Soldado, Antonio Maya, Manuel Prior, Alvaro Segovia.

Círculo 2.—Angelo Bettin.

Galería Novart.—Chen Ching Ming.

Sala Verona.—Aguadas de Paco Puertas.

Galería Ynguanzo.—Jesse A. Fernández.

Studio Levi.—Sobre la Bienal de Venecia. Documentación, fotografías, notas críticas, catálogos, proyección diaria de película a las doce y veinte horas.

Centro Cultural de los Estados Unidos.—Exposición de Jerry Sheerin.

Galería Juana Mordó.—José Guerrero. Veintiséis años de pintura.

Galería Kreisler Dos.—Esculturas de Teresa Eguibar.

PROPAC.—J. C. Albadalejo.

la figura humana y del mundo de pájaros, animales y plantas —también de sentimientos— que acomete en sus realizaciones plásticas.

Diríase que —todo junto— entre fábula y realidad, entre paraíso y pesadilla, entre poesía y crueldad, ha encontrado, Dorothy Molloy, el lenguaje preciso para —como dice acertadamente su presentador, el crítico Daniel Giralt-Miracle— «psicoanalizar sus propios cuadros o sus propias vivencias».

Y es que hay algo vivo —algo verdadero— en estas pinturas y dibujos —de gran tamaño— que la artista irlandesa —como en tapices colorísticamente bordados o peinados por el dibujo— ha colgado en los muros de la Galería Sarrió con las venas de sus caligrafías encendidas por su saber técnico y su sensibilidad.

Junto a estas obras —en las que hace participar la naturaleza— Dorothy Molloy presenta unos retratos de Kafka, Einstein, Picasso... en los que la verdad expresiva va más allá —más adentro— de los ojos con que miran.

M. BORDALLO,

En Galería de Arte Grifé & Escoda

Cuarenta y una acuarelas —algunas de ellas de gran tamaño— expone, en Galería de Arte Grifé & Escoda, el artista barcelonés, miembro de la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña, Manuel Bordallo Solé.

Pintor que si desde hace años venía siguiéndole los pasos no había tenido, todavía, ocasión de comentar su obra. Mis encuentros con ella, fue siempre en concursos: ésta es la primera vez que le contemplo una obra extensa e intensa como la que tan exhaustivamente exhibe.

Obra en la que el expositor acredita conocer —como pocos— los secretos y las posibilidades de la acuarela cuyo dominio técnico pone al servicio de una objetividad de la que no es ajeno el sentido lí-

rico que la expresa y la sensibilidad que dicta —en cada momento— la pincelada, la reserva, la transparencia, el juego del color, el encuadre y la exactitud de la luz que enciende, difumina o simplemente resalta el escenario —los bellos escenarios— de su fiel recreación que repite.

Verdad —repetición— que en las acuarelas de Manuel Bordallo llega siempre como poetizada y limpia bajo unos cielos que contrastan —con su decir casi abstracto— con la objetividad de los primeros planos siempre —reitero— sensiblemente objetivos, concretos.

Los amantes de la aguada tienen, en esta exposición, motivos sobrados de goce: todo en ella responde a la mejor tradición de la acuarela.

de Barcelona

Por Françesc GALLI

DOROTHY MALLOY, en Galería Sarrió

A base de lápiz, tinta china, un poco de gouache y otro de pintura acrílica, Dorothy Molloy ha presentado —de nuevo en nuestra ciudad— una muy completa exposición que si se explica desde el dibujo, tiene, también, una terminación en la que el color es delicado y contrastante protagonista.

Protagonismo que le permite pintar desde el dibujo que —pienso— se sirve de cierto surrealismo para llegar más hondo en la interpretación de



VILA ARIMANY,

en Galería de Arte Anglada



El pincel y la espátula marcan campos en la pintura que Joan Vila Arimany exhibe en la Galería de Arte Anglada.

Campos de una figuración que busca y halla en el paisaje sus argumentos. Argumentos que realizados —unos— con pincelada gruesa y breve llevan a su pintura a una objetividad muy radicalizada que se ve acentuada por el juego de los contrastes, sombra-luz, que los define.

Argumentos —los otros— llevados a cabo por medio de espátula que se distinguen por la parcelación —tal la geografía de un mapa— que los teje en ordenados conciertos de color.

Color, en ambos casos, que Vila Arimany procura poetizar por medio de unos trazos —nacidos en el pincel o la espátula— en los que la materia se hace pastosa y densa a la vez que único vehículo de expresión de una realidad que deja escondida el dibujo que la sustenta.

Dibujo que no por no aparecer en la superficie deja de existir en los logrados paisajes, que exhibe, llenos de sano lirismo y fervor colorista.

la película de la quincena

“ALGUIEN VOLO SOBRE EL NIDO DEL CUCO”,

de Milos Forman (EE.UU.)



Milos Forman, checo, nacido en 1932, despertó una viva curiosidad en la crítica internacional ya con su primera película, *Cerny Petr*, rodada en su país natal en 1963. La confirmación de su talento como lúcido crítico de la realidad social, a través de un lenguaje impregnado de humor y vivacidad, vino con sus dos siguientes películas, *Los amores de una rubia* (1965) y *El baile de los bomberos* (1967), asimismo producidas por la cinematografía checoslovaca. La invasión de su país por los ejércitos del Pacto de Varsovia, en 1968, le sorprendió estando en París. Ya no volvería a Praga: con el prestigio alcanzado en los Estados Unidos por sus tres películas, especialmente por *Los amores de una rubia*, no le fue difícil rodar su primera película americana, *Taking off*, visión sarcástica, agrídulce, muy «a la checa», de la problemática hijos-padres en los Estados Unidos de hoy. *Taking off*, rodada en 1971, no fue bien comprendida ni aceptada del todo en América. Por eso Forman hubo de esperar dos años para rodar en 1973 *Vision of eight*, un reportaje sobre la Olimpiada de Munich, y otros dos años más hasta dirigir *One flew over the cuckoo's nest*, título enigmático tomado de una canción infantil y que juega con el doble significado de la palabra cuco, que en América quiere decir también algo así como «majareta». Con esta película, Forman se ha asentado sólidamente en el difícil campo de la industria cinematográfica americana, porque no sólo la película ha sido (está siendo) un gran éxito de público a nivel mundial, sino que en la última concesión de premios Oscar batió un récord acaparando cinco de los más importantes: «a la mejor película americana», «al mejor actor» —Jack Nicholson—, «a la mejor actriz» —Louise Fletcher—, «al mejor director» y «al mejor guión».

En *Alguien voló sobre el nido del cuco* hay dos historias. La que está contenida en la «letra» del filme, la que se narra a través de la peripecia de un grupo de pacientes en un hospital psiquiátrico de Oregón, y la que es preciso traducir de este relato a modo de parábola. En la primera, basándose en una novela de Ken Kesey, Forman traza un inquietante cuadro sobre el funcionamiento de los hospitales psiquiátricos, planteando el espinoso problema de los tratamientos intensivos a base de drogas y, eventualmente, con intervenciones quirúrgicas frecuentemente innecesarias que llegan a anular por completo la personalidad del paciente.

Randall McMurphy, trapisondista nato, tipo rebelde, imaginativo y, paradójicamente, ingenuo y bondadoso, es transferido desde la prisión del Estado a un hospital psiquiátrico para ser sometido a un reconocimiento mental dada su mala conducta en la cárcel. McMurphy, que no es en absoluto un enfermo, se convertirá en la clínica en un elemento disgre-

gador del orden estricto, implacable y en el fondo absurdo impuesto por la enfermera jefe, *Ratched*. Pero esta alegre subversión de la vida diaria de alienados y cuidadores, tratada por Forman en tono de comedia humorística, con alguna que otra pincelada ácida, no puede ser tolerada por quienes se sienten no sólo con el poder, sino con la responsabilidad de mantener rigidamente los sistemas establecidos para la correcta marcha de la institución. Primero será la prueba de fuerza; más tarde, el electroshock, y finalmente, una lobectomía que, al ser verificada injustificadamente, convierte en desecho humano al alborotador, anulando su personalidad.

Vemos entonces que la crítica contra la medicina y los sanatorios de psiquiatría se convierte irremediablemente en una fábula sociopolítica que surge impetuosa de la acción filmica para ir al encuentro del espectador. El mismo Forman, en una entrevista concedida al crítico francés Marcel Martin, decía: «Naturalmente soy consciente de que esta historia tiene varios niveles de interpretación. Yo me concentré en la narración de la historia real, sabiendo que refleja una realidad más amplia. Actualmente, cada sociedad americana, capitalista, democrática, socialista o comunista, tiene semejantes problemas éticos o filosóficos.» El problema que plantea Forman es el derecho moral, ético, que tiene o no un hombre para actuar sobre otro hombre, hasta el punto de imponerle unas normas con el pretexto de que son beneficiosas para él o para todos. No es cuestión de buena o mala voluntad por parte del enfermero-mentor, sino del derecho que le asiste.

Si la película se desarrolla hasta casi el final en ambiente humorístico, termina en tragedia con un viraje lógico que no quiebra en absoluto la unidad narrativa, lo que testimonia una vez más la habilidad y el sentido cinematográfico del realizador, el cual, por otro lado, contempla a sus personajes con ternura o comprensión al menos de su problemática personal. Y así, mientras que la presentación de los alienados está hecha de forma que el espectador ríe con ellos y no (notemos la diferencia) a costa de ellos, los tipos humanos de médicos y enfermeras han sido trazados objetivamente, sin convertirlos en torturadores. Es posible que se destaque la enfermera *Ratched* por sus tentaciones de dominación, aunque no se ahonde en el personaje.

La acción se desarrolla en un microcosmos cerrado: el pabellón donde vive el grupo a que ha sido asignado McMurphy. Sólo una vez se rompe esta monotonía ambiental con la escapada del grupo de locos y su excursión en barco. También, al final, la huida del piel roja en la luz lívida del amanecer a través del jardín marca sensiblemente el contraste de los espacios abiertos a la esperanza humana con la opresión de las paredes desnudas de la clínica. Forman se siente a sus anchas manejando estas dos atmósferas, y si la travesía escapatoria sobre el barco es un prodigio de gracia, o la marcha del gigantesco piel roja hacia las tierras de sus antepasados está envuelta en un halo épico, también la vida cotidiana en el pabellón del hospital, con las algaradas de los enfermos, los choques con los cuidadores, las tensiones y los momentos de humor, se dosifican para mantener tensa la atención del espectador. No cabe duda que uno de los grandes méritos de Forman es la dirección de actores. Resulta sorprendente saber que la totalidad de los alienados son actores profesionales y no auténticos orates, tan ajustada es su caracterización y actuación. También hemos de reconocer que la Academia de Hollywood ha actuado este año con estricta justicia premiando la labor interpretativa de Jack Nicholson y de Louise Fletcher, soberbios ambos en su tremendo enfrentamiento.

Películas en la

XVIII SEMANA INTERNACIONAL DEL CINE DE BARCELONA

Del 8 al 16 del pasado octubre y coincidiendo con el ya popularísimo «Sonimag» (Salón de la Imagen y del Sonido) se celebró en Barcelona, en el recinto de la Feria de Montjuich, la XVIII Semana Internacional del Cine, la que hasta hace pocos años se tituló Semana del Cine en Color y que ahora, dejando a un lado

la problemática de los tonos fotográficos por el casi exclusivo empleo del color a nivel mundial, se ha convertido en un escaparate del mejor cine que se hace, de corte ideológico, o de las nuevas cinematografías que van incorporándose a las corrientes actuales del cine.

Setenta y una películas, entre



«La frase inacabada», Hungría



«Muerte por asesinato», EE.UU.



«Oda a Yimeng», República Popular China

Wen Ju y Ching Mu Kuei (la primera) y de Sang Yu y Wang Siu Weng (la segunda), son dos producciones de la República Popular China, las dos primeras que se presentan en un festival cinematográfico español; de ahí su interés, su único interés, porque la verdad es que se trata de dos típicos ejemplares de ese «realismo socialista», sobrepasado, que funcionó en los países comunistas europeos en los años más duros del stalinismo. El primer filme es un relato épico de la guerra entre el ejército rojo de Mao y las tropas de Chang Kai Chek. La segunda película es la historia, manida en el cine socialista, del joven secretario del Comité del Partido en unos astilleros, que apoya la lucha de una bella proyectista contra los turbios manejos traidores y revisionistas de un ingeniero vendido a una potencia extranjera. Los dos «héroes positivos», en vez de hablar de amor y demostrárselo, se pasan todo el filme trabajando en los proyectos técnicos, conversando sobre metales y poniendo al descubierto las falacias del renegado. Cine, pues, doctrinario, destinado a grandes masas sobre las que actúa una tenaz pro-

paganda de formación en los ideales comunistas. La realización es funcional y lenta.

PANTALEON Y LAS VISITADORAS, dirigida al alimón por el español José María Gutiérrez y el peruano Mario Vargas Llosa, sobre una novela de este último, se presentaba representando a la República Dominicana. En clave de farsa regocijada, se nos cuenta una fábula sobre los excesos a que llega la burocracia y el espíritu ejecutivo cuando se hace de éstos un fin y no un medio. Las aventuras del capitán Pantoja organizando un cuerpo de «visitadoras» para descanso del guerrero están narradas con auténtica gracia, aunque el poco oficio de los directores les hace caer en frecuentes tiempos muertos.

THE MISSOURI BREAKS, de Arthur Penn (EE.UU.), tiene el sello de su autor, maestro del cine violento. Clásico *western* donde se enfrentan un cuatrero (Jack Nicholson) y un pistolero (Marlon Brando), pagado por un poderoso ganadero; el filme gustará sin duda a los aficionados al género. Penn revalida su estilo vigoroso y su impecable realización.

MURDER BY DEATH («Muerte por asesinato»), de Robert Moore (EE.UU.), es una comedia de humor negro en la línea de *El jovencito Frankenstein*, con alusiones filmófilas abundantes y una intriga bien llevada. Por si fuese poco, nos encontramos con un formidable elenco (James Coco, Alec Guinness, Elsa Lanchester, David Niven, Peter Sellers...). A ver obligatoriamente.

LA GRANDE BOUFFE, de Marco Ferreri (Francia), se estrenó hace ya más de dos años y se ha escrito y hablado demasiado sobre ella. Al volver a verla al cabo de este tiempo advertimos que no ha perdido nada de su rechinante humor macabro, de su insolencia, de su tremendismo, de su ferocidad crítica en contra de la sociedad de consumo. Se percibe claramente la influencia de Rafael Azcona, coautor del guión con el mismo Ferreri. Admirable el *quatuor* interpretativo: Mastroianni, Tognazi, Piccoli y la revelación de Andrea Ferreol.

MAITRESSE, de Barbet Schroeder (Francia), es un drama sofisticado que sirve de pretexto a un tremendo desfile de aberraciones masoquistas. Realización más bien mediocre, con fallos en la construcción interna del relato.

LA MARGE, de Walerian Borczyk (Francia), basada en la novela homónima de Pierye de Mandiargues y protagonizada por Sylvia Kristel, decepcionó al público. Convierte un relato de gran hondura psicológica y social en un interminable desfile de escenas eróticas, sin más.

LA MEILLEURE FAÇON DE MARCHER («La mejor forma de caminar»), de Claude Miller (Francia), desarrolla un enfrentamiento equivocado entre dos jóvenes monitores de una colonia veraniega infantil. Bien llevada esta introspección psicológica, con ayuda de dos nuevos actores: Patrick Dewaere y Patrick Bouchitey.

HOSZAKADAS («La nevada»), de Ferenc Kosa (Hungría), es un filme simbólico sobre el enfrentamiento del hombre con un mundo inclemente e inhumano. Para ello detalla la peripecia de un soldado que en los finales de la pasada guerra mundial, al precio de un muerto, consigue un permiso que le lleva a su pueblo perdido en la montaña nevada. El desarrollo es en extremo lento, oscuro de significado a veces, con grandes aciertos plásticos.

CADAVERI EXCELLENTI, de Francesco Rosi (Italia), demuestra una vez más el gran sentido que del cine tiene su autor. Obra de política-ficción irreprochablemente construida, que desvela los entresijos de una supuesta conspiración contra el sistema de partidos, es por tanto una llamada de alerta a la nación italiana. De ahí el revuelo que ha despertado.

TELEFONI BIANCHI, de Dino Risi (Italia), es una sátira evocadora de aquellas comedias de pura evasión de la realidad en que tan pródigo fue el cine italiano durante el gobierno de Mussolini. El buen oficio de Risi la ha dotado de un ritmo vivaz, picaresco, jugoso, que hace las delicias del espectador.

largometrajes y cortos, se han proyectado a lo largo de los nueve días de esta Semana prolongada. Se repartieron en cuatro grupos: las películas de la Semana propiamente dicha; los nueve largos y diez cortometrajes del ciclo dedicado al «cine húngaro»; veintinueve títulos presentados al XIV Certamen Internacional de Cortometrajes, y la película *II Decamerone*, proyectada en homenaje a Pasolini. Aún habría que añadir *María de la O*, película del veterano Francisco Elías exhibida en la velada de homenaje que se rindió a éste. En verdad, la manifestación filmica barcelonesa ofreció a los filmófilos y profesionales congregados en Montjuich un atractivo programa bastante denso. Y pasemos ahora a comentar muy brevemente las obras exhibidas.

PELICULAS DE LA XVIII SEMANA

Como ya hemos escrito más arriba, fueron veintidós largometrajes los presentados en esta sección no competitiva.

DER FANGSCHUSS («Tiro de gracia»), de Volker Schlöndorff (Alemania Federal), se desarrolla en una aldea letona durante la guerra civil que estalló en Rusia, entre rojos y blancos, tras la revolución bolchevique. Los conflictos íntimos y de interrelación en los personajes tienen motivaciones tanto de índole política como de atracción o rechazo amoroso. La atmósfera helada y miserable de un país en guerra está admirablemente conseguida y responde a la sordidez del drama humano que cuenta.

LA HORA DE MARIA Y EL PAJARO DE ORO, de Rodolfo Kuhn (Argentina), conjuga elementos reales y oníricos en una historia de brujerías bien contada.

IVAN KONDAROV, película búlgara de Nikolai Korabov, enfrenta a distintos tipos humanos en una situación conflictiva, concretamente la primera revolución socialista que estalló en el país en 1923. A pesar de su relativa tosquedad de factura, el filme es vigoroso y emotivo.

EL OTRO FRANCISCO, de Sergio Giral (Cuba), tiene algo de folletín social con elementos eróticos; todo ya un poco pasado al tratar de una situación en la época esclavista del siglo pasado.

KTO ODCHADZA V DAZDI («El que se va con la lluvia»), del checoslovaco Martin Holly, es un filme típico de propaganda política, género al que ha vuelto el cine de este país con fuerza desde hace siete u ocho años. En este caso se trata de un campesino terco y apegado a costumbres superadas, que fuerza a su hija a casarse en contra de su voluntad y se niega desesperadamente a aceptar las cooperativas agrícolas que se están creando en el país (la acción se sitúa en 1947-48). Martin Holly es un realizador con mucho oficio y narra convincentemente esta historia, que se acerca peligrosamente al viejo y desacreditado «realismo socialista».

ODA A YIMENG y **LA SEGUNDA PRIMAVERA**, de Li

CANOA, de Felipe Cazals (México), muestra los resultados del fanatismo, la intolerancia y la brutalidad ignorante. Cinco alpinistas que llegan a un pueblo remoto son salvajemente linchados por las gentes de la localidad, por creerles elementos revolucionarios. El desarrollo fil-

mico está presidido por una tremenda dureza.

LA ODISEA DE LOS ANDES, película panameña de Alvaro J. Covacevic, es una de las tres o cuatro adaptaciones filmicas que se han hecho del libro escrito por los supervivientes del accidente aéreo ocurrido en octubre

de 1972 sobre los Andes y que se convirtieron en antropófagos (mejor dicho, necrófagos) para subsistir. Este filme es mediocre, inferior al que sobre el mismo tema ha producido el cine mexicano. Por supuesto, abunda en escenas-choque.

LA BULLE («La burbuja»), de

Raphael Rebibo (Suiza), que se inscribe en la línea del cine intimista, descifrador de las relaciones humanas a través de esquemas oníricos, muy intelectualizados.

PIRVELI MERTSKHALI («El primer golondrina»), de Nana Mcheldize (Unión Soviética),

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

LEGA a nuestras manos, y de la mano de «Adonais» una Antología lírica de la poetisa Celia Viñas. La vimos ya hace muchos años. La vimos muy poco y la seguimos viendo ahora. Pequeña, brillante, casi una niña, con su pelo muy tirante, sus ojos luminosos, de un vegetal resplandor. Era ella como su propia poesía, precoz e inicial, jugosa y cantadora:

Del clavel a la rosa,
de la rosa al clavel,
cuatro curvas de miel...

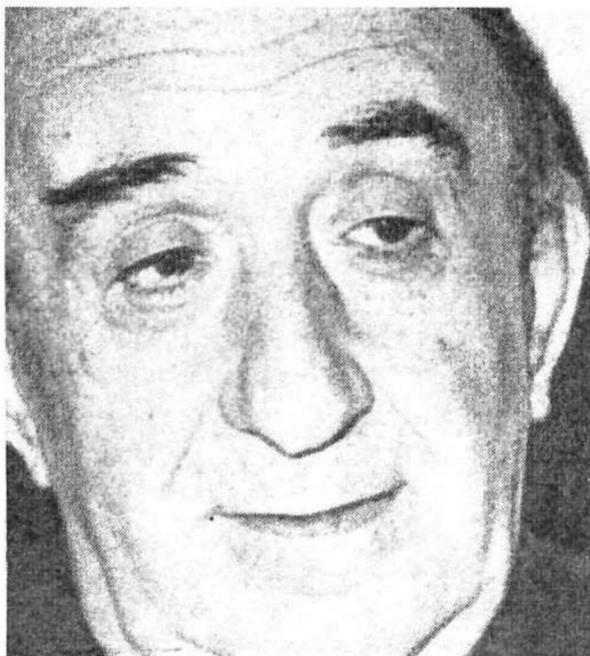
Maduraba como sin saberlo, como si le costara trabajo abandonar la «primera residencia» de su juventud. Y se nos fue «antes de tiempo y casi en flor cortada», dejando una estela de auténtica poesía. Salta ésta como un sorprendente manantial. Aun en esa maduración, que señala acertadamente Guillermo Díaz-Plaja en el prólogo de este libro, no pierde nunca Celia Viñas su jubilosa presencia sobre la tierra. Fuentes y ángeles la acompañan, trazan en torno a ella círculos que elevarán su palabra a regiones que le estaban designadas intransferiblemente. Y una honda religiosidad sustentará siempre estos poemas que exhiben sus raíces sin perder nunca la alegría de la floración:

Te cantaré, Señor, en mi alegría,
en el verano hermoso de mi cuerpo,
el corazón, vendimia, entre los dedos,
la frente, madrugada de caminos,
y los pies, dos bailadas certidumbres.

★

EMILIO García Gómez edita de nuevo estas dos preciosas y breves antologías de poesía arábigo-andaluza: Casidas de Andalucía y Poesías de Ben al-Zaqqaq. Dos colecciones llenas de encanto y perfección, agotadas y buscadísimas, y que ahora volvemos a tener en nuestras manos con un sugestivo título general, *Arabe en endecasílabos*.

Resulta innecesario repetir aquí que en el ilustre arabista tenemos uno de los más jugosos y agudos escritores de nuestras letras contemporáneas. Se puede decir que ese tesoro maravilloso de la poesía arábigo-andaluza habría quedado desconocido o enojoso si no nos hubiera llegado de la mano



verdaderamente afortunada del profesor García Gómez. Porque hay en él no sólo un singular conocedor de la materia, sino un habilísimo expositor de ella. Aparte de las incomparables versiones, sus prólogos y comentarios son una invitación excitante para entrar en ese mundo tibio, mágico, sensual, sorprendente, de los poetas árabes por él estudiados.

Ahora mismo, en la nueva presentación de estos dos libros, García Gómez nos hace entrar en su taller de trabajo, y no le importa jugar con las diversas interpretaciones formales que se atreve dar a los poemas escogidos. La equivalencia traditori-traduttori queda aquí deshecha porque el autor de estas versiones une a sus profundos conocimientos del árabe ese garbo y gracia que le son innatos. Y con una audacia felicísima encierra en esa cárcel de amor de las once sílabas los inefables textos espigados. Porque en García Gómez hay un poeta rico y natural; su sentido del ritmo es de una acusada perfección, y su facilidad verbal conduce la antorcha viva de la invención de cada poeta por sendas de una claridad y de una belleza verdaderamente asombrosas.

Ganas nos dan de repetir de manera extensa sus aciertos, aunque este no sea lugar para ello. Convierte el endecasílabo en una manera directa, lógica y suave, certera y oportuna. Las imágenes gozan de una frescura que se podría considerar original, y cada verso nos mantiene en una pureza que nos hace olvidar que estamos ante una len-

gua traducida. Bien sabe —y dice— García Gómez que el endecasílabo bien manejado es para el castellano natural instrumento del lenguaje —tanto como el octosílabo— desde que «un día, que resultó decisivo, Andrea Navagiero convenció a Juan Boscán para que se pasase a las formas poéticas italianas». Si a esta dulzura fluyente de la medida, unimos la cota arriesgada y feliz de las valentísimas imágenes, nos encontraremos con hallazgos como éste, de Ben al-Zaqqaq:

encienden los pabilos de las lanzas
que brillan en la liza como antorchas,

o éste, en el «Epitafio de un guerrero», que cayó de una lanzada cuando «llameaban las lumbres de la sangre»:

Ved cómo al mar asesinó una gota;
cómo a la luna apuñaló una estrella.

Y es que la sabiduría poética de García Gómez ha logrado un discurso lírico de una sutil continuidad. Usa el hipérbaton con una habilísima frecuencia, conociendo bien —y recordando a nuestro mejor Garcilaso— que esta figura, manejada con acierto, presta a la estrofa una cadencia y ligereza excepcionales:

Coíta es la noche y vuela, si ella viene
no de otras alas que el placer llevada.

La brevedad de algunos poemas hace que la joya resplandezca con más rápida y deslumbradora belleza, y son innumerables los versos que se pueden aislar dejándolos cerrados en su independiente destello:

Desenvainando el sable de sus ojos,
Una aurora me abraza hasta la aurora,
Las rosas de vivísima vergüenza,
La niña de los ojos de la gloria,

o aquella maravilla de imagen cuando contempla a la «La bella embriagada» y dice el poeta: «ramo era leve que curvaba el viento»... para llegar a esas afortunadas exageraciones:

«Oye, mujer, ¿del cinturón qué hiciste?»
Señaló su muñeca: «—Aquí lo he puesto
—dijo—; en el talle me quedaba flojo.»

En suma, un poeta verdadero entrando galanamente en una propiedad que, en parte, ha hecho suya para siempre. Difícil sería que alguien se atreviera a penetrar con otras dotes en esta ciudad de la expresión poética tan arrogantemente conquistada. Hemos llegado a las cimas de una maravillosa poesía gracias a la gracia de un incomparable cantor. Rafael Alberti dice, al final de este libro, en un poema dedicado al autor:

...entonces yo retorno a Andalucía
y entro por tí y por esos poetas encalados
[en Granada.]

Por Juan Emilio ARAGONES

CIENCIAS NUEVAS VERSUS HEROISMO

BERTOLT BRECHT: Galileo Galilei. Dirección: José Osuna. Música: Hanns Eisler. Traducción: Emilio Romero. Principales intérpretes: Ignacio López Tarso, Luisa Sala, Angel Ramos, Esperanza Alonso y Enrique Vivó. Cantores: José María Carrero, Antonio Guijarro y Francisco Torres. Espacio escénico: Enrique Alarcón. Vestuario: Javier Artiñano. Teatro Barceló. Fecha de estreno: 22 de septiembre de 1976.

cuenta la aparición del fútbol, a principios de siglo, en Georgia, concretamente en una ciudad de la costa del mar Negro. Esto sirve de pretexto para trazar un colorista fresco de la vida georgiana en esa época. Obra de un buen artesano, la película distrae con sus elementos humorísticos, sentimentales y folklóricos.

PRIEMIA («La prima»), de Serguei Mikaeliam (URSS), es en principio un filme de propaganda política. Establece un ejemplo del hombre soviético que sabe hacer su autocritica y actuar correctamente en el trabajo. Cine entonces pedagógico y, como tal, de difícil encaje para el espectador. Pero Mikaeliam ha tenido la virtud de construir el relato en un excelente lenguaje cinematográfico que nos recuerda la famosa «Doce hombres sin piedad».

HOMENAJE A LA CINEMATOGRAFIA DE HUNGRIA

Este ciclo, compuesto por nueve películas larga y diez cortometrajes, se proyectó en sesiones alternadas con las de la Semana. En conjunto ofreció un panorama bastante completo de las tendencias, estilos, géneros y personalidades más destacadas del cine magiar.

ANGYALOK FOLDJE («Tierra de ángeles»), de Gyorgy Revesz, alude con su título a un barrio industrial de Budapest, donde en los años que preceden a la primera guerra mundial malviven los desheredados, conscientes de la inutilidad de sus esfuerzos.

AZONOSITAS («Identificación»), de Laszlo Lugossy, abandona la problemática social para ahondar en el ser humano, en la búsqueda de la propia personalidad, del «yo» íntimo, tomando como pretexto los problemas de un soldado que regresa del frente aquejado de amnesia.

141 PERC A BEFEJEZETLEN MONDATBOL («La frase inacabada»), de Zoltan Fabri, es un filme político en el que un joven perteneciente a una vieja familia burguesa toma conciencia de los problemas sociales y se convierte en un activista en la época anterior a la toma del poder por el partido comunista.

