

la

estafeta literaria

nº

602

15 diciembre 1976

30 ptas

2-44

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

pintores en portada: **TOSAR GRANADOS**



LOTERIA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

XI PREMIOS «CIUTAT D'OLOT»

Con la finalidad de apoyar las posibles vocaciones literarias de la juventud que escribe en lengua catalana y, al mismo tiempo fomentar la divulgación y uso de la misma, se establecen los siguientes

PREMIOS

IX Premio Luis Casademont (XVI Premio Excelentísimo Ayuntamiento): 100.000 pesetas y la publicación de la obra, a la narración (ensayo, cuento, novela...) que el jurado considere con más valor y posibilidades de promoción.

XI Premio de Teatro: La excelentísima diputación de Gerona concede 50.000 pesetas y la posibilidad de la edición o representación de la obra si cabe dentro de las posibilidades de los grupos teatrales a tal fin disponibles, a una obra de teatro de tema libre.

Estos dos premios deben necesariamente estar escritos en catalán por un autor con edad máxima de treinta y cinco años. Se admiten todos los que cumplen dicha edad en 1977 y quedan excluidos los que en el mismo año cumplen treinta y seis.

Es necesario hacer constar la edad en la plica.

Con las mismas finalidades que los anteriores pero sin limitación de edad, quedan convocados los siguientes

PREMIOS

Premio Radio Olot: Al mejor guión radiofónico de tema y extensión libre: 10.000 pesetas.

VII Premio Munteis (XII Premio de Poesía): 10.000 pesetas a la mejor poesía lírica.

I Premio Matilde de Balle: A una obra sobre nuestro folklore (baile, canciones y leyendas), costumbres o vocabulario, limitado exclusivamente a Olot y su comarca. El premio está dotado con 10.000 pesetas y se estudiará la posibilidad de su publicación.

Teniendo en cuenta la diversidad de lenguas que existen en nuestra Península y cumpliendo con los deseos de las personas interesadas, estas bases se complementan con

una convocatoria de premios a obras que se pueden presentar en cualquiera de las lenguas de uso en los diferentes países de la Península Ibérica.

XVII Premio Misión: 5.000 pesetas a la mejor poesía de tema, extensión y verso libre.

XI Premio Josep M. Mir Mas de Xexas: Al mejor reportaje de tema libre, acompañado de información gráfica. El Semanario «La Garrotxa», lo dota con 10.000 pesetas y su publicación.

IX Premio de Cuentos para niños: 15.000 pesetas donadas por la Caja Provincial al mejor cuento o conjunto de cuentos para niños.

VII Premio M. Concepción Carreras: A la mejor redacción escrita por menores de dieciséis años: 3.000 pesetas.

V Premio Doctor Francesc Bartrina: 5.000 pesetas al mejor reportaje deportivo.

CONDICIONES GENERALES

1. Podrán concurrir a estos Premios cuantas personas lo deseen.

PREMIO DE POESIA «PEDRO BARGUEÑO»

Los amigos del poeta Pedro Bargeño, fallecido en Granada, han acordado convocar en su memoria el XI Premio de Poesía que lleva su nombre, que se regirá por las siguientes

BASES

1.^a Se establece un premio de 3.000 pesetas al mejor poema, a juicio del jurado (tema, extensión y metro libres).

2.^a Los poemas, que deberán ser inéditos, se presentarán, por triplicado, mecanografiados a dos espacios. Llevarán escrito un lema y se acompañarán de un sobre cerrado en el que figure el mismo lema, y dentro del sobre el nombre del autor, domicilio y nota biográfica. Serán enviados a: Trina Mercader, Calderería Nueva, 7, Granada.

3.^a Cada poeta puede enviar cuantos poemas desee. El plazo de admisión finalizará el 31 de enero de 1977. El fallo se efectuará a mediados del mes de febrero.

4.^a El premio no podrá ser declarado desierto, y el jurado, cuya composición se dará a conocer en la fecha del fallo, se reserva el derecho de conceder las menciones honoríficas que estime convenientes.

La concurrencia a este certamen implica la aceptación de las presentes bases.



2. Los trabajos tendrán que ser inéditos, presentados por triplicado y escritos a doble espacio, en folios tamaño holandés y a una sola cara.

3. En el trabajo figurará el título, el lema y el Premio al que concursa. En sobre aparte y en la parte delantera se repetirán estos mismos datos y dentro del sobre cerrado se incluirá la tarjeta con nombre y dirección del autor.

4. El plazo de admisión de obras finaliza el día 31 de enero de 1977. Las obras deben enviarse al Apartado de Correos número 157 de Olot.

5. No serán admitidas obras presentadas en otras ediciones de estos Premios o ganadoras de otros Concursos.

6. Quince días antes del veredicto se facilitará a la prensa local una relación de obras finalistas.

7. El veredicto será emitido por un jurado nombrado para el caso. Será inapelable y per consiguiente contra él no habrá posibilidad de recurso ni reclamación de clase alguna. La cena de proclamación de Premios será el día 23 de abril.

8. Todos los Premios pueden ser declarados desiertos, acumulándose su importe al de la próxima edición.

9. En la misma cena del día 23 de abril se hará entrega de los Premios.

10. Las obras ganadoras podrán ser reclamadas personalmente o por correo, mediante la inclusión del franqueo necesario.

11. La Comisión se reserva durante un año todos los derechos sobre los trabajos premiados. Terminado este plazo el autor puede disponer de su obra según su criterio.

12. El solo hecho de concurrir a estos premios quiere decir la total aceptación de estas bases.

9. La entrega de premios se efectuará en el recinto de la exposición.

10. La participación en el concurso supone la aceptación de las presentes Bases y decisiones del jurado clasificador, que estará integrado por miembros de la AHE de Mataró y Barcelona.

Mataró, octubre de 1976.

IX PREMIO DE TEATRO CATOLICO Y VALORES HUMANOS

Convocado por la Pontificia y Real Academia Bibliográfica-Mariana de Lérida, bajo el patrocinio de la Dirección General de Teatro y Espectáculos Varios del Ministerio de Información y Turismo.

BASES

1.^a La Pontificia y Real Academia Bibliográfica-Mariana de Lérida, y patrocinado por la Dirección General de Teatro y Espectáculos Varios del Ministerio de Información y Turismo, convoca el IX premio de Teatro Católico y Valores Humanos.

2.^a Las obras que concurren a este concurso deberán ser originales e inéditas y no estrenadas, estar escritas en lengua castellana y enviadas al señor secretario de la Academia Bibliográfica-Mariana, calle Academia, 17 (Lérida), antes del día 1 de marzo de 1977, en que se cerrará definitivamente el plazo de admisión.

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

4.^a Los autores de las obras presentadas que no obtengan premio dispondrán del plazo de un mes para retirarlas, a contar desde la fecha del fallo. Transcurrido este tiempo se destruirán los originales no recogidos.

5.^a El autor de la obra ganadora recibirá un premio en metálico de 75.000 pesetas otorgado por la Dirección General de Teatro y Espectáculos Varios del Ministerio de Información y Turismo y Diploma de la Academia Mariana.

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

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

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

XV CERTAMEN INTERNACIONAL DE CINE PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD, DE GIJON

(Reconocido por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Filmes «FIAPF»)

REGLAMENTO

El Certamen Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, de Gijón, tiene como finalidad, presentar las películas que, habiendo sido inscritas por particulares, organismos o países, mejor se adaptan a la infancia y la juventud, promoviendo este

IV ANIVERSARIO DE LA DELEGACION EN MATARO DE LA AGRUPACION HISPANA DE ESCRITORES

CONCURSO DE POESIA

Se convoca el IV Concurso-Aniversario de la AHE en su Delegación de Mataró, para poemas en catalán o en castellano, de tema libre, que se regirá por las siguientes

BASES

1. Podrán participar todos los poetas, pertenezcan o no a la AHE.

2. Los trabajos, rigurosamente inéditos, deberán ser presentados en hoja tamaño folio, por triplicado y a doble espacio, por una sola cara, con el nombre legible del autor, que podrá presentar cuantos trabajos crea convenientes.

3. Se otorgarán los siguientes premios.

Un premio dotado con 5.000 pesetas y trofeo donado por el excelentísimo Ayuntamiento de Mataró.

Un segundo premio dotado con 3.000 pesetas y trofeo donado por la Caja de Ahorros Layetana de Mataró.

Un tercer premio dotado con 1.500 pesetas y trofeo donado por la Delegación de Cultura de Barcelona.

Un cuarto premio, dotado con 1.000 pesetas, donado por Escuelas Unesco de Mataró.

Trofeo especial «Héctor» para el primer clasificado de la Delegación de Mataró de la AHE.

Trofeo Especial «Hostal del Mar» para el primer clasificado del Maresme.

4. Si el jurado lo estima conveniente podrá otorgar cuantos accésit crea necesario.

5. La AHE se reserva los derechos para la primera edición de los trabajos premiados y merecedores de accésit, no estando obligado a satisfacer otros derechos de edición.

6. El plazo de admisión finalizará el 31 de enero de 1977.

7. Deberán remitirse todos los trabajos a: Agrupación Hispana de Escritores-Delegación de Mataró, calle de María Auxiliadora, 44.

8. El fallo se hará público a través de la prensa, en la segunda semana del mes de febrero de 1977.

I CONCURSO NACIONAL DE ARTICULOS PERIODISTICOS SOBRE «LA DELEGACION DE LA JUVENTUD Y SU SERVICIO A LOS JOVENES»

La Delegación Provincial de la Juventud de Castellón organiza el I Concurso Nacional de Artículos Periodísticos sobre «La Delegación de la Juventud y su Servicio a los Jóvenes», con arreglo a las siguientes bases:

- Primer premio de 5.000 pesetas.
- Segundo premio de 2.000 pesetas.
- Premio especial de 3.000 pesetas para el mejor de la provincia de Castellón.
- Accésit de 2.000 pesetas para el segundo clasificado de esta misma provincia.

Podrán tomar parte en este concurso todos los artículos publicados en la prensa diaria o periódicos entre el 21 de noviembre de 1976 y el 21 de marzo de 1977. Los artículos deberán enaltecer los servicios de la Delegación de la Juventud a los jóvenes, siendo libre la extensión del mismo.

Los artículos premiados serán propiedad de la Delegación de la Juventud, que podrá reproducirlos libremente citando el autor.

Los artículos deberán remitirse, por triplicado y necesariamente en los recortes de prensa (figurando también el nombre del diario y la fecha), a la Delegación Provincial de la Juventud, Sección de Orientación y Relaciones Juveniles, Castellón. En el exterior del sobre deberá figurar «Para el concurso de artículos», y en su interior, acompañando a los artículos, breve reseña biográfica y dirección postal del autor, con el número del teléfono, si tuviese.

Los premios serán entregados el mes de mayo de 1977, festividad de San Fernando, Patrón de la Juventud. Los nombres del Jurado serán hechos públicos al mismo tiempo que el fallo de los premios.

tipo de cine, al premiar y recomendar las mejores películas, y exhibir todas aquellas que, sin concursar, puedan aportar valores culturales a esta manifestación.