HOLT VIDEK («Paisaje muerto»), de Istvan Gaal, vuelve al tema psicológico, de conflictos internos del personaje, recluso voluntariamente en una aldea progresivamente deshabitada.

JELENIDO («El tiempo presente»), de Peter Bacsó, incide en la temática del hombre socialista frente a la responsabilidad en el trabajo cotidiano. Película dogmática, de desarrollo premioso, resulta extraña y difícil para el espectador español.

LABIRIMTUS («Laberinto»), de Andras Kovacs, plantea una crisis de creación artística que es a la vez un grave problema de toma de conciencia frente a la corrupción y la deshonestidad que a veces surgen en el cuerpo social. La película está bien llevada y muestra el mundo complejo del cine y de la política.

MEG KER A NEP («Salmo rojo»), de Miklos Jancsó, es una de las obras más características del más famoso realizador húngaro. Para evocar los levanta-

mientos campesinos de finales del siglo pasado, Jancsó usa de un estilo muy personal en el que los elementos folklóricos, un revolucionario empleo del espacio y de la planificación y una refinada simbología, se mezclan para crear inmensos frescos animados por una coreografía llena de sugerencias.

OROKBEFOGADAS («Adopción»), de Marta Meszaros, se inscribe en la línea del cine sobre la condición femenina. Plantea conflictos individuales en la relación con «el otro». Temática muy alejada de la preocupación social entendida desde un punto de vista marxista.

SZINDBAD («Simbad»), de Zoltan Huszarik, nos lleva a un género poco cultivado por el cine húngaro: el romanticismo preciosista desarrollado sobre una cadena de evocaciones intimistas de halo romántico, decadente... El ritmo es, pues, lento, lento. Se ha atendido especialmente a la estética de la fotografía con colores empastados, formas difuminadas... El conjunto resulta un tanto recargado y fatigoso.

RECUERDO A PIER PAOLO PASOLINI

Como homenaje a la figura del realizador italiano prematuramente desaparecido se proyectó **IL DECAMERONE**, primera película de la llamada «Trilogía de la vida», rodada en 1971. Es obra muy cuidada en la forma, perfectamente ambientada, que presenta espléndidos tipos humanos, sobre todo en la figuración. Pero en conjunto resulta fría, falta de vigor en el lenguaje filmico y, desde luego, carente de la gracia pícaro y el desparpajo que rezuman los cuentos de Giovanni Boccaccio. La decepción fue grande entre la mayoría del público.

HOMENAJE A FRANCISCO ELIAS

Desde hace varios años, la Semana viene rindiendo un homenaje, en nombre de la cinematografía española, a veteranos profesionales que, cumplida su larga andadura en el mundo del cine, viven más o menos retirados del oficio. Este año ha sido Francisco Elías quien ha recibido un cordial homenaje de reconocimiento a su injustamente olvidada labor, en el curso de una velada académica, en la que pronunció una conferencia el crítico barcelonés Juan Francisco de Lasa, tras la cual le fue entregada a Elías un pergamino conmemorativo y una cantidad en metálico, cerrándose el acto con la proyección de su película **María de la O**, rodada en 1936.

Francisco Elías, nacido en Huelva el año 1890, rodó la primera película hablada en castellano (su título era **El misterio de la Puerta del Sol**, y fue realizada en 1930 por el sistema llamado «phonofilm»). También fundó los primeros estudios para cine sonoro que existieron en España: los estudios Orphea, instalados en Barcelona en 1932. Sólo esos dos hitos de su carrera profesional bastan para que Francisco Elías Riquelme tenga un puesto destacado en la historia del cine español.

Este comentario al estreno en Madrid de una de las obras capitales en la dramaturgia de Brecht debería insertarse bajo el título de la sección que el semanario *Cuadernos para el Diálogo* denomina «Citas prohibidas», y en la que incluye actos políticos, culturales, etc., previamente anunciados y que, por decisión gubernativa, quedan sin efecto. Y es que, según fuentes dignas de crédito, cuando estas páginas lleguen al lector, ya no se representará en el Barceló la pieza del genial dramaturgo alemán, según versión de Emilio Romero. La diferencia entre la sección del semanario dirigido por Pedro Altares y el desfase que se advierte aquí entre la crítica y su objeto radica en el hecho de que la imposibilidad de que nuestros lectores asistan a una representación de *Galileo Galilei* no proviene de una decisión administrativa, sino de la alarmante falta de atención de los espectadores y de su preocupador absentismo ante un hecho teatral de primera magnitud, como el que se les ofrecía en el escenario del Barceló.

Porque, al margen de posibles deficiencias artísticas en la escenificación española de *Leben des Galilei*—cuyo examen dejo para más adelante—, subsiste la indiferencia del público ante el drama en el que, de modo más directo y lacerante, intentó Brecht hacer materia dramática de su tan profundamente vivida actitud de conflictiva oposición a un entorno social insatisfactorio..., incluso entre aquellos que participaban de su misma opción política. Y que además se constituyó en página escénica testamentaria, pues le sobrevino la muerte cuando andaba en febril período de ensayos del drama para el Berliner Ensemble, y no alcanzaría a verlo representado—en su tercera y definitiva versión—ni siquiera con las podas de pasajes que a las autoridades del Berlín oriental parecieron lesivas a la ortodoxia comunista.

(Las dos versiones precedentes si pudieron estrenarse con su autor aún vivo: la primera—escrita en el exilio danés, entre 1937 y 1939—fue representada en Zurich en 1943; la segunda, realizada en Estados Unidos con la cooperación de Charles Laughton, que corporeizaría al protagonista, alcanzó su estreno californiano en 1947.)

¿Y en qué se diferencian las tres versiones? Básicamente en muy poco, ya que en todas ellas

PAOLO CHIARINI



bertolt brecht

presenta Brecht a su protagonista como encarnación del antihéroe científico, si bien en la primera nos lo describe como un viejo socarrón que exagera su ceguera para poder continuar la redacción de los *Discursos en torno a dos nuevas ciencias: mecánica y leyes de gravitación*, sin riesgo de que los incautos inquisidores, y en la última es un anciano que sigue sus afanes investigadores como si de un secreto vicio se tratase, eludida cualquier finalidad social: eludida, pero con irreversible presencia.

La propuesta del heroico antihéroe aparece diáfana en la versión castellana de Emilio Romero, en la escena en la que su discípulo Andrea reprocha a Galilei su retractación, una vez que le fueron mostrados los instrumentos de tortura, y le espeta la frase «¡Desdichado el país que no tiene héroes!», encontrándose con la incontestable réplica del sabio: «No. Desdichado el país que necesita héroes.»

Y bien: aquí estriba el máximo grado de paralelismo entre la ficción dramática de Brecht y su personal vividura. En el librito que tiempo atrás dediqué al dramaturgo germano, la excesiva extensión prestada a su declaración ante la Comisión de Actividades Antinorteamericanas de la Cámara de Representantes del Congreso de los Estados Unidos—a impulsos de la «caza de brujas», el 30 de octubre de 1947—, hubo de suponerme alguna amical crítica..., quizá porque el amistoso discrepante no había advertido la íntima relación existente entre el Galilei abjurante

y el escritor comunista, que responde así a las preguntas del presidente caza-brujas:

«Señor presidente: ¿Le ha propuesto alguna vez Hanns Eisler inscribirse en el Partido Comunista?»

Señor Brecht: No, nunca. Creo que me consideraban un escritor que deseaba escribir y obrar en base a lo que veía, pero no un hombre político.

Señor presidente: ¿Recuerda a alguien que pueda haberle invitado a inscribirse en el Partido Comunista?»

Señor Brecht: Sí, algunas personas deben haberme sugerido, pero entonces descubrí que no era asunto mío.

Señor presidente: ¿Quiénes eran esas personas?»

Señor Brecht: Oh, lectores.

Señor presidente: ¿Quiénes?»

Señor Brecht: Lectores de poemas míos o personas del público de mis obras teatrales. Usted quiere decir... Nunca se me hizo una proposición oficial...

Señor presidente: Algunas personas le invitaron a entrar en el Partido Comunista.

Señor Kenny (al testigo, aparte): En Alemania.

Señor Brecht: En Alemania. ¿Usted quiere decir en Alemania?»

Señor presidente: No, quiero decir en los Estados Unidos.

Señor Brecht: No, no, no.

Señor presidente: Está usted contestando muy bien; mucho mejor que muchos otros testigos que han traído aquí.»

El cerco interrogador prosigue, pero lo esencial queda ya reflejado: la insistencia de los norteamericanos en averiguar si había en Brecht militancia comunista, y las cautelares evasivas, las ambiguas respuestas del dramaturgo: sus reiteradas negativas a lo concerniente a la filiación en el partido—sus convicciones teóricas eran demasiado evidentes por la mera lectura de poemas y piezas teatrales—, ¿no constituyen un claro paralelismo con la abjuración de Galilei, a fin de seguir escribiendo sus Discursos y hacerlos llegar a un país que permitiese su libre divulgación? Pienso que sí, y que sus negativas se basaban en el propósito de que le permitieran estrenar su producción, más adelante, entre los suyos.

Infortunadamente para Brecht—algunas de cuyas obras siguen prohibidas en la URSS—, sólo pudo ver cumplido en parte tal afán, pues topó con la ortodoxia comunista.

¿Qué decir de la versión castellana de Emilio Romero? Que acaso sea demasiado respetuosa. Y la responsabilidad no corresponde al traductor—que pretendió añadir más almendra dramática al texto inicial, mediante la incorporación de escenas del juicio del científico ante los inquisidores—. Curiosamente, la flexibilidad del propio Brecht, admitiendo las supresiones propuestas por la censura comunista, no hizo escuela entre sus herederos, que impusieron al adaptador un absoluto seguimiento a la literalidad del texto. (Siempre—o con alarmante frecuencia—ocurre: los partidistas son más cerrados y fanáticos que los propios partícipes. Y, en consecuencia, los brechtistas aventajan en brechtismo a Brecht.) El crítico lamen-

ta esta circunstancia, privatoria para el espectáculo de muy presumibles agudezas, punzantes y ahondadoras, del adaptador. Que, con todo, acierta a esmaltar el diálogo con frases de inequívoca pretensión actualizadora.

Pretensión minimizada por el torpe quehacer coordinador. He escrito reiteradamente, y debo hacerlo una vez más, que el hecho teatral guarda secretos inesperados aun para sus más celosos profesionales. De otra manera no se explica cómo a tan fino director escénico como lo es José Osuna le sean atribuibles los chafarrinones de que—por exceso—está plagada su labor en esta obra: tropel de púrpuras cardenalicias, inmotivadas idas y venidas de personajillos marginales y un qué sé yo qué de elementos gratuitos. Algo sólo explicabile recurriendo a la paremiología: «el mejor escribano echa un borrón». Y éste es el de Osuna.

La escenografía—o el espacio escénico—, dependiente en todo de la usada en estrenos foráneos de la obra, que todos hemos observado en reproducciones fotográficas insertas en volúmenes ilustrados de la dramaturgia de Brecht, no resultaba la más idónea para las dimensiones del escenario madrileño..., y eso es algo que siempre se advierte. Para mal, por descontento.

En el capítulo interpretativo, y

al margen del desfile casi procesional—por el predominio de dignidades eclesiásticas, lo digo—, que no tiene otro objeto que el dar pie con sus réplicas a las precisiones didácticas del sabio, el juicio ha de centrarse en el actor que corporeiza a Galilei: el mejicano Ignacio López Tarso. Digamos que si su deje propio del habla de Méjico sorprendió ingratamente en las primeras frases, no habían pasado unos minutos y ya pocos paraban cuenta en el detalle, para elogiar la impecable matización que a cada párrafo y hasta a cada vocablo daba el gran actor mejicano. (Con ironía no exenta de agudeza, el crítico Eduardo García Rico aventuraba en el entreacto la especie de si la traída de López Tarso para incorporar el protagonista no radicaría en el propósito de introducir en la escenificación un factor complementario de distanciamiento épico brechtiano...) A un lado lo anecdótico, siempre es un recreo para los sentidos encontrarse con un intérprete capaz de extraer su cabal significado al texto que dice, clarificándolo; y eso que la caracterización dejaba algo que desear. Del resto del conjunto procede calibrar el buen hacer de Esperanza Alonso, la juvenil arrogancia de Ángel Ramos y las profesionales maneras de Luisa Sala y Enrique Vivó.

referencias aproximadoras para que el público pueda participar en el conflicto, en cuanto que es algo que le atañe.

Los emigrados supone una positiva superación de las tres piezas que ya conocíamos de Mrozek: Strip-tease, En alta mar y Tango. Superación que se hace más patente en lo que respecta al último título, única pieza de extensión normal que ha estrenado Mrozek en Madrid para teatro comercial, cuyos incuestionables valores simbólicos distan en orden a calidad de lo conseguido por el autor polaco en la pieza que hoy comento, de increíble economía de medios artísticos y de una penetración psicológica rayana en los límites de una doble y simultánea radiografía anímica.

Obra tan densa en acción interior y tan diestramente dialogada, con sólo dos intérpretes y una prolongada situación única, requería la más elevada calidad artística en cuantos en ella intervienen, que son bien pocos: director escénico, escenógrafo y los dos actores. Salen más que airoso de la difícil prueba. Manuel Manzanque revalida en Madrid su continuada experiencia al frente de la compañía «Tirso de Molina» en escenarios de provincias y en centros culturales de países europeos para nuestros emigrantes, en una cabal coordinación de factores escénicos, en la que los rumores, las risas y hasta los compases del ¡Que viva España! vienen a reforzar y acrecer, en los instantes psicológicos más oportunos, la patética «soledad de dos en compañía» que viven, en su marginado recinto, el transterrado intelectual y el emigrante obrero. A ello contribuye, y no poco, la certera realización escenográfica de Manuel López a los diseños del propio director.

Y de los intérpretes, ¿qué decir? Si escribo que éste es el mejor trabajo en la ejecutoria teatral de José María Rodero, tengo la inmediata sensación de estarme repitiendo. De insistir en algo que ya puse de manifiesto cuando interpretó El concierto de San Ovidio o cuando protagonizó Calígula, para citar dos títulos memorables en su carrera de actor. Pero, con todo, es verdad: en trance de continua superación perfecta, Rodero está mejor que nunca. Le basta un rictus facial y cierta acentuación en el «desaliño indumentario» machadiano para dotar a su criatura del carácter de penuria mental y de cerril egoísmo que tiene, y le es suficiente una inflexión apenas perceptible en el tono de su voz para que el público advierta que también anida en él una sombra lejana de ideal. Admirable creación la de Rodero, que halló muy digno contrincante en Agustín González, cuya fragorosa dialéctica atestigua una capacidad inusual para expresar en palabras, palabras, palabras, los cambiantes estados de ánimo de un intelectual al que ningún pesimismo le es ajeno. Fue la interpretación un brillante pugilato de perfecciones histriónicas.

Si el público madrileño tiene un mínimo de olfato sensible a la calidad dramática, Los emigrados permanecerá largo tiempo en el Alfíl.

LA EMIGRACION, TRATADA EN PROFUNDIDAD

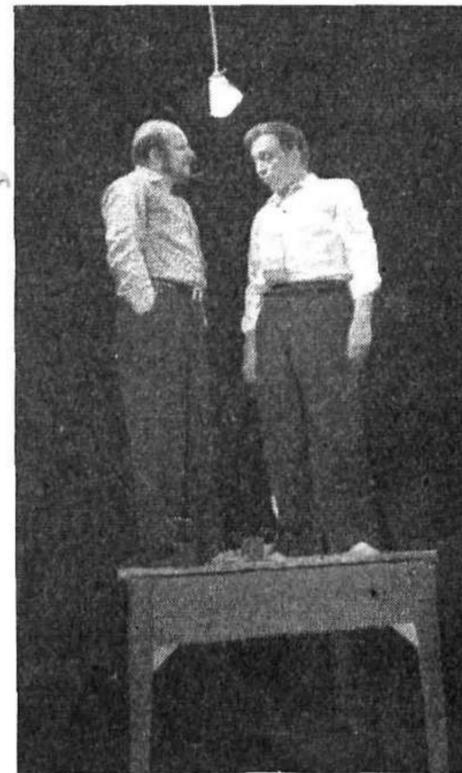
SLAWOMIR MROZEK: Los emigrados. Versión española de José Méndez Herrera. Dirección: Manuel Manzanque. Intérpretes: José María Rodero y Agustín González. Escenografía: Manuel Manzanque y Manuel López. Teatro Alfíl. Fecha de estreno: 22 de septiembre de 1976.

Hay que certificarlo de entrada: si hace poco menos de un siglo—años 1882-83—, la condesa de Pardo Bazán mostró en su serie de artículos publicados en La Epoca, bajo el título general de «La cuestión palpitante», que escribaba ésta en un examen crítico del naturalismo literario, con epicentro en Zola, nadie antes que el autor polaco Mrozek ha llevado a la escena el conflicto humano de caracteres dramáticos que, hoy por hoy, tiene la primacía social: el fenómeno de la emigración. Bien puede ser ésta «la cuestión palpitante» con más palmario arraigo en la comunidad española actual, anteriormente tratada entre nosotros por Lauro Olmo en La camisa, aunque sólo en una de sus vertientes—la del emigrante en busca de trabajo mejor remunerado—, sin que sea lícito descartar la posibilidad de que la advertida manquedad en el enfoque de nuestro autor se debiese a previos autocondicionamientos políticos...

Por una u otra causa, no nos ha sido dable advertir los lacerantes prismas humanos que tiene la emigración, sea por motivos de incompatibilidad política o por meras razones de ganar billetes en un país extraño para emplearlos en la adquisición de una casa con jardín en el que le

vio nacer, hasta que la sensibilidad muy alertada de ese admirable poeta y excelente traductor que es José Méndez Herrera decidió trasladar al castellano la obra de Mrozek.

Y que muy legítimamente ha interpolado en el diálogo algunas



COLOQUIO EN ATENAS DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL DE CRITICOS LITERARIOS

Del 4 al 9 de este mes de octubre ha tenido lugar en el Instituto de Investigaciones de Grecia un coloquio de la Asociación Internacional de Críticos Literarios presidido por los señores Robert André, E. P. Papanoutsos y el profesor español Guillermo Díaz Plaja, que asistió en su calidad de vicepresidente de la citada Asociación de Críticos, y tuvo una intervención destacada con su comunicación sobre la «Persistencia del clasicismo en la literatura del siglo xx».

El Coloquio de Atenas —organizado por el Centro Griego de Críticos Literarios, que actuó como promotor de esta reunión intelectual de enorme resonancia en los medios periodísticos europeos— recibió con particular agrado la información en torno a los recientes contactos de los críticos españoles con los soviéticos habidos en Moscú el pasado mes de septiembre, considerándolos, asimismo, como un excelente método de trabajo para las relaciones culturales entre los pueblos representados en la Asociación Internacional de Críticos Literarios.

ALFONSO LOPEZ GRADOLI, PREMIO «JOSE MARIA LACALLE» DE POESIA

Alfonso López Gradolí ha resultado ganador del Premio de Poesía «José María Lacalle», por su libro *Hoguera de palabras*, que presentó bajo el lema «Verano». El jurado estuvo integrado por Jaime Delgado, Manuel Grimalt, Joan Perucho, Luis Rosales y Manuel Balcells. La dotación del premio es de 100.000 pesetas.

CONFERENCIA DE CARMEN BRAVO VILLASANTE, EN MUNICH

Bajo el patrocinio del Consulado de España y del Instituto Nacional del Libro Español, ha disertado en Munich la escritora Carmen Bravo Villasante sobre «La literatura infantil española». La conferencia, pronunciada en alemán, tuvo lugar en la exposición de libros infantiles celebrada en la Biblioteca Internacional de la Juventud.

ANGEL GUINDA, PREMIO «LUIS CHAMIZO»

El jurado encargado de fallar el Premio Nacional Hispanoamericano de Poesía «Luis Chamizo»,

VERONA: MONUMENTO A EMILIO SALGARI

El primer monumento a la memoria de Emilio Salgari, cuyos relatos de aventuras han sido leídos por millones de jóvenes de las últimas generaciones, se levanta en Peschiera del Garda, una localidad del norte de Italia.

Ofrece el monumento, en torno a una fuente, una serie de bajorrelieves en los que se reproducen los cuatro temas fundamentales de las novelas de Salgari, es decir: Las grandes aventuras, Los corsarios, La jungla y El Oeste americano.

dotado con 20.000 pesetas, ha acordado por unanimidad concederle al joven poeta aragonés Angel Guinda Casales por su trabajo *Tesis poética del instinto*, presentado bajo el lema «Sazón del vértigo». Asimismo se ha concedido un accésit al libro *Integración*, de Mariano Esquillor Gómez. El jurado estuvo compuesto por Luciano Gracia Bailo, Manuel de Codes, José Luis Costa Velesco y Dionisio Esteban Porras.

VII CERTAMEN LITERARIO

En Daya Nueva, el jurado calificador del VIII Certamen Literario, convocado por el Club Excelsior y compuesto por:

Elvira Sánchez Herrera, Rosa Megias Fernández, Saturnino Ortuño Marcos, Fidel Galnat Pérez, Francisco López Casares, Manuel Ortuño Marcos, acordó conceder los siguientes premios:

PRIMER TRABAJO

Huella de Dios en el milagro de la huerta.
Lema: «Huellas divinas».

SEGUNDO TRABAJO

Siete sendas de amor hacia la huerta.
Lema: «Arcángeles cercanos».

TERCER TRABAJO

Canto a la huerta.
Lema: «Corimbo».

ACCESIT AL MEJOR TRABAJO DE AUTOR ALICANTINO

Trabajo: *Canto a huerta.*
Lema: «Hay sitios que no son de nadie, la huerta es de todos».

ACCESIT AL MEJOR TRABAJO DE AUTOR MENOR DE VEINTICINCO AÑOS

Trabajo: *Soñar contigo.*
Lema: «Raíces».
Abiertas las plicas resultaron ser autores:

Primer premio: Manuel Terrin Benavides, de Albacete.

Segundo premio: Angel Benito, de Madrid.

Tercer premio: Antonio Colomá Picó, de Alicante.

Accésit al mejor autor alicantino: María Josefa González García de Playa, de San Juan (Alicante).

Accésit al mejor trabajo de autor menor de veinticinco años: Joaquín Padilla Díaz, de San Fulgencio (Alicante).

INICIA SUS TRABAJOS LA TERTULIA LITERARIA HISPANOAMERICANA

La Tertulia Literaria Hispanoamericana, que dirige Rafael Montesinos, inició sus actividades del nuevo curso con un recital poético de Rafael Morales, que presentó un libro inédito. La Tertulia sigue teniendo su sede en el Instituto de Cultura Hispánica.

HA QUEDADO CONSTITUIDO EL PATRONATO DEL CONGRESO DE CULTURA CATALANA

Ha quedado constituido el Patronato de honor del Congreso de Cultura Catalana, cuya presidencia de honor ha sido otorgada al doctor Jordi Rubio Balguer.

Como vicepresidentes de honor han sido designados el pintor Joan Miró por los países catalanes; el filólogo francés B. Moll, por las Baleares; el obispo de Seo de Urgel, monseñor Joan Martí Alanís, por Andorra; el escritor Joan Fuster, por el País Valenciano, y el historiador y arqueólogo Pere Ponsich, nacido en Perpignan, por la Cataluña Norte.



ARTEXPO-76: I FERIA NACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO

El Palacio de Alfonso XIII del recinto ferial de Montjuich va a ser sede, entre los días 6 y 14 de noviembre próximo, de un acontecimiento artístico de excepcional interés. Se trata de la celebración de una muestra de Arte de Vanguardia, «Artextpo-76», en la que toman parte unas ochenta Galerías de toda España para ofrecer un conjunto artístico hasta ahora nunca reunido en nuestro país.

Sobre unos 4.000 metros cuadrados destinados a exposición se podrán contemplar esculturas, pinturas, dibujos, tapices, obra gráfica y otras manifestaciones que integran esta I Feria Nacional de Arte Contemporáneo que, promovida por la Feria Oficial e Internacional de Muestras en Barcelona, ofrecerá al público una amplia panorámica del arte de nuestros días.

Está prevista, a lo largo de nueve jornadas, la celebración de un amplio programa de docu-

mentales artísticos, conferencias, conciertos, coloquios y otras actividades, así como una exposición didáctica denominada «Barcelona Centre D'Art», que mostrará un panorama de la evolución experimentada en el Arte desde 1939 hasta hoy, en la que colaboran Museos, Galerías y coleccionistas con la respectiva aportación de obras significativas.

Está prevista la concurrencia de destacadas personalidades del mundo artístico y de coleccionistas de todo el mundo, lo que, sin duda, ha de facilitar los contactos de promoción de jóvenes valores, al tiempo que por vez primera se presenta al público una Lonja artística de verdadero interés. Con motivo de la Feria se ha editado un catálogo en el que figuran las Galerías de Arte que participan, los artistas y las obras seleccionadas, ofreciendo una información conjunta de lo que en esta muestra de Arte de Vanguardia se exhibe, y de interés tanto para los profesionales como para todos aquellos que se interesan vivamente en las manifestaciones más avanzadas del arte de nuestro tiempo.

HA MUERTO RAYMOND QUENEAU

El célebre novelista y poeta francés Raymond Queneau ha fallecido en una clínica parisiense a los setenta y tres años de edad.

Después de haber cursado estudios de Filosofía y apasionarse por diversas disciplinas matemáticas, religión, psicoanálisis, Queneau pu-

blicó a los treinta años su primer libro, *Le chiendent*, que le valió el premio de Deux Magots. En 1941 es nombrado secretario general de la editorial Gallimard.

Desde entonces sigue publicando novelas y poemas, así como algunos estudios de estilo, al mismo tiempo que escribe guiones para películas. Una de las últimas obras más conocidas es *Zaze dans le Metro* (*Zaze en el Metro*), novela que dio origen a una célebre película.

PRESENTACION EN EXTREMADURA DEL ULTIMO LIBRO DE SANTIAGO CASTELO

Se ha celebrado en Granja de Torrehermosa (Badajoz), villa natal de Santiago Castelo, la presentación en Extremadura de su último libro de poemas, *Tierra en la carne*. El acto tuvo por marco la Biblioteca Municipal, antigua ermita del Carmen, y al mismo asistió con las primeras autoridades locales numerosísimo público que abarrotaba el salón. Entre los asistentes figuraba el poeta Hugo Emilio Pedemonte.

Hizo la presentación el director de las Escuelas Nacionales, don Miguel González Núñez, quien analizó la trayectoria literaria de Santiago Castelo y la profunda exaltación de Extremadura que supone *Tierra en la carne*. Posteriormente, Santiago Castelo leyó una selección de poemas y firmó ejemplares de su libro.

BARCELONA, ACTUALIDAD

VIDA Y MUERTE PARA EL OTOÑO BARCELONES

Por Julio MANEGAT

Vida y muerte, sí, cosa de todos los días, de todos los quebrantos, de todas las ilusiones. Vida y muerte que se nos comen diariamente y nos llenan la memoria de nombres, de títulos, de arraigos y frivolidades para el rincón de las pocas memorias. Y aquí, allá, en la calle, en el corazón, las noticias que son más que noticias, que menos que noticias son. Nombres, títulos, alegrías, sobresaltos de adioses definitivos... Vayamos a ello, que de todo habrá siempre en la casa del hombre, en la viña del Señor.

EL PLANETA, CAMINANTE EN SU ORBITA

Llegó, con la puntual cita de la astronomía, y de los buenos dueros, el vigésimo quinto premio Planeta de novela, el rey monetario de los premios españoles y uno de los mejores dotados del mundo entero: cuatro millones que si, para cualquiera, son de verdad dinero, para el escritor es algo así como un maná que, si tiene una suerte y vista, puede significar la compra de tiempo, para siempre, que soñaba Angel

María de Lera cuando recibió el Planeta hace unos años.

Ustedes saben las noticias directas de este Planeta que, con un aire un poco de boda burguesa en el Salón Rosa de los años cuarenta —con Ave María de Gounot y todo— fue a parar a las jóvenes manos de Jesús Torbado por su novela. En el día de hoy que, como también saben ustedes, es novela de política-ficción a base de lo que hubiera podido ocurrir si la guerra civil la hubiese ganado el bando republicano. Novela de este tipo tocaba este año. Va a modas y el que da primero da dos veces. José María Gironella gusta decir que el talento consiste en anticiparse. Y tiene razón.

Finalista quedó ese gran escritor que es Alfonso Grosso. Alfonso, algo así como un Góngora de nuestro siglo, se llevó un millón de consolación con su novela *La buena muerte*. Pan y buenas letras para todos. Parece una buena pareja planetística: Jesús Torbado y Alfonso Grosso, Alfonso Grosso y Jesús Torbado, que tampoco un voto significa tanto, aparte del dinero, claro. Pero el dinero, en literatura, acaso sea lo que en verdad menos importa.

FEDERICO Y CATALUÑA

Cuando escribo estas líneas faltan unas horas para el homenaje que a Federico García Lorca se le va a tributar en Sitges. Es un invento de Francisco Sitjá y de otros escritores que son quienes firman la convocatoria. El homenaje, que consistirá en leer poemas de Lorca y a Lorca dedicados, amén de escuchar la voz de Margarita Xirgu, tan amiga de Federico, tiene un carácter puramente cultural y literario, aunque, todo hay que decirlo, esto se verá después de que se haya celebrado el homenaje en el cuarenta aniversario de la trágica muerte del poeta. A uno le parece que hay nombres tan serios, tan verdaderos, tan seguros en su obra, que no precisan ya de homenaje alguno.