1. El XV Certamen Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, de Gijón, se celebrará en esta ciudad, del 3 al 9 de julio de 1977.

2. Se establecen las secciones siguientes:

- Sección A.—Películas para menores de catorce años.
- Sección B.—Películas para mayores de catorce años.
- Sección C.—Películas informativas (no competitivas).

3. Secciones

En la secciones A y B, sólo concurrirán aquellas películas de largo o cortometraje, en 16, 35 ó 70 mm., cuya producción sea posterior al 1 de junio de 1975. No podrán presentarse a estas secciones, aquellas películas premiadas en algún festival reconocido por la FIAPF, ni las exhibidas en festivales españoles, ni tampoco las exhibidas comercialmente en España.

Las películas deberán presentarse dobladas o subtítuladas en español.

Un Comité de Admisión decidirá sobre su inclusión en estas secciones.

En la sección C, no competitiva, podrán presentarse todas aquellas películas que lo deseen, en 16, 35 ó 70 mm., sea cual fuere su año de producción y su versión.

La Dirección del Certamen, podrá invitar a aquellas películas que aporten valores culturales a la finalidad general de esta manifestación, programándose en forma de ciclos, homenajes, retrospectivas, etcétera, y dirigidas a cualquier tipo de público.

Nota.—La Dirección del Certamen, elaborará el programa de todas las secciones, con los títulos aceptados.

4. Jurados

Secciones A y B.—El Jurado Oficial Internacional, estará compuesto por un número impar de miembros, que otorgarán los premios establecidos.

Un Jurado Oficial de Niños, compuesto por niños y niñas menores de catorce años, otorgará los premios establecidos para la Sección A.

Un Jurado Oficial de Jóvenes, otorgará los premios establecidos para la Sección B. Jurado C. I. F. E. J.—Este Jurado estará compuesto por un miembro de cada Centro representado en el Certamen, quien otorgará el premio establecido.

5. Premios

Sección A.—Jurado Oficial Internacional.

— «Gran Premio Pelayo», al mejor largo o mediometraje.

— «Premio Villa de Gijón», al mejor cortometraje.

Jurado Oficial de Niños.

— «Premio Platero», al mejor largo o mediometraje.

Sección B.—Jurado Oficial Internacional.

— «Gran Premio Pelayo», al mejor largo o mediometraje.

— «Premio Villa de Gijón», al mejor cortometraje.

Jurado Oficial de Jóvenes.

— «Premio Jovellanos», al mejor largo o medio metraje.

Jurado C. I. F. E. J.

— «Premio Asturias», al mejor filme de las secciones A y B, que exalten más adecuadamente, de cara al mundo de la infancia y la juventud, la solidaridad entre los hombres.

6. Todas las películas exhibidas, recibirán un Diploma de Participación

7. Condiciones

La presentación de las películas, deberá ajustarse a las cláusulas siguientes:

a) Se enviará a la Dirección del Certamen, antes del 15 de mayo de 1977, el correspondiente Boletín de Inscripción debidamente cumplimentado, adjuntando argumentos, comentarios o sinopsis, ficha técnico-artística, seis fotografías, afiches, guías publicitarias y nombre y dirección de la sociedad u organismo de producción y exportación.

b) Remitir una copia de cada película seleccionada a: Sit Chamorro.

Para el Certamen Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, de Gijón.

Terminal de carga del Aeropuerto de Madrid-Barajas.

Antes del 15 de junio de 1977. c) Las copias de las películas que se encuentren en España, se enviarán antes del 25 de junio de 1977, a la dirección siguiente:

Certamen Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, de Gijón. Paseo de Begoña, 24. GIJÓN (Asturias).

d) Inmediatamente después de efectuar la expedición de la copia, el remitente comunicará al Certamen, por telegrama, el título de la película, número de bobinas, fecha de despacho y forma de envío.

e) Todas las fechas y demás condiciones, se observarán con el mayor rigor.

8. Todos los gastos de envío y seguro de películas, desde su origen al Aeropuerto de Madrid-Barajas y retorno, correrán a cargo de los inscriptores. Los gastos que se origi-

nen desde su retirada del Aeropuerto hasta su devolución al mismo, serán por cuenta del Certamen, incluidos también los del seguro.

Los gastos de las que se encuentren en España, envío y devolución, correrán a cargo de sus presentadores.

9. Las películas premiadas, deberán mencionar en los títulos de crédito de todas las copias, el premio obtenido, añadiendo «del Certamen Internacional de Cine de Gijón, España».

10. La participación, supone la total aceptación del Reglamento.

La interpretación del mismo será de competencia exclusiva del Comité Organizador del Certamen, que podrá dictar las disposiciones complementarias que estime oportuno.

En caso de duda, es decisiva la versión española del presente Reglamento.

PREMIO DE POESIA «MIGUEL ANGEL DE ARGUMOSA»

CONVOCATORIA Y BASES

El Ateneo de Santander convoca, por primera vez, el Premio Anual de Poesía «Miguel Angel de Argumosa», de acuerdo con las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir a este certamen todos los poetas que lo deseen, cualquiera que sea su nacionalidad, siempre que presenten su obra escrita en lengua castellana.

2.ª Los aspirantes a este premio deberán entregar los originales en tres ejemplares mecanografiados, con una extensión mínima de 500 versos y máxima de 700, en el Ateneo de Santander (plaza de Velarde, 1), haciendo constar en el envío: Para el Premio de Poesía «Miguel Angel de Argumosa».

3.ª Todas las poesías que contenga el libro presentado serán necesariamente originales e inéditas, y el plazo de presentación, en mano o en oficina de Correos, terminará a las nueve de la tarde del día 15 de febrero.

4.ª Los originales tendrán que ser presentados con título, sin firmar, o con seudónimo, y acompañados de pluma, dentro de la cual debe ir el nombre verdadero del autor, su dirección postal y número de teléfono, y en la parte exterior del sobre, el seudónimo, en su caso, y título de la obra.

5.ª El premio, en esta primera convocatoria, será de cincuenta mil pesetas (50.000 pesetas) y placa artística acreditativa del mismo, pudiendo ser declarado desierto, pero no fraccionado. El Jurado podrá, a su juicio, conceder cuantas menciones considere oportunas.

6.ª El autor podrá disponer libremente del original, aunque debe figurar en cuantas ediciones hiciere de ella, y en lugar visible de la sobrecubierta y portada: «Premio «Miguel Angel de Argumosa» del Ateneo de Santander».

7.ª Si el autor premiado tuviera su residencia en España, estará obligado a recoger personalmente el premio, participando en un acto público que se celebrará en el Ateneo de Santander, en la fecha que se acuerde, y en que se dará a conocer la obra galardonada.

8.ª Adjudicado el premio, los autores no galardonados podrán retirar sus originales, previa presentación del recibo que se dará al hacer la entrega de los mismos, o solicitando su devolución por carta acreditativa, a partir del primero de abril y durante el plazo de tres meses. No se responde de la pérdida fortuita de algún original.

9.ª El Jurado será designado por el Ateneo de Santander, y dará su fallo en votación secreta, en la noche anterior del 21 de marzo, Fiesta de la Primavera.

10. La participación en el concurso presupone la aceptación íntegra de las bases precedentes, y en lo no previsto en las mismas se estará a lo que determinen los miembros del Jurado.

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 602

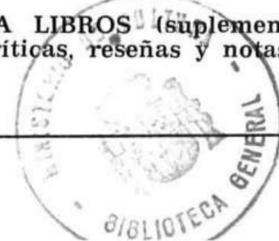
EN EL TERCER CENTENARIO DE LA «FERDRA», DE RACINE: INTRODUCCION AL ESTUDIO DE UN MITO, por Manuel García Viñó. (Págs. 4 a 7.)	
ANDRE MALRAUX Y EL HUMANISMO DE LAS SITUACIONES-LIMITE, por Francisco Vázquez. (Págs. 8 a 10.)	
EL PUENTE SIMBOLICO, por Luis Bonilla. (Págs. 12 a 15.)	
LA ASOCIACION COLEGIAL DE ESCRITORES, por Arturo del Villar. (Págs. 16 a 18.)	
EL CONGRESO DE ACADEMIAS DE LA LENGUA, por Guillermo Díaz-Plaja. (Página 19.)	
LOS PREMIOS LITERARIOS, HOY: EL «TIRSO DE MOLINA», DE TEATRO, por José López Martínez. (Págs. 20 y 21.)	
LABORALMENTE, ¿QUE ES UN ESCRITOR?: EL MONSTRUO CONCENTRACIONARIO, por Eduardo Tijeras. (Págs. 21 y 22.)	
LA OCTAVA SEMANA DE CINE DE AUTOR, DE BENALMADENA, por Luis Gómez Mesa. (Págs. 23 y 24.)	
LLORENÇ BARBER, EN PERMANENTE ESTADO DE AUTOCRITICA, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 25 y 26.)	
RAFAEL UBEDA PIÑEIRO, ENTRE LA CONSTRUCCION Y EL DESBORDAMIENTO, por Carlos Areán (Págs. 29 y 30.)	
EL MIMETISMO CIENTIFICO EN LA PINTURA DE ANA LENTSCH, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Pág. 30.)	
LOPE ALARCON Y SU SUEÑO VIAJERO, por Luis López Anglada. (Pág. 36.)	

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Angel Palomino	10
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	15
LA ANTORCHA: CARLOS FARACO, por Vicente Presa	18
CINE, Por Luis Quesada	22
MUSICA, por Carlos-José Costas	24
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés. ITINERARIO DE EXPOSICIONES. MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga	30
ITINERARIO DE EXPOSICIONES. BARCELONA, por Francesc Galí	31
ESTAFETA NOTICIAS	32
BARCELONA, ACTUALIDAD	35

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 2657 a 2672.)



En el tercer centenario de la "Fedra" de Racine

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE UN MITO

Por M. GARCIA VIÑÓ

Racine



JUSTO el día 1 de enero de 1677 se estrenó en París, en el teatro del Hotel de Bourgogne, *Fedra* (1), de Jean Racine, sin duda la tragedia más genial del más genial de los trágicos franceses de todos los tiempos, y que, a nuestra manera de ver, representa la cima en la interpretación de un mito de presencia constante en la literatura, desde el siglo v antes de Jesucristo hasta la actualidad. El principio y el fin de la cadena podríamos señalarlos, respectivamente, en el *Hipólito*, de Eurípides y en la *Fedra* cinematográfica de Jules Dassin, por no hablar de nosotros mismos, que hemos publicado una novela sobre el asunto hace apenas un año (2). Y eso para ceñirnos a un mito perfectamente caracterizado y compuesto a base de unos personajes bautizados con determinados nombres por la tradición; porque si ampliásemos nuestra contemplación al tema psicológico-moral en sí —el tema del muchacho inocente y la madrastra culpable, con todas las variantes que admita su no-desnaturalización— habríamos de remontarnos a diecisiete centurias antes de nuestra era, como hace el padre Alberto López Caballero (3), quien busca raíces a las sagas de Hipólito, Belerofonte y otros en la misma Biblia, concretamente en el episodio de José y la mujer de Putifar.

Desde hace unos cuantos años, y como consecuencia de la preparación de la novela mencionada, he rastreado la Historia de la Literatura a la busca de los eslabones de esa cadena, que, ciñéndonos a la pura creación literaria (suponiendo que la Biblia no lo sea), aparecen ya en el cuadro oriental de los *Cuarenta Visires* y el *Libro de Sende-*

bad. El profesor Charles Dédéyan, que se ha preocupado sobre todo de los antecedentes de la tragedia raciniana, halla uno de los más antiguos en *La châteline de Vergi* (siglo XIII), «dont les personnages offrent avec Thésée, Phèdre et Hippolyte, une ressemblance troublante» (4), pero, en sus búsquedas, no se aleja mucho de las fronteras de Francia y de su literatura. Por nuestra parte, para un amplio trabajo sobre *El mito de Fedra en la literatura* en el que andamos empeñados, hemos dejado fuera de nuestra atención todas las obras que, como *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, o *El deseo bajo los olmos*, de Eugène O'Neill participando de ciertos elementos de las versiones clásicas, no se atienen estrictamente a su estructura, limitándonos a aquellas que constituyen, en unos casos, visiones personales —e interesantes, por lo que después diremos— de un tema literario de gran riqueza estética y filosófica —Eurípides, Séneca, Racine, D'Annunzio, Unamuno— y, en otros, simples traslaciones de los modelos griego y latino —Garnier, La Pine-lière— o intentos de variación, pero de escasa entidad —Gilbert, Bidar, Pradon— (5).

El comentario de la *Fedra*, de Racine, da para un libro (6). Personalmente, le hemos dedicado un número de páginas que, aun extractadas al máximo, desbordarían el espacio que la prudencia aconseja ocupar en una revista como ésta. Mas no queriendo, como cultores del tema, dejar pasar inadvertida una cele-

(4) V. su ensayo *Racine et sa Phèdre*, Paris, 1965, y su abundante bibliografía.

(5) El caso de Pradon es muy interesante porque su pieza nació, por causa de la rivalidad existente entre los partidarios de Boileau y los de Corneille, para competir con la de Racine. V. nuestro trabajo *Estudio de una "Fedra" paralela: la de Nicolás Pradon*, en «Arbor», Madrid, enero, 1977. En nuestro aludido ensayo sobre el mito, estudiaremos también la tragedia *Ariane*, de Thomas Corneille, y el poema *Phaedra*, de Swinburne.

(6) Más de 200 páginas tiene el citado de Dédéyan y 170 la *Lecture de Phèdre*, de Thierry Maulnier, en su edición «revue et augmentée» de 1967.

(1) En un principio se tituló *Phèdre et Hippolyte*, no apareciendo con el título reducido hasta la edición de 1687.

(2) M. G. V.: *Fedra*, Ediciones Galería de Luis, Madrid, 1975.

(3) V. su ensayo *El tema Fedra en la literatura*, en «Razón y Fe», núm. 803, Madrid, diciembre de 1964; páginas 425-438.

bración que nos parece de primera magnitud, y no sólo en el marco de la literatura en lengua francesa, vamos a hacer aquí unas consideraciones generales: lo que podríamos llamar, como hemos hecho en el título, una introducción al mito, que nos servirá de paso para justificar nuestro interés por él.

EL AMOR, LA LIBERTAD Y LA CULPA

Si me propuse un día escribir una versión novelística del mito clásico de *Fedra*, fue porque un conocimiento general del mismo me había llevado a la seguridad de que él podría servirme, mejor que ningún otro, para plantear un tema que ya latía en casi todas mis novelas anteriores; a saber: el tema del destino del hombre, de la «condición humana», visto a través del conflicto entre la libertad y el amor.

Personalmente, estoy convencido de que uno de los motores más poderosos que han puesto en marcha el radical inconformismo, no ya sólo social, sino también metafísico, que impregna la parte sin duda más noble e interesante de la literatura moderna —de aquella sobre todo que bebió en las fuentes del existencialismo—, viene representado por el

desconcerto del hombre al descubrir el conflicto irresoluble entre ciertas aspiraciones que siente como esenciales y su existencialmente comprobada falta de libertad. Por supuesto, no voy a intentar componer —ni aquí ni en el ensayo de que he hablado— un tratado sobre tan arduo problema, en el mejor de los casos sólo resuelto, para los católicos convencidos, por medio de la fe. Por lo que a mí respecta, debo decir que de la lectura que, por ilustrarme sobre el tema, hice de un teólogo tan poco sospechoso como Michael Schmaus (7), saqué la conclusión de que la cosa no está ni mucho menos clara. Más aún, llegué casi a estar convencido de que, aun desde el punto de vista más ortodoxo, San Pablo no fue libre en el acto de tomar la decisión de dejar de perseguir a los cristianos y convertirse en apóstol. Según se deduce de la lectura de Schmaus, hay momentos en que el hombre no es libre de rechazar la gracia, como es el caso de Saulo al caer del caballo, y supongo que tampoco lo será en un momento de carencia total de ella, sobre todo si ese momento coincide con una tentación tan poderosa como para ofuscar el discernimiento y aniquilar la voluntad. «Cómo se conserva la libertad de la voluntad

(7) V. págs. 337 y ss. del tomo V de su *Teología Dogmática*, trad. esp., Madrid, 1959.

bajo los efectos de la premoción divina es cosa que nosotros no podemos entender», dicen los tomistas por toda aclaración (8). Tampoco los molinistas van más lejos y, al parecer, ni la Escritura, ni los Santos Padres ni el Concilio de Trento se preocuparon «de explicar cómo obra la gracia para que siga existiendo la libertad humana ni cómo debe entenderse la libertad humana para no anular la eficacia de la gracia» (9). El propio Schmaus concluye que «tenemos que renunciar a entender totalmente la cooperación de la libertad y la gracia» (10). Se me ocurre pensar que ninguno de los hombres que, en diferentes épocas de la historia, eligieron el mito de Fedra para exponer su concepción del problema de la libertad y la culpa, se hubiese quedado muy tranquilo con sólo un consejo como el de Schmaus.

Bien, decía que no voy a intentar componer un problema sobre el tema mencionado. Simplemente, voy a ofrecerlo a la meditación de quien me leyere, partiendo de la base del sondeo realizado, y cuyas conclusiones no son de este sitio, en una serie de obras que lo plantean. Si mi novela *Fedra* representa el testimonio de un hombre —equivocado o no, ésa es otra cuestión—, es decir, la explicación literaria de mi experiencia personal de la libertad, en ensayo que estoy escribiendo, y del que éste no es sino un simple esbozo, será mi interpretación de lo que sobre dicho tema han opinado otros, a través del mismo asunto poético; un asunto que me resulta particularmente interesante y que, como ya he apuntado, se encuentra en la raíz de mis preocupaciones.

Pero, ¿por qué Fedra y no Julieta o Melibea, o cualquiera de las otras heroínas literarias que han sucumbido, pese a emplear toda la fuerza de su voluntad, en la lucha por un imposible amor? Fedra, a causa de la fidelidad con que todos cuantos han abordado el tratamiento literario de este mito han seguido la leyenda griega, hace pensar no sólo en el amor imposible; hace pensar también, y aún diría que principalmente, en el incesto, más aún, en el amor de una mujer por su hijastro; y hace pensar también en la castidad de Hipólito, una castidad que, como dice Rodríguez Adrados, «es en realidad una religión» (11). Pero la verdadera raíz trágica del mito de Fedra no es ésa, me parece a mí. La verdadera raíz trágica del mito de Fedra es la de todas las tragedias: la de la impotencia del ser humano ante un destino marcado por los dioses, pero —es lo que lo caracteriza— presentado a través de un amor concebido como pasión devoradora contra la que no puede nada el mortal. Julieta quiere amar y ama. El conflicto suscitado por el hecho de que «los otros» no consientan este amor es un conflicto de índole social. Un conflicto que no hubiese existido para Fedra, porque ella, su razón, no consiente en el amor culpable. Pero Fedra no quiere amar y ama, porque así lo determinan fuerzas que no están en ella. Su conflicto, por tanto, pertenece a una más alta dimensión (12).

Por esto Fedra y no otro personaje. Por esto, y por su constante presencia,

(8) V. Schmaus, op. cit., pág. 346.

(9) *Ibid.*, pág. 344.

(10) *Ibid.*, pág. 351.

(11) V. su *Prólogo al Hipólito* de Eurípides, Madrid, 1966; pág. 47.

(12) Más bellamente que ninguna de sus hermanas, lo expresa la Fedra de Séneca: «Yo os pongo por testigos a vosotros, dioses todos, que eso que yo quiero, yo no lo quiero.» Y la protagonista de la tragedia raciniana, que es consciente de que los dioses han encendido en su seno un fuego que es fatal a su sangre y que le han quitado el uso de la razón que está convencida de que el hombre no puede vencer al destino, pregunta a Hipólito: «Esta confesión que acabo de hacerte, esta vergonzosa confesión, ¿crees tú que es voluntaria?»



Frontispicio de una edición de «Fedra» (1697)



Sara Bernhardt, en el papel de Fedra (1890)



María Casares, en el papel de Fedra

como ya hemos señalado, en la historia de la literatura. Ello nos permite contemplar su tragedia enfocada desde puntos de vista diferentes, a través de obras brotadas—en muy distintas épocas históricas y en muy distintos contextos culturales—de autores que profesaban diversas ideologías y que tuvieron también, sin duda, diversa personalidad.

En efecto, tenemos primero a Eurípides, que es un pagano, miembro de una sociedad con religión politeísta, aunque de quien no se puede decir verdaderamente que estuviese muy de acuerdo con sus dioses. Luego a Séneca, que, según muchos, es un precristiano; miembro también de una sociedad con religión politeísta, pero de quien hay razones para pensar que este hecho influía en él de muy distinta manera a como pudo hacerlo en Eurípides. En realidad, aunque miembro de una sociedad con religión politeísta, Séneca profesaba un monoteísmo panteísta donde, como muy bien señala el padre López Caballero, Júpiter, Mercurio, Baco, etc., no designan a diferentes seres, sino diferentes funciones de un mismo ser (13). En tercer lugar está Racine, cristiano, pero que, aparte su inclinación a la interpretación jansenista de los efectos de la gracia, toma a los personajes griegos—héroes, reyes y dioses—y los mantiene dentro de su marco ideológico primitivo. También desarrolla su obra en la época clásica D'Annunzio, más superficial sin duda y menos atormentado que Racine, y que lo mismo se adapta a la moda nihilista-cristiana que a la filosofía de Nietzsche, como dice Karl Vossler, según convenga a los efectos teatrales que con carácter preferente busca (14). Finalmente, está Unamuno. Unamuno, un cristiano agó-

nico, compone su tragedia—que, según él, «no es sino una modernización de la de Eurípides», pero que, a nuestro modo de ver, debe mucho más a Séneca— (15) con personajes que también lo son. «Personajes de hoy en día, y cristianos por tanto, lo que la hace muy otra», según el propio autor reconoce en el *Exordio* que le antepuso. En nuestro trabajo repetidamente mencionado, pretendemos que el lector saque las correspondientes consecuencias al respecto de la influencia de las descritas circunstancias en las distintas interpretaciones del conflicto libertad-amor, dentro del ámbito moral de la culpabilidad, así como deducir la existencia o no de un posible—a pesar de ellas—común denominador.