Pero nunca estará de más el recuerdo de un poeta, la presencia de un poeta, el calor que a un poeta se le dé y de un poeta se reciba. Federico quiso mucho a Cataluña y acaso mejor la amó porque mejor la comprendió en

una época en que tantas incomprendiones llevaron la vida española a la muerte de los tiros.

Escritores, pintores, poetas, actores y actrices, directores de escena... Una presencia catalana, y, con ella, española, para el recuerdo de Federico. Bienvenida sea. Sobre todo si se trata de «política» literaria y cultural, no de la otra.

¿RECUERDAN USTEDES A MIGUEL SERVET?

¿Recuerdan ustedes a Miguel Servet, aquel aragonés de tan conflictiva vida, de tanta importancia de proyección en la teología, en la medicina, en la farmacopea, en la filología incluso? Aquel español nacido en Villanueva de Sijena en 1511 y muerto en las hogueras calvinistas en la Suiza de 1553, fue en su nada larga vida, como un fulgor en la noche. Alguien ha dicho que han de pasar aún muchos años antes de que tengamos una visión completa de la dimensión real, en su vida y en su vasta obra, de lo que en verdad ha significado el paso por la Historia de Miguel Servet.

Bien, pues Miguel Servet está siendo objeto de firme recuerdo, de aproximación de importancias. Todo ello se concreta en una aventura de la que es total impulsor inicial un hombre que ha dedicado parte de su vida, de su trabajo, al estudio de la figura de Servet. Este hombre es Julio Arribas y a él se debe nada más y nada menos que haya nacido, en Villanueva de Sijena, el Instituto de Estudios Sijenenses «Miguel Servet».

Dirán ustedes que esto nada tiene que ver con Barcelona. Tienen razón. Lo que ocurre es que quien estas líneas firma, en compañía de otros barceloneses, estuvo hace unos días en Villanueva de Sijena para recibir el honor de ser nombrado consejero del Instituto. Esto me da pie a ofrecerles a ustedes una noticia cultural que, entiendo, tiene su importancia. Importancia porque es noticia el que en un pueblo oscense como Villanueva de Sijena, cuyo censo no pasa de unos centenares de habitantes, se pueda crear un Instituto semejante y reunir, como el otro día, a más de un centenar de intelectuales españoles: médicos, escritores, ensayistas, etc., en un

destartalado cine pintado de yeso rosa y celebrar allí un Consejo General del Instituto cuya sede se acoge al amparo de las majestuosas reliquias, casi ya ruinas, del monasterio románico de Villanueva de Sijena.

El Instituto «Miguel Servet» ha nacido y en su corta vida, poco más de un año, cuenta ya con varias serias publicaciones y con un nutrido número de miembros, de consejeros. Miguel Servet recobra así una permanencia de importancia y de objeto de estudio porque, con toda seguridad, de este Instituto nacerán muchas nuevas e importantes aproximaciones a la comprensión de su vida y de su obra. Si ocasión hay, les ofreceré nuevas noticias de este recién nacido Instituto de Estudios Sijenenses «Miguel Servet».

Y LA HORA DE LA MUERTE

Ochenta años tenía Vicente Bernades. Este hombre ha sido periodista desde los dieciséis años hasta la víspera de su muerte. Ha sido una tristeza saber de su muerte. No hacía ni cinco días que habíamos estado hablando de muchas cosas, y de alguna tristeza que muy directamente me afectaba.

Vicente Bernades estuvo en muchos diarios barceloneses, trabajó y mantuvo con alta dignidad una actitud política. Se exilió y volvió hace unos años, cuando la revolución cubana. Aquí, de la mano de mi padre, le conocí y aprendí a quererle, a saberle, a gozar de su amistad abierta, noble, que nos enriquecía.

Publicó libros, miles de artículos, conferencias, ensayos... Y creó amigos. Cumplió su vida. Que tenga paz.

Jaime Picas era de mi generación. Cincuenta y cinco años tenía cuando se lo llevó esa enfermedad cruel que apenas nos atrevemos a nombrar con su nombre. Un cáncer, sí, acabó con este hombre tan lleno de nobleza como de sensibilidad creadora, tan fino en sus palabras escritas como en su elegancia de corazón.

Crítica, ensayos, narrativa, radio, televisión, teatro, cine... ¡Cuántas inquietudes, cuántas dedicaciones fue desarrollando Jaime Picas!...

Se le encontraba en todas partes de una planificación intelectual, vital y trabajadora. Y de pronto llega la noticia de la grave, irremediable enfermedad. Y la espera sin esperanza. Y el saber y el no querer saber, el negarse a saber, como si con ello pudiéramos devolver la vida que se escapa a chorros. Y la muerte. Ojalá sea la paz para Jaime Picas.

Y esto es todo por hoy, amigos.



José Manuel Lara entregando el XXV «Planeta» a Jesús Torbado

LA SIESTA

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

Denys Gabor, en su excelente libro *La invención del futuro* (1), ha escrito palabras dignas de estudio:

«La perpetua siesta oriental, que no es descanso después del trabajo, sino glorioso reposo, nos parece tan extraña a nosotros, los occidentales adictos al trabajo, que cabe creer que nunca encontraremos el medio de llegar a ello.» Pero un inglés excéntrico, hace cien años, Mansfield Parkyns, descubrió el truco del sistema egipcio de siesta, llamado «kyef», y ha dejado una descripción maestra de él (2).

Denys Gabor, un viejo efendi turco de la era anterior a Kemal, fumando su pipa, que no ha hecho nada en toda su vida, tiene una dignidad no igualada por ningún profesor *emeritus* occidental o un viejo estadista.

En la siesta abisinia, llamada «kyef» (3), la pipa es aconsejable. «Se puede fumar un narguilé bien preparado o una larga pipa de jazmín cubierta con trapos húmedos. El burbujeo del agua en la primera es agradable para algunos; pero, aunque en otros tiempos no fumaba otra cosa, a causa del esfuerzo que se precisa para el narguilé, tengo una decidida preferencia por la segunda en tales ocasiones. La sensación, si hay alguna, es indescriptible; pero creo que el placer consiste principalmente en la total ausencia de idea, pensamiento o sensación de cualquier clase. El cuerpo está en estado de reposo, de forma que el verse obligado a mover un dedo en contra del impulso natural sería extremadamente desagradable. La mente, a su vez, debe estar perfectamente tranquila.»

(1) *La invención del futuro*, Barcelona, ed. Credsa, 1, 1967, pág. 164.

(2) «Hacen falta años, no meses, de residencia en Oriente para que un europeo pueda apreciar lo que significa "kyef". El cuerpo y el alma deben ser transportados por el clima a un estado de reposo habitual. Durante los primeros meses, o incluso el primer o segundo años, la sensación producida será de languidez. Debe apagarse toda especie de excitación o tendencia a la excitabilidad.»

Mi "beau" ideal de "kyef" es acostarse al mediodía sobre una alfombra a la sombra de un naranjo, en la estación del año en la que quedan sólo unos pocos capullos, los suficientes para esparcir una fragancia que debe ser susceptible, pero no demasiado fuerte, mientras el lugar de las demás lo van tomando los nacientes frutos. Un "jodwal", o arroyo, debe pasar cerca, porque nada es más agradable que el murmullo producido al poner una varita o un dedo suavemente en el agua. La "saggia" de donde proviene debe estar a una distancia de doscientas yardas y una o dos más a mayor distancia para variar el sonido. Muros muy altos deben rodear el jardín, que debe ser lo mayor posible y estar lo bastante lejos de toda habitación humana para impedir que las voces lo alcancen. Un doble jazmín o dos, a distancia de veinte o treinta yardas, puede a veces resultar agradable. En todas las cuestiones de perfumes y sonidos el gran arte consiste en que sean sólo perceptibles; un murmullo distante de voces sería ya pedir demasiado; una sola risa audible sería la ruina de "kyef" (Ob. cit., ppe. cit.).

(3) IV. nota (2).

Camilo José Cela ha dicho en algunas ocasiones que la siesta es el yoga ibérico. Como medicinal costumbre hubo de adoptarla —junto al hábito de fumar cigarrillos puros— Winston Churchill, desde sus años mozos en la isla de Cuba. Es, en efecto, el descanso de la «hora sexta» (siesta).

*Ha pasado la siesta
y la hora del Poniente se avecina...*

ha escrito Rubén Darío, que hereda del tema de Zorrilla. (4). En el teatro y en la novela del siglo XIX hay magníficas descripciones de la siesta, como recordarán los lectores de *El sombrero de tres picos*, de Alarcón, cuando a las dos de la tarde «el esquilon de la Catedral tocaba a vísperas» y «los canónigos se dirigían al coro, y los seglares a sus alcobas a dormir la siesta» en «aquella hora, impropia además para dar un paseo, pues todavía hacía demasiado calor» (Obra citada, cap. I).

Ramón Pérez de Ayala recuerda que *La Regenta*, de «Clarín», se inicia con la descripción de la ciudad de *Vetusta* (Oviedo) a la hora amodorrada del descanso posprandial:

*Todo calla. Es la hora asoleada y lenta
con que principia nuestro gran libro La
Regenta.*

Efectivamente, el ejemplar libro de «Clarín» se abre con esta página espléndida.

«La heroica ciudad dormía la siesta. El viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los molinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. Cual turba de pilluelos, aquellas migajas de la basura, aquellas sobras de todo se juntaban en un montón, parábanse como dormidas un momento y brincaban de nuevo sobresaltadas, dispersándose, trepando unas por las paredes hasta los faroles, otras hasta los carteles de papel mal pegado a las esquinas, y había pluma a un tercer piso, y arenilla que se incrustaba para días, o para años, en la vidriera de un escaparate, agarrada a un plomo.

Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión

(4) Por ejemplo: «Y siempre al son de la caliente fiesta / las canciones, la báquica armonía / me hacía apetecer la blanda siesta...» (O. C., I, 137). También Moratín (D. Nicolás) había cantado «el estivo calor de la alta siesta» (BAE, II, 30).

del cocido y de la olla podrida, y descansaba» (5).

Veamos ahora el tema de la siesta en Azorín:

«Después de comer, Azorín se tumba un rato. A esta siesta le llama Azorín la siesta de las cigarras. No porque las cigarras duerman, no; antes bien porque Azorín se duerme a sus roncós sonos.

La habitación está en la penumbra; fuera, en los olmos, comienza la sinfonia estrepitosa... Las cigarras caen sobre los troncos de los olmos lentas, torpes, pesadas, como seres que no conceden importancia al esfuerzo estraestético. Son cenicientas y se solapan en la corteza cenicienta. Tienen la cabeza ancha, las antenas breves, los ojos saltones, las alas diáfanas. Son graves, sacerdotales, dogmáticas, hieráticas. Se reposan un momento; saludan un poco desdeñosas a los 'árades' agazapados en las grietas; miran indiferentes a las hormigas diminutas que suben rápidas en procesión interminable», Antonio Azorín, primera parte, III.

Y en su mayor discípulo, Gabriel Miró:

«Los domingos se oía desde una ventana el 'armonium' de un monasterio de monjas; pero se oía muy apagado, y, algunas veces, se quebraba, se deshacía su dulzura: era preciso enlazarla con un ahinco de imaginación auditiva. Pasaba el ruido plebeyo de la calle, más plebeyo entonces al auto que la carreta de bueyes; pasaba toda la calle encima del órgano; y como era invierno, aunque se abriesen los postigos, las vidrieras, toda la ventana, quedaban las ventanas monásticas cerradas y luego el plañido del viento entre los árboles de la huerta de las monjas. Había que esperar el verano que entreabre las salas más viejas y escondidas; así se escucha y se recoge su intimidad mejor que con las puertas abiertas del todo; abrir del todo es poder escucharlo todo, y se perdería lo que apetecemos en el trastornado conjunto. Y llegó el verano y la hora en que siempre sonaba el 'armonium' celestial: la hora de la siesta; inmóviles y verdes los frutales del huerto místico; el huerto entronado bajo la frescura de las sombras; la calle, dormida; todo como guardado por un fanal de silencio que vibraba de golondrinas, de vencejos, de abejas... Y no se oía el órgano; había que adivinarlo del todo. La monja música dormía la siesta. Lo permite el Señor. ¿Cómo podrá oírse la música del cielo que sigue piadosamente el mismo camino de la vida de los hombres?» (*El humo dormido*).

Es significativo que uno de los capítulos de la *Oceanografía del tedio*, de Eugenio D'Ors (1.ª edición en catalán, 1916), se titula justamente *la siesta*. «Una oleada de calor se acuesta y pesa sobre el parque, todo él soterrado como un cuenco. Sobre el parque, cuya artificiosa vegetal lujúrica sólo llega a disimular la fuerza del sol... Es la hora de la siesta.»

El ocioso no va a dormir. Pero permanecerá inmóvil, tal como se lo ha recomendado el doctor. «La pupila distingue apenas el contorno de unos objetos, una taza y una cucharilla, sobre la mesa. Está fumando un cigarrillo..., ¿está seguro de ello? ¿Tiene en el extremo de su mano tendida un cigarrillo? Pero, ¿y ese esfuerzo terrible de incorporarse para comprobarlo? La mano, maquinalmente, se ha distendido. Y entonces se ha oído un ruido leve: algo ha caído sobre la arena del jardín...

Sí. Había un cigarrillo...» (cap. II).

Esta página deliciosa incluye un valor de percepción en cierto modo inédito: el valor de la siesta como dulce y confuso *duermevela*.

(5) *La Regenta*, tomo I, cap. I.



el continuo mensaje de

EUGENIO LOPEZ BERRON

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Decía Gamallo Fierros que el paisaje es el señor del espíritu y que por mucho que el hombre intente desplazar su alma de los paisajes que vivió en su niñez, siempre habrá un retorno a los territorios vividos en los años primeros que estará pugnando por salir en su obra y en su vida.

Eugenio López Berrón se sació con la alta luz de Castilla, aquella que Domenchina definió como «ni oro ni azul, azul de oro exactamente». López Berrón miró de niño los cielos inmensos de esa Moraña abulense donde los horizontes se fingen límites del mar y juegan en la noche las estrellas a orientar barcos perdidos hasta que se anclan en el círculo mágico de los

(Pasa a la pág.24.)



estafeta libros

1 - Noviembre - 1976

LA REVISTA "CANTICO" Y SUS POETAS

Nos hallamos, evidentemente, en un tiempo de revisión que afecta a distintas y fundamentales zonas de la realidad, y no sólo de las comprendidas entre los Pirineos y Tarifa. Cuando así ocurre, en la bolsa literaria, por ejemplo, suben unos valores y bajan otros (muchas veces suben unos valores a costa de otros). Tras los grandes impulsos de la poesía llamada de postguerra adviene el momento de los rescates, las reivindicaciones, las quejas por, al parecer, injustos olvidos, e incluso la intención radicalizada que el pueblo expresa con el modismo *volver la tortilla*. Lo que creíamos importante, no lo era. Y viceversa. Vaya. Es lógico que si el gusto se muda, por las razones que fueren, quienes representan la siempre relativa novedad procuren el aireo de sus propias afinidades. Dar luz a aquello que se considera oscurecido es una operación que sirve, claro que sí, para fijar aspectos poco tratados. Nunca sobra esta tarea, si bien las resultados de la misma aparecen sujetas a inevitables oscilaciones.

A la vez que el valor *lenguaje* tomaba la delantera en el tramo más reciente de nuestra poesía, gracias al motor de unos poetas jóvenes o algo menos jóvenes, comenzó a cundir la necesidad del redescubrimiento de algunas islas: Miguel Labordeta, con carácter póstumo; Ciriot, ídem de ídem, y el grupo cordobés de la revista *Cántico*, casi al filo de la muerte de Ricardo Molina, su figura principal, como creador de aquélla y, a mi entender, por la importancia de su obra en conjunto. Que la muerte origine elogios incondicionados constituye uno de nuestros hábitos. Triste *casualidad* que esas honras se produzcan en inversa proporción respecto a los juicios otorgados en vida. También entra en los usos normales que los relumbradores aseguren, por las buenas, el desconocimiento en que teníamos a los respectivos objetos de su reivindicación. Es éste un modo de ameritarse. A mí no me sorprende que Guillermo Carnero, en el preliminar de su libro *El grupo Cántico de Córdoba (un episodio clave de la poesía española de postguerra)* (*) escriba lo que sigue: *El presente libro ha sido planteado como un intento de acercamiento al gran público (expresión que se vuelve involuntariamente irónica en este país cuando*

se trata de temas como el que nos ocupa) un episodio tan significativo como desconocido de la historia de la literatura castellana de postguerra; la revista Cántico, de Córdoba, y la obra poética de quienes la animaron.

Excelente propósito el de Carnero. Pero hay que ir por partes. Ese episodio, como todos los demás, claves y no claves, permanecen ignorados del gran público, aunque, a veces, nos hagamos ilusiones de lo contrario; son harina molturada por una minoría de la minoría. Ciñéndonos al ámbito que importa, con sus limitaciones en todas partes del universo mundo, lo que yo pregunto es si de verdad el grupo *Cántico* —Ricardo Molina, Pablo García Baena, Juan Bernier, Mario López y Julio Aumente— ha sido tan *materia* de ignorancia como se dice. Un recuento de manuales y antologías de circulación en los últimos treinta años nos indica que, con algunas excepciones —la *Antología consultada* y la de Castellet—, esos poetas, paisanos míos, figuran en obras de Valbuena Prat, Federico Carlos Sainz de Robles, Díaz-Plaja, José Luis

Cano, Luis López Anglada, Rafael Millán, Leopoldo de Luis, Manuel Mantero, Jacinto López-Gorgé, Mariano Roldán, etcétera. Después de este *etcétera*, no dudo en incluirme. Se trata de libros cuyo manejo es frecuente entre lectores de poesía y estudiosos de ella. Si Guillermo Carnero hubiese añadido a sus comentarios una bibliografía crítica sobre dichos nombres, habría podido comprobarse que tal silencio no existió nunca. ¿Quiénes fueron los omitentes voluntarios o involuntarios? Sería cosa de saberlo. Lástima que se haya perdido una buena ocasión para salir de dudas, si las hay, porque esas precisiones hubiesen supuesto correspondientes clarificaciones del asunto. La sumaria explicación que Carnero ofrece acerca de la andadura de la poesía española desde 1939 permite al buen entendedor extraer algunas conclusiones. Al buen entendedor que esté en el ajo de lo que se ventila.

Queda claro que no ha habido silencio. Ahora conviene dilucidar si después de los años en que la revista *Cántico* se publicó —desde 1946 a 1956—, los poetas que la encabezaban procuraron imponerse sin el apoyo de sus hojas poéticas. La respuesta es negativa. Considero explicable que al mantener una actitud a contracorriente, vinculada, en general, a inspiraciones del pasado, no bien vista por los ejercitantes de algunos dogmatismos de entonces, ello influyera en la desidia para proseguir. Efectivamente, Juan Bernier sólo ha editado hasta el día un cuaderno y dos libros; Pablo García Baena lleva bastantes años sin editar ninguno nuevo (dejo aparte sus antologías); Mario López y Julio Aumente sólo tienen en su haber un par de títulos. El propio Ricardo Molina atendió a la flamencología más que a dar fe de su creación poética. Conste que no soy partidario de ninguna especie de inflacionismo; pero a quienes no se dan por presentes les amenaza el que parezcan desaparecidos o poco menos. No hablo en tono de reproche. Subrayo que, a pesar de tan prolongada abstinencia, contaron los poetas de *Cántico* en las estimaciones objetivas. ¿Cómo no?

Confieso que sentí mucha curiosidad por leer cuanto antes el análisis de Carnero sobre el grupo cordobés. Supuse que sería más extenso y profundo. Es verdad que la antología que sigue a sus comentarios evita ciertas disquisiciones. En el texto crítico he echado de ver enfoques que juzgo fundamentales: el reflejo de Córdoba como uno de los elementos unificadores en la obra de estos poetas; la relación de la estu-penda aventura revisteril e individual con el casi sistemático descrédito en que se tuvo a la poesía andaluza, debido



(*) *El grupo Cántico de Córdoba* (estudio y antología por GUILLERMO CARNERO). Colección Alfar. Editora Nacional. Madrid, 1976. 250 págs. 11x18 cm.

a no plegarse al concierto de los realistas a ultranza y sus implicaciones políticas y sociales. Algo de esto último se insinúa, pero sin tratamiento a fondo. Justamente, los de *Cántico* prefirieron enmudecer cuando los nuevos poetas del Sur, a fines de la década de los cincuenta, consiguieron que volviera a escucharse el latido de Despeñaperros para abajo. Claro que esa respuesta no se basó en atenerse al barroquismo ni, menos, a las supervivencias modernistas, apoyos visibles de la poesía de Pablo García Baena, pero no de sus compañeros. Así, Ricardo Molina se desentendió siempre de ese espíritu para ser ejemplo, sobre todo en *Elegías de Sandua*, de lírico neorromántico. Y lo neorromántico—no se olvide—era uno de los ingredientes del verso de aquellas calendas. Como el tremendismo de Juan Bernier, a quien pronto podremos contemplarlo en todas sus dimensiones. De ese neorromanticismo participarían igualmente Mario López y Julio Aumente.

Recuerdo haberle oído a Ricardo Molina, inolvidable persona, que su deseo era que alrededor de *Cántico* se formase una escuela al modo de las francesas y provinciales. Lo francés: he ahí otra de las aglutinaciones, especialmente fomentadas por Juan Bernier y Ricardo. La visión del clasicismo grecolatino estuvo determinada por versiones francesas. Poetas muy queridos lo fueron Claudel, Francis Jammes, Gide, Lautremont... Hay que situarse en aquella época para dirimir lo que yo llamaría el viejo pleito del evasiónismo como

fórmula. ¿Hasta dónde es justificable que el término *evasión* pueda ser válido en este caso? A mi juicio, sólo por contraste con las intenciones *comprometidas* es posible aplicarle aquél a la obra de unos poetas que operaron, frecuentemente, en el mundo de las realidades cotidianas y, por ende, concretísimas, aun en el caso de García Baena. O sea, que la marginación respecto a lo que privaba cuando *Cántico* aparecía era cuestión de matices más que de otra cosa. Y lo mismo podría decirse de la religiosidad, que con las variantes consiguientes, estaba en el clima; religiosidad asimismo unificadora, desde el empaque litúrgico, a lo Gabriel Miró, de un García Baena, hasta el estilo revulsiónador y clamoroso de Bernier. Y, en el trío fundador de la revista, una mezcla de paganismo y cristianismo.

Leo aquí que al calor de *Cántico* surgieron otras revistas poéticas en Córdoba. Como señala Carnero, la primera etapa de la que nos ocupa sólo admitió a los componentes del grupo, con el añadido, entre los cordobeses, de Jacobo Meléndez, José Diéguez, Juan Carandell y José García Aparicio. Manuel Álvarez Ortega fundó y dirigió *Aglae*; José del Río Sainz, Sebastián Cuevas Navarro, Gabriel Moreno Plaza y quien esto escribe hicimos *Arkángel*; Mariano Rolán, Carmelo Casaño, Rafael Osuna y Antonio Gómez-Alfaro sacaron *Alfoz*. Ninguna de ellas siguió la vía propugnada por *Cántico*, sino que fueron más eclécticas y actuales. Todos quisimos que Córdoba no dejase de estar repre-

sentada en la poesía. El último número de la publicación de Molina, Bernier y García Baena nos acogió, al fin, en un panorama completo. Algunos colaboradores en el número homenaje a Luis Cernuda. No fue al calor de nadie como esos papeles que nombro se hicieron realidad, sino para empeñarse en la consecución de un propio camino.

Cántico explayó en sus páginas un sentido estético y una toma de posición—menos acusada después—cuya teoría fue obra de Ricardo Molina, que, al mismo tiempo, supo guardar su ropa, como revela *A la luz de cada día*. Sería absurdo medirlos a todos por el mismo rasero, afinidades aparte. La calidad es, por supuesto, indiscutible. Para mí no es un descubrimiento; y mis escritos sobre el particular lo prueban. Esta especie de resurrección y revelación que se hace de estos poetas sirve, de paso, para demostrar que algunas novedades con aire de mediterráneos estaban ya ahí, como suelen estar siempre. Me alegro que el interés de *Cántico* y de sus poetas sea ahora reconocido, cuando nada impedía, salvo las obcecaciones de las modas, efectuarlo antes. Como los tiempos de la poesía han cambiado, se estima que es el momento de echar un cable a la obra de quienes hasta hace poco purgaban su presunta inactualidad. En fin, *siéntate a la puerta de tu poesía y, a lo mejor, ves pasar a tus imitadores*. Y ahora, con Benavente: *De los imitadores serán nuestros defectos*.

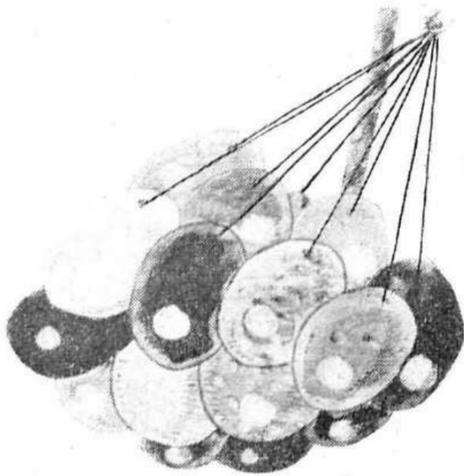
LUIS JIMENEZ MARTOS

NARRATIVA

JOSÉ MARÍA DE MENA Y SAN MILLÁN: *Siete narraciones*. Editorial Prometeo. Valencia, 1976. 260 pp. Ø16,3x21,7Ø.

De entrada uno tiene que ver con simpatía estas narraciones de José María de Mena y San Millán. En principio, porque el autor da comienzo a su trabajo con una admirable declaración de humildad, reconociendo el verdadero alcance de su obra. Sabe San Millán que su prosa no viaja en el tren de las últimas novedades narrativas: «Sugiero al lector—explica—que empiece la lectura por el orden inverso al cronológico. No es que las narraciones que he escrito a última hora sean audaces, duras de expresión o libres de concepto, pero estimo que sólo tienen de trasnochadas lo que por imperativo de la edad yo tengo, sin que el tiempo haya venido a agravar el mal.»

En segundo lugar hay otra razón por la que el crítico ha de juzgar con buena predisposición estos relatos. Se trata de la noble finalidad con que han sido escritos. Del primero al último predomina un arraigado afán por resaltar las virtudes humanas, los valores más positivos de la sociedad. Conoce bien José María de Mena y San Millán las limitaciones y los egoísmos del hombre, pero sabe igualmente que en toda vida hay parcelas donde el amor existe y desea crecer a poco que se le estimule. Sobre estas zonas, más o menos oscuras, opera la prosa siempre cálida y correcta del autor. Las siete narraciones que con-



tiene y dan título al libro son: *El colegial*, *La barra de turrón*, *El sultán doliente*, *El día de San Efrán*, *La casa de las cinco viejas*, *Tras la muerte de José* y *Nuestro hijo Carlos*. Las cinco primeras fueron escritas—el autor lo indica al pie de cada una—entre 1941 y 1945, mientras que las dos últimas datan de 1974 y 1975. San Millán—como queda indicado—sugiere al lector que comience la lectura en sentido contrario al cronológico, o sea, a que empiece por el final del volumen. Concibe la esperanza de que de ese modo, al llegar a los relatos más antiguos, «el lector se habrá acostumbrado a mis maneras, me dará, conforme a mi deseo, trato de amigo y quizá esté más propicio a perdonar las faltas que, sin propósito de enmienda, quedan con-»

Efectivamente, en las primeras narraciones se advierten los años transcurridos. *El colegial*, una auténtica novela corta con cerca de cien páginas, es la más afectada. También *El sultán doliente* recuerda temas y formas de tiempos lejanos. Sin embargo, no deja de aflorar la noble finalidad del autor, su prosa clara y emotiva. Indudablemente, los dos últimos relatos del libro son los mejores. No sólo por estar escritos con un lenguaje más actual, más próximo a lo que hoy se hace, sino incluso por la propia temática. *Tras la muerte de José* es un buen trabajo, elaborado a base de una serie de epístolas de honda significación amorosa. *Nuestro hijo Carlos* es una narración de corte trágico, fatalista. En el primero de estos trabajos asistimos al surgimiento de un gran amor, mientras que en el segundo una maquinación morbosa, consecuencia de la esterilidad, termina en la muerte violenta, por suicidio, del protagonista.

No tiene el autor por qué arrepentirse de haber publicado este libro, cosa que parece preocuparle, sobre todo en lo que se refiere a sus relatos más antiguos. Se trata de un escritor un poco al margen de los movimientos literarios hoy en boga, pero de un ameno narrador que tiene la facultad de la nitidez, del buen gusto y de la sencillez, cualidades carentes en no pocos autores que hoy se tienen por modernos. El lector lo pasa bien leyendo estos relatos.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO: *El santo de mayo*. Ancora y Delfín, 489. Ediciones Destino. Barcelona, 1976; 171 págs. Ø11,5x18,5Ø.

«Composiciones estrictamente sintéticas»: así dijo Galdós de los cuentos. Peltzer, por su parte, afirmaba su participación en la estructura del poema, por aquello de ser absolutamente compactos, homogéneos, cerrados como un círculo. Género, pues, difícil, incluso «tiránico». Redondear un buen libro de cuentos es tarea laboriosa, de mucho tiempo. Pensamos en todo ello conclusa la lectura de *El santo de mayo*, en donde Jiménez Lozano reúne una treintena de relatos de muy buen cuño. No hay fechas determinantes del proceso de creación; pero éste se adivina reposado, sin circunstancias apresuramientos.

Con ser vario y múltiple, como suele ocurrir en los libros del género, *El santo de mayo* muestra, entre todas sus piezas, una profunda cohesión, un clima común, fruto de esas dos condicionantes temáticas que parecen signarlo de arriba abajo y de izquierda a derecha: lo religioso y lo social. La Iglesia, mejor, lo que representa y quienes la representan, tienen aquí un tratamiento ausente de pacaterías, bravo y digno; al autor no le duelen prendas a la hora de poner las cartas boca arriba, sin que por ello se advierta en su actitud una malévola intencionalidad. La figura del sacerdote, en cuanto hombre, está dibujada con sus miedos y sus debilidades, sus negaciones y sus dudas. Véase «El escopetazo». O el que da título al volumen. O tantos otros: «El jubilado» —desarrollado en un ámbito diferente—, «El pintor leproso» —uno de los mejores de la colección—, «El sacrilegio» e incluso «La orfandad». «¡Hola, judiullo!», protagonizado por Je-

José
Jiménez Lozano

El santo de mayo

sús niño, nos trae a la memoria aquellos preciosos versos de Manolo el Pollero: «Cuando con los otros niños / de niño jugabas tú / ¿sabías o no sabías / que eras el Niño Jesús?» (El no quiere ser lo que los ángeles le dicen en sueños: Hijo de Dios. El quiere ser soldado, como ese que cruza cada tarde, con casco y espada, y acaricia su cabeza y le saluda con esas dos palabras que encierran en lo hondo la ternura.) Otros perfiles de ayer y de hoy recrea también Jiménez Lozano en sus relatos: el de Pilatos, por ejemplo, reflexionando una vez más sobre aquel hombre de ojos serenos, sobre aquel Justo que él azotó y entregó a la masa rugiente. El de Antonio Machado, asimismo, camino de la frontera francesa («La masía»), junto a su madre anciana, dialogando con ese don Guido de sus coplas, símbolo de la España eterna.

En el otro aspecto, el social, quizá el autor cargue excesivamente la mano. El tipo de cacique que nos presenta en «Los cuquillos», en «El castigo» o en «La conversión» —los dos últimos, con sus pinceladas de una ironía que pudiéramos denominar vengadora— está un tanto sacado de quicio. Los seres miserables, pisoteados, de «La indemnización» o de «Historia de un perro», ¿también? Uno de estos cuentos titúlase «Inventario español» y, en cierto sentido, podría servir para titular todo el volumen, aun cuando haya piezas que por su tema, su época y su situación se salgan de nuestro entorno. Al margen de todo ello, quedarían cuentos como «El paraíso perdido» —excelente— o, en el lado opuesto, «El benefactor», rayano en lo esperpéntico y con reminiscencias cunqueiranas. «El padre nuestro», apenas dos páginas, revela en su brevedad suma el dominio narrativo del autor, bien dotado para este género, si más entregado a otros, en los que resulta más conocido y jaleado.

Jiménez Lozano, con sobriedad, con buen pulso, denuncia y flagela a dictadores e hipócritas, a intolerantes y fanáticos, a través de una serie de relatos en la que no falta la burla («La gloriosa invención de doña Berta») o la dramática travesura («Los ángeles de Bernini»). Aranguren ha escrito que El santo de mayo «es el libro de un cristiano solitario que ilumina la santidad donde, quizá, únicamente se encuentra: en medio del pecado, de la contradicción, de la existencial heterodoxia». Pudiera ser.

CARLOS MURCIANO

JULIO CÉSAR CASTRO: *Don Veridico se la cuenta*. Ediciones La Flor. Buenos Aires, 1975. 101 pp.

A Julio César Castro podría considerársele como un heredero más de la línea *realista* que en un tiempo practicara el grupo Boedo, con los presupuestos lógicos: técnica naturalista, lengua coloquial, además de tesis y planteamiento social (postulados estos dos últimos que Castro sustituye por un humorismo plástico y desbordante). Pero no, sería absurdo apurar tanto en la manía clasificatoria. Don Veridico se la cuenta en lunfardo puro y cerrado. Treinta y cuatro historias argentinas, con más de doscientos personajes, una «colmena» arquetípica reunida tarde o temprano en el boliche «El Resorte» (¿pulpería, barraca, rancho?). Y allí los incondicionales: el tape Olmedo y la Duvija. A ratos, el pardo Santiago. Catalizando la acción, constituyendo ese entramado sordo y rutinario; siempre «bajando un vasito e vino», tomando mate «con la bombilla en la boca», mascando

tabaco o picando un «quesito duro». El resto, las anécdotas, los golpes, las bromas y las veras, las pone la parroquia, esos doscientos gauchos—otrora tan bien dibujados por OSKI—que invariablemente acuden a la taberna: «Una güelta, en el boliche "El Resorte", taban la Duvija, el tape Olmedo, Clemento Saliva, Costoso Calibre y Sosegate Quinteto, cuando va y cae Nicanuto Lerenó.» El mismo, el tópico obligado movimiento de cada tarde, cada noche, siempre como puente hacia el desenlace de la historia que, también invariablemente, comenzó: «Hombre que supo ser güen rastrador, aura que dice, Nicanuto Lerenó.» Y luego se hace mención de la mujer, si la tuvo, y ya está listo el cuento para llevar a Nicanuto hasta el boliche «a prosiar la pena con el tape Olmedo y la Duvija.» Reiterativo, lunfardo «mamau», como en este país lo sería una antología de los chismes del bar del barrio o de la Venta de la Dolores.

Especialmente sabrosos, casi alucinantes, son: «El pintor»,

página 25; «Gutierre», pág. 48; o «Rancho de vidrio», pág. 91.

El curioso lector versado en temas porteños o criollos, amante de Borges, Bioy Casares, Harondo Conti, Marechal, de un «Fray Mocho», habrá intentado encontrar algún tipo de conexión entre lo relatado y las historias de cuchillos largos y luminosos con ambiente orillero (*Hombre de la esquina rosada*, de Borges), los aires milongueros y los compadritos, el neurótico tango. Olvide tales comparaciones. *Don Veridico* es un tipo local, sin colores estridentes ni álgebra literaria de por medio. Está muy lejos de las fricciones borgianas o los mundos imaginarios de Bioy, prudencialmente lejos del *Diario de la guerra del cerdo* y del peso psicológico de *La invención de Morel*, tan hábilmente impregnados de corriente europea. No, repito, *Don Veridico se la cuenta* se define mucho más dentro del casticismo localista que ejemplifican en otro continente los deliciosos *Cuentos romanos*, de Moravia.

F. TORRES

ALVARO CUNQUEIRO: *Tertulia de boticas y Escuela de curanderos*. Ancora y Delfín, 491. Ediciones Destino. Barcelona, 1976; 211 págs. Ø11,5x18,5Ø.

Resulta que el señor padre de Alvaro Cunqueiro fue boticario y que, de niño, el escritor anduvo entre tarros y frascos descifrando sus sugestivos nombres e incluso preparando píldoras y sellos. De ahí le vino su afición por las farmacias del universo, las que fueron y las que no, que en Cunqueiro tanto da, pues nunca se sabe cuándo historia y cuándo inventa. Así que empezó a reunir las, a agruparlas en tertulia y con sus pormenores de todo tipo, y nació este libro, al menos su primera y más amplia parte, ya que la segunda dedícase a los curanderos —*menciñeiros* les dicen en Galicia—, que el autor conoció y vio actuar, sanando esto y lo otro; libro con el que tanto hubiera gozado nuestro Federico Muelas, boticario también, fantaseador de la palabra y poeta grande, como el de Mondoñedo.

Cunqueiro, con su garbo natural, con su seria gracia repajolera, nos da cuenta y razón de la botica del Preste Juan, de la botica real de Tara, de la del rey Asuero y de la de Hama la melodiosa, por citar algunas, e igual le sigue el rastro a lo que quedó de la que él llama «del arcángel Rafael» —los restos de aquel pez que pescó Tobías— que a lo que Thessala —ama de Fenicia, hija del emperador de Alemania— dejó en Camelot, en la botica de la Tabla Redonda, y entre lo cual estaba nada menos que la piedra azul que permite respirar bajo el agua y el antídoto arábigo contra la fiebre de los pantanos donde se baña el dragón.

A uno lo que más le ha admirado de Cunqueiro, aparte la donosura de su prosa, ha sido, hoy como ayer, el caudal inagotable de su imaginación, su asombroso poder de fabulación. De aquí que acabe por no sorprenderse al saber, verbigracia, que cada rey de Irlanda tenía una lluvia preferida, «que caía de una forma determinada, tantas gotas a la hora, y con tal viento, y trayendo con ella tal perfume, y gente desconocida que se refugiaba de ella»; o que el «puño de fuego» —veneno usado por la condesa Mahaut— se obtenía mezclando la mirada del basilisco con la bilis roja del chacal llorador de las ruinas de Persépolis (animal éste nunca visto y que huele a trufa); o que la *anhélita*, planta de las Molucas capaz de amorosos sentimientos hacia mujer u hombre, era afrodisíaca y virilizante, curaba la tos, mejoraba la vista y concedía valor militar, habiendo usado polvos de tal origen Felipe IV, que Dios



guarde, y el de Villamediana, ese galán ende-casilabo de tan triste fin.

Cunqueiro se evade —y nosotros con él— de la realidad inmediata, para adentrarse —y adentrarnos— en esa otra realidad por él creada, no menos próxima y envolvente. Ello en cuanto a sus boticas, pues que en lo que a sus curanderos respecta, ciertos son, como antes dijimos, y amigos algunos del autor, que los ha visto curar, sutiles y simples y secretos: Perrón de Braña, el señor Cordal, Xil da Ribeira, Lamas Vello o ese Melle de Loboso, a quien enterraron con papel, sobres y lápiz tinta de doble punta, para que pudiera enviar sus mensajes desde el otro mundo, cosa que hizo.

Dice Cunqueiro, en unas palabras liminares, que escribir estas páginas ha sido para él como tomarse unas placenteras vacaciones. Uno está por creer que ésta es cosa que al autor le ha ocurrido con no pocos de sus libros, al igual que a sus lectores, que se liberan de agobios y descansan tanto leyéndole. Por cierto, que hemos anotado que la «planta oriental» que produce el olvido, y que Oberón guardaba en su botica junto a la «flor occidental», filtro amoroso de éxito, no es sino la flor reducida a polvo del misterioso junco negro que crece a orillas del Letheo, el río del Olvido. Y como sucede que ese río, mientras no se demuestre lo contrario, es el que pasa por mi pueblo, por Arcos, es decir, el Guadalete, y por Arcos ando ahora como cada agosto, voy a buscar en su ribera, en recodos recónditos que yo me sé, el mentado junco. Y, si lo hallo, vive Dios que se lo enviaré a Cunqueiro a su Galicia, bien envuelto en un paño de terciopelo rojo que en el arcón de la abuela guardo. Sé que le gustará recibir el olvido como recuerdo.

CM

CRISTINA PERI ROSSI: *Diáspora*. Editorial Lumen, «Palabra Menor». Barcelona, 1976; 90 págs.

Dos acotaciones imprescindibles se me antojan antes de dar la reseña de este libro: mi abierta felicitación a Lumen por esta cada día más cuidada colección, aún más meritoria visto el panorama de abandono que ofrecen las editoriales al tema de la poesía. Y dos, apuntar brevísimamente que Cristina nació en Montevideo; poeta y narradora; y que vive y hace en España.

Diáspora: La sombra de Lesbos se extiende como un hermoso cuervo con alas de pedrería y

pico abultado por el carmín, brillante por sobre todo el libro. Sombra que, sin ningún ánimo estructuralista ni, menos, estadístico, dividiré en tres partes —no marcadas por la autora—; las tres como sistema de síntesis-antítesis-conclusión.

La primera parte transcurre con la presentación de los personajes: la palabra, el poeta y la relación entre ambos. El tema es más viejo que la envidia, pero no por ello despreciable su tratamiento: el punto de vista del autor, enfocado aquí hacia el subjetivo erotismo del lenguaje (*Si el lenguaje... / fuera / el modo / de hacer el amor entre*

sonidos... pág. 20). Cristina da en esta primera parte una de las posibles claves del libro, da idea de su juego y se «canta a sí misma»:

*Primitiva participas del rito de la
[palabra
como si fuera un juego*

es un canto íntimo y cercano, de pronto simbolizado,

*Penétrame
occidental y perversa*

otras veces diálogo irracional que se hace contienda, competición, lucha

El poeta enfrenta el silencio a la palabra, y en el silencio gana la baza con la imaginación (*Dejaste de hablar... / para castigar a las palabras*). En la lucha la fantasía recrea la palabra, la inventa: *amarántula* es una virgen-araña, sugerente en patas y venenos que abrazan y asesinan y aman.

Un fijo intermedio de prosa pretenciosamente cortada en versos incorpóreos nos relata cuatro cuadros en torno a una *Bacante* insaciable y erótica y una historia o historieta apellidada *Diáspora* y ocurrida en Cadaqués, cosas que el poeta recrea por gusto, a pesar de que a los demás nos importe un pito.

Segunda parte: «contra la palabra», una antología de pequeños crímenes especie de jai-kais surreales —hechos a palo duro—, otras veces greguería,

GABRIEL CELAYA: *Los poemas de Juan de Leceta*. Colección «El Bardo», vol. 107. Editorial Lumen. Barcelona, 1976; 106 páginas. Ø14,5x21Ø.

Ya en 1935 y 1936 el poeta Gabriel Celaya había publicado dos libros: *Marea de silencio* y *La soledad cerrada*; éste obtuvo el Premio «Lyceum», con motivo del centenario de Bécquer. En el volumen de la colección «El Bardo» que hoy comentamos y que dirige José Batlló vuelven a ver la luz aquellos tres libros de versos, «Avisos de Juan de Leceta», «Tranquilamente hablando» y «Las cosas como son», donde se iba a plantear, y de manera más que insólita, superando formalismos y dulzores estéticos, la función de la poesía en los años vividos con posterioridad a la guerra española.

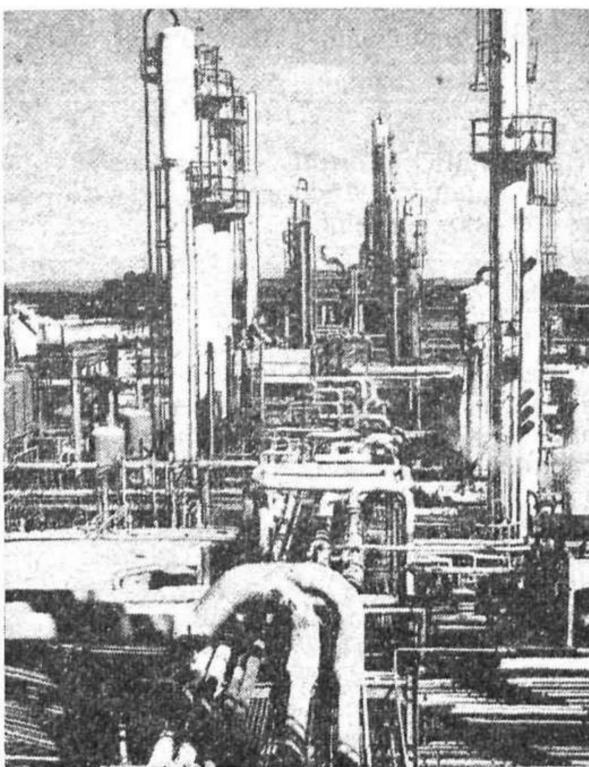
Como anota Batlló en una entrevista con Gabriel Celaya, y que se incluye a manera de prólogo, se advierten tres etapas esenciales en la evolución del autor de «Cantos iberos». Una, inicial, de inquietudes existencialistas, y aquí se incluyen los versos de Juan de Leceta; la segunda, de intensa preocupación social, y una tercera, que se diría resumen de las precedentes, enriquecida por una ironía que a veces llega al sarcasmo e incluso a la sátira política o filosófica. Juan de Leceta, Rafael Múgica y Gabriel Celaya, tres nombres distintos; pero un solo latir cordial.

A partir del surrealismo francés, por el cual confiesa un especialísimo fervor, Celaya llega a plantearse el poema como una tentativa en múltiples dimensiones, todas humanas. Puede mover a asombro su afirmación tan celayesca y sin un ápice de dogmatismo: «la poesía es un arma cargada de futuro».

En «Avisos de Juan de Leceta», fechados entre los años 1944 y 1946, la soledad va a emerger y ya a partir del primer aliento:

«La soledad al fin,
la soledad me queda,
este adusto refugio de unas horas calladas
mientras las olas sueñan.»

Se vive por inercia. Lo que quedan son las rutinas. Que canten los poetas poetísimos las mil bonitas mentiras de colores. Juan de Leceta seguirá adelante, como todos los hombres, con su turbulencia existencial. Sólo se pueden plantear los necios las mil y una preguntas tradicionales. «Para ellos nunca faltan / las respuestas que nos salen siempre en verso.» Poemas como los que llevan por título «Desesperadamente», «El sentido de la sopa», «En serio», «La vida que uno lleva», «Cosas que pasan»



(¡con aquel estribillo «serpiente, cambia, sigue!»), «Vacaciones caras», «A manera de libertad» y «Spleen» («estupendo elefante de cansancio y ternura / se bambolea el mundo...»), iban a sacudir, y de qué modo, las aguas dulces, no aptas para diabéticos, de aquellos años cuarenta y tantos de nuestra posguerra. ¡Ahí no era nada permitirse no el lujo, sino la sencillez de cantar con palabras claras y concretas, decir las cosas en su elementalidad, e incluso —¿por qué no?— bostezar, escupir toda una teoría de «hermosos ceros»!

A nuestro entender, el poema clave de Juan de Leceta es aquel que lleva por título «A vuestro servicio». En estos versos el planteamiento de la función de una nueva lírica se iba a llevar a cabo prosaica, eficazmente:

«Me he acercado hasta el puerto.
Chillan hierros mojados y una grúa resopla.
Los obreros trabajan y maldicen a ratos.

—¿Un cigarro, buen hombre?
Buen hombre me ha escupido su silencio.
Buen hombre me ha plantado
con unos ojos claros todo su desprecio.

... ..
Gritaré lo que quieran por no sentirme
[odiado.

Cuando me fusilen
quizás alguien me ponga un cigarro en los
[labios.»

Gabriel Celaya se puso un día a cantar.
Cantaba como quien respira. Sin rendir

culto a la Belleza. La Belleza, ídolo metafísico, no podía interesarle. Celaya se puso a respirar por la herida. La eficacia de expresión siempre le pareció mucho más interesante que todas las perfecciones e inmovilismos. Celaya no comulgaba con aquellos poetas de su alrededor que él mismo llamó «poetísimos». Aspiraba, dada su obligación hacia los demás, a dar unos versos con ideas, y calor animal, e instintos primarios, y descripciones, y argumentos, e incluso diálogos. Celaya no se subía al quinto cielo ni adoptaba ese gesto estirado y engomado de quien se jacta de estar posando para la galería de la posteridad. Poniendo las cartas boca arriba se atrevió a apostar y puso toda su energía en el «ahora o nunca».

Poeta-ingeniero, hombre de vasta cultura tanto científica como literaria y filosófica, no se resignó a vivir del pasado ni a dar cuerda al recuerdo. Celaya encarna el entusiasmo, la pujanza vital de ese ser que habita en el planeta Tierra y es llamado hombre. Sus múltiples, infatigables tentativas, a fuerza de complejidad, amplitud y aquel meterse hasta los tuétanos en los más acuciantes problemas de nuestro tiempo, tenían que desembocar, sin remedio, en una poesía un tanto épica y que alguien se atrevió a llamar con el nombre de «epilírica».

«Tantos roncros metales
tanta rabia de azufre
(colérico amarillo de prisa vacía),
tantos altavoces con estridencias huecas,
tantas cifras crueles...»

Hace un par de semanas se publicaba que vuelven los poetas que supieron encontrar un lugar más allá de las bibliotecas y las aulas de literatura. «Vuelven a servir para algo. Símbolos vivos de algo más que el acierto en la rima, ofrecen a través de esa adhesión popular que convoca su memoria o agasaja su presencia, la irrefutable evidencia de las posibilidades de la poesía.»

Bajo el titular «La poesía es un modo de crear conciencia colectiva», una entrevista a viva voz. El autor de «Cantata en Alexandre» y «Baladas y decires vascos», se consideraba poeta de transición: «Yo siempre he dicho que los poetas actuales somos poetas de transición, porque somos poetas de extracción burguesa y de ideología anti-burguesa.»

Gabriel Celaya, tranquilamente hablando. Sigue, seguirá avisándonos a todos. Y dice las cosas como son.

FRANCISCO SALGUEIRO



problemas individuales —si bien ésta es responsable, no se debe trastocar lo subjetivo por lo objetivo—, cae en una especie de masoquismo reforzado por un gran complejo de culpa. Se autocensura constantemente por sus actos amorales. Está a caballo entre unos hechos liberalizadores impuestos por su propia dinámica vital y una represión asumida.

Por otra parte, a la vez que apunta buenas ideas, conmueve por su veracidad. Parece que el poeta se muestra hastiado del cuerpo, el placer deja un regusto a lodo y de aquí, que al convertirse en maldito, lo cante, aunque peyorativamente, de una manera reiterativa. La situación es falsa —no el poeta, que es constantemente sincero— al enmarcar la obra en un contexto mundano, libre de prejuicios, de los cuales el poeta aún no lo está.

Cuando abandona esta temática, normalmente acierta. Sus juicios acerca de la sociedad son válidos, aunque elementales. Los poemas dedicados a sus padres —narcisismo incluido— llegan a emocionar. Pero el poema que salva al libro es uno en el que se dedica a hacer recriminaciones a un periódico. Estilísticamente está más logrado y por su contenido es sencillo y original.

Por el estilo, podríamos calificar a Joaquín Cámara de poeta directo. Generalmente comienza bien el poema, pero lo cierra mal. Junto a trozos bastante logrados abundan otros cargados de asonancias demasiado consecutivas. Rima no metódica y sobre todo gastada, fácil.

De Juan José Lorenzo Belda, que ilustra el texto, hay que decir que es mejor escritor que pintor. La presentación que hace es bonita. Los dibujos, en cambio, son un tanto facilones, los que se hacen en una cafetería con un bolígrafo y un papel, aunque quieran ser expresivos.

AVELINO LUENGO VICENTE

ANGEL ARRABAL NEVOT: *Angeles verdes*. Editorial Litho Arte. Zaragoza, 1976. 48 pp. Ø16x21Ø.

Este librito de Angel Arrabal, toledano de espíritu joven, cuando menos roza la realidad del presente como un mordisco en una piedra (tal vez Medusa desde la portada esté haciendo de las suyas), hace vibrar una pared ruinoso dando un portazo con la energía enfadada de un muchacho que no puede sufrir el mundo de su casa y sale a la calle, o mejor, vuelve a la niñez, tratando de recuperar un mundo original.

En el prólogo Carlo Liberio de Zotti, autor también de las simbólicas ilustraciones, nos pone en guardia contra el cientifismo aséptico, porque se dicen e incluso se enseñan en las escuelas cosas como que en el espacio no hay ángeles, ni dioses, ni Dios; porque se afirma que «todo lo que se ha venido diciendo desde la noche de los tiempos es residuo onírico y calentura infantil».

Tal vez no sea así, pero con la lectura de *Angeles verdes* no se llega a formar una seria opinión en contra. Aunque el libro está impregnado de temática religiosa, la búsqueda de Dios se refleja como un encogimiento hacia el pasado infantil:

Quiero volver a creer en Ti
como de niño... cuando en el
Icolegio.
Te veía sentado en un Trono

Quando te digo: «Me siento sola»
es preferible que pienses
que se trata de la silla.

Poemas cortos entre otros largos, pluviosos y añorantes. En general la mejoría la da el verso largo (el concepto entonces parece más firme y sugerente a la vez. La situación queda marcada. Antes todo era demasiado etéreo, sólo bello como lo puede ser el centellear de algo que pasa veloz).

Un intermedio vistoso de paisajes con niña y amante neutro como un átomo da paso a la tercera parte, donde la síntesis inicial se retoma, es el regreso a la palabra: ahora el brazo exhibe una hermosa vacuna. Se narran los tres mejores poemas: «Cacería para un solo enamorado», «Alejandra entre las lilas» y «Aplicaciones de la lógica de Lewis Carroll»; lucubrante el primero, apasionado el otro y subjetivo el último. Cristina Peri Rosi es un dragón y una bruja no pirulera.

FT

JOAQUÍN CÁMARA: *De la vida*. Ediciones 23-27. Murcia, 1976; 78 págs. Ø11x15,5Ø.

Joaquín Cámara es un poeta joven, todavía inexperto, con poca formación, que no se ha preocupado mucho por los requisitos estilísticos que supone dominar el oficio. Su circunstancia biográfica —«es, ha sido siempre, artista entre humanos, según diría Lorenzo Belda, pero de los golpeados y secos por la sociedad»— hace que utilice un método demasiado directo de expresión. Cuando una situación es vivida con demasiado apasionamiento, con demasiado fervor, con demasiada rabia o con demasiada amargura —que de todo esto hay en el poeta— es difícil conseguir la distorsión necesaria de la realidad con la que se debe escribir el poema. Sus versos son un grito agrio, como un mal vino —el autor se autocensura frecuentemente de ahogar sus desengaños en el alcohol, aunque quizá sólo se trate de un convencionalismo un tanto infantil—, fruto de una dolorosa meditación.

«Mis poemas surgieron de la vida, / con voz de caminante / se dispersan». En éstos, que quizá sean sus mejores versos, sintetiza y avala lo que venimos exponiendo. El dilema de Joaquín Cámara es que tiene una enorme cantidad de contradicciones sin resolver. Acusa los efectos de una formación ultramontana no superada por la vida. Se debate entre el deseo sexual y un puritanismo de lo más rancio: A la vez que echa la culpa a la sociedad de

editora **ENI** nacional

les ofrece sus nuevas colecciones de bolsillo

COLECCION «ALFAR», DE POESIA

- POESIA SIMBOLISTA FRANCESA. Tradujo y preparó Manuel Alvarez Ortega. 436 págs., 250 ptas.
 MARCIAL-QUEVEDO. Prólogo y preparación de Ana Martínez Arancón. 156 págs., 125 ptas.
 COLERIDGE. Traducción y preparación de Edison Simons. 164 págs., 125 ptas.
 DONDE EL MUNDO SE LLAMA CELANOVA, de Celso Emilio Ferreiro. Premio de la Crítica, 1975. 184 págs., 125 ptas.
 AÑOS, de Félix Grande. 272 págs., 225 ptas.
 POESIA, de Juan José Domenchina. Preparó Ernestina Champourcín. 300 págs., 225 ptas.
 LAIS, de María de Francia. Tradujo y prologó Luis Alberto de Cuenca. 284 págs., 225 ptas.
 ANTOLOGIA, de Jules Laforgue. Prólogo y traducción de Patricio Bulnes. 272 págs., 225 ptas.
 LA POETICA DE LUIS CERNUDA, de Agustín Delgado. 276 págs., 225 ptas.
 EMBLEMAS, de Andrés Alciato. 384 págs., 250 ptas.
 POESIA PORTUGUESA ACTUAL, de Pilar Vázquez Cuesta. 406 págs., 250 ptas.
 EL AÑO SABATICO, de Alfonso Canales. 170 págs., 125 ptas.

BIBLIOTECA DE LA LITERATURA
Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES E HISPANICOS

- ETICA, de Baruch de Espinosa. Edición de Vidal Peña García. 396 págs., 200 ptas.
 LAS AVISPAS, LA PAZ, LAS AVES, LISISTRATA, de Aristófanes. Edición de Francisco Rodríguez Adrados. 386 págs., 175 ptas.
 TEMOR Y TEMPLOR, de Kierkegaard. Edición de Simón Merchán. 218 págs., 150 ptas.
 TRATADO DE LOS DEBERES, de Cicerón. Edición de José Santa Cruz Teijeiro. 214 págs., 150 ptas.
 HIMNOS VEDICOS. Edición de Francisco Villar Liébana. 382 págs., 200 ptas.
 TRATADO DE PINTURA, de Leonardo da Vinci. Edición de Angel González García. 512 págs., 200 ptas.
 CONSIDERACIONES Y DEMOSTRACIONES MATEMATICAS SOBRE DOS NUEVAS CIENCIAS, de Galileo Galilei. Edición de Carlos Solís y J. Sadaba. 454 págs., 200 ptas.
 DIALOGO DE LAS COSAS OCURRIDAS EN ROMA, de Alfonso de Valdés. Edición de José Luis Abellán García. 176 págs., 150 ptas.
 ANTOLOGIA, de José Martí. Edición de Andrés Sorel. 432 págs., 200 ptas.
 CARTAS MARRUECAS, de José de Cadalso. Edición de Rogelio Reyes. 286 págs., 175 ptas.
 DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLITICO DE SIMON BOLIVAR. Edición de Mario Hernández Sánchez-Barba. 388 págs., 200 ptas.
 OBRA COMPLETA, de Garcilaso de la Vega. 344 págs., 200 ptas.
 LOS SIETE LIBROS DE LA DIANA, de Jorge de Montemayor. Edición de Enrique Moreno Báez. 284 págs., 175 ptas.
 FABULAS LITERARIAS, de Tomás de Iriarte. Edición de Sebastián de la Nuez. 212 págs., 150 ptas.
 NOVELAS EJEMPLARES, de Miguel de Cervantes. Edición de Mariano Baquero Goyanes. 2 vols., 300 ptas.