EL MITO Y SUS FUENTES PRINCIPALES

La fuente principal de esta leyenda es la tragedia *Hipólito*, de Eurípides. También Ovidio, que se refiere a ella en diversos pasajes de los *Fastos*, y que, en la epístola cuarta de *Las Heroidas*, finge una confesión de Fedra a Hipólito, la resume con bastante amplitud en el libro XV de *Las Metamorfosis*, a través del relato, por cierto, de un Hipólito resucitado. Virgilio—*Eneida*, libro VII—resucita igualmente a Hipólito, con lo que difiere de la opinión de Horacio, quien, en una de sus odas, asegura que Hipólito quedó en el infierno (16). También Apolodoro de Atenas (*Epítome I*) y Pausanias, en los libros I y II de su *Descrip-*

ción de Grecia, dan amplia noticia de los amores de Fedra por Hipólito, añadiendo este último un detalle sobre que Fedra pasó de las palabras a los hechos, que no repite ningún otro autor. Cayo Julio Higino les dedica la *Fábula XLVII*. En cuanto a Plutarco, se limita, en su *Vida de Teseo*, a dar noticia del casamiento del héroe con Fedra, muerta la amazona de quien había tenido a Hipólito; añadiendo por toda referencia a los amores de aquella por su hijastro: «Y por lo que hace a los infortunios que por ésta y el hijo le sobrevinieron, como la historia en nada contradice a las tragedias, hemos de suponer que pasaron como todos los poetas refieren» (17).

Un escueto resumen de la trama sobre la que los diversos autores, de acuerdo con sus concepciones teológicas, filosóficas y psicológicas, han ido estableciendo sus variantes, podría ser el siguiente: Teseo, uno de los personajes mitológicos más ricos en peripecias y cuya vida, probablemente sólo a medias legendaria, es más difícil de reducir a un relato lineal, era hijo de Egeo, rey de Atenas. Una de sus más famosas hazañas consistió en dar muerte al Minotauro en lo profundo del laberinto de Creta, liberando de esta forma a los atenienses del tributo de siete jóvenes varones y siete doncellas que cada año habían de pagar al poderoso Minos. Una hija de éste, Ariadna, enamorada del héroe ateniense, le facilitó la madeja de hilo que le permitió salir del laberinto después de haber dado muerte al Minotauro. Huyó entonces Teseo de Creta, en unión de Ariadna, a quien posteriormente abandonó en Naxos, huyendo a Atenas con Fedra.

Teseo había convenido con su padre

(13) *Loc. cit.*, pág. 427.

(14) V. Karl Vossler: *Historia de la literatura italiana*, trad. esp., Barcelona, 1925; pág. 147.

(15) V. nuestro ensayo *La «Fedra»*, de Unamuno, en «*Arbor*» núm. 331-332, Madrid, julio-agosto, 1973.

(16) «Pues ni Diana puede redimir de las tinieblas infernales al verecundo Hipólito» (*Carm.* IV, 7, 25).

(17) Cito por la traducción de las *Vidas paralelas* debida a Antonio Sanz Romanillos, Barcelona, 1968, segunda edición, pág. 21.

que, si regresaba victorioso, izaría velas blancas en sus navios, mientras que, si regresaba derrotado, las llevaría negras. Pero, en su alegría, olvidóse del convenio y avistó las costas del Atica con las velas negras desplegadas, por lo que Egeo, desesperado, se arrojó al mar desde la roca erguido en la cual diariamente escrutaba el horizonte. De esta manera, llegó Teseo a ser rey de Atenas.

O bien como miembro de la expedición de Hércules o bien en otra expedición, hecha por cuenta propia y en compañía de Piritoo, Teseo fue más adelante al país de las Amazonas y sojuzgó a estas mujeres guerreras. Su botín de guerra fue la reina Antíope, de la que tuvo un hijo, Hipólito, al cual, cuando era adolescente, envió a Trecenia, para que fuese educado por su abuelo Piteo. Casóse luego Teseo con Fedra, con la que vivió en Atenas. Pero, más adelante, como consecuencia de una rebelión, hubo de refugiarse en Trecenia, lo que dio lugar a que Fedra conociese a Hipólito, de quien se enamoró.

Ausente Teseo por causa de una de sus innumerables empresas aventureras, Fedra intentó seducir a su hijastro, pero Hipólito, que había consagrado su vida a Artemisa, la rechazó. Despechada, Fedra se suicidó, no sin antes dejar escritas unas tablillas en las que acusaba al muchacho de haber consumado, forzándola, la unión incestuosa. Vuelto Teseo a Atenas y enterado de lo sucedido, maldijo a Hipólito y le desterró, para luego suplicar a Poseidón, quien le debía tres gracias, que le castigara. Cuando Hipólito marchaba al destierro por la costa del golfo Sarónico, el dios hizo surgir de las aguas un monstruo marino que espantó a los caballos, los cuales, enloquecidos, arrastraron por toda la orilla a Hipólito, cuyo cuerpo quedó horriblemente destrozado.

En las diversas versiones del mito que hemos considerado, es a través de las variantes en torno al momento en que se produce esta muerte y en la forma en que su noticia llega a Teseo—tablillas, acusación de la nodriza, acusación de la propia Fedra—, así como aquella en que Hipólito tiene conocimiento de los sentimientos de su madrastra hacia él; es principalmente a través de las variantes de estos episodios, iba a decir, y del episodio de la muerte de Fedra, como los autores dejan especialmente transparentar su posición ante el problema de la culpa, consiguiendo de paso, en ellos, la mayor profundización psicológica y poética.

ALGO SOBRE LA VERSION DE RACINE

Hemos dicho al principio que, a nuestro modo de ver, la versión de Jean Racine constituye la cima en la interpretación del mito. Juguete o no de un destino marcado por los dioses, su personaje central alcanza unas profundidades psicológicas y sentimentales, una riqueza de matices, que probablemente no alcanza en ningún otro autor. Y digo sólo *probablemente*, porque aceptaría la objeción de que la grandeza humana de la protagonista en Séneca es difícil de superar. La ventaja de Racine, a mi juicio, es que, tomando de Eurípides la idea del fátum, y de Séneca el apasionamiento femenino del enamoramiento más allá del amor (el que sea la propia Fedra quien declare su amor a Hipólito, como ocurre en la obra senequiana, es un logro insuperable que Racine, por supuesto, conserva); tomando aquello

del griego y esto del latino, iba a decir, desproveye a su Hipólito de esa misoginia que en los autores más cercanos a él que la conservan se convierte en pura retórica, y que en los clásicos antiguos sólo entendemos a costa de un esfuerzo aniquilante por situarnos en el contexto religioso-moral de su época, a costa de un auténtico viaje a través del tiempo.

Introduce el personaje Aricia, que tampoco es enteramente suyo, pues ya está como componente del mito en el lejano Virgilio y, como personaje dramático, prefigurado en la Cyane de Bidar, pero con su genio lo redondea, lo perfila en su dimensión más intensa: la de la exacta antítesis de Fedra; la del contrapunto a la pasión, la injusticia, el furor, la ceguera, la desesperación. Aricia es el amor puro, el amor como potencia pasiva o, si se prefiere, latente, en el sentido de la concepción hinduista de la metafísica del sexo; ese amor que hace a los hombres idólatras o, por decirlo con expresión literaria de alcurnia, «melibeos»; es la víctima inocente que complementa la inocencia de Hipólito y que, como él, sin presentar en su carácter el más mínimo componente de conformismo, ni siquiera tiene, es decir, ni siquiera se da a sí misma opción a la protesta,

lo cual, a efectos catárticos, me parece fundamental. Yo la veo, dentro del mito, como una reencarnación de Ariadna, en cuanto a su situación frente al destino, y me parece que un estudio comparativo de su entidad dramática, con la de la protagonista de la tragedia ya mencionada de Thomas Corneille, me daría la razón. En fin, en cuanto existe Aricia, en cuanto Hipólito se nos muestra como un hombre sensible al amor, toda la trama se enriquece (18). Fedra es entonces mucho más que Fedra—espero que se me entienda—; es el eterno femenino, la Mujer con mayúsculas, lo que no será ya, por supuesto, en D'Annunzio ni en Unamuno. Como dijo François Mauriac en su *Vie de Racine*, el gran milagro de esta prodigiosa obra cuyo tercer centenario hoy conmemoramos, es el de expresar, en unos centenares de versos—«los más bellos que hombre alguno haya concebido jamás», dice Mauriac—los dos aspectos del mismo amor que atormenta a los humanos.

(18) Y ello repercute, como es lógico, en la personalidad dramática de Teseo, de la nodriza, de Terámenes, el amigo de Hipólito y mensajero de su muerte, personajes que en las demás versiones no pasan de ser simples comparsas, recipientes o percutores de los parlamentos y las actitudes de la pareja principal.



«Fedra», en la Comedia Francesa (1959)

ANDRE MALRAUX

Y EL HUMANISMO

DE LAS SITUACIONES-LIMITE

Por Francisco VAZQUEZ



LA obra y el estilo de pensar de Malraux está impregnado de luz y sombra, de angustias y esperanzas, de odios y de amor intenso, de sufrimientos y de conquistas gozosas, de fuerza dramatizadora y de soluciones optimistas. El marco de referencia que define la creación humanística de nuestro autor, está sellado con un hálito existencialista, que versa sobre el hombre concreto y situacional, cargado de proyectos de autorrealización y medido por golpes de decisión y compromiso. Frente a un «humanismo del hundimiento», propugnado por el existencialismo de Sartre, levanta Malraux una bandera como tesis de un «humanismo de la liberación» y de la conquista esforzada del mismo hombre. Dicho con su propio lenguaje, equivaldría a afirmar que el humanismo comienza donde existe una situación-límite que lo impide: «el humanismo es decir: hemos rechazado lo que podía en nosotros la bestia, y queremos encontrar al hombre en todas las partes donde hemos encontrado lo que lo aplasta» (*Voces del silencio*). Esa dialéctica entre degradación y resurrección mide toda la obra de Malraux. Al hombre hay que descubrirlo entre sus propias ruinas, si fuere necesario, pero siempre quedará a salvo de aquello que le oculta, le despersonaliza o le aliena poderosamente.

Es nuestro propósito, en el presente ensayo, describir e interpretar los niveles del humanismo liberador que subyace en la obra malrouxiana. Nos obligará a observar que su obra está siempre situada en una línea fronteriza entre el optimismo y el absurdo, entre el escepticismo y la afirmación taxativa, entre la metáfora y la ciencia rigurosa.