BIBLIOTECA DE VISIONARIOS,
HETERODOXOS Y MARGINADOS

- SOBRE LAS COMUNIDADES DE CASTILLA, de Ramón Alba. 220 págs., 170 ptas.
 FLORESTA ESPAÑOLA DE VARIA CABALLERIA, de Luis Alberto de Cuenca. 350 págs., 190 ptas.
 LA PROFECIA, de Ana Martínez Arancón. 382 págs., 180 ptas.
 LOS MORISCOS, de Mercedes García Arenal. 318 págs., 230 ptas.
 JUEGOS DEL SACROMONTE, de Ignacio Gómez de Liaño. Premio de la Nueva Crítica, 1975. 480 págs., 300 ptas.
 ENSAYOS SOBRE EL INFRINGIMIENTO CRISTIANO, de Ramón J. Sender. 286 págs., 200 ptas.
 LA TIA NORICA DE CADIZ, de Carlos Luis Aladro. 416 págs., 300 ptas.
 REVUELTAS Y LITIGIOS DE LOS SIERVOS DE LA ENCOMIENDA DE FUENTEBOBEJUNA, de Raúl García Aguilera y Mariano Hernández Ossorno. 342 págs., 240 ptas.
 ESCRITOS CONDENADOS POR LA INQUISICION, de Arnaldo Vilanova. 224 págs., 190 ptas.

De venta en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL
A. de Generalísimo, 29
MADRID 16

LIBRERIA EXPOSICION
Avenida José Antonio, 51
MADRID 13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA 11

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
Buenos Aires, Argentina

JOSE LUIS RODRIGUEZ ARGENTA: *La infancia y la violencia*. Nudo al alba, 55. Editorial Vosgos, S. A. Barcelona, 1976; 100 págs. Ø12×18Ø.

Cuando José Luis Rodríguez Argenta da a la luz su primer libro (*La potestad del alfarero*, Editora Nacional, 1967) cuenta más de treinta años y en su cajón guarda, inéditos, otros siete originales poéticos. Es un poeta, pues, nuevo pero maduro, que irrumpe con mucha ilusión, con muchas ganas. Su presentador, José Luis Martín Abril, no vacila a la hora de los elogios: «Nos hallamos en presencia de un poeta excepcional que a diario ve nuevas luces destinadas a la posteridad», dice. La potestad del alfarero es un libro apasionado, borboteante, en el que su autor se enfrenta consigo mismo y con el mundo en torno, impulsado por su afán de búsqueda, por su íntima desazón: «Está mi amor no comprendido, / mi cuerpo está no comprendido», escribe. A partir de ahí, mas sin apresuramientos, los títulos se suceden: Las águilas desnudas le vale el premio «Carabela»; La nada que me une, el «Boscán»; La infancia y la violencia, recién aparecido, el «Francisco de Quevedo».

Rodríguez Argenta hace en este libro testimonio de fe: y afirma y repite que cree en la poesía (cuerda que salva al hombre del abismo, hembra dulce capaz de cambiarle su cruel naturaleza), como cree en la infancia: «porque ¿qué es la infancia / sino la poesía de la vida?». Cruel naturaleza, decimos. A juicio del poeta, en ella reside la violencia, de ella la heredamos. Mas en el niño está dormida; y no sólo eso: sino que el niño es capaz de adormecerla en el hombre que la arrastra como una maldición. Perquirir en cada hombre el niño que fue y sigue siendo (pues «es eterna nuestra infancia / y tal vez también nuestra violencia») es un hermoso destino, una inviolable tarea a la que el poeta debe alentar a cada uno de sus iguales. A ello se entrega este empecinado cantor salmantino, a través de un ejercicio verbal exento de extravagancias, encauzado en un verso suelto y rezumante, que en alguna ocasión apunta la asonancia y que, por instantes, registra el son rosaliano de la casa encendida, sus encabalgadas insistencias.

Empero es difícil hacer que en el hombre crecido, moldeado—golpeado—por la vida, aflore la inocencia de ayer. En sus más íntimos rincones se ha instalado la violencia, considerada no sólo en su sentido de impetuosidad, de iracundia; para el poeta, violencia es también



el olvido del prójimo, el amor a la carne, el pan escaso, el oro atesorado sin fin, el fruto de la infancia perdida; y

ese algo que llevamos dentro, que llevamos en la sangre, es la causa de todo el dolor de nuestra historia, de todo el mal, de toda la tristeza y de toda la caída de nuestro ser de hombre...

¿La solución? Los hijos. Nuestra infancia está en ellos, vuelve a estar en ellos. Por tal razón, «llegar al tierno quebrar de los abrazos / de los niños» es rescatar ese tiempo remoto, recrearlo, recuperar el amor entero—no dividido—, alcanzar «la materia sacral de nuestra sangre», la «corteza deslunada del mundo»; en una palabra: regresar.

Tal es, a nuestro juicio, la tesis que Rodríguez Argenta desarrolla, a golpes de verso, en su última entrega, perfilada con dignidad, y apenas empañada con ciertas reiteraciones elementales (v. g., ese «que estamos a la mitad del camino / como decía Dante»), con algún que otro pertinaz giro versal, fatigante.

La infancia y la violencia es, en resumen, un libro hecho y dicho con honestidad, un grito noble de una noble garganta, cuya voluntad de convocatoria resuena confortadoramente en mitad de tanta poesía gélida, ajena a la realidad inmediata, a nuestro aleatorio aquí-y-ahora.

CARLOS MURCIANO

Pero es en la última parte, con «Las rocas y el mar» y «La profecía», donde su poesía cobra altura para trascender los límites de la emoción estética, transformándose en una propuesta moral y en la búsqueda de un fin social, respectivamente. Dejamos para el olvido «La ventanita», el poema más extenso, de profundo contenido, pero poca feliz resolución.

El libro de Radaelli, ilustrado por Josefina Auslender, nos reconforta. En él se demuestra, una vez más, que aún en los tiempos sombríos, la poesía sigue creciendo.

MARIO EDUARDO ZOTTOLA

ENRIQUE IVALDI: *Revelación*. Artesa-Cuadernos de Poesía. Burgos, 1976. 66 pp. Ø13×18Ø.

El hombre a través de lo que muere se desliza hacia su propia muerte. Su bagaje es la pérdida, sobre ella imprime la palabra: friso o estela fúnebre. El libro de Enrique Ivaldi supone la magia de lo débilmente recuperado, del impulso creador bajo la sentencia: «Cuando la profunda casa de los muertos se derrumba / a lo largo de los años.»

Revelación, mención especial en el III Certamen de Poesía Religiosa «San Lesmes, Abad», es el encuentro con la fe violenta, con la fe que se encarna en figuras o deseos mundanos—casi ceniza—, con el hombre que se redime a través de la culpa, a través de la blasfemia, delimitando la grandeza del Dios recuperado. Es la decadencia y, de repente, una brisa renovadora, de la misma manera que «la Noche revela un canto / más cercano que la palabra...» Se podría hablar de una lucha ética en los umbrales del mito, donde la dualidad, la antinomia, se sintetiza. Así, el poeta ofrecerá la contaminación de su fe, la contaminación de su cuerpo, el ser pleno sin desequilibrio en la balanza.

Las dos partes del libro se tiñen de tonos elegiacos. Una angustia visionaria prospera. La expresión está bien cuidada y Enrique Ivaldi demuestra una capacidad reflexiva fuera de lo común, su verso labra la intuición, se define en máximas: «Porque desde hoy y para siempre la poesía es fe / y su pensamiento es el temblor.» Un lenguaje preciso y un desbordamiento de epítetos significan la realidad sublimada del poeta, habitante del misterio, de las oníricas atmósferas que, a veces, recuerdan a Saint-John Perse: la tierra genera al hombre y el canto de éste no puede ser más que una ofrenda, un regreso: «Canta, entre los Otoños que se esfuman, en las alturas atroces, canta / que un fulgor extraño y muy hondo lleva el exilio del / silencio antiguo.»

Debemos todavía detenernos en alguna clave de la obra y preguntamos: ¿es una glosa de la decadencia la poesía de Ivaldi? Aunque así pueda parecerlo, pronto vemos que el poeta conoce un acaecer supracrónico. Desde la mortandad que fluye incesante adivina en pequeños signos lo real ensanchado, el tiempo ensanchado: «Cuando el sueño nombra al futuro como un niño a su madre muerta.» O bien, en el poema *Getsemaní*: «Por la maravilla y su alimento, y su memoria muerta / que hablará en el Juicio, en las pági-

de nubes, espumas y algodones en la infinidad celestial que se alzaba sobre mi rubia [cabellera o entre la fulguración de las estrellitas.

Más adelante, en otro poema, el hombre-niño cae en la trampa—¿el pecado?—y dirige su queja a un Tú sobrenatural, de este modo:

Tú, que colocaste la trampa al [hombre-niño, eres el mismo que tupiste la red [de la ley para atraparle. Bien, ya ha caído. ¿Satisfecho? Ahí le tienes, como pájaro enjaulado. Desplúmalo. Córtale también las alas de la [libertad pero... déjale intacta su memoria.

Es cierto que recuerda nobles aspiraciones, cargadas de razón. Acomete contra la hipocresía, la falsedad, el cinismo, las manchas del dinero y el hollín del vicio..., la lumbre del vivir burgués. Habla de esta vida como de un desierto donde sólo existe un oasis salvador, formado por la amargura de la humanidad: Las

lágrimas / de los oprimidos, / de los esclavizados, / de los sin libertad.

No es extraño que utilice Arrabal las parábolas, que es un procedimiento muy acorde con su intención redentora. En una de ellas, la nada y su hijo nadie llegarán hasta el más íntimo rincón de su alma y lo abandonarán después, dejándole vacío: «Y ya no podré creer en nada ni en nadie.»

En el final, «¡Es un monte tan alto!», propone la difícil ascensión por el camino recto para lograr la cima del Monte de los Hombres Honrados, pero el programa—en este caso sería la palabra—no tiene consistencia y se pierde entre las insistentes llamadas, como una repetición admonitoria.

GUILLERMO DE LA CRUZ

SIGFRIDO RADAELLI: *Tiempo sombrío*. Losada. Buenos Aires, 1975; 74 págs. Ø12×20Ø.

Una saludable claridad, dotada de múltiples y profundos manantiales de donde es posible beber la belleza, la fuerza y la comprensión que brota de la poesía

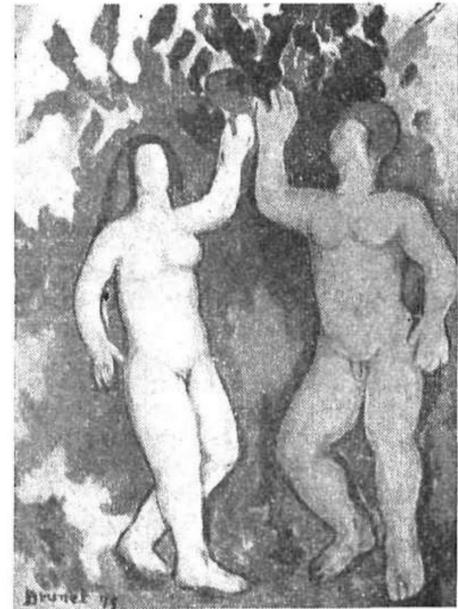
es uno de los rasgos distintivos de este autor argentino. A ello hay que sumar una economía de versos en temas que se prestan a largas disquisiciones que el autor resume en pocas, pero elocuentes imágenes y una serenidad tan necesaria en medio de la agitación circundante y frente a asuntos que fácilmente podrían transformarse en desenfadadas pancartas versificadas. El poeta toma distancia para apreciar el todo de cada microcosmos y ofrece una visión madura, pero no por ello menos participe.

Es precisamente esta reflexión sobre el pasado y el presente, en busca de una proyección hacia el futuro, lo que ha caracterizado su poesía, desde *Hombre callado* (1965) hasta este volumen.

Tres momentos integran *Tiempos sombríos*—«Los rostros», «Los pecados capitales» y «El amor»—, compuestos a su vez de siete poemas cada uno. Rescatamos del primero «Buenos Aires, ayer», con todo el encanto y la nostalgia de los recuerdos cargados de tenues fragancias. Del segundo destaquemos la precisión con que burila los rasgos de nuestros cotidianos pecados.

nas herrumbradas / y benditas del azur del sacrificio.» Detrás de lo aparente, la trascendencia. Lo «revelado» no deviene repentinamente, su actitud es fragmentaria, dibuja hitos en cada poema, en cada acción en la que el ojo humano mira más allá y es «vidente». Con esta estructura el poeta salva lo que sería una tediosa línea diacrónica, aunque, por otra parte, exista una intensificación en la capacidad cognoscitiva del autor a medida que la singladura avanza. Dominador del versículo, iluminado casi siempre, Ivaldi nos ha entregado una obra profunda, sensual, redentora.

JULIO M. MESANZA



VALENTÍN ARTEAGA: *Cuando llueve en tus ojos*. Colección Síntesis de Poesía, número 3. Alcalá de Henares. 1976; 160 págs. Ø13,8x20,4Ø.

Entre el mejor Juan de la Cruz y el más delicado Pablo Neruda, podríamos encuadrar los versos, eminentemente amorosos aunque místicos en gran parte, de este libro de Valentín Arteaga.

Se trata, en efecto, de una poesía en cierto modo íntima, o intimista; en cierto modo sorpresiva, o sorprendente; en cierto modo, también, sensual, y sensitiva.

Mezcla de amor y de momentos solitarios en los cuales el poeta se dirige a sí mismo en una búsqueda incesante de lo inasible, de lo que puede estar huyendo o no existir simplemente.

En el prólogo al libro, José Mascaraque Díaz-Mingo ya advierte que el autor de los versos es «luz, un helenista manchego. Sobrio. Ha calentado tanto todos los lados de su rostro con el sol que él mismo es también viento ligero». Es decir, como si todos los fenómenos atmosféricos hallasen una perfecta conjunción en las palabras, profundos versos, de Valentín Arteaga. Dice éste:

Qué es el amor, decidme, os lo pregunto.
Que hay dentro de un beso, qué palabra,
como un frágil estuche ensimismado,
esconde la caricia o la pronuncia.

Y a partir de aquí, se dedica, él mismo, a hablarnos de este amor, de esa parcela importante de la vida del hombre, donde circunstancias personales o condicionamientos particulares, surgen a cada paso para llegar a explicar, por ejemplo, que

Esos ojos, mujer, querida mía,
única, son lo mismo
que un vino innumerable, son la
lisla,

el mar que grita en mí, todo el
lponiente
de besos que no he dado y que
lme embriagan
como un vaso de luz.

Sentimiento profundo, aunque
mesurado. Como decía recientemente Berta Singerman «el poeta siente el poema», aquí, en este libro, Arteaga siente el poema y sabe trasladarlo al papel con todo el valor de ese sentimiento íntimo, pero modificando su estructura para evitar que el lector vea esos versos como algo ajeno a su propio sentimiento. Arteaga sabe modificar la circunstancia personalista para convertirla en algo sublime, importante, correcto.

Y es esa perfecta capacidad de sentir el poema lo que hace del

poeta un ser casi imprescindible en este mundo materializado y complicado con falsas ilusiones, ilusiones que han tratado de anular el espíritu, de convertir al hombre en autómatas vulnerados, de robar el valor de los amaneceres o el olor de la Naturaleza. Este poeta es, ahora, Arteaga, quien en otro de sus versos, casi incontables los contenidos en esta entrega, recuerda que

Cuando bebamos vino en las tabernas
con marinos que cuentan sus hazañas
y hablan de otros puertos, de muelles
que besaron muy lejos, desearemos
que se cumplan los días, que este
muelle

que tatuó tus ojos, te hizo nuestrita,
se adentra hasta tu mar y me
lpersigue.

Se llega a un momento en que el hombre-poeta se convierte simplemente en poeta-enamorado. Y de ahí surge todo su valor: surge un canto permanente hacia la mujer, la mujer como algo límpido y transparente, como circunstancia para un futuro, como esquema para nuevos pensamientos, como permanente emoción para solitarios permanentes.

Poco más o menos, diríase, esta es la poesía de Valentín Arteaga. Palabra total, canto de amplias dimensiones.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

ENSAYO

DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO: *Tratado de las melancolias españolas*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1976, 288 pp.

La declaración inicial de don Guillermo Díaz-Plaja, sobre su intención al emprender la elaboración de este *Tratado de las melancolias españolas*, en el sentido de adscribir «con exclusividad a las gentes hispanas» (pág. 11) una serie de motivos por los que éstas sienten en su interior «el escozor del desasosiego», podría inducir al lector a pensar, a priori, que la tesis del autor es, sin más, que el español, o las gentes hispanas—para ser más precisos con el ámbito de su estudio—son melancólicas. Y no es esa, como veremos, la tesis central de su *Tratado*.

Díaz-Plaja, con mayor profundidad de intenciones, se dirige en estas páginas, a una definición del genio hispánico, y del espacio que éste puebla, por la vía



singular y novedosa del examen de aquello que a los hispanos más les duele. Y, como es lógico, desde esta perspectiva, tanto la proposición inicial de la melancolía como objeto único de estudio, cuanto su adscripción a lo

hispánico «con exclusividad» son dos conceptos insuficientes. Ni se habla solamente de la melancolía, ni cabe concluir que ésta nos pertenece con exclusividad. Díaz-Plaja va mucho más allá, haciéndose evidente una vez más que las intenciones del creador son siempre insuficientes a la luz de sus realizaciones finales y concretas. Decimos que Díaz-Plaja va más allá de su propia proposición porque en las incitantes reflexiones que pueblan esta obra recorre un espectro de «desasosiegos» que van desde la tristeza, la melancolía misma y la postración, hasta el dolor y el desgarramiento del alma hispana a lo largo de los siglos pasados y frente a las circunstancias del presente. Va mucho más allá porque esa «exclusividad» se canaliza por una vía de análisis de la realidad hispánica alumbradora de otro aspecto: su contrafigura de brillo y plenitud, presentándonos la esfinge integral de lo español, compuesto de dolor y alegría, conformismo y desgarramiento, orgullo y autocrítica, optimismo y pesimismo; en suma, y para volver a expresiones ya acuñadas en la interpretación de su experiencia histórica, de quijotismo y sanchopancismo.

No escapará a la atención del lector la novedad y la fecundidad de esta vía de análisis de la historia y del presente del mundo hispánico elegida por Díaz-Plaja. Un primer apartado reúne las llamadas *Melancolias de la negación*, en que las sombras de la realidad espiritual de la España contemporánea—el agrafismo, la abulia, la agnosis, el «no sé qué», el *esplin*, el tedio, el aburrimiento, etc.—alumbran la presencia integral de sus gentes en lo que tienen de positivo como de negativo. ¿Concluiremos de estas reflexiones que el español es analfabeto, ignorante, tedioso—o «ateñado»—, aburrido y abúlico? Por el contrario, asistimos a la definición de los límites de su expresión verbal, de su saber, de su alegría, de su voluntad, etc. Y todo límite—no lo olvidemos—, cuando es espiritual, es esencialmente positivo, en tanto que pone fronteras a la displicencia y a la exuberancia. Esta es, creemos, la misión que se propuso el académico catalán, cumplida cabalmente en su nervioso y singular estilo, que no vacila en apuntar o acotar lo que en cada momento le viene a la mente, dejando a ve-

LIBROS MAS VENDIDOS EN EL MES DE SEPTIEMBRE

1. **Alguien voló sobre el nido del cuco**, de Ken Kesey. Editorial Argos-Vergara.
2. **¿Adónde vas, España?**, de Ramón Tamames, Editorial Planeta, S. A.
3. **El diccionario de Coll**, de José Luis Coll. Editorial Planeta, S. A.
4. **La España Real**, de Julián Marías. Editorial Espasa-Calpe, Sociedad Anónima.
5. **Nacida inocente**, de Bernhardt Hurwood. Editorial Martínez Roca.
6. **El triángulo de las Bermudas**, de Charles Berlitz. Editorial Pomaire, S. A.
7. **Niñas, al salón**, de Vizcaíno Casas. Editorial Planeta, S. A.
8. **Descargo de conciencia**, de Pedro Laín Entralgo. Barral Editores, S. A.
9. **Cañas y barro**, de Blasco Ibáñez. Editorial Plaza Janés, S. A.
10. **El día en que murió Guernica**, de Gordon Thomas y Max Morgan. Editorial Plaza Janés, S. A.

Fuente: INLE.

reciente en librerías

- JERZY KOSINSKI: **El árbol del diablo**. Pomaire. Barcelona, 1976; 207 págs.
- ALFRED HITCHCOCK: **Cuentos que mi madre nunca me contó**. Bruguera. Barcelona, 1976; 558 págs.
- COLIN FORBES: **El año del mono de oro**. Pomaire. Barcelona, 1976; 351 págs.
- JULES ARCHER: **Wall Street, fascismo en la Casa Blanca**. Dopesa. Barcelona, 1976; 293 páginas.
- CIENCIA FICCION: **Selección 23**. Bruguera. Barcelona, 1976; 190 págs.
- HORROR-5: **Recopilación: Kurt Singer**. Bruguera. Barcelona, 1976; 191 págs.
- ULTIMA SESION (The last picture show): **Larry McMurtry**. Caralt. Barcelona, 1976; 303 páginas.
- MIGUEL QUINTANA: **Hombres en venta**. Bruguera. Barcelona, 1976; 281 págs.
- ROBERT PAYNE: **Gandhi (II)**. Bruguera. Barcelona, 1976; 438 págs.
- INGEBORG DEDICHEN: **Onassis... mon amour**. Dopesa. Barcelona, 1976; 318 págs.
- HORROR-4: **Recopilación: Kurt Singer**. Bruguera. Barcelona, 1976; 191 págs.
- FRANCISCO CASCALES: **Tablas poéticas**. Edición, introducción y notas de Benito Brancaforte. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; 270 págs.
- FERNAN CABALLERO: **La familia de Alvareda**. Caralt. Barcelona, 1976; 220 págs.
- CRONICAS DEL CRIMEN-3: **El hombre lobo**. Caralt. Barcelona, 1968; 328 págs.
- J. L. SYNGE: **Hablando de la relatividad**. Eunsa. Pamplona, 1976; 208 págs.
- ALISTAIR MACLEAN: **Nevada Express**. Pomaire. Barcelona, 1976; 256 págs.
- IGNACIO FALGUERAS SALINAS: **La «res cogitans» en Espinosa**. Eunsa. Pamplona, 1976; 307 págs.
- DIEGO DIAZ: **La última edad**. Eunsa. Pamplona, 1976; 154 páginas.
- J. C. LAMBERTI: **Libertad en la sociedad democrática**. Eunsa. Pamplona, 1976; 165 págs.
- JOSE MARTI GOMEZ y JOSEP RAMONEDA: **Calvo Serer: el exilio y el reino**. Editorial Laia. Barcelona, 1976; 118 págs.
- GEORGE MACDONALD FRASER: **Royal Flash (El cobarde heroico)**. Luis de Caralt, Editor. Barcelona, 1976; 270 págs.
- ROBERT PAYNE: **Gandhi (I)**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1976; 429 págs.
- ASIMOV: **Segunda fundación**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1976; 251 págs.
- MANUEL ANIBAL ALVAREZ: **Cartas a una sociedad marginada**. Ediciones Martínez Roca. Tarragona, 1976; 171 páginas.
- BART SPICER: **El adversario**. Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1976; 493 págs.
- K. PEDLER y G. DAVIS: **El roe-cerebros**. Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1976; 235 páginas.
- OSCAR CABALLERO: **España: un medicamento a su alcance**. Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1976; 245 págs.
- PATRICK MANN: **Tarde de perros**. Editorial Martínez Roca. Barcelona, 1976; 247 págs.
- PEDRO ESPINOSA: **Poemas completos**. Edición, prólogo y notas de Francisco López Estrada. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; 202 págs.
- CALDERON DE LA BARCA: **El príncipe constante**. Edición, introducción y notas de Alberto Porqueras Mayo. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; 121 páginas.
- DUQUE DE RIVAS: **Don Alvaro o la fuerza del sino: Lanuza**. Edición, introducción y notas de Ricardo Navas Ruiz. Espasa-Calpe. Madrid, 1975.
- RAFAEL CASAS DE LA VEGA: **Brunete**. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1976; 374 páginas.
- MARIA JOSE BONO GUARDIOLA: **Comunicación interpersonal y lenguaje**. Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1976; 156 págs.
- MAURICE CRANSTON: **Un debate imaginario entre Carlos Marx y Miguel Bakunin**. Tusquets Editor. Barcelona, 1976; 43 págs.
- SAUL YURKIEVICH: **Celebración del modernismo**. Tusquets Editor. Barcelona, 1976; 98 págs.
- RICARDO MELLA: **Breves apuntes sobre las pasiones humanas**. Tusquets Editor. Barcelona, 1976; 169 págs.
- GEORGE LANGELAAN: **Relatos del anti-mundo**. Luis de Caralt Editor. Barcelona, 1976; 203 págs.
- ROSA LUXEMBURGO: **La Liga Spartakus**. Editorial Anagrama, 1976; 156 págs.
- MORRIS WEST: **Manchado de sangre**. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1976; 243 páginas.
- ULRIKE MEINHOF: **Pequeña antología**. Selección y prólogo de Manuel Sacristán. Editorial Anagrama. Barcelona, 1976; 108 págs.
- LUIS EMILIO RECARBAREN: **Obras**. Casa de las Américas. La Habana, 1976; 305 págs.
- MARY WESTMACOTT (conocida mundialmente como Agatha Christie): **Lejos de ti esta primavera**. Luis de Caralt Editor. Barcelona, 1976; 218 págs.
- FERNANDO NAMORA: **Escenas de la vida de un médico**. Noguer. Barcelona, 1976; 234 páginas.
- JACQUES PIRENNE: **Civilizaciones antiguas**. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1976; 372 págs.
- CUADERNOS UNIVERSITARIOS: **Homenaje a José Coronel Urtecho**. Universidad Nacional Autónoma, de Nicaragua (1976); 274 págs.
- PALOMA RUPEREZ: **La cuestión universitaria y la noche de San Daniel**. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1975; 208 págs.
- FESTIVAL POETICO DE PRIMAVERA EN ARCOS: **Homenaje a Manuel de Falla**. Jefatura Provincial del Movimiento. Cádiz, 1976; 41 págs.
- MARIANO BAPTISTA GUNN-CIO: **La violencia en Bolivia**. Editorial Los Amigos del Libro. La Paz. Cochabamba, 1976; 132 págs.
- NICOLAS PEREZ SERRANO: **Tratado de Derecho Político**. Editorial Civitas. Madrid, 1976; 831 págs.
- STEFAN KOVACS: **Fútbol total**. Dopesa. Barcelona, 1976; 274 págs.
- CIENCIA FICCION: **Volumen extraordinario**. Bruguera. Barcelona, 1976; 249 págs.
- VARIOS AUTORES: **Viajeros del tiempo**. Ciencia ficción. Caralt Editor. Barcelona, 1976; 220 págs.
- MARIE CARDINAL: **Las palabras para decirlo**. Noguer. Barcelona, 1976; 256 págs.
- RAMON TRIAS FARGAS: **El precio de la libertad**. Ediciones Destino. Barcelona, 1976; 256 págs.
- ANTONIO PADILLA: **El movimiento anarquista español**. Planeta. Barcelona, 1976; 352 páginas.
- RICARDO GARCIA CARCEL: **Orígenes de la Inquisición Española**. Ediciones Península. Barcelona, 1976; 304 págs.
- JEAN-WILLIAM LAPIERRE: **El análisis de los sistemas políticos**. Ediciones Península. Barcelona, 1976; 281 págs.
- PAOLO PAVOLINI: **El proceso Mussolini**. Dopesa. Barcelona, 1976; 441 págs.
- COLIN WILSON: **Los asesinos**. Caralt. Barcelona, 1976; 275 páginas.
- JOSE SIMON DIAZ: **Cien escritores madrileños del Siglo de Oro**. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1975; 147 páginas.
- CRONICAS DEL CRIMEN, 4: **El infierno**. Luis de Caralt. Barcelona, 1969; 290 págs.
- ANDRES MATEOS RODRIGUEZ: **Geografía general (Tierra y hombre)**. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1976; 208 páginas.
- FRANCISCO LOIDI: **Mar Rojo**. D. D. B. Bilbao, 1976; 164 páginas.
- J. ROVIRA TENAS: **Jesús contra el sistema**. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1976; 99 páginas.
- EMILE CHANEL: **La escuela odiada**. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1976; 225 págs.
- NEGACIONES: Núm. 1. Octubre 1976. Revista crítica de teoría, historia y economía.
- EULALIA CASTELLOTE HERRERO: **La tipografía complutense en el siglo XVIII**. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1975; 40 págs.
- ANTONIO LAMELA: **Cosmoísmo y geoísmo**. Editora Nacional. Madrid, 1976; 243 páginas.
- GEORGE LANGELAAN: **Robots pensantes**. Luis de Caralt Editor. Barcelona, 1976; 217 páginas.