EL HOMBRE COMO PROYECTO INACABADO

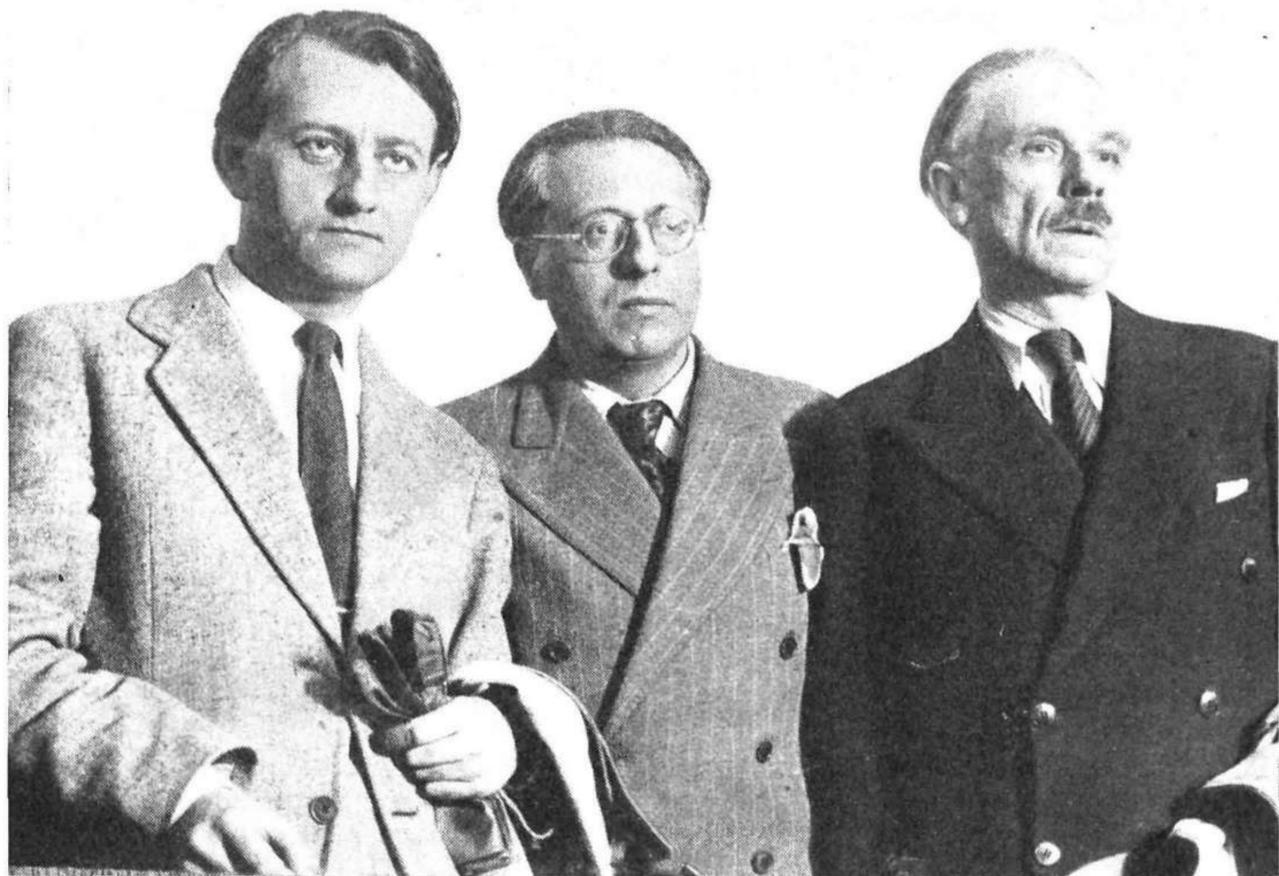
Este punto de mira inspira la nervatura del pensamiento malrouxiano, ex-

presado en una concepción del hombre como luchador por la conquista de sí mismo y de sus ideales de autorrealización. Existe un primer par de contradictorios dialécticos que surgen en el corazón mismo del ser humano: vida-muerte. Si la primera establece una génesis progresiva hacia la madurez, la segunda implanta imperiosamente un límite ineludible. *La condición humana* termina con una tesis escalofriante y denunciadora de la finitud radical del hombre: «son precisos sesenta años para hacer un hombre, sesenta años de sacrificios, de voluntad, de... tantas cosas. Y cuando este hombre está maduro, cuando ya no queda en él nada de la infancia, ni de la adolescencia, cuando verdaderamente es un hombre, está maduro sólo para morir». Esta situación-límite, el no poder no-morir, provoca en el hombre una larga cadena de apelaciones y de apertura a la trascendencia. Quien choca con la situación-límite, como si se tratara de un muro infranqueable convierte su angustia vital en una angustia depresiva y aguzante de sí mismo, se autoaniquila en una angustia suicida. La angustia vital, por el contrario, le lanza dialécticamente a la superación de sí mismo y al encuentro con la proyección de sí mismo en lo eterno y en un transpersonalismo salvador: esa nueva relación, que perfora la situación-límite, la establece la creencia. Y pocos como Malraux han analizado con tal calidad de profundización y justeza las actitudes del creyente. «Sin duda, para un creyente, ese largo diálogo de las metamorfosis y las resurrecciones se unifica en una voz divina, pues el hombre no es hombre más que en la conquista de su parte más elevada» (*Las voces del silencio*).

Finitud y trascendencia son para el hombre las fronteras-límite de su condición humana. La primera es hiriente como el filo de un bisturí y puede convertir la vida en un drama desesperado, o en una superficialidad despersonalizante y frívola, alimentada de lo accesorio, del confort y del ansia del epidérmico «tener», hasta convertir al hombre en un «poseedor poseído». La segunda—la trascendencia—instala al hombre en una óptica de perspectivas abiertas, en un continuo transpersonalizarse y proyectarse: la «voz divina» de Malraux es apelación que inspira y aspira al hombre hacia una cima sin techo, hacia un «ideal real» siempre próximo y siempre lejano, hacia un eterno presente o un «hoy es siempre todavía» (Machado).

El hombre como ser inacabado tiene en la voluntad perseverante y la lucha es un centro de acción. La frase de Heidegger que presenta al hombre como un «ser para la muerte», tiene su expresión más feliz en Malraux con «el hombre maduro está maduro para morir». No se trata de una tragedia catastrófica, sino de una realidad biopsicológica palmaria e inexcusable. Ello no obsta para que el hombre tome conciencia de su «perdurabilidad». Para Malraux existen dos caminos cabales para lograrla: la *creencia* y la *creatividad*. Pero, de alguna manera, la creencia amplía el campo de perdurabilidad del artista y del genio creador. «¿Está el hombre obsesionado por la eternidad o por escapar a la

inexorable dependencia que la muerte le repite? ¡Sobrevivencia, que no es capaz de ver la muerte de las estrellas ya muertas!; pero no menos miserable nada, si los milenios acumulados por el barro no bastan para ahogar desde el ataúd la voz de un gran artista... No hay muerte invulnerable ante un diálogo apenas comenzado, y la supervivencia no se mide en la duración; es la de la forma la *victoria de un hombre sobre el destino*, y esta forma, muerto el hombre, empieza su vida imprevisible. La victoria, que le dio la existencia, le dará una voz que su autor ignoraba. Esas estatuas, más egipcias que los egipcios; más cristianas que los cristianos; más Miguel Ángel que Miguel Ángel—más humanas que el mundo—, que quieren ser de una verdad irreductible, zumban con mil aullidos que les arrancarán las edades. «Los cuerpos gloriosos no son los de la tumba» (*Las voces del silencio*). Se perdura al través de una denominada «vida imprevisible» y en forma de una deseada «verdad irreductible». Pero, singularmente, cada uno perdura en su creación, cuando la obra de arte o la genialidad ha sido capaz de «transfigurar» la realidad o metamorfosarla. Tal fuerza creadora y má-



André Malraux, con Jean Cassou y Lenormand

gica está simbolizada en la *mano* del hombre, mano dubitante, pero que revela la «fuerza y el honor de ser hombre». He ahí cómo el optimismo vence a la angustia, porque el hombre triunfa allí donde algo «le aplasta», cuando conquista aquello que estaba dentro de nosotros en poder de «la bestia». Nunca una metáfora tuvo tanta profundidad psicológica y metafísica.

El humanismo liberador malrauxiano encuentra un límite nuevo en el tema de la posguerra. La aniquilación ciega e irracional de la guerra ha atentado contra el hombre en todos sus valores. En su Conferencia de la Unesco de 1946 pudo dejar sentado que la *dignidad humana* exigía un rescate inmediato y valiente. «La tortura significó para nosotros mucho más que el valor». Y se hace solidario de un texto dostoiévskiano, con toda la carga de una filosofía

del compromiso humano: «Rechazo mi billete, si el rescate del mundo debe ser el suplicio de un niño inocente por un bruto.» Ese tema del *mal radical*, institucionalizado sociopolíticamente, exige una filosofía de la dignidad humana para descalificarlo y rechazarlo. Se trata de una «mentira racionalizada», que reviste la forma de mal turturante y degradador de todo tipo de valores.

LA POLITICA, COMO ACCION Y COMO ETICA

A Malraux le apasionaba la política vista como un observador y crítico, y, en menor medida, como un sujeto activo de ella. La segunda dimensión tuvo su reflejo siendo ministro con el general De Gaulle. La primera dimensión de la política, desde el ángulo del crítico-observador, merece ser subrayada con ciertas precisiones y acotaciones.

Primero, *cabe una política saturada de significado bélico*, que suele ser siempre la de los vencedores y vencidos. «La política como continuación de la guerra, con medios diferentes.» Malraux rechaza esta forma política como válida

y digna de ser considerada con atención.

Segundo, puede darse *una política como ética* o como proyecto moral desligado de un Estado. En este compartimiento deben estar incluidos los liberales. Su actitud política no trasciende el ámbito de un *sentimiento* subyacente, proyectado de forma polivalente, pero sin una consolidación en una acción dirigida y permanente. «El liberalismo no es una realidad política: es un sentimiento, y un sentimiento que puede existir en varios partidos, pero que no puede fundar el suyo propio» (*Antimemorias*). Esta interpretación sugiere un cúmulo de reflexiones y consecuencias. Por ejemplo, que la política, en tanto que ética política, debe influir en el obrar humano, pero no está en función de acciones pragmáticas, eficaces y transformadoras de la realidad sociopolítica.

Se trataría siempre de una ética política como directriz suprema de la conducta política del ciudadano, pero sin fuerza suficiente para organizar una política de partidos y de grupos de presión. Lo que pierde en eficacia real lo gana en incontaminación doctrinal y en pureza de objetivos.