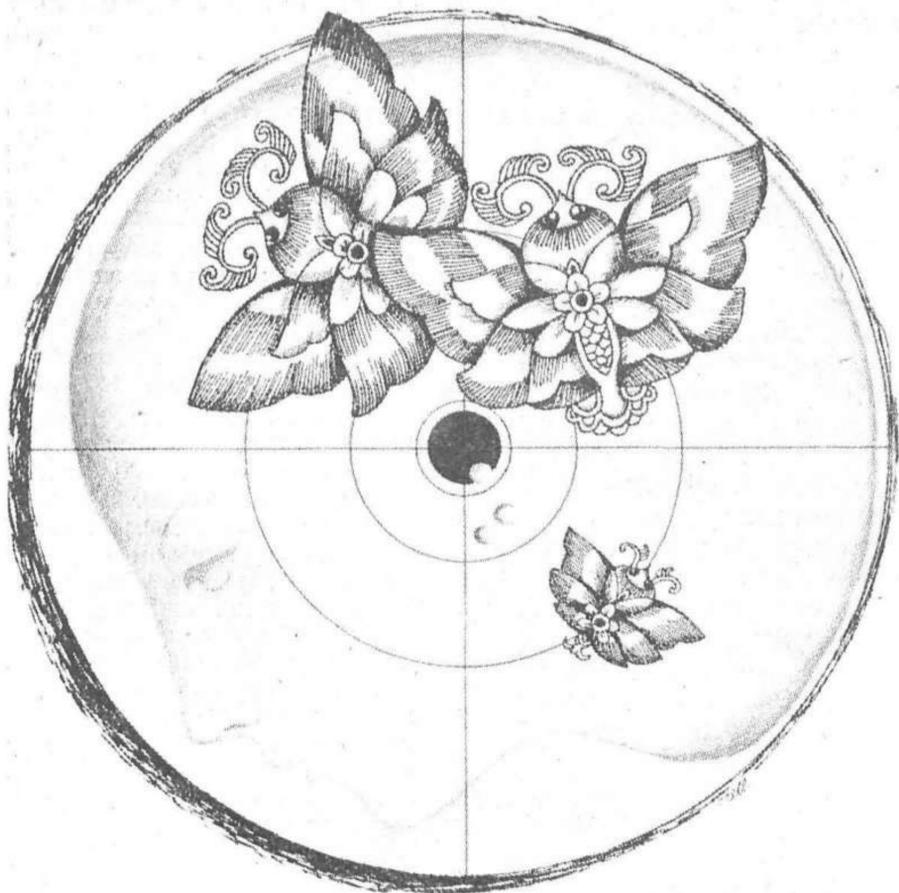
ces al lector esperando el desarrollo de un tema o una reflexión que sólo esboza al pasar.

En el apartado de las *Melancolias de la inseguridad* se destaca un capítulo dedicado al tema *De la emigración y del exilio*, en que el autor pasa revista a la actitud del hombre que se aleja forzosamente de su patria y su actitud frente a ella: judíos, moros, afrancesados, liberales, antibelicistas y derrotados de la guerra civil española, desfilan en un jugoso mosaico a través del cual Díaz-Plaja rescata los matices más inadvertidos en la interpretación de un tema que ha angustiado no sólo a españoles, sino a todos los pensadores de Occidente, un Occidente en que la pena del destierro (por *relegatio*, ostracismo, exilio, etc.) ha significado la peor sanción cívica, en muchos casos peor que la muerte. «La patria se pierde», dice Díaz-Plaja con gran verdad de su parte, y allí, en el análisis de este umbral angustioso de la vida íntima de los hombres, rescata aspectos valiosos de la reciente historia del pensamiento español, como la polémica J. Marías-R. G. Mead de 1951. A este tema siguen otros vinculados con la inseguridad que ha acosado casi obsesivamente al genio hispánico, como los de *la soledad* (extendida al ámbito hispanoamericano en la mención de la versión argentina de la soledad de H. A. Murena), y del *vacio interior*, «melancolía» ésta en la que se advierte sobre un aspecto fundamental (y nunca será suficiente volver sobre él) en la interpretación del Modernismo: su esencia de actitud interior, más que de mero formulismo retórico.

En las *Melancolias de la frustración* se estudia a España como objeto de opinión por parte de nacionales y foráneos: cómo se ve a España desde dentro y desde afuera, la tristeza y la envidia hispanas, el lugar y entidad exacta del «país» español y la siempre huidiza búsqueda del «homo hispanicus». Este último problema (*¿Dónde está el «homo hispanicus»?*) es planteado—como es habitual en Díaz-Plaja—desde la condición del español «litoral»: «Entiendo que para la captura—si no a nivel filosófico, sí en un plano discretamente didáctico—, de una definición de lo español, poseo la doble calidad, positiva, de pertenecer de un modo indiscutible a la *gens hispana* (abuelos en Andalucía, Mallorca y Cataluña) y de estar inserto en un ángulo—el barcelonés—del hábitat de España.» (pág. 117). Este verso de España a sí misma es examinado en su doble versión castellana (Ortega y Gasset, Unamuno, A. Castro, C. Sánchez-Albornoz, Azorín, A. Machado) y catalán (Joan Maragall). El académico se vuelca hacia una postura de mayor profundización en la realidad española total que supere la superficialidad y equivocidad de la cuestión: «¿Por qué no convenimos, de una vez, en que esta búsqueda de un ente llamado ambiciosamente "hombre español" conduce de un modo necesario a una falsificación por mutilación de la realidad?» (página 122).

Los dos últimos apartados del *Tratado de las melancolias españolas* están dedicados a estudiar—siempre dentro de esta investigación sobre la identidad del genio hispánico por la vía de sus aspectos dolorosos, a veces negativos—el problema regional, y a historiar las melancolias españolas, respectivamente.

El plano regional se inicia con una ascensión metódica a los orí-



JUAN BENET: *En ciernes*. Taurus. Madrid, 1976; 118 págs.

Es este el tercer libro de crítica literaria publicado por el novelista Juan Benet y en la trayectoria de sus anteriores: *La inspiración y el estilo* y *Puerta de tierra*. Se reúnen en libro cinco ensayos, tres de los cuales son conferencias pronunciadas en Zaragoza, Salamanca y Berlín.

Desde la primera página—y quizás exceptuando el ensayo titulado «Una época troyana»—nos encontramos con la profunda y meditada originalidad de toda la obra de Juan Benet y con clara voluntad de no doblegarse al tópico y a la fácil repetición. El libro me parece de extraordinaria lucidez—como casi toda la obra de Juan Benet—y sobre todo de una marcada individualidad, no tanto en los problemas que se plantea como en la sugestiva meditación—no siempre de fácil seguimiento—que va tejiendo en torno a ellos.

El primer ensayo («¿Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote?») es una meditación sobre el viejo problema del que ya se ocupó la retórica clásica, el del orden narrativo, y plantea las relaciones y diferencias entre pintura y narración en cuanto a los problemas de tiempo y espacio. Apoyándose en obras como la *Historia verdadera*, de Bernal Díaz, *Tierra virgen*, *Don Quijote*, *La Regenta*, analiza las distintas formas de ordenación espaciotemporal, teniendo presente la distinción entre estampa («señorío primordial del pintor») y argumento. El problema es la forma en que el narrador trata, define y ordena el espacio y las peculiaridades del arte narrativo y el arte pictórico.

En su segundo ensayo («Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor») trata de la ambigüedad de la obra literaria, frente a la pretendida exactitud de las leyes científicas. Frente a la posible limitación de la aportación de la literatura al saber, Benet señala que la palabra, a la vez que limitadora puede ser liberadora: «Y también es posible que en un momento determinado una combinación casi fortuita de palabras e ideas le lleve a una zona de sombra, no sólo donde el conocimiento no ha entrado todavía, sino ante el cual se detiene y suspende toda actividad. Eso es el misterio» (p. 50), y será así como surja una literatura antagonista de la ciencia, con la esencial característica de que el hombre que participa en esta literatura nunca estará en lo cierto, perdiendo la paz y conformidad de quien mediante un saber concilia su pensamiento con el entorno en que vive. La literatura, sin la seguridad que la ciencia parece otorgar, estará informada por la incertidumbre, la memoria, la fatalidad y el temor.

En el siguiente ensayo («La crítica en cuanto antropología»), Benet intenta poner en claro la ambigüedad de términos como novela y novelística, dándonos una perfecta y coherente concepción personal de lo que para él significa el concepto novela. A continuación («Una época troyana»), en el ensayo menos afortunado, a mi juicio, el autor pasa con extraordinaria rapidez por las corrientes literarias de posguerra, que quedan reducidos a unos pocos casos, aunque muy significativos, como el de José Suárez Carreño, y con originales aportaciones—nacidas de la amistad—en el caso de Luis Martín Santos. Por fin se cierra el volumen con una meditación («Clepsidra») sobre el valor del tiempo en relación con la existencia del hombre y que comienza, no me resisto a transcribirlo: «Acaso sea el recluso—voluntario o involuntario—quien esté en la más privilegiada situación para meditar sobre el origen y la meta del tiempo» (pág. 103).

Apasionante por su originalidad, profundo en su meditación, el libro de Benet «anima» el ensayismo hispano.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

genes del estado moderno—que el autor filia en Hobbes y en la Francia de Richelieu y Luis XIV—y su implantación en la España de Felipe V y—un siglo después—de la Constitución liberal de 1812; y con un estudio del concepto de «provincia» en la legislación romana. Todo ello conduce a una aproximación hacia lo que Díaz-Plaja denomina las «fuerzas cohesionantes» en la constitución—a partir de las realidades regionales—de las nacionalidades francesa e italiana. Cifra la «melancolía» española respecto de sus «fuerzas cohesionantes» en la falta de una empresa nacional o una dinámica de programa común a todo el cuerpo nacional, caducada la experiencia americana, que insumió cinco siglos de su historia, programa que encontró en nuestro siglo su expresión literaria y doctrinaria en la *hispanidad* acuñada en versos de Rubén Darío. Ocupan lugar destacado en análisis regional de España los casos de Cataluña (el modo de ser, la expresión lingüística y literaria, la integración, la hispanidad de Cataluña, etcétera) en que examina la visión mutua de catalanes y catalanes, la incomunicabilidad lingüística, la actitud de los escritores ante su realidad disglótica, las afrentas de España como conjunto a Cataluña desde los comienzos de la gesta de América hasta nuestros días, y el «castellano adrede» que circula en boca de catalanes que sienten un «complejo de inferioridad» por sus peculiaridades en el uso de

esta lengua; de Galicia (la *saudade*, la melancolía de la «conciencia de que Portugal fue una Galicia que se autorrealizó por una voluntad de ser»—pág. 173—, la emigración, la disglotia de su literatura); del País Vasco y de Andalucía (su conciencia de separación y de diferenciación del resto de España, su polaridad de brillo y dolor, su orgullo como prototipo de un momento de la hispanidad).

En la *Historia de las melancolías españolas*—apartado con que se cierra el libro—Díaz-Plaja rastrea los temas acotados a lo largo de los capítulos precedentes, a lo largo de los distintos momentos de la historia literaria española. Desde la Edad Media hasta el Modernismo, desfilan textos y glosas acerca del desasosiego con que los escritores españoles se han visto a sí mismos y a su patria, la mayoría de las veces con saña y despiadado sentido de la autocrítica, profundizando en aquellos aspectos velados y dolorosos que Díaz-Plaja nos ha propuesto como claves significativas de la comprensión de lo hispánico.

Este ensayo de don Guillermo Díaz-Plaja se potencia y se resiente con las características que le da su carácter actual y polémico: libro nervioso y a veces apresurado, que esboza temas y posibles corolarios, que rastrea vías de tematización ulterior; pero libro también que cala profundo en un tema y un método de acercamiento al genio hispánico que esperamos ver prolonga-

dos en futuras reflexiones. El interés de la empresa es común a todos los españoles e hispanoamericanos, y así debe entenderse una nueva vuelta a la reflexión de estos aspectos.

IGNACIO M. ZULETA
Soria, agosto de 1976

OCTAVIO DERISI: *Esencia y ámbito de la cultura*. Buenos Aires, Columba, 1975.

Octavio Derisi es un pensador argentino de larga trayectoria en el terreno de la filosofía. En la presente obra se aboca a determinar la esencia y significa-

POESIA HISPANICA

Revista mensual

Director: JOSE GARCIA NIETO

Redacción y Administración:

Avda. de José Antonio, 62

Madrid-13

Núm. 285 - Septiembre 1976

Colaboran:

Fernando Allúe y Morer. César Augusto Ayuso. Alberto Barasoain. José Carlos Beltrán. Francisco Carrasco. Daniel Culla. Ernestina de Champourcín. Paul Eluard. Max Ernst. A. Fernández Molina. León de Creiff. Manuel Juliá Dorado. Kandinsky. José López Martínez. Alberto Magnelli. Francisco Mena Cantero. Manuel Alberto Jesús Moreira. Carlos Murciano. Antonio Pagés Larraya. Octavi Saltor. Emilio Sola. Juan Antonio Villacañas. Antonio Viviano Hidalgo.

J. RODRIGUEZ PUERTOLAS: *Literatura, historia, alienación*. Barcelona, Labor, 1976; 200 pp.

Julio Rodríguez Puértolas ha mostrado hasta ahora una inhabitual sagacidad y profundidad a la hora de poner en relación literatura y sociedad, consciente de que «no sólo literatura y vida son inseparables, sino también de que esa literatura y esa vida son manifestaciones particulares de la historia, es decir, de una consciencia histórica en continuo proceso de desarrollo dialéctico» (p. 9). A mi juicio practica una lúcida sociología de la literatura que no presupone que deba estar adscrito a ninguna escuela o dirección concreta. Pero, y quiero destacarlo ya, Rodríguez Puértolas no se deja ganar por fáciles interpretaciones brillantes y de ello son buena prueba pacientes meditaciones como la contenida en su *Fray Iñigo de Mendoza y sus coplas de Vita Christi* o su documentada y erudita, pero sin carecer de la sugestiva visión de conjunto, *Poesía de protesta en la Edad Media castellana*. En todas las obras de Rodríguez Puértolas —y más en la que ahora comento— hay un firme convencimiento —que tanta falta les haría a otros— de que la literatura clásica no es arqueología, sino vida en ebullición, muy próxima a nosotros. Desde el Cid al Lazarillo, pasando por Juan Manuel, el Romancero y *La Celestina*, Rodríguez Puértolas se propone desmitificar, «desacralizar», en busca de la conflictividad real que late en estas manifestaciones literarias en cuanto que como obras literarias no son sólo productos de goce estético, sino lugar de encuentro de sociedad y expresión individual, expresión de ambiciones y deseos, a veces marcadamente utilitarios.

La aparente heterogeneidad del libro se salva en cuanto que hay una idea básica común que dirige el sentido de la investigación y que hace suyas las palabras de

Sartre: «el tema de la literatura ha sido siempre el hombre en el mundo».

En el *Poema de Mio Cid* señala que ya no hay en sentido estricto una propaganda del feudalismo, pues aparece ya la movilidad social y se menciona a la burguesía que vendría a destruir el monolítico sistema feudal. La propaganda del protagonista se lleva a cabo mediante la novelización y manipulación de la historia. Por otra parte, el *Conde Lucanor* no sería tanto una obra didáctica descomprometida como la defensa por un aristócrata de los privilegios y *status* de la nobleza en un momento en que por el ascenso de la burguesía se anuncia una economía precapitalista, abierta, comercial y competitiva.

No veo del todo clara la interpretación que hace Rodríguez Puértolas del *Libro de Buen Amor* como primera muestra de alienación de la persona con relación a la realidad humana y social, aunque quizá por este camino fuera más fácil interpretar las contradicciones narrador-protagonista y el aislamiento, soledad y pesimismo que en cierta medida respira el libro, reflejando un mundo en que el dinero ha trastocado todos los valores. El mismo sentido, que matizará, atribuye a otras manifestaciones literarias y afirma: «Juan Ruiz en el siglo XIV, los héroes del Romancero después y de *La Celestina*, Lázaro de Tormes, el hombre moderno de la sociedad capitalista, se debaten todos entre las piezas de una siniestra maquinaria, enajenante y destructora. La incomunicación, el aislamiento, la soledad y la insolidaridad nos acompañan todavía.» Sobra decir, pues, que en la concepción de Rodríguez Puértolas no está la erudición vacía y autojustificada ni la concepción arqueológica de la literatura, sino ésta como conocimiento del que deriva la acción, como percepción de la realidad a través de la imaginación creadora.

JMDB

arquitectura tripartita: del idealismo británico al primer Wittgenstein, del positivismo lógico al segundo Wittgenstein y estudio monográfico de la obra de S. E. Toulmin. En la primera parte incluye a Bradley, Moore y Russell; en la segunda, el positivismo lógico de Schlick y Ayer, el emotivismo de Stevenson y las corrientes sobre ética y razonamiento, tales como las representadas por Urmson, por Hare (prescriptivismo) y por Nowell-Smith; toda la tercera parte comprende un estudio monográfico de la obra de Toulmin.

La investigación realizada por Modesto Santos se cifra en un doble enfoque: estudio histórico y evaluación crítica. A este respecto hay que consignar que los análisis descriptivos privan, en cierta medida, sobre las personales reflexiones críticas. Y para el lector medio esto constituye una aportación de gran magnitud. Sin embargo, el especialista preferiría una concentración de postura doctrinal del autor para extraer las últimas consecuencias que estas teorías imprimen sobre la ética y cuáles deben ser los puntos en los que nuestro autor disiente o considera desfundados. Esta observación, sin embargo, no debe enturbiar el contenido positivo que encierra la presente obra.

Una segunda observación podría consistir en el cierto «contenido difuso» que afecta a toda la obra. A mi entender es debido a la falta de divisiones y subdivisiones por capítulos y artículos, que le hubieran conferido al libro mayor agilidad de comprensión y nitidez expresiva. Da la impresión de que el autor no se define ni define con exactitud el pensamiento de los autores estudiados. Por otro lado, este no entrar en posturas taxativas y delucidadoras puede significar un respeto amable por parte de Modesto Santos con la doctrina de estos pensadores anglosajones y una cierta prevención a no malinterpretar la objetividad del texto.

Hay que subrayar la detención y profundidad a que ha sometido Modesto Santos el tema referente a la doctrina del primer

ción de la cultura a partir del marco de la reflexión tomista.

La cultura se nos presenta como un producto o creación netamente humana (no ex nihilo, como señala el autor) cuyo fin último es también el hombre mismo. Este ámbito peculiar se diversifica en tres quehaceres propios (técnico—instrumental o artístico—, moral y filosófico), los cuales se hallan ordenados a los valores trascendentes del bien, la belleza y la verdad. Cada uno de estos sectores de la cultura tiene su autonomía en lo que atañe a la consumación de los propios fines, pero todos se vinculan jerárquicamente entre sí para la realización o efectivización del bien humano.

Toda cultura en tanto quehacer humano tiene una consumación histórica y temporal y a la vez una aspiración de trascendencia, pues el impulso que mantiene viva esta actividad de los hombres es la consecución de un fin trascendente que no se agota en ninguna realización particular e histórica, aunque cada una logre una cierta perfección en la expresión de la esencia humana.

Otro rasgo importante que señala el autor en este fenómeno es la consideración de la cultura como expresión del hombre considerado como espíritu o persona; es decir, como libertad transformadora del mundo material y de su propio ser. Derisi nos manifiesta que la cultura cristiana está fundada o asentada en la espiritualidad del hombre que, por un lado, ve y aspira a la

planificación divina y sobrenatural y, por otro lado, reconoce su estado de caída. El tránsito que media entre el estado de caída y el fin supremo está dado por las realizaciones finitas que el hombre obra como persona o espíritu libre.

Dada esta máxima aspiración que comparten todas las culturas el autor advierte que la culminación del quehacer humano está dado en la vida religiosa como religatio efectiva con Dios.

A lo largo de siete capítulos el autor trata primero de obtener la definición esencial de cultura y de circunscribir su ámbito, posteriormente examina las relaciones entre cultura, espíritu y valor para, finalmente, hablarnos del humanismo cristiano.

Si bien la vastedad y hondura del tema hubieran exigido un tratamiento más detenido y exhaustivo, no por ello la obra de Octavio Derisi carece de interés y seriedad, notas características en la larga producción del autor.

GRACIELA ROMANO

MODESTO SANTOS CAMACHO: *Ética y filosofía analítica*. Ediciones Universidad de Navarra. Pamplona, 1975; 822 pp.

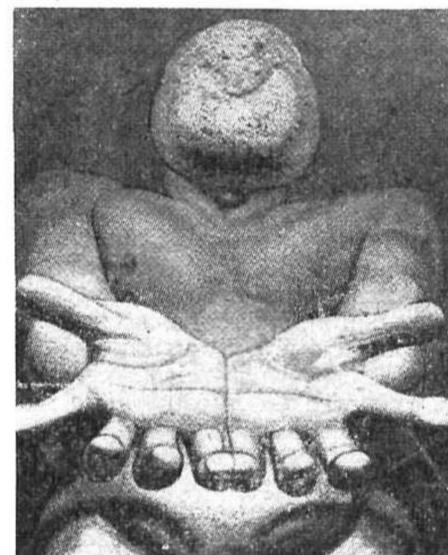
En torno a una temática anglosajona, que ha entrado en España tímidamente y que ahora empieza a abundar, el profesor de Ética de la Universidad de Navarra, con detenimiento y penetración, ha forjado una obra voluminosa y doctoral. Conserva

los típicos rasgos de un trabajo de investigación ceñido a los textos y cargado de escrupulosidad a la hora de conferirle sentido a las teorías examinadas. Conserva el presente estudio una

HAROLD LOPEZ MENDEZ: *Guambia*. Instituto colombiano de cultura. Editorial Andes, Bogotá, 1976; 120 páginas. Ø21,3 x 28Ø.

Lo primero que se observa en el nuevo libro de Harold López Méndez es la característica habitual en este autor de aportar algo siempre al conocimiento del hombre y sus manifestaciones culturales. Así lo pudimos señalar en su obra anterior *Alpujarra, rincón misterioso*, y también *La medicina en el Quijote*.

Aunque el autor no pretenda hacer con este nuevo libro un definitivo estudio estrictamente antropológico, sino ofrecer un testimonio útil y objetivo, la verdad es que constituye una singular aportación de antropología cultural y social respecto a la zona del ruoeste colombiano denominada Guambia. Allí, según vemos a través de Harold López Méndez, los vesti-



gios de la vida indiana ofrecen actual interés para ser recogidos históricamente, y como datos aún vigentes de una cultura indígena colombiana que puede extinguirse y pasar al olvido ante las incitaciones culturales de hoy. En estas y otras perspectivas la presente monografía

FRANCISCO RODRIGUEZ ADRADOS: *Orígenes de la lírica griega*. Biblioteca de la Revista de Occidente. Madrid, 1976; 286 páginas. Ø15 x 21Ø.



«La creación de la lírica griega literaria a partir de la lírica popular y tradicional, es decir, de una lírica religiosa y colectiva que aúna el canto, la música y la danza, es el tema del presente libro.» Efectivamente, el estudio de Safo o Anacreonte olvidaba que sus obras se originaban en la maduración de la lírica prelitteraria y en un contexto sacral que mueve, en su inicio, a todo fenómeno lírico. La reconstrucción de este proceso lleva a hacer una valoración más justa y precisa entre lo tradicional y lo innovado.

La proximidad de la lírica literaria a sus orígenes populares y rituales provoca el análisis de la alternancia entre «yo» y colectividad (coro, tribu o pueblo), a partir del cual el esquema se hace paulatinamente más complejo. Similar a estas relaciones son las que unen a los distintos anfitriones líricos (poeta-dios, coro-dios, coro-pueblo), y que surgen mediatizadas por un pragmatismo cercano a los ritos mágicos con los que el hechicero atrae los bienes sobre su pueblo, a la vez que aleja los males. La insistencia sobre estos temas mostrará, asimismo, las conexiones y diferencias entre lírica y épica.

El primer paso en el desarrollo del proceso lo inicia el autor con un estudio acerca de la danza y la lírica en el contexto de la fiesta religiosa. El hombre se dirige al dios antes del sacrificio, bien en prosa, bien en forma de himno cantado, en el que interviene decisivamente la danza. Rodríguez Adrados analiza, con su peculiar agudeza y rigor, los diferentes sentidos de la danza, sus tipos y su relación con la palabra y el canto («la palabra cantada, no es otra cosa que un subrayado, una precisión añadida a la danza para determinar más exactamente su significado»), recurriendo

a fuentes de información que, como la cerámica, dan pie a interpretaciones llenas de vigor y sugerencia. En estos cantos prelitterarios, donde lo mágico y lo religioso participan conjuntamente, se encuentra el origen de la lírica.

Singular es, también, dentro del desarrollo del tema, el apartado dedicado a rastrear los motivos líricos en Homero y Hesíodo, así como el estudio de monodios y proemio y de los diferentes diálogos líricos. La poesía literaria —que comienza con la difusión de la escritura en Grecia— es analizada por el autor desde este punto de vista de sus orígenes populares y rituales, con todo lo que tiene de amalgama, de tópico y de originalidad. Importa ahora más la composición que la ejecución, a la vez que la improvisación y el refrán dan paso a la obra extensa y acabada. Nace también con ello el concepto de poeta, vinculado al de novedad o composición. El poeta se nombra en su obra, se considera *sabio*. Y, sin embargo, subsiste también en este aspecto la deuda contraída con su origen, de forma que los rasgos

individuales están aún mediatizados por la concepción sacral y el poeta se dirige a la comunidad en calidad, tanto de sacerdote como de filósofo. La gran poesía lírica griega mantiene siempre esta doble vertiente en el doble aspecto artístico y social. Cabría decir que hay una intención de base sobre la cual se establece una evolución con variantes más o menos novedosas, aunque nunca contradictorias.

Tampoco sería obvio recordar que en la reconstrucción de procesos históricos interviene una suerte de lógica de la fatalidad que tiende a hacer abstractos y dependientes los logros personales. Sobre todo si a la literatura se le obliga a digerir toda clase de residuos históricos o se le somete a conclusiones que han sido extraídas en otro nivel de realidad, con elementos que ella misma tendría por lugares comunes.

Tras recoger las diferentes tramas de composición, Rodríguez Adrados dedica un capítulo final a sintetizar los rasgos tradicionales y modernos que conviven en la lírica literaria, y que han sido estudiados previamente. Aun cuando son sistemas diferentes y los aspectos comunes poseen distinto valor en cada caso, hay unos rasgos de continuidad en todas las manifestaciones líricas conocidas en la literatura clásica griega. Existen unos motivos tradicionales constantes (hímnicos, eróticos, parenéticos...) y una evolución ideológica independiente de los primeros (el amor como tema autónomo en Safo, por ejemplo). «Los poetas líricos son hijos de su época y contribuyen como nadie a crear la ideología de esa época, del siglo VII al V», es una de las conclusiones máximas del libro.

Con esta obra, prosigue Rodríguez Adrados la más valiosa labor de investigación del mundo clásico griego con que contamos en el país.

LUIS LANDERO DURAN

y segundo Wittgestein, de Moore y de Toulmin. A pesar de que ya disponemos en castellano de obras en torno a las corrientes éticas anglosajonas, como la de W. D. Hudson, no

ofrece testimonios claros, precisos, y plantea al propio tiempo, en su descripción ecológica y social, una noble denuncia sobre la necesidad de cierta reforma educativa, legislativa y sanitaria en Guambia.

Respecto a la evolución y gobierno de esas culturas indígenas absorbidas por la actual sociedad americana, o en simbiosis con nuevas estructuras, el presente libro ofrece testimonios directos sobre los quehaceres, diversiones, creencias y supersticiones de este pueblo indígena, dentro de su conexión cultural con la civilización euroamericana de Colombia.

Las buenas y numerosas fotografías hechas por el doctor Harold López Méndez resultan de auténtico valor informativo, avalan cuanto dice en el texto con perspectiva científica de fondo y claridad en la forma narrativa.

LUIS BONILLA

deja de significar una aportación importante la obra de nuestro profesor de Ética en Navarra. Sobre todo, el análisis de textos, puestos en concordancia, supone un esfuerzo muy valioso a nivel académico. A la hora de contar con tales corrientes éticas por parte de nuestros universitarios siempre se tropezaba con la dificultad de introducirse en el texto original, ya por no disponer de los textos o por la dificultad que entrañaba el vocabulario inglés. La obra presente ofrece una muestra muy amplia de material traducido y examinado en su contexto.

Desde otro ángulo de consideración, esta investigación supone una decidida empresa de mostrar los nuevos caminos a que está abierta la Ética dentro del marco general de la filosofía analítica. Hasta ahora sólo se había propuesto parcialmente por autores españoles.

No sería justa mi crítica si no aludiera a las dotes de amplia comprensión que distinguen al profesor Modesto Santos a la hora de enjuiciar autores que se mueven dentro de presupuestos doctrinales que no coinciden con los suyos. Es ésta una virtud reseñable y que no deja al lector con ningún tipo de duda en torno a la objetividad con que se acerca a estos autores.

En definitiva alcance es ésta una obra de grandes proporciones como trabajo de investigación y que hace un buen servicio en el contexto de la bibliografía en castellano, sobre todo, a nivel

universitario. La presentación realizada por José Todolí Duque, catedrático de Ética y Sociología de la Universidad Complutense, es esclarecedora y acertada.

FRANCISCO VAZQUEZ

GARRIDO GALLARDO, M. A.: *Introducción a la teoría de la literatura*. Sociedad General Española de Librería. Colección «Temas». Madrid, 1976; 168 págs.

Dilucidar qué es «Literatura» no constituye poco empeño, cuando existe multivocidad de sentidos, y hasta confusión, en el viejo problema. La polisemia actual del término «literatura», desde su sentido más amplio al más estricto, desde sus valoraciones sociológicas o metafísicas, presenta oscilaciones entre una literatura comprometida, otra elitista, encerrada sobre su misma dificultad, una tercera «literatura» de masas o sublitteratura (sus mutuos límites, analogías y diferencias a discernir), como vertientes todas de un panorama difícilmente abarcable, que conlleva una compleja casuística a la que el profesor Garrido quiere dar un principio de ordenación, de información clara e imparcial, en este volumen más para curiosos o principiantes en el tema que para iniciados, tocando levemente, pero en su más amplia gama, los múltiples problemas, respuestas y conclusiones provisionales («conclusiones para no acabar») que la literaturidad (como esencia de «lo literario», de lo poético) conlleva.

La unidad compositiva del volumen puede seccionarse en dos grandes apartados, uno (capítulos I, II y III) en el que interesa la revisión diacrónica y sincrónica de a qué se ha llamado literatura (y por consiguiente derivación, sub-literatura), y otro que gira en torno del problema del lenguaje literario y de su función poética como rasgo decididamente determinante de ese lenguaje literario de esa literaturidad, capítulos IV y V.