Tercero, aparece una política como creación y acción de un Estado. Aquí Malraux pudiera ofrecernos una fiel imagen de su sentido patriota y revolucionario (creador) y basado en la acción como la realidad política de un Estado y de un político cabal. Su autobiografía política está descrita con rasgos tan poderosos como sinceros. «Me lancé a un combate por... la *justicia social*, digamos. Quizá, con más exactitud, para dar a los hombres su oportunidad... Fui presidente del Comité Mundial Antifascista, con Romain Rolland; con Gide llevé a Hitler, que no nos recibió, la protesta contra el proceso de Dimitrov y los supuestos incendiarios del Reichstag. Después estalló la guerra de España y me fui a pelear a España. No en las Brigadas Internacionales, que todavía no existían, y a las cuales dimos tiempo para que existieran: el Partido Comunista reflexionaba... Después, la guerra, la verdadera. Al fin, la derrota; como muchos otros, me casé con Francia. Cuando volví a París, Albert Camus me preguntó: "¿Algún día tendremos que elegir entre Rusia y Norteamérica?" Para mí la elección no está entre Rusia y Norteamérica, sino entre Rusia y Francia. Cuando una Francia débil se enfrenta a una Rusia poderosa, no creo ya una sola palabra de lo que creía cuando una Francia poderosa se enfrentaba a una Unión Soviética débil. Una Rusia débil quiere frentes populares; una Rusia fuerte quiere democracias populares. Stalin dijo delante de mí: Al principio de la Revolución esperábamos que la revolución europea nos salvara; ahora, la revolución europea espera al ejército rojo... No creo en una revolución francesa hecha por el ejército rojo y mantenida por la G. P. U... y tampoco en un retorno a 1938. En el ámbito de la historia, el primer hecho capital de los últimos veinte años es, para mí, la primacía de la nación. No es lo mismo que el nacionalismo: la particularidad, no la superioridad. Marx, Victor Hugo, Michelet (Michelet, que escribió: "Francia es una persona") creían en los Estados Unidos de Europa. En cambio el profeta no es Marx: es Nietzsche, que escribió: "El siglo xx será el siglo de las guerras nacionales" (*Antimemorias*). De este largo texto de Memorias habrá que acotar algunas tesis de largo alcance y sumamente expresivas para calibrar el volumen político en virtud del cual debe ser juzgado Malraux.

Sirva como primera anotación su rebelión antifascista. Significaba la puesta en acción de su humanismo liberador. Tanto él como Gide representan la postura de los literatos franceses liberales y militantes de la causa de la dignidad humana. Como segunda actitud sobresale su patriotismo francés: «Me casé con Francia». Como tercera posición aparece su sentido nacional de la política, bien diferenciado por él del nacionalismo cerrado: «Es la particularidad, no la superioridad.» Su cuarta postura



doctrinal consiste en elegir entre Francia y Rusia, no entre Rusia y Norteamérica. La exclusión de Norteamérica es sintomática para el estilo del político y del intelectual francés, con conciencia de que la vieja Europa ha cambiado el mundo desde Francia; toda primacía imperialista, desde otra ladera, le resulta inconcebible.

ANTICONCLUSION

Como una parodia de las antimemorias de Malraux, he elegido este epígrafe final. Como anticonclusión, pretendemos afirmar que este francés afrancesado en la primacía de su nación, tuvo una colosal área de expresión como ciudadano del mundo. ¿Cómo casar al francés «puro» con el novelista universal? Oriente y Occidente fueron para él una integración de valores complementarios. Su crítica del arte, del cine y su sentido de la novelística responden a ese ámbito sin fronteras limitantes.

A Malraux hay que leerlo con el alma abierta a la contradicción y al misterio, porque son éstos los dos marcos de referencia para interpretarlo. Como su valoración de la política está en función de la dignidad humana, nunca fue un político al uso o convencional, sino marcado por los cambios exigidos por una cultura sociopolítica que fomentaba este humanismo liberador. Pero su situación provocadora arranca siempre de momentos-límites, que le obligaron a dar giros en redondo para superar lo que aparecía como aniquilador y con rostro de ferozmente inevitable.

EL «Planeta» convocó una vez más a las muchedumbres literarias. En la mesa —con los LARA y con su hombre en Madrid, J. DOMINGO—, tres escritores, tres novelistas importantes, tres: JESUS TORBADO, ganador; ALFONSO GROSSO, finalista, y ANGEL MARIA DE LERA, presentador.

De los tres respondo ante el tribunal de la Historia: son demócratas de antes; no han tenido que adquirir etiqueta modernita, la tenían.

Y entonces va un pseudojoven sabio y bien vestido y se les enfrenta, el hombre, desde, quizá, una nueva izquierda. Las egregias columnas del Hotel Palace se estremecieron cuando el reventador aguerrido y desafiante, que estaba decidido a salir en los periódicos caiga quien caiga, gritó, entre otras cosas, un comprometido ¡Viva la Libertad!, que sonó a reproche, a denuncia, a exigencia.

Ande, pásese usted la vida jugándose el tipo para eso. La gloria no perdona. Aquí, se la carga el éxito.

Aún no he leído la novela de TORBADO, pero estoy seguro de sus éxitos: el literario y el comercial. Es un buen escritor, inventa bien, narra bien y ha dado con un tema que es oro molido en este momento. Esa portada del libro vendería sola hasta una guía de teléfonos. Mucho más —naturalmente, señor— una buena novela.

Como será buena, no hace falta ser profeta para decidirlo, la de GROSSO.

☆

EL número —romano decadencial— montado por la FAMILIA PANERO ha puesto una nota optimista, la única, en la Bolsa de Valores: la cotización del cine experimental ha subido treinta o cuarenta enteros.

LEOPOLDO PANERO es quien fue. Y así vivió su muerte, en la memoria de su viuda y de sus hijos en los primeros años de muerticie. Luego se fue pudriendo en la medida en que se degradaban las conciencias en las que debía permanecer intacto su recuerdo.

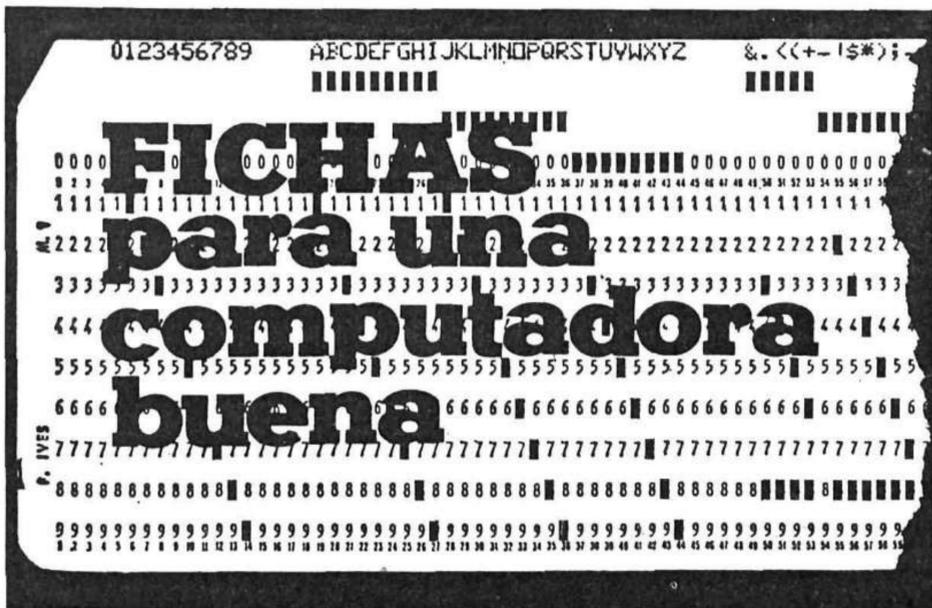
Como todos los poetas hizo en sus versos escalofriantes profecías: léase el soneto alejandrino «Hijo mío», con frases como éstas:

... me invitas a la sombra que se hunde
[en mi pisada
... y a tu amor me abandono sin que me
[quede nada
terriblemente solo, no sé dónde, hijo mío.

Y el «Epitafio» que él mismo se escribió para la hora del lujo funerario empezaba:

Ha muerto
acribillado por los besos de sus hijos
absuelto por los ojos más dulcemente
[azules

Lo bueno de morir se era eso: en el recuerdo iba quedando el muerto libre de sus pupas, sus tics, sus tropiezos y sus jorobas; la imagen del muerto se iba acicalando en el tiempo, y los años envolvían al hombre prosaico y pecador en una memoria grata que acababa dejándolo más bonito que un san luis.



Por Angel PALOMINO

¡Dios!, si no fuese por eso, por esa generosidad de la memoria, no habría canonizaciones. Porque santos, lo que se dice santos de verdad de verdad, no hay: pero creemos en ellos, los necesitamos para asumir, sin tirar la esponja, nuestra indignancia.

PANERO, el poeta, está vivo en sus versos y en su astorgana estatua merecida. Y está vivo en su viuda, y en los hijos nacidos de su barro, de su amor y sus culpas.

Esta película estremecedora no va contra él ni contra su obra; turba su paz de muerto, pero eso es otra cosa. También doña JUANA DE CASTILLA turbó la paz sepulcral de la reina ISABEL.

Si despojamos la película de su nombre, si a los personajes les cambiamos el apellido, quedará en pie una importante obra cinematográfica y científica: de obligado estudio para psicólogos, sociólogos y neurólogos. Y una historia tan real que sólo puede ser narrada, reinventada, por un artista.

☆

HA estado en España OTTO MORALES BENITEZ, caudaloso en sonrisas, opulento en afectos, escritor de la Colombia amiga, maestra, hermana. Como esos caballeros excepcionales, polivalentes, resueltos, fecundos, que curran sin descujarse, molidos, pero contentos, y viven varias vidas en el tiempo en que otros apenas consiguen acreditar una sola, ha sido escritor siempre y, además y mientras tanto, catedrático de Literatura, Derecho Internacional, Trabajo, Sociología y Derecho Agrario. Y senador. Y ministro. Y académico. Pero siempre, siempre escritor. De él es esta frase política:

Por ventura, todavía nos alimenta el renovado afán de poesía.

Y ahora, en un artículo del arisco calista de Tuluá, nuestro inquieto, insu-

miso, admirado GUSTAVO ALVAREZ GARDEAZABAL—el colombiano más premiado en España—, leo que OTTO MORALES puede ser, debe ser, el próximo presidente de Colombia.

Prometedor intento, esperanzadora maqueta de política futurible; Hispanoamérica tiene brillante, noble, esclarecida tradición de escritores presidentes.

Desde ahora, y sin otro deseo que la eficacia ejecutiva, la paz del país y la mayor gloria de las letras hispánicas, pongo mi parte de preconización y apotheosis en ese hombre, en ese nombre.

Consulto a LA COMPUTADORA que larga una tarjeta *green succes* con un texto breve y elocuente:

OTTO FOR PRESIDENT.

Lenguaje cibernético, gringo y electoral que disculpo; LA COMPUTADORA es buena, habla como sabe y profetiza con su mejor voluntad.

Y hace lo posible por agradar; algo de lo que son incapaces las computadoras convencionales.

☆

LUIS MARAÑÓN, que lleva dentro un escritor—un buen escritor—insatisfecho, dice en *Blanco y Negro*:

El escritor, toda su vida de renuncia es literatura; quiéralo o no, se quema en una perpetua orgía de desclasamiento.

Después de leerlo vale soltar cualquier exclamación tipo «toma castaña».

La frase es enigmática y con ella remata un enigmático artículo en el que solamente veo una cosa clara: a MARAÑÓN le duele algo, la búsqueda quizá; eso debe ser la «orgía de desclasamiento».

Pero, por los clavos de Cristo, si escribir es un arte, si el arte es lo más hermoso que hace el hombre; si la satisfacción del artista está en hacer su

obra y, más aún, en conocer y admirar la obra de los demás. Para mí sólo hay un placer semejante al de escribir: leer, leer la obra de otros escritores. Mi placer supera al del lector no escritor: porque disfruto como un enano leyendo a PROUST, a GALDOS, a JACK LONDON o SANCHEZ FERLOSIO, porque puedo pasarlo chupi lo mismo con SIMENON que con RUBEN DARIO, con AQUILINO DUQUE, con CABAÑERO, con ZANE GREY, con TAGORE, con R. L. STEVENSON o con DOS PASSOS; tan chupi como un electricista, un médico, una secretaria rubia o un brigadier que sean aficionados a la lectura. Mi gozo es doble porque disfruto con lo que me cuenta el autor, con cómo me lo cuenta y, además, voy descubriendo al otro escritor y adivinando su realidad, que para mí—que conozco su oficio y, a lo mejor, algo de su vida—se me va revelando entre las líneas de lo escrito, en las peripecias de sus personajes, en las palabras y las acciones de sus buenos y sus malos, que son como cicatrices o diplomomas de las heridas y los obsequios que le hizo la vida.

Escribir es un don, un regalo, una ventura. Sólo ser reina madre o torero muy joven y muy triunfador se puede comparar a esa alegría inmensa de escribir por hacer arte y sin, claro está, pretender cambiar la faz de la tierra. Entonces, supongo, sí se debe sufrir mucho cuando el ingenuo ve que la faz de la tierra sigue tan pancha; ni se entera.

☆

MIGUEL JUNCADELLA, poeta. Legión de unidades inintercambiables los poetas; cada uno es cada uno y diez poetas no son una decena de poetas, legión de divinos insensatos autárticos, inmiscibles. JUNCADELLA junta la obra de varios años, olvida pasadas experiencias editoriales y, con el corazón niño, altivo y desolado, hace la artesanía total. Ciclostila, multicopia y encuaderna un tomo, lo titula «tres o acaso cuatro libros de poemas», y lo regala a los amigos.

Así es él—que merece ediciones con su solapita y su canesú, con su viñeta y su colofón—y así es su poesía. Distantiada y solidario, está en la vida y con la gente, pero no rompe el cristal ni pasa la batería ni se zambulle. Sufre, compadece y teme que su consuelo y su pan, sean rechazados, porque dar no es bastante ni compadecer ni cantar. Permanece quieto y se disculpa con cuidado de que no se le vean las lágrimas ni las heridas.

*Aunque no tiro del carro
comprendo vuestro sudor*

.....

*Si no sirve, perdonadme
por no haberme uncido yo.*

Y teme que, por no enseñarlas—sus lágrimas y sus heridas—, los otros, los apaleados evidentes y palmarios, juzguen con severidad su cantar estoico y desabrido.

EL PUENTE SIMBOLICO

Por Luis BONILLA

Entre los muchos signos que abundan en la literatura, con renovada vigencia, la idea de *punte* es una de las que atesoran mayor historial psicológico. Al evolucionar desde su elementalidad de signo enunciador hasta alcanzar una gran complejidad simbólica, nos lega el lento proceso histórico, en realidad milenario, de esa elaboración culturizada cuyos precedentes se encuentran ya en primitivos mitologemas orientales, mediterráneos, nórdicos y luego en la épica medieval. Sus juegos alegóricos entre lo mágico y lo metafísico se hacen visionarios en el Romanticismo, pero enriquecen el caudal simbolizador que llega hasta la narrativa actual con renovados incentivos de realidades más positivas, aunque igualmente soñadas y planteadas con los viejos signos inmortales. Precisamente, en el proceso evolutivo de su arcaísmo alegórico reside el interés actual por aquellos valores, como raíces de tantas simbolizaciones religiosas y sociológicas que en el transcurso de los milenios persisten evocadoramente, sin clara conciencia de su fenomenología, pero con vigor expresivo de alcances.

La literatura universal de todos los tiempos ha reflejado (desde el subconsciente de los autores) evocaciones de la idea sustancial de *punte* en las más variadas circunstancias, como sintetizar un estado de ánimo, una situación conflictiva, un dilema de *tiempo* a transcurrir, o la problemática de *espacio* que parece unir dos mundos separados por su trascendencia recíproca. Así el *punte* viene a servir para la síntesis primaria de una dialéctica existencial que en tesis y antítesis se relaciona con el tiempo y el espacio vitales.

EN LA RUTA PRODIGIOSA

Desde los planteamientos más ingenuos de signo primario y los de mayor complejidad simbólico-filosófica, todas las culturas nos legan alcances alegóricos sobre el *punte*, por donde llegamos a las raíces colectivas de un arquetipo significativo que persiste en las estructuras mentales de nuestros días.

Los mitos griegos de alcance protofilosófico, los nórdicos de evocaciones teleológicas y las leyendas medievales de valoraciones caballerescas, pero también de preocupaciones demoníacas (1) ofrecen perspectivas del símbolo *punte*, con alcances variados que trascienden a la literatura renacentista, se desbordan en el Romanticismo y al llegar a nuestra época acarrear ante la sola presencia de este símbolo una veloz carrera del subconsciente para buscar la génesis ancestral de todo su historial alegórico en los sedimentos ideológicos de nuestra cultura occidental. Pero el simbolismo del *punte* no sólo concierne a nuestro ámbito cultural, pues al menos como signo (sencillo o interrelacionado) se encuentra también en pueblos primitivos de hoy, según nos sale al paso en algunas indagaciones de los antropólogos.

En el tránsito del mundo positivo al imaginario, o entre la realidad vivida y la realidad soñada, hay siempre un puente. Es como el arco de colores por donde la griega Iris iba y venía del cielo a la tierra. Esa Iris, divinidad subalterna, mensajera de los dioses entre lo divino y lo humano, resulta en sus trajines concretos asimilable a las características vulgares de cualquier correo humano. En este sentido no provoca las derivaciones protofilosóficas que ofrece en cambio el gran arco por el que ella se desliza. Punte mítico entre la tierra y el cielo, donde se esfuma a veces hasta perderse de vista. Se sobrepone en-

tonces al valor de signo elemental respecto a una realidad meteorológica y anuncio de la cesación de lluvia, la sugerencia de una prodigiosa ruta abierta hacia el cielo, cuya suposición da base a la complejidad de un elaborado simbolismo.

No importa ahora la genealogía mitológica de Iris, acorde al antropomorfismo griego, aunque debe recordarse la intención alegórica de Hesíodo cuando en su *Teogonía* dice que Iris es hermana de las Arpías, las cuales representan los vientos, y todas ellas son hijas de Tifón el dios del huracán. Pretende explicar así, a nivel vulgarmente comprensible, esas cualidades de velocidad atribuidas a Iris cuando surca el espacio con sus alas doradas, vistiendo larga túnica de colores, el cabello sujeto por una cinta y el caduceo simbólico en la mano. No obstante, aparte de las poéticas descripciones legadas por los helenos y las pinturas que la representan en sus vasos, Iris no alcanza la complejidad simbólica del arco-punte al que ella da nombre. El arco iris se utiliza como alegoría para dejar planteada sucintamente la utópica posibilidad del tránsito desde lo natural a lo sobrenatural, pero también el *retorno*, siempre lo más difícil en todas las situaciones míticas que aluden al problema, como en la leyenda de Orfeo y en todos los intentos filosóficos, mágicos e incluso chamánicos o brujeriles para lograr ese inquietante viaje de ida y vuelta.



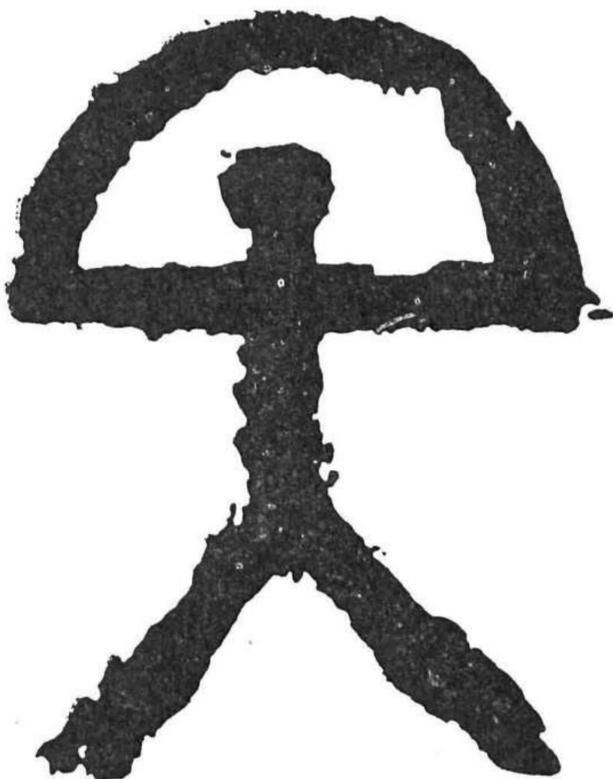
Punte sobre el Sena, y Notre Dame al fondo, en un evocador grabado (siglo XIX), donde el inconsciente del artista ha buscado una perspectiva de yuxtaposición de dos símbolos

(1) El contenido alegórico de tantas leyendas sobre puentes construidos por el Diablo repite en infinidad de ellas un arquetipo mítico harto conocido, y el mestizaje ideológico de connotaciones éticas, religiosas y sociales elaborado en épocas sucesivas.

Dicho viaje, realizado gracias a cualquiera de los puentes mágicos a que se refieren los mitos, es una acción que tiene mucho de heroica en sentido psicológico y en el contexto legendario. Así es común a todos los planteamientos insistir en la necesidad de no volver la vista atrás ni a los lados mientras se realiza el tránsito prodigioso. Se trata de rehuir el vértigo del *abismo* o el miedo a los *monstruos* acechantes, y el *engaño* de imaginarios atractivos, como el canto de las sirenas en el viaje de Ulises. Abismo, monstruos, sirenas: incitantes desviaciones hacia el submundo biológico que proceden solamente de alegóricas representaciones surgidas del inconsciente del héroe.

El arco recorrido por Iris viene a servir como la más primaria y universal alegoría del puente simbólico que plantean luego a escala intelectualizada todos los esoterismos de Oriente y de Occidente en busca de la individualización y la trascendencia. Representa el *puente* que ha de cruzar la existencia humana al efectuar su órbita vital, desde su afelio terrestre hasta su perihelio celeste. Entonces, cada una de las motivaciones que dan *color* y sentido a la existencia, pueden identificarse a la imagen de un arco iris que inicia su trayectoria desde lo material y sensible para ascender por celeste órbita hacia lo inmaterial, y esfumarse en ella, disolverse o transformarse, como en el planteamiento del *solve* y *coagula* de los alquimistas. Simboliza la anhelada transmutación humana de lo físico en metafísico, como realidad intuitiva, donde el cuerpo o experiencia vivida pretende fundirse en el alma o experiencia soñada para lograr la supervivencia. Queda entonces, a manera de sedimento, la acuciante motivación de la inquietud sexual, partícipe de ambos incentivos físicos y espirituales.