*Así, en la «Evolución histórica del concepto literatura», Miguel Ángel Garrido ofrece un apretado resumen de ideas platónicas y aristotélicas (sobre todo) al respecto, relacionando la concepción de la literaturidad (IMITATIO) clásica y de sus diversos géneros para concluir con una definición muy acorde con la concepción de los preceptistas clásicos acerca del fenómeno literario: «Así, pues, ante la pregunta ¿qué es literatura? tenemos esbozada la respuesta de la antigüedad clásica. Literatura es, de hecho, una serie de productos concretos (agrupables en «géneros»), resultados de una imitación que responden a una tipología de determinadas texturas lingüísticas y que se caracterizan unitariamente en virtud de una función social» (página 29). Por cierto, que el concepto tan básico de IMITACION sirve como motivo para revisar también las ideas de un crítico de la talla de Auerbach y de su libro *Mimesis*, por cuanto dicho crítico*

ha puesto de manifiesto que todos los estratos de una producción literaria están condicionados por la concepción del mundo a través de la que imita el autor. Como lo es el estilo (la famosa «Rueda de Virgilio» de la retórica clásica). Es así como emisor y receptor encuentran un punto de contacto; el uno, mediante toda una tradición «de géneros» a sus espaldas que res-

peta (o que intenta modificar), y el otro, mediante unas «marcas» (de esos mismos géneros) que le anticipan alguna de las cualidades de lo que va a encontrar, para facilitar de antemano su proceso de comunicación.

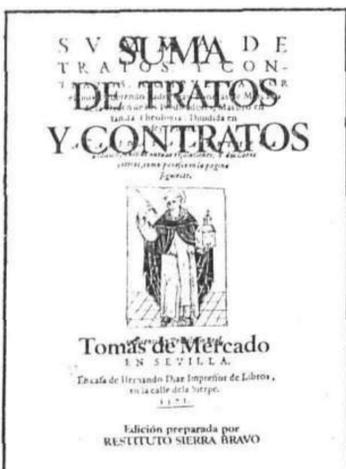
La segunda parte de este primer apartado cobra mayor interés, desde una valoración didáctica, ya que se plantea revisión

breve a las más importantes concepciones del hecho literario en el siglo XX: el planteamiento marxista («La investigación social», «la importancia de la historia» y «la estructura del valor» como el tripode sobre el que se asienta la crítica literaria de Lukács, y de su más directo discípulo, Lucien Goldmann), los pensadores de la escuela de Frankfurt, derivados de Walter

Benjamin, Eliot, la perspectiva del New Criticism, etc.

En el examen del lenguaje literario y de su poeticidad el profesor Garrido resume las aportaciones del formalista ruso del Círculo de Praga y figura señera en el tema, Roman Jakobson, tratando del paso del signo lingüístico a signo estético-literario, proceso que se manifiesta sobre un eje de connotaciones, dando

otros libros recibidos



TOMÁS DE MERCADO: *Suma de tratos y contratos*. Editora Nacional. Madrid, 1975; 306 págs. Ø15,3 x 21,3Ø.

Cual un acierto evidente —por su indudable interés para economistas, historiadores, estudiantes universitarios, y aun moralistas y confesores— la Editora Nacional ha enriquecido su lista de títulos de colección *Ritmo universitario*, con esta cuarta edición en castellano —las anteriores lo fueron, en 1569 en Salamanca y en 1571 y 1587 en Sevilla— de esta *Suma de tratos y de contratos*, del sabio dominico —sevillano de nacimiento y novohispano (o mexicano de formación)— fray Tomás de Mercado teólogo, filósofo y jurista, cuya labor científica, sobre todo en este libro, tipo acabado de obras de divulgación en una época en la que eran escasas, no sólo ha merecido el «homenaje» de este recuerdo y la constante apelación a sus fragmentos y ejemplos de notorios tratadistas de este período, como don Ramón Carande y Pierra Vilar, entre otros muchos ejemplos, sino que creemos saber que su importancia, un tanto inexplicablemente olvidada, es objeto actualmente de estudios especializados, cual alguna reciente tesis doctoral en la Universidad Complutense. Pues esencialmente, además de su significado en el ámbito de la Teología moral, su ciencia no se despliega únicamente en especulaciones teóricas o en abstractas consideraciones, sino que ilumina y hace atractiva su lectura con multitud de jugosos y contemplados ejemplos prácticos que hacen especialmente comprensibles para los lectores a los que va destinado la legión de mercaderes surgidos en la decimosexta en Sevilla, sede en el tiempo, como también Medina del Cam-

po, Burgos y Lisboa de numerosas asociaciones de comerciantes y que pululaban en torno a las «Gradas», al pie de la Giralda, y para cuyas frecuentes gestiones de negocios era preciso y necesario llevar la diáfana luz de un pensamiento moral sólidamente enraizado en la mejor doctrina aristotélica —fray Tomás fue también traductor de Aristóteles— y tomista de buscar sobre todas las cosas la definitiva salvación, tesis radicalmente opuesta a la fórmula económica protestante de «a mayor riqueza, mayor seguridad de salvación». Como atento observador de las operaciones mercantiles con Indias, primeramente desde la Nueva España y luego en la capital del Guadalquivir con su famosa Casa de Contratación, era un testigo, siempre inspirado y gráfico, en el narrar del tejido de anécdotas y situaciones que se producían, buscando siempre ofrecer soluciones concretas, desnudas de ropaje erudito, engreído o autosuficiente, expuestas con claridad y sencillez, pues, como él mismo declaraba, «a los escritores de materias teológicas se les exige, si quieren escribir romance no sólo una gran ciencia, sino (también) una gran prudencia en el ánimo». Por ello su *Suma* se lee con gusto, constelada de alusiones geográficas, citas de ciudades, emporios de aquel tiempo, todo lo cual nos hace caminar imaginativamente por un mundo comercial con centro en Sevilla, corazón y foco de toda actividad comercial con la América española, pero sin dejar por ello de brindarnos expresivos datos y comentarios sobre la contemporánea del resto de la Península ibérica, de Flandes, de Italia y hasta de Alemania y Francia. El libro significa un verdadero e insuperable testimonio de las operaciones mercantiles de este hispánico siglo XVI, vistas por la óptica serena y sólidamente cimentada de un teólogo con gran conocimiento del espíritu humano y de sus imperfecciones —aquellas que reflejaba un empleo de los banqueros imperiales Fugger (los «Fúcar») al escribir: interés equivale, cortésmente a decir usura; «financiar», cortésmente, es sinónimo de robar— y retratándonos unos ambientes a los que en ocasiones fustiga humorísticamente, y que contempla todo, no desde el silencio erudito de una biblioteca, sino desde el trajín y el vaho denso del

tráfico desarrollado, bien en los puertos y mercados mejicanos, bien en el tráfico de las «Gradas» sevillanas.

La edición y el estudio introductorio —esmerada y laboriosamente trazados— la han realizado Restituto Sierra Bravo, en las 55 páginas preliminares, que con sus notas y bibliografía que sigue, constituyen una excelente monografía, tanto de la obra reeditada en sí, cuanto de temas realmente fundamentales para la historia del Derecho mercantil. Es esta reedición la correspondiente a la de 1571 —que fue ampliada respecto a la primera de 1569— que constaba de seis libros y de los que ahora se ha prescindido de reproducir los capítulos del

tercero, «sobre la pragmática del trigo», y los del sexto, «del tratado de la restitución», tal vez éste es el menos interesante y original.

El origen de la obra —entre cuyos censores-aprobadores figuró nada menos que fray Luis de León— aparece claro en la dedicatoria: «Al insigne y célebre Consulado de Mercaderes de Sevilla», y su inspiración se debe a los constantes apremios de Angelo Brunengo. Su propósito, cual hemos indicado más arriba, «poner en orden y estilo claro muchas decisiones de casos tocantes a mercaderes que en diversos tiempos y lugares había dado casi en todas materias de sus tratos, así viviendo en Nueva España como en esta Universidad» (Sevilla).

Un completo e interesante cuadro de la vida mercantil hispano-indiana, de los comienzos del

Imperio, valiosísimo en sus datos y consideraciones, algunas de las cuales —elixir eterno de la Historia— gozan de cierta rabiosa actualidad en días tan materializados.

NAVARRO LATORRE

PAUL DIEL: *El simbolismo en la mitología griega*. Editorial Labor. Barcelona, 1976; 241 páginas. Ø12,5 x 19,5Ø.

Los mitos nacen del asombro del hombre ante el entorno, primero, y ante su propia miseria, el rostro vergonzante de sus pasiones, después. El asombro producido por los fenómenos meteorológicos perdurará en todas las elaboraciones míticas. Se comprueba claramente cuando Zeus utiliza el rayo, lo cual no pasa de ser, en el terreno de la naturaleza, una alegoría, para simbolizar el espíritu o el intelecto. Prometeo roba el fuego a los dioses para entregárselo a los mortales. Los cuatro elementos de la primitiva filosofía clásica aparecen representados por otros tantos atributos divinos o humanos. La tierra es la mujer, el agua, la lluvia, el castigo. Lo asombroso es que en la mitología bíblica ocurre otro tanto, como muy bien se ocupa Paul Diel de establecer paralelismos.

Si, como se plantea el autor, la simbolización mítica es de orden psicológico y de naturaleza verídica, ¿cómo es posible que el mito haya podido prefigurar simbólicamente la verdad frente al conflicto intrapsíquico? La respuesta es problemática. No cabe duda de que el hombre primitivo no podía plantearse, ni siquiera de forma intuitiva, los motivos que subyacen bajo sus acciones sensatas o no. Chomsky escribe que la vida humana es demasiado corta para que el hombre pueda adquirir la serie de conocimientos que posee. Alega que éste tiene una especie de sentido innato que le orienta en la dirección en que debe investigar. Paul Diel habla de una especie de vergüenza represora que obliga a plantearse el contenido íntimo de los actos que la producen sublimándolos. «El funcionamiento de la psique humana —escribe— está caracterizado todavía en nuestros días por un fenómeno que, por ser reprimido, no es menos evidente en hecho de que, sin darse cuenta, cada hombre utiliza sin descanso a lo largo de toda su vida una especie de

ENZO BIAGI: *Rusia*. Editorial Noguer. Barcelona, 1976; 290 págs. Ø14 x 21,4Ø.

Las noticias sobre la URSS que aporta el periodista italiano Biagi, recogidas directamente en su viaje a través de ciudades, hospedajes, entrevistas y también cierto repaso histórico entrelazado a la presentación actual, resultan un testimonio objetivo, con indudable propósito desapasionado y ajeno a la corriente obsesión política de enjuiciamiento. Lo que más interesa al autor es contemplar la vida y sus circunstancias en las gentes de esa nación, la más extensa del mundo, aunque alientan como fondo de referencia sus avatares políticos que ilustran muchas veces tantos porqués de la evolución actual y de las actitudes de sus habitantes ante los dilemas culturales, éticos, de convivencia, en su doble vertiente individual y colectiva.

No se trata de relatos enjuiciosos, fríos o polémicos, y se advierte en seguida que el autor rehúye todo alarde de erudición. Informa, en cambio, con sencilla claridad sobre lo que ha visto y leído; así, por ejemplo, aporta datos sobre la existencia en la URSS y sus condicionamientos sociales como el ámbito laboral y sus catalogaciones retributivas en la práctica, de donde resulta que un obrero especializado gana más que un médico. Bueno, la verdad es que de esto ya saben mucho en la práctica muchos países sin ser comunistas. En todo caso advierte el autor cierto retorno a la valoración de la intelectualidad, como un reajuste frente a los fetichismos manuales y de desconfianza hacia las profesiones intelectuales, como fue en los primeros tiempos revolucionarios.

A veces el tono del relato es humorístico, pero da la sensación de que el autor no ha pretendido con ello ironizar ni criticar a través de sus planteamientos, sino que en el transcurso de algunas entrevistas han surgido contestaciones y formas de ver las cosas por los entrevistados susceptibles de cierto braceo en su trasfondo de connotaciones históricas y ambientales.

Episodios cómicos y tristes que describen la problemática de algunos personajes parecen escogidos por el autor como paradigmas de un proceso de adaptación y readaptación vivido cotidianamente, no sólo por los que nacieron y han permanecido siempre en Rusia, sino también por los exiliados, los que se marcharon a vivir fuera del país y los no rusos que llegaron a la URSS y han pasado a ser huéspedes permanentes como Dolores Ibárruri, una de las personas entrevistadas por el autor.

Preceden a la obra ocho recuadros descriptivos sobre la extensión del país, demografía, recursos económicos, notas sobre la vida cotidiana, enseñanza, jubilación y finalmente consejos a los turistas expuestos con la agudeza del autor junto a su afán informativo.

LUIS BONILLA

asi entrada en la exposición del volumen a la reciente, y de moda, crítica semiológica, matizando la concepción de la literatura en la antigüedad en estos términos: La obra literaria como un producto humano que se manifiesta a través de códigos semióticos que se elaboran en el lenguaje y que responden a opciones humanas fundamentales.

Así, desde la función poética

discernida por Jakobson, con sus propias cualidades, hasta el esquema del signo connotativo, glosémico, de Johansen, el libro de Garrido ofrece una panorámica bastante clara, bastante didáctica en definitiva, rellenando un hueco bibliográfico para quienes por razones profesionales de diversa índole tienen que acercarse a una «ciencia» de lo literario y sus bases teóricas y

constitutivas. Para profundizar en todos los aspectos tratados puede servir de inmejorable ayuda la bibliografía crítica—con una breve reseña del contenido y valor de cada libro—inteligentemente seleccionada, y nunca una lista más, de aluvión, ineficaz por sí misma en la mayoría de los casos.

GREGORIO TORRES NEBRERA

WALTER MUSCHG: *Expresionismo, literatura y panfleto*. Ed. Guadarrama. Col. «Punto Omega». Madrid, 1976 (traducción de Ramón Ibero), 242 págs.

Walter Muschg (1898-1965)—tes-tigo de excepción en las letras germanas, catedrático de literatura alemana en las universidades de Zürich y Basilea—nos ofrece en este volumen una se-

observación íntima frente a sus motivaciones.»

De aquí, sean los motivos falsos o correctos, de la necesidad de superarlos, surgen los mitos. Pretenden ser una orientación de la vida.

Más interesante sería analizar los motivos sociológicos por los que surgen estas simbolizaciones increíblemente acabadas sobre los principales avatares de la existencia. Paul Diel, por desgracia, los elude. La interpretación que hace de los mitos resulta un tanto discutible. El autor es un erudito en la materia, podríamos decir que es su especialidad. Nacido en 1893 y muerto en París en 1972, es autor, además del libro que nos ocupa, de *La divinidad* y de *El simbolismo en la Biblia*. Pero está cargado de excesivo psicologismo que utiliza para algunas interpretaciones «volverlas del revés. Así Prometeo, más que transmitir al hombre el don divino de la inteligencia, y por tanto de la rebeldía, lo encadena, por castigo de los dioses, de lo legal, a los instintos materiales. Viene a ser, salvando las distancias, como el pecado original bíblico. El mito de Sisifo, otro rebelde dentro del conformismo, que puede escupir a los dioses su orgullo, lo soslaya. Pese a esto, el libro es muy completo, caracterizándose por su visión psicoanalítica, en vez de literaria, como es habitual.

ALV

MARCIANO VIDAL: *El nuevo rostro de la Moral*. Ediciones Paulinas. Madrid, 1976; 445 páginas. Ø14x22Ø.

Afirma Marciano Vidal, al comienzo de su libro, que el edificio de la Moral ha sido en estos últimos tiempos adaptado y modernizado, sin que por ello se haya perdido su sentido y función en la ética cristiana. Asevera el autor que la actitud moral del cristiano brota de la vivencia religiosa y sirve de mediación entre la fe y el compromiso. A Vidal, más que nada, lo que le interesa destacar son las formas más cualificadas de la teología moral en relación a la categoría teológica, para expresar críticamente la peculiaridad del *ethos* cristiano, que encuentra su racionalidad crítico-constructiva en la presencia operativa del Absoluto en Cristo, y en el contexto histórico real de los creyentes en cuanto «redimensiona» la normativa

JOSE MARIA MARTINEZ BANDE: *Frente de Madrid*. Ed. Caralt. Barcelona, 1975. 271 págs. Ø16 x 22,1Ø.

A pesar de su extensión, por lo que tiene de clarificadora, nos parece oportuno—cual al referirse a cualquiera de los innumerables libros sobre la guerra civil española—reproducir aquí las causas posibles de la «desfiguración fabuladora»—expresión felicísima sobre tanta literatura polémica en torno a este acontecimiento, famoso y decisivo de nuestro pasado nacional—, que sagazmente atribuye el profesor Rodrigo Fernández-Carvajal, en su excelente prólogo a la insuperable obra *Historia del Ejército Popular de la República*, de Ramón Salas Larrazábal... «Por una parte, la proximidad de los meses entre el final de nuestra guerra y el comienzo de la mundial contribuyó a convertir aquella a los ojos de los intérpretes apasionados o frívolos, en un simple prólogo o "ensayo con todo", donde habrían intervenido los mismos protagonistas y los mismos programas políticos contrapuestos a mayor escala. Por otra parte, la diáspora de la emigración, que afectó a tantos combatientes de la zona republicana y a tantos brillantes escritores, sembró por el mundo una multitud de simplificaciones convencionales (tal el caso, añadimos por nuestra parte, del por otra parte bienintencionado, desde su polémico e interesado punto de vista, libro sobre el mismo asunto del que ocupa nuestro comentario Así fue la defensa de Madrid, del general Vicente Rojo) que no hicieron sino prolongar y exasperar a través de los años el clima enrarecido por los slogans y de las interpretaciones romanceadas ya vigentes en el curso de la contienda. Por último, en fin, los vencedores se encastillaron según los temperamentos en el orgullo silencioso o en la más ingenua propaganda: a fuerza de no querer soltar prenda y no querer dejar reconocer los propios errores y excesos, fueron decantando o ayudando con su pasividad a decantar unos esquemas históricos muy elementales...»

Y si el lector nos consiente tan larga cita, es para subrayar que el autor del texto que nos ocupa, el coronel y licenciado en Derecho José Manuel Martínez Bande, viene demostrando, con óptima y persistente labor—de rigurosa aportación y exégesis documental, que es posible y deseable desde una atalaya de vigor histórico, fundada en más de dos décadas de trabajo en las inapreciables fuentes del Servicio Histórico Militar, y en la atenta consulta y examen de una copiosa bibliografía, nacional y extranjera sobre los temas, enunciada en las páginas 267 y 238 y en multitud de citas y referencias de todo el contexto—se ha propuesto (cual otros investigadores españoles como el citado Ramón Salas, Ricardo de la Cierva, Palacio Atard, Casas de la Vega, Gárate, etc.) intentar restablecer, serena y objetivamente, lo sucedido, ofreciendo mediante sus trabajos un suficiente alimento a Clío, de lo que en tantas ocasiones ha sido hasta ahora pasto propagandístico o polémico para la musa de la Historia o para otras de sus compañeras.

En el caso presente, Martínez Bande nuclea su amena exposición—en la que semeja un relato novelado de lo que es más bien una exigente narración histórica—en el período pletórico de acontecimientos que tienen lugar en la capital y sus contornos en octubre y noviembre de 1936, sobre todo en las tres últimas semanas de este mes, desde que Madrid es abandonado por el Gobierno hasta que el acierto, la suerte—y también los apoyos nuevos en material y personal—del dúo Miaja-Rojo, consiguen frenar el hasta entonces incesante e implacable avance nacionalista. El relato es fresco, fluido y muy rico en observaciones y en datos verídicos, no todos generalmente conocidos, y, a nuestro juicio, con él la llamada «batalla de Madrid» se aligera sensiblemente de tantas cargas mitológicas cuales le han ensombrecido y desfigurado, aquende y allende. Queda patente asimismo que la clave del éxito de la defensa fueron tanto el empleo de las «brigadas mixtas» de mando y componente español, cula la demostración del valor hispano de sus integrantes, muy superior a la técnica militar utilizada.

Comprende cinco capítulos—de los que damos su titulación, para orientar sobre su interés. I, «Ecos lejanos de Toledo»; II, «Campos de la Sagra»; III, «Arrabales de Madrid»; IV, «Río Manzanares»; y V, «La noche de la ciudad»— cada uno de los cuales va jugosamente parcelado en epígrafes cuya titulación eleva crecientemente el interés del lector, y va rematado por la reproducción de diez interesantísimos documentos, entre los que tal vez nos sea permitido destacar la carta de 26 de diciembre de 1970 en la que, desde Buenos Aires, el anarquista D. A. Santillán ofrece al autor su propia versión de la discutida muerte de Durruti. Hacia el centro del libro se intercalan más de una cuarentena de ilustraciones fotográficas que indudablemente contribuyen por su curiosidad y pulcritud gráfica, a realzar el valor testimonial de este nuevo título de los muy interesantes, ya publicados, sobre la guerra civil española en la colección «La vida vivida», de la editorial catalana de Luis de Caralt.

NL

intramundana del personalismo de alteridad política. Una orientación actualizada ofrece más tarde Vidal sobre alguna de las categorías generales de la moral cristiana, dándonos una estructuración antropológica de dicho comportamiento en el tiempo, en el espacio, en el grupo, en la sexualidad y en el carácter.

En la segunda parte del libro el escritor esboza una ética cristiana de la Persona en la dimensión crítica de toda manipulación, y dice que ésta resulta casi siempre una violación a la libertad,

una violencia y una forma de deshumanizar al individuo, aunque, por supuesto, no todas estas cuestiones apuntadas pueden entenderse como factores exclusivos de acciones manipuladoras. Para ajustarnos más a su teórica nos explica que la persona no es sólo, ni «naturalidad», ni «historia», sino una estructura historizada; la persona no es sólo «privacidad» ni «publicidad», sino una realidad personal comunitaria; la persona no es sólo ni «sacralidad» ni «profanidad», sino una realidad secular-resacrali-

zada. La conclusión última es que la Iglesia debe ser el lugar de libertad en donde esté ausente toda manipulación. A continuación nos explica la moral que debe regir en el aborto, y nos dirá que su dimensión ética descansa sobre una valoración de la vida humana. Ante el tema de la Antropología sexual y la ética cristiana destaca, con Pohier, tres problemas de orden preferentemente pastoral: el celibato obligatorio de los sacerdotes, la valoración moral de los métodos de control de natalidad y el trato pastoral

con los divorciados. Sobre el tema moral del matrimonio y de la familia recoge la pastoral «Gaudium et Spes» del Concilio Vaticano II, aduciendo que el matrimonio estable y monogámico aparece como la solución necesaria desde el punto de vista de la Antropología cultural. Refiriéndose al divorcio, nos dice que la ética cristiana puede hablar de la ilicitud moral del divorcio, pero al mismo tiempo puede admitir la licitud jurídica del mismo para aquellos que no tengan el sistema ético cristiano y para los cristianos que lo declinen de su conciencia.

Por último, plantea la problemática de la sociedad de consumo en el mundo moderno y dice que ésta tiende a empobrecer continuamente el programa humano en sus aspiraciones, en sus motivaciones y en sus realizaciones. El derrumbamiento de los valores del hombre moderno se deben, pues, a la aparición del hombre-masa, al empobrecimiento de su espíritu, a la desintegración de las relaciones humanas, a la propaganda comercial, a la degradación del amor y a la sexualidad y a la violencia como forma de relación interhumana.

En verdad, creo que nos encontramos ante un libro bien realizado, de gran profundidad metafísica y con un excelente método expositivo.

JOSE LUIS DE BEAS HERRERO

ENRIQUE MIRET MAGDALENA: *La Revolución de lo religioso*. Ediciones Paulinas. Madrid, 1976; 381 págs. Ø13,5x20,5Ø.

La Revolución de lo religioso es un libro fundamentalmente religioso, en el sentido exacto de la palabra, advierte el autor, para luego añadir: Y sin embargo puede decirse que este libro contiene indirectamente una crítica más profunda que otras utilizadas por mí.

Es éste un libro valiente, audaz e inteligente. Valiente porque su contenido, pensamiento aquilado del autor, a lo largo de muchos años, meditaciones, lecturas y estudio de la Biblia, expone una construcción honesta y coherente, en terreno teológico, alejada de las explicaciones «oficiales» que durante siglos han sido el sostén de la fe y la religiosidad de muchas gentes y que hoy, precisamente por hallárselas gratuitas y ñoñamente piadosas, producen la des-

rie variada de trabajos que lo acreditan en su doble, y complementaria, faceta de crítico y ensayista, con opiniones personales exentas de toda imposición ni vinculación «patriótica».

Muschg ha sido un excelente —e infrecuente, por su erudición— historiador de la literatura germana en su conjunto, contándose en su bibliografía con obras

de gran valor como la monumental *Tragische Literaturgeschichte* (Historia trágica de la Literatura) y *Von Trakl zu Becht: Dichter des Expressionismus* (La literatura expresionista alemana), pero es sin duda la obra *Die Zerstörung des deutschen Literatur* el exponente más destacado de la originalidad e independencia de sus ideas.

Los ensayos, estudios y comentarios que integran el presente volumen se pueden agrupar en dos apartados que reflejan sendas facetas del autor: el estudio de los fenómenos literarios, con énfasis en el movimiento expresionista, y el comentario a la actualidad política nacional e internacional.

A Muschg le interesa primor-

dialmente el fenómeno poético, su «origen mágico» que queda demostrado a la luz de la historia. La comunicación interindividual, su necesidad, precede en la actividad humana a la aparición de la conciencia reflexiva, formalizada esa primera comunicación colectiva en la danza y en el verso. Ritmo, reiteración de sonidos en la rima, van provo-

orientación y el vacío religioso de personas supestamente creyentes.

Libro audaz porque Miret Magdalena escandalizará a muchos al desmontar despiadadamente esquemas intelectuales e intelectualistas que sostienen la capa de religiosidad que nunca penetró el corazón porque no rebasaba el terreno de las ideas abstractas que son magnífica máscara para encubrir hábilmente hipocresía y hedonismo práctico. Y el primer esquema que Miret Magdalena trata de desmontar es precisamente el de la fe como un «tinglado» intelectual y que no compromete por lo mismo la adhesión total y personal del hombre.

Libro inteligente porque su autor manifiesta poseer en el terreno religioso la clave de la inteligencia: la comprensión. Comprender es abarcar y para ello es indispensable ver o intuir los nexos ocultos. Miret Magdalena es capaz y capacita a sus lectores para, sin forzar argumentos y utilizando precisamente la primitiva doctrina de Cristo, rastrear la presencia del espíritu cristiano (espíritu esencialmente universal, amplio) en personas e ideologías tenidas hasta ahora como laicas y anticristianas. Libro inteligente porque dentro de la dureza de la crítica, sabe mantener el optimismo en el poder transformador de la Palabra de Dios y porque busca ese trascendente cristiano en esquemas más amplios, en esquemas totales. Si no fuera así—se siente también el lector llevado a concluir con el autor—, el Dios de los cristianos dejaría de ser el más grande de todos los dioses; sería un «dios» como todos, particularista, local.

Especialmente interesante en esta perspectiva es el capítulo «Palpando lo divino» en el que el autor estudia el cristianismo de los ateos, y se pregunta si pueden darse ateos cristianos. Pregunta que por sí sola ya marca un abismo de inteligencia y comprensión entre esta mentalidad y la de los que prefieren la doctrina tradicional, que les proporciona seguridad y comodidad, para citar también otras palabras de Miret Magdalena. Una obra valiente, audaz y polémica como nos parece esta de *La revolución de lo religioso* suscitará polémicas. Las razonadas conclusiones sobre temas muy particulares obligan a tomar partido, en favor o en contra. Por ejemplo,

esta observación sobre ciertos individuos y sistemas políticos: «Muchos cristianos, lo mismo de una tendencia que de otra, viven identificados y engreídos a causa de esta imagen del Todopoderoso en que han centrado su creencia y resultan individuos sumamente peligrosos para la humanidad porque todo lo justifican en nombre de ese ideal superior y de esa fuerza suprema que todo lo aplasta con la más rígida intolerancia» (pág. 262). También resultan más que interesantes las páginas dedicadas al cristianismo español y a las relaciones Iglesia-Estado en España.

Miret Magdalena utiliza muchas citas y él se defiende en el prólogo. La verdad es que no necesita defensa, pues las trae oportunamente y las escoge aún más certeramente. Es natural que un li-

bro con un tema tan vasto y de tanta trascendencia como este del vuelco religioso en el mundo de hoy, sea forzosamente un intento de condensación. De muchas afirmaciones cuyo contexto total deberá leerse entre líneas, se valdrán quienes no logren ponerse de acuerdo, para rebatir la visión crítica de Miret Magdalena.

Libro este aún más admirable, cuanto que lleva visible la advertencia de que ha sido una labor larga, difícil, honesta, pero no definitiva. El autor no cree tener la última palabra. «Lo que tiene que decir» es el título de la colección a la que pertenece este documento de Miret Magdalena. Pues bien, esto es lo que ha tenido que decir el autor a todos los españoles.

ANDRES HURTADO GARCIA

WERNER WULLGARDNER: *Profecías de Nostradamus comentadas por Wullgardner*. Ediciones Felmar. Colección Abraxas. Madrid, 1976; 222 págs. Ø11,5x21,5Ø.

En su serie sobre Ciencias Ocultas, Felmar ofrece las *Profecías de Nostradamus comentadas*. El libro es interesante porque las predicciones del célebre personaje del siglo XVI siempre han sido de actualidad, independientemente de la credulidad que se les quiera dar y porque el comentario en muchos casos es imprescindible. El volumen no contiene todas las profecías. Wullgardner ha escogido las que ha juzgado más interesantes, desde el punto de vista político, bélico, o simplemente por la fidelidad en el cumplimiento de lo anunciado. En seis grandes apartes se ha catalogado el muestrario: profecías de nombres propios de personas, profecías de acontecimientos, profecías de períodos históricos, profecías cumplidas en los siglos XVI y XVII, profecías de la Revolución francesa y profecías sobre el siglo XX. Se añade un apéndice, no ya de Nostradamus, sino de ciertas predicciones de Luis XVI. En las profecías de nombres propios de personas se recoge la referente a Franco. Dice así:

La asamblea saldrá del caudillo de Franco, el embajador no satisfecho hará un cisma: los de la Riviera estarán implicados, y negarán la entrada al gran golfo.

«Por el significado de una lectura correcta de esta profecía extremadamente lúcida, dice Wullgardner en la explicación, fui capaz de prever: que el Generalísimo Franco se reuniría con los poderes del Eje en la Riviera, que esa sería una reunión crucial y que Hitler y Mussolini fracasarían en conseguir Gibraltar.» Y para terminar la misma explicación, Wullgardner concluye así: «Resultado: una posibilidad entre un millón de que el nombrar a Franco sea meramente un acierto afortunado. En realidad las probabilidades en contra se escapan a todo cálculo.»

Como se ve, las predicciones de Nostradamus son oscuras, algunas demasiado oscuras, por lo que una interpretación se hace necesaria. En esta forma algunas convencen y otras no tanto, porque las explicaciones y esfuerzos mentales de la exégesis resultan visiblemente artificiosos. De todos modos, la lectura es amena, quizá obligue a consultar la historia, sobre todo la de Francia, lo que nunca está de más. Se echa de menos, eso sí, un prólogo, que sitúe, para el profano, la personalidad y significación históricas de Nostradamus y ofrezca un abanico de juicios críticos de historiadores y científicos sobre las célebres profecías.

AHG

JAAP TEER HAAR: *Boris*. Cuatro Vientos, número 15, Editorial Noguer, Sociedad Anónima. Barcelona, 1976; 135 págs. Ø14,5 x 21,5Ø.

Leningrado, diciembre de 1942. Las tropas alemanas estrechan el cerco que ahoga a la ciudad, mientras los bombardeos arrasan sistemáticamente cuanto queda en pie. Hambre, frío, muerte. En ese escenario, Jaap Teer Haar sitúa a su protagonista, Boris Makarenko, un niño delgaducho y débil, si crecido en experiencias. Boris ha perdido a su padre, quien intentaba cruzar—con medicinas, con viveres—el helado lago Ladoga; vive solo con su madre enferma. Cada día ha de atravesar la ciudad en busca de un pote de sopa con el que mantenerse y mantener a su madre. Boris tiene una amiga: Nadia, algo mayor que él, animosa, valiente, quien le propone acompañarle a un sitio que conoce y en el que hay oculta una buena cantidad de patatas. En su intento, los niños consiguen sobrepasar las líneas rusas y adentrarse en la tierra de nadie. Y cuando, por el esfuerzo, Nadia cae desvanecida al suelo y Boris se ve incapaz de ayudarla, aparece un soldado alemán, que lo hace: la reanima con coñac, le da de comer y, en unión de dos compañeros, se acerca a las trincheras rusas con los dos niños en brazos. Es el momento crucial del relato; diríamos que Haar lo ha escrito pensando en esta situación límite. Sólo a duras penas contiene su odio el oficial ruso: son dos años de asedio, de destrucción implacable; y ahora tiene ante sí al invasor, y ha de reconocerle nobleza, bondad, bravura; y expresarle su gratitud por haber salvado la vida de sus dos pequeños compatriotas, a riesgo de la suya y de las de quienes le acompañan. Acaba venciendo la razón, imponiéndose el honor. Escribe Haar: «Y entonces sucedió lo que era justo que sucediera en un día tan horrible: el joven teniente del ejército ruso se cuadró —¡Pelotón—gritó—, fir... mes!—. Los quince rusos también se cuadraron y el teniente saludó llevándose la mano inclinada sobre la frente, junto a la gorra de piel con orejeras. Honraba así a tres enemigos, por su valor y su humanidad.»

El relato continúa: Boris logra sacar adelante a su madre, rompen los rusos el cerco, y el pequeño protagonista aún tiene ocasión de devolver bien por bien, entregándole a un prisionero alemán su tableta de chocolate. Uno

piensa que nada de esto era necesario: que el relato de Haar culmina en la escena descrita, en la que halla justificación y broche. Ciertamente estamos ante una historia narrada a la antigua usanza, «tradicional», y, si se nos apura, con su moraleja: el trance que hace comprender a Boris que el mal no está en los hombres, sino en la guerra. Pero nos resulta válida. Y, ¿por qué no?, reconfortante. Hoy, muchos escritores—jóvenes, sobre todo—se sienten tan «al día» que prefieren escribir para ellos, para su propio gozo y su propio entendimiento. Con razón habla Ben Hecht de esa clase de narraciones «que llevan al lector a notar lo sutil que es, pues que las comprende»; y añade: «Hoy abunda esa presuntuosa e inepta clase de trabajos, que tanto tienen de sutiles como pueda tenerlo el afeitarse mal.»

Haar (la correcta versión española es de Adriana Matos) ha escrito sus páginas por derecho, sin rizar el rizo a lo que de por sí posee ya calidad e interés; y no le ha importado mostrarse un tanto reiterativo, en su afán de reflejar más fielmente el clima de resignación y de tristeza en el que sus personajes se mueven. La muerte de Nadia, el hallazgo por Boris de su diario, llenan de desgarrada ternura la última parte de su historia. Mas, insistimos, este libro breve y sencillo, propio para un amplio sector de lectores, es ese encuentro de dos soldados, cuyo saludo amargo en mitad de la nieve, hace ganar su hombría a un niño desvalido.

CM

RAMIRO LAGOS: *Mester de rebeldía de la poesía hispanoamericana*. Ediciones Dos Mundos. Madrid-Bogotá, 1973; 529 páginas.

Como sucede casi siempre, toda antología es el resultado de un trabajo vívido-analítico y en el que el antólogo pone de sí el conocimiento y la experiencia crítica, adquirida en ese tratamiento con los libros; sólo que este trabajo a veces se realiza por vías del subjetivismo, de donde se incurre entonces en ese tipo de falacia conocida, toda vez que se considere oportuno en la compilación de dicha obra, un mayor número de nombres, pero que, por la abundancia del material a la hora de una organización en tal sentido, resultan prescindibles al antólogo, y tal vez éste sea, y no el caso del poe-

cando en el hombre un estado de trance que es hijo de la poesía: «La palabra del poeta (se lee en la página 26) —en los grandes tiempos, la poesía equivalía a verso y rima— resplandecía a un conjuro reservado exclusivamente a los iniciados... La lírica emana, como un primer recuerdo, de la esfera mágica de la lengua hasta nosotros. Es una re-

miniscencia del lenguaje mágico».

En el ensayo El Poeta del siglo XX, Muschg nos ofrece una visión desgarrada y decididamente pesimista del panorama literario de Europa occidental (trabajo conferencia elaborado en 1950), su renacer tras la catástrofe bélica, pero constatando Muschg que en esas fechas la literatura (y la cultura en gene-

ral) no se presenta al servicio del pueblo sino de sus dirigentes.

Con la aparición y desarrollo del psicoanálisis, los médicos invaden el terreno hasta entonces exclusivo de narradores y dramaturgos, puesto que ya desde Freud se había acostumbrado a rastrear en los textos literarios material para sus doctrinas: sim-

bolos que sean definiciones literarias de casos patológicos de valor general. Así, a Muschg le duele la vivisección nihilista a la que los seguidores de Jung, Adler y Rank someten al poeta (y escritor en su totalidad) buceando en él como único objeto de interés lo patológico anormal, lo que sea fruto de complejos, manías, delirios e inhibiciones.

MARIA LUISA BUENO DOMINGUEZ: El Monasterio de Santa María de Moreruela (1143-1300). Caja de Ahorros Provincial de Zamora. Zamora, 1975, 236 páginas. Ø 17 x 24,2 Ø.

Dos rentables alegrías nos sugieren esta obra: la primera, comprobar con placer —y la constatación se la comunicamos a los lectores de LA ESTAFETA para que nos hagan el honor de participar de ella— cuán seria y concienzudamente investigan en el seno de nuestras Universidades (y he aquí un cumplido ejemplo de ello, dentro de la joven Universidad Autónoma de Madrid) las recientes promociones de licenciados que se sienten vocados a la muy noble y muy superior tarea de ensanchar y de profundizar los, a veces, ásperos y empeñosos caminos de revitalizar el patrimonio espiritual del estudio; y la segunda, subrayar, cual lo hemos hecho en estas mismas páginas en otras ocasiones semejantes, el excelente papel animador de los combates de la cultura que pueden realizar —y realizan muchas veces— con su mecenazgo las Cajas de Ahorro, como en la edición de esta excelente monografía lo ha hecho la Caja de Ahorros Provincial de Zamora.

Si es evidente —cual afirma en el prólogo el profesor Luis Suárez Fernández, en cuyo Seminario de Historia se concibió y animó este trabajo— que el Monasterio de Santa María de Moreruela tiene en la historia castellana de la Edad Media un carácter singular, de doble trascendencia, como señal de la remota época de la introducción de los alientos espirituales y de las concepciones artísticas para sus cenobios de rezo de la Orden del Cister —y no podemos menos de evocar aquí el completísimo estudio del maestro Gómez Moreno en las páginas 193-201 del Catálogo monumental de Zamora— y como muestra insuperable de lo que una explotación agraria monástica entre los siglos XII y XIV, debía de ser. Ambos aspectos, tal vez más el que pudiéramos llamar «histórico-agrario», son profundamente contemplados desde la lupa de una muy rigurosa indagación histórica por esta completísima tesis doctoral de la licenciada María Luisa Bueno Domínguez, que, aunque no lo dice, estamos seguros hubo de merecer, por su cuidado, meticulosidad y amplísimas consultas documentales, librerías e in situ las más altas calificaciones del tribunal que la juzgara en la referida Universidad Autónoma madrileña.

Tal vez pudo detenerse un poco más ampliamente en la cuestión de la «tesis tradicional» sobre sus orígenes o antecedentes, que, basados en las tablas de la Orden, ofrecen datos contradictorios y confusos, cual ha demostrado —a nuestro juicio, meridianamente— la profesora hispalense María Asunción Vilaplana; pero no hay duda de que en su bien meditado planteamiento de la tesis —una «Introducción», con métodos y objetivos de trabajo; un capítulo primero sobre el «Contacto inicial con el Monasterio de Moreruela»; un segundo (de gran valor geográfico-económico-histórico) acerca de «la formación del dominio de Moreruela»; un tercero en el que examina «el Monasterio de Santa María de Moreruela en el siglo XIII», cénit de su importancia; un cuarto en el que estudia la estructura agraria y social de los siglos centrales medievales en territorio zamorano; todo ello seguido de sustanciosas «conclusiones», índices y maciza documentación avaladora de la firmeza histórica de sus aseveraciones y entreverado con láminas y mapas (tal vez pocos para nuestro gusto) —nos ofrece un verdadero y ejemplar tratamiento de un tema esencial para la profunda comprensión de la textura histórico-social de nuestro entramado medieval, que, cual decíamos al principio de estas líneas, es un respiro de esperanza y complacencia para el «buen hacer» de las jóvenes generaciones universitarias, enamoradas de veras con la impar y atractiva aventura del estudio histórico en este caso.

NL

ta colombiano Ramiro Lagos.

Lo cierto es que Lagos se ha planteado esta selección de poemas desde la mira del observador que, haciendo suya una serie de premisas ideológicas, olvida de ex profeso ciertos valores alquímicos de la poesía pura, o también llamada culta, reclusándose de esta suerte en una poética protesta-

ria, donde el compromiso se vuelve manifiesto de la hora social, que en este caso viven las comunidades desvalidas y, más visiblemente, latinoamericanas.

Una suma de 110 poemas engrosan este libro, cuyo canto se dirige a la realidad doliente de veinte países oprimidos y desde donde se oyen voces como las de Rubén Darío,

Almafuerte, Hidalgo, hasta llegar a otras generaciones más recientes, como las de los desaparecidos Javier Heraud, Roque Dalton y Otto René Castillo, poetas que entendían que los caminos de la liberación se hacen posibles y de profundis a través de ese canto de amor confraternario.

Ramiro Lagos explica, por la andadura de su Introducción a esta copiosa como encomiable antología, que es *Mester de rebeldía de la poesía hispanoamericana*, que poetas que protestan son aquellos que descubren por el favor de sus vivencias que existe un tiempo crítico en el cual la realidad actúa devoradoramente entre los hombres, haciéndose imposible otro lenguaje cuyo acento no sea el solidario. Lagos dice: «Poetas que protestan fueron desde el romanticismo hasta el modernismo, y desde el ultramodernismo hasta el nuevo signo épico-social de la poesía de hoy. La protesta en la colonia es tan abundante y efectiva, que es ella la que prepara el ambiente y lo hace propicio para motivar la independencia de Hispanoamérica.» En *Mester de rebeldía de la poesía hispanoamericana* se analiza la génesis de una poética emancipante, el movimiento que se vuelca en defensa de una tierra y de unos hombres devastados por los poderes del terror. Lagos exhuma aquello que obra como testimonio, y de paso se vincula con una asonada rebelde y de neto corte sociabilizante. El antólogo crea en el lector la expectativa necesaria que habría de llevarnos a desembocar en la ambicionable Zona del hombre que comienza a abrir los ojos y a preocuparse por la realidad, ese Algo que, ni siendo mágico ni misterioso, como pretendieron estar mostrándonos los «adoradores» del folklore, estuvo hasta no hace mucho —véase *Los condenados de la tierra*, de Franz Fanón— rodeado de una periodicidad de tipo fetichista, o dicho de otro modo, desde cuando América latina era vista como la contradicción de un sueño primitivo, salvo que ese sueño habría estado siendo sostenido por el *stratum* tecno-cultural de las colonias extranjerizantes.

Ramiro Lagos enfrenta, entre sus diferentes tópicos de *Mester de rebeldía*, a la poesía centrada en el lenguaje esteticista y ante la que él reconoce como comprometida e inmersa, es claro, en esa realidad histórica y fecunda que se llama His-

panoamérica. El poeta colombiano insiste en proclamar a quien quisiese oírle que: «Los hechos y factores que han influido en la protesta latinoamericana no hay que buscarlos en la Conchinchina (sic) porque están vivos en la realidad actual.»

Para hacer más interesante su antológica obra dedicada a los poetas hispanoamericanos, Ramiro Lagos aporta una serie de datos poco conocidos sobre el entorno histórico o la misma geografía que posibilitaron este cantar de gestas. Tampoco faltan las referencias bio-bibliográficas de los seleccionados, como asimismo los antecedentes río-culturales en cada uno de los países ante la vista. En resumen, *Mester de rebeldía de la poesía hispanoamericana* es un libro guía que bien sirve para introducirnos en la actitud o en la problemática que despiertan los países nuevos.

ANGEL LEIVA

BENJAMÍN PÉRET: *Mueran los cabrones y los campos del honor*. Tusquets. Barcelona, 1976; 108 pp. Ø10,5x18Ø.

A más de cincuenta años de distancia, una obra surrealista y, sobre todo, una narración que no tiene apenas otra finalidad que la de cumplir escrupulosamente los preceptos dictados por el surrealismo, puede llegar a sorprender e incomodar. El legado surrealista, especialmente en cuestiones adyacentes y no precisamente literales, pervive hoy y puede rastrearse en producciones de última hora. Pero es difícil encontrar un calco absolutamente fiel. Una obra de Benjamín Péret, ferviente surrealista de los años veinte, aparece ahora en España, como una buena prueba de lo que el movimiento bretoniano supuso en sus momentos de esplendor, y como un perfecto modelo de los peligros y aciertos que iba a provocar. Surge el mundo atropellado, intuitivo, inconexo y deformado de los viajes oníricos, la fluidez desbordada de la escritura automática, los acosos insistentes al academicismo o los esquemas de la lógica, que se someten a un despropósito continuo y a un ensayo constante, donde todo queda reducido al absurdo.

El mismo título indica ya la agresividad esencial desde la que se plantea el libro. Concebido como un revulsivo que descabece cualquier pretensión de orden, severidad y viejas glorias de heroísmos

dictatoriales, es una farsa y una tragedia en la que se remueven desde el universo de la burocracia, de las fantasías marinas o las estilizaciones eróticas, hasta las reuniones de la Cámara de diputados y las alusiones irreverentes a la Legión de Honor. Pero todo enredado y amasado en un lenguaje que no se rebaja a ninguna disciplina y donde el mayor disparate es siempre posible. Por emplear una expresión tomada de un título de Breton, la narración es aquí un entramado de «vasos comunicantes» que ponen en conexión todos los elementos que conforman el conjunto, creando un clima denso, en cierto modo agobiante. Sugestivo, pero también empalagoso. Si puede ser simbólico y grotesco que en la Cámara de diputados dialoguen figurines tan fantoches como la señora Linterna, el ministro de Cajones, el último Abencérage o el Vino Blanco, en otras ocasiones lo absurdo raya en lo ridículo y lo simbólico queda desvanecido en un puro escorzo guñolesco sin pies ni cabeza. Se configuran situaciones inverosímiles, como la escena en que una manada de caracoles invade una sala de cine donde los espectadores lloran sin consuelo, siendo arrastrados por el torbellino de sus propias lágrimas y la tumultuosa procesión de caracoles; o la mujer súbitamente poetisa que enviaba versos al presidente de la República con motivo de la fiesta de julio y recibía a cambio una condecoración de la Legión de Honor («como una salchicha entre algodones»); o los viajeros que son conducidos a lomos de unos abúlicos cisnes en busca del Toisón de Oro... En una progresión incansable, el caos lingüístico rinde tributo a un caos ideológico mucho más difícil de precisar. Porque la transposición del orden lógico se produce ante todo en un plano mental, que sólo por una forzosa pirueta expresiva contagia su exotismo a la parte meramente técnica de la narración.

Mueran los cabrones y los campos del honor es una narración, pero una narración en la que no existe ningún elemento central ni ningún trazado que permita resolver cuál es el punto álgido sobre el que descansan las piezas del juego. Todo es demasiado espontáneo como para deber su razón de ser a un hipotético sistema preliminar. De ahí que los diferentes capítulos que integran el libro acojan tanto la forma de escena teatral, los

Aunque, en definitiva, Muschg está convencido de que esta «pacífica invasión» de la república de las letras por las distintas especialidades de la medicina psíquica ha de ser un enriquecimiento de ambas.

El otro cuerpo de trabajos del volumen que nos ocupa está dedicado a los grandes expresio-

nistas alemanes, a sus representantes más destacados: Kafka, Hans Henny Jahnn, Döblin, Kleist, Brecht, etc. Es su parcela favorita, la que mejor conoce, y sus comentarios cobran altura de verdadero magisterio. Tiene su valor histórico y anecdótico el destacar que el trabajo dedicado a Brecht fue suscitado por el pri-

mer estreno dramático del famoso dramaturgo.

Para terminar, Walter Muschg nos ofrece un puñado de comentarios en torno a la actualidad internacional y, más concretamente, Suiza durante la última guerra mundial. Son comentarios presididos por un sentido agudo y una facilidad dialéctica que nos

descubre la faceta menos conocida de Muschg: el ciudadano preocupado por la res pública y por el acontecer político en uno de los periodos más críticos que ha conocido su patria a lo largo de la historia.

GTN

aforismos numerados, el monólogo, como el diálogo, la narración-diccionario o las cartas. Sólo el débil substrato de un atentado contra el academicismo y la manera tradicional de concebir el relato organiza de alguna forma el conjunto y establece una cierta unidad entre los capítulos. Por otro lado, los personajes resurgen misteriosamente y crean asociaciones imprevistas: el vendedor de escobas ríe durante un drama teatral, pero se encuentra también departiendo con altas y estrambóticas autoridades en la Cámara de diputados; el señor Carbón asoma con insistencia en ocasiones dispares, y la seductora joven llamada Ensalada reaparece en momentos distintos para protagonizar una escena siempre erótica. El título de uno de los capítulos ilustra suficientemente este aspecto de interrelación de episodios: «Mis bellas historias se encadenan aunque no se parecen», y el lector, para corroborarlo, contempla un epistolario sorprendente entre los individuos que con anterioridad habían conversado en la Cámara de diputados, cartas que hablan de suicidios por la pérdida de un urinario a vapor, depilaciones de perros, bendiciones de moscas octoédricas e inoculaciones mortales de champú. Libro premonitorio de la trayectoria de decadencia a que se veía abocado el surrealismo, hoy aparece con el aire algo arcaico de una reliquia de museo, curiosa, incluso ejemplar en algún sentido, pero inválida para un presente que ya ha superado—o, al menos, debido superar—esa atracción febril por una visión exclusivamente surrealista y automática de la obra literaria y de la realidad.

MARIA JOSE DE LA CAMARA

ANTONI JUTGLAR: *Pi y Margall y el Federalismo español* (II). Taurus, Madrid, 1975; 625 págs. (de la 557 a la 1182), Ø13,5 x 210.

Al ocuparnos en LA ESTAFETA LITERARIA de 1 de julio de 1975 (número 567) del volumen I de esta síntesis de la tesis doctoral *El Federalismo español de Pi y Margall*, presentada por el profesor Jutglar en la Universidad de Barcelona en 1966, ya hacíamos constar que con ciertas intermitencias—tal vez demasiado enfatizadas por su autor—la obra inicial (ahora retitulada como puede apreciarse en la cabecera de esta nota) comprendía nada menos que

seis volúmenes con unas dos mil páginas de contenido, ahora decantados en esta edición de Taurus, en dos tomos y un total de 1182 páginas. Quiere esto decir que, no obstante sus esfuerzos para ofrecer al gran público una versión asequible de la misma—que le ha ocupado diez años de laboriosa investigación sobre el tema, prolongados con otros más de estudios especializados—, tenemos ante nosotros una monografía monumental sobre la figura y el pensamiento del presidente de la primera República que «constituyó el símbolo y la encarnación del ideal federal integral».

Si es sinceramente elogiabile este trabajo, tan rico y documentado del profesor Jutglar que ha querido mediante él brindar una extensa y prolija historiografía contemporánea, acaso resulta más opinable—siquiera sea defecto muy normal en quienes consagran mucho tiempo e intensa tarea, a un personaje y a su ejecutoria vital e ideológica—el innegable entusiasmo y hasta apasionamiento con los que interpreta hechos y actitudes que, si bien profusamente respaldados en testimonios—casi siempre propios o muy afines, que no creemos logren justificarse plenamente por el simple motivo de unas determinadas interpretaciones políticas actuales suscitadas con el pretexto de que en 1974 se conmemora el CL aniversario del nacimiento de quien indudablemente figura arquetípica pero contradictoria del ideal revolucionario (1824-1901), quien sembró en España las ideas de Proudhon, creando no solamente los esquemas federalistas, sino propiciando también—y Jutglar les dedica especial atención—los extremismos obreristas (con sus secuelas anarquistas) que reflejaban en nuestra franja mediterránea—entre los obreros catalanes—y andaluza—braceros campesinos—las doctrinas en boga de la Primera Internacional. Pues no parece muy discutible que la anarquía de los internacionales, combinada con el federalismo de Pi, desembocó en una situación nacional que hacía decir al republicano García Ruiz que parecía llegado el momento del «Finis Hispaniae».

A las cuatro partes que comprendía el tomo primero, fundamentalmente dedicadas sobre todo a cuestiones ideológicas, sigue en este volumen segundo la segunda parte de la cuarta—consagrada aquí a *Federalismo y cantonalismo*, con tres capítulos—en la que apreciamos los bienintencionados esfuerzos del autor por

deshacer o aminorar no pocos tópicos muy admitidos por las interpretaciones «gruesas» del fenómeno cantonalista y trata de convencer sobre el «patriotismo» federalista en la genuina concepción pimargaliana; y la quinta y última sobre *Los intentos de reorganización y el fracaso pimargaliano*, con otros tres capítulos, muy desglosados en sendas cuatro subtitulaciones, parceladas a su vez en numerosos apartados que acreditan la minuciosidad de la investigación histórica realizada; les siguen dos espacios de Conclusiones, de las que destacamos, el primero A), cuyo epígrafe tal vez nos dé la quintaesencia de los resultados de la labor de Jutglar: «En torno a la "situación" histórica de la figura y la obra de Pi y Margall: unas breves puntualizaciones desmitificadoras.»

A partir de la página 861—en la numeración total de los dos tomos—de este volumen II se alinean nueve detallados Apéndices que recogen esenciales documentos sobre la acción y el pensamiento de su «héroe», que abarcan hasta la página 1133 y de ella, al final, la obra registra tanto su «advertencia», como el «extracto del plan de trabajo», una detalladísima «bibliografía y fuentes», colofonado todo por un copioso «índice onomástico», en el que se recogen todas las referencias de esta clase, excepto las mencionadas en los apéndices.

Trabajo macizo que se ha propuesto cubrir las lagunas informativas y pretende demostrar la «endeblez y el desacierto de muchos de los tópicos en circulación acerca de la realidad del cantonalismo». Si lo consiguió o no en esta parcela de la historia contemporánea española, quedará siempre al propio criterio del lector, quien, en todo caso, habrá de testimoniar su gratitud al profesor Antonio Jutglar por habernos proporcionado, honestamente—aunque tal vez algo matizada por los prejuicios y entusiasmos de que hablábamos al principio—una excelente y sólida monografía sobre un período bastante ayuno de ellas.

NL

AUTORES VARIOS: *Antropología y economía*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1976; 356 páginas. Ø15 x 23,40.

La experiencia acumulada, que nos lleva actualmente a reconsiderar el

camino recorrido por la Antropología en sus diversas trayectorias de investigación: etnológica, arqueológica, histórica, cultural, social, etc., plantea la realidad de una evolución multilineal de la Humanidad, y dentro de ella el papel que la faceta económica ha tenido siempre en el funcionamiento, estructura y evolución de las sociedades humanas. Sociedad, historia y economía se conjugan en la presente recopilación de textos notables para ofrecer la relación de lo antropológico y lo económico dentro de los medios y los fines del comportamiento humano, ya que es indudable el efecto de las estructuras económicas en las organizaciones de las sociedades estudiadas por los antropólogos desde Malinowski hasta nuestros días.

Los textos compilados en la presente obra son de Maine, Marx, Morgan, Bucher, Malinowski, Burling, Le Clair, Polanyi, Dalton, Kaplan, Sahlins, Wolf y Godelier, precedidos de un prólogo por Maurice Godelier titulado *Un terreno discutido: la antropología económica*.

LB

JORGE CUÑA CASASBELLAS: *Moloch*, poemas, edición del autor.

Cuando un poeta elige hoy para expresarse su tormenta íntima nutrida en el caos y la molición de los días, e inventa una nueva manera de conjurar los elementos vitales para recuperar la esencia de sí mismo—del hombre—, estamos frente a una poesía intencionadamente cósmica-metafísica.

Jorge Cuña Casasbellas recurre a *Moloch*, divinidad solar adorada por tribus semitas al que se ofrecía sacrificios humanos, para simbolizar así lo que viene a ser sustancia emanadora de todo lo creado. *Moloch* está escrito como un largo poema, dividido en tres partes y un epílogo cubierto por una imagen, como una silenciosa elocuencia de lo que vendrá. Carente de connotaciones históricas y locales, el relato del poema se lanza hacia el mundo de las esencias, de los símbolos y elementos originales, que están enumerados sin anteposición de artículo, lo que los convierte en absolutos y universales: Sol, fuego, tierra, viento...

Y el hombre, empeñado y confundido en el rescate

de su identidad, marchando centripetamente «a la impasibilidad de los espejos», condenado a una temporalidad cuyo límite es la muerte, no alcanza a huir del reino de lo efímero.

Casasbellas, retomando una imagen cara a Quevedo y a su época, nos repite una vez más que nacemos con «mortajas de la aurora en las cunascementerio», y clama con voz desgarradora para que se confundan las líneas divisorias de los días y las noches, y reine la luz eterna.

El sol, develador de todos los enigmas ocultos aún para el hombre, fecundará sin embargo a la tierra, y concebirá un hijo al que dotará de la palabra, nueva arma de confusión, pues con ella sólo podrá descubrir la apariencia de las cosas.

Entonces, tierra-madresexo-tumba, será el hueco definitivo que atraerá hacia su profundidad cóncava todos los intentos de permanencia y eternidad. Como en un apocalíptico acto de amor, finalmente surge el presagio de la destrucción total, en la que sucumbirá la especie humana, y con ella la condena de lo incierto.

En un intelectual aunque sustancioso prólogo, Ino Pereira señala: «solitario el hombre, solidario el hombre, se ofrenda a sí mismo como único responsable de nada, como único suicida de haber nacido».

El poeta levanta su voz quebrada en una sintaxis por momentos confusa y construye un lenguaje y un mundo en el que las palabras claves son sol-tierra - sexo - tumba - amante, para finalmente destruir todos estos signos de la inexorable condición humana, en la convicción de que el destino y la condena son irreversibles, quedándonos únicamente la resignada marcha hacia la que todo lo iguala, la muerte: «y fue el mar la bruma indiferente... y fue la sal de las mareas agrio aguijón de lo estéril y el retorno.»

Junto al recargado universo poético de Casasbellas descubrimos también que la expresión de ese contenido es afiebrado. Tal vez falte un trabajo de selección y coordinación de los elementos, que ordene con más eficacia para su comprensión el pensamiento del poeta, profundo por cierto y revelador de un hombre que indaga con seriedad en el campo de los problemas del origen y destino de la humanidad.

S. JAKFALVI