Las mitologías de muy diversos pueblos buscaron resolver ese problema mental (pero de ansiedad biológica) de los desti-



Arco iris y puente mágico sostenido entre ambos extremos por el dios Indalo, genio protector contra tormentas y maleficios. Es de origen ibérico. Solía colocarse en las fachadas de las casas. Actualmente la artesanía metalúrgica almeriense continúa, como desde tiempos inmemoriales, ofreciendo estas sugestivas figurillas que son el símbolo de un remoto poder sobrenatural. El presente dibujo procede de la obra de C. Almendros: Mojácar, rincón de embrujo

nos del sexo; es decir: averiguar si los incentivos de concreta cualidad sexual lo gran trascender hacia otra post-vida inmaterial con motivaciones espirituales o abstractas. Otras mitologías rehuyeron el dilema o pensaron, como en el Occidente cristianizado, que la vida espiritual del Más Allá carece de sexo.

Entre las soluciones a dicho conflicto, una de las más antiguas ya con alcances simbólicos, fue imaginar el reencuentro en la otra vida de las dos polaridades escindidas del fabuloso andrógino. El esoteris-

mo oriental y helenístico utilizó la remota idea mitológica del andrógino para expresar la sustancial constitución de la naturaleza humana. Si mitológicamente se denominaron andróginos a los fabulosos individuos dotados de cuatro brazos, cuatro piernas y dos sexos, a quienes Júpiter dividió en dos seres: hombre y mujer, de aquí se planteó alegóricamente la existencia de un hombre complementario para cada mujer, los cuales se buscan en la infinitud del tiempo desde la escisión de su primitiva naturaleza bisexuada. Las posibilidades especulativas que ofrece dicha idea para la filosofía simbólica hallan en su versión psicológica un cauce científico. La presencia de lo femenino en lo masculino, y viceversa, adviene a la Psicología analítica con el concepto de la polaridad *animus-ánima* (masculino-femenino) tan magistralmente desarrollado por C. G. Jung, sobre todo respecto al carácter complementario de la personalidad. Ya la remota filosofía china, con su básico y tan repetido esquema del *Yan-Yin* plantea en la constitución del *Tao* universal y de todos los *taos* individuales la polaridad dinámico-estática que es masculino-femenina y puente de equilibrio existencial. Ya a niveles de primitivismo se advierte como básica suposición que todo lo visible e invisible está dotado de característica sexual masculina o femenina; y no se comprende que exista una de ellas sin la presencia efectiva o latente de la otra en oposición, pero tan relacionadas que a veces semejan una naturaleza bisexuada. Así, las tribus africanas de los Bantúes del Niassa consideran al arco iris compuesto de un elemento masculino y otro femenino, a manera de un doble arco. El masculino es el más ancho; pero él solo no podría cumplir su función de impedir la lluvia, para lo cual necesita la colaboración del arco menor femenino. Por eso suponen que al cesar la lluvia, primero aparece el arco iris macho y en seguida el arco hembra (2). La lluvia podrá ser influenciada aparentemente por los rituales mágicos que en todos los pueblos primitivos la atraen o ahuyentan, pero en ese mito observado por Gunter Wagner las actividades rituales y propiciatorias de los brujos nada pueden hacer ante la presencia del arco iris, puente enviado por Dios para que se detenga la lluvia.

Universalmente se aprecia siempre una doble significación de los alcances alegóricos del arco iris; conciernen primero a la idea de *puente* entre el cielo y la tierra, que es su alcance de raigambre cosmológica; y segundo, a nivel de interioridad individual respecto a la paradójica unión y separación entre la persona corporal y sus inquietudes espirituales. Ese paralelismo de funciones simbólicas suele ser tan común a todo *puente mágico* que no es difícil hallarlo de alguna forma en numerosas culturas de la Antigüedad y actualmente en pueblos que aún conservan su primitivismo, por donde obtenemos una prueba más del persistente deseo de relacionar lo astronómico y lo humano. Como ejemplo de ese doble simbolismo aplicado al arco iris y fuera ya de nuestra histórica área mitológica, resulta muy definidor del citado engranaje psicológico un mito de América del Sur recogido por Levi-Strauss, según el cual la primera significación del arco iris, al igual que en tantas mitologías, es la de enunciar el fin de la lluvia y marcar la disyunción cielo-tierra unidos antes de la lluvia. La segunda significación es la de señalar y producir los males, como son las enfermedades del hombre y los cataclismos naturales. En este caso el arco iris viene asociado a la imagen de una gran serpiente maligna, y por antítesis evoca



Famoso puente «de los suspiros» en Venecia, entre la vida y la muerte, porque lo cruzaban los presos políticos desde el palacio a la prisión para no regresar jamás

(2) El referido mito fue descubierto por Gunter Wagner en sus investigaciones sobre las creencias cosmológicas y cosmológicas, expuestas en su ensayo publicado por la Oxford University Press con el título general: *African Words. Studies in the Cosmological Ideas and Social Values of African peoples*. Londres, 1954.



Cuadro de José Ribera, *El Españolito*, titulado *El sueño de Jacob* (año 1630, Museo del Prado). Se ve al patriarca dormido sobre su brazo izquierdo; un árbol a la izquierda; detrás, hacia el centro, la escala de luz por la que en sueños vio subir y bajar a los ángeles entre la tierra y el cielo, según el relato del Génesis, cap. XXVIII.

otra benéfica visible en el cielo nocturno: la Vía Láctea. Según este planteamiento, Levi-Strauss propone la ecuación: *Vía Láctea-arco iris = vida-muerte* (3).

La ecuación citada es bien sugestiva, y creemos poderla aplicar dentro del substrato primario del mito universal de trascendencia, en su triple dimensión: primero, de lo terrenal a lo divino; segundo, de lo material a lo inmaterial, y tercero, de la muerte a la resurrección, conjugadas las tres proyecciones en sus recíprocas antinomias simbólicas. Así viene a ser también el puente prodigioso que, en la mitología china expresa alegóricamente la posibilidad de comunicación entre la tierra y el cielo. Aspiración tan repetida universalmente en sentido mágico unas veces y religioso otras. En este último aspecto no podrá hallarse leyenda más difundida que la israelita, contenida en el *Génesis*, donde el arco iris resulta signo de alianza entre Dios y los hombres en virtud de la promesa que Jehová había contraído, otorgada a Noé después del Diluvio. Pero esa poética tradición tan sencilla promovería muchos siglos después las consabidas polémicas de los sesudos teólogos, ya que tomada al pie de la letra la referencia bíblica podía entenderse que si Dios puso el signo del arco iris como promesa de que ya no habría otro diluvio, se deducía que dicho fenómeno del arco iris no había existido hasta entonces (4).

CUANDO EL PUENTE SE HUNDE

En el mundo occidental, antes de la llegada de las creencias del Próximo Oriente y del transvase de los símbolos griegos

(3) Lo que dice el Génesis textualmente es: «Estableceré mi pacto con vosotros, y no perecerá ya más toda carne con aguas de diluvio, ni habrá en lo venidero diluvio que destruya la tierra. Esta es la señal de alianza que establezco entre mí y vosotros, y con toda alma viviente que está con vosotros por generaciones perpetuas: pondré mi arco en las nubes y será señal de alianza entre mí y la tierra. Y cuando cubriere el cielo de nubes, aparecerá mi arco en las nubes» (*Génesis*, cap. II, 11-12-13).

(4) Según comenta Flamarión en su obra *La Atmósfera*, Lutero no vaciló en declarar que el arco iris apareció milagrosamente después del Diluvio. Otros adoptaron una actitud conciliadora para salvar la realidad natural y la letra bíblica. Scio dice en sus anotaciones a este pasaje que algunos, con San Crisóstomo, manifestaron que «antes del Diluvio había lluvias y, por consiguiente, se formaba el arco iris, pero lo que hasta entonces había sido un efecto natural de la lluvia, quiso el Señor que fuese como una prenda visible de su promesa y de la clemencia que había de usar con los hombres». En todo caso, las reminiscencias mitológicas y la persistencia de este signo universal, que es protohistórico, halla su cauce imperecedero en el trasvase religioso.

a la mitología de Roma, existía un legado autóctono de remotos simbolismos que procedían en España de la mitología ibérica, y en Italia de mitos latinos, como los etruscos y sabinos. En ambos casos la alegoría de *punte* sería más tarde fusionada a las versiones célticas de un puente mágico. Esa idea resulta común a todos los pueblos europeos en variados aspectos según su idiosincrasia ambiental respecto a un puente mágico que es preciso vigilar, conservar y evitar que se hunda, porque es trascendental para los destinos de la Humanidad.

Aunque son escasos los testimonios que de la España protohistórica pueden recogerse sobre la alegoría del puente, aún persiste la iconografía del personaje llamado Indalo, de origen ibérico, grabado en la fachada de algunas casas almerienses, y ofrecido en artísticas versiones esquemáticas de la artesanía metalúrgica. El Indalo, con su puente simbólico entre ambas direcciones: la de Oriente y la de Occidente, parece ser un genio protector contra los maleficios y las tempestades. Puede interpretarse dicho puente como un arco iris que el Indalo sostiene entre ambos brazos extendidos en señal de su poderío y de protección a los hombres para indicarles la presencia de una ruta entre la tierra y el cielo.

La mística alianza entre el cielo y la tierra la encomendaron los hombres de la fundación de Roma a sus *pontífices* (5) o trazadores de puentes, en su doble función de poseedores de fórmulas matemáticas (para la construcción arquitectónica, como los sacerdotes egipcios) y por ser ellos los mantenedores de arcanos religiosos que establecían otro tipo de *punte* inmaterial entre el mundo de los humanos y el de la divinidad.

La imagen de *punte*, símbolo de unión entre lo sensible y lo suprasensible, resulta además el tránsito obligado que cruzan los héroes de todas las mitologías en la búsqueda de su *mismidad*. Es el lugar por donde se efectúa el *cambio* en cualquiera de sus simbolismos de épica trascendente: ya sea como la metafísica aventura de Orfeo en su viaje de ida y vuelta entre el mundo de la vida y el de la muerte

(5) Del latín *pontifex* (de *pons*: puente, y *facio*: hacer, obrar, ejecutar), magistrado sagrado que presidía los rituales religiosos y los sacrificios. Llegaron a ser ocho, y el de superior jerarquía se denominaba *Pontifex maximus*, de donde después tomó nombre la denominación católica de Sumo Pontífice.

te para rescatar a Eurídice; o los otros planteamientos más positivos de las leyendas medievales, donde el héroe es también un libertador, pero de alcances menos filosóficos y más históricos en cuanto a su potencial latente de justicia natural y ética de la vida.

Si el simbolismo universal del puente plantea a veces divergencias de trayectoria en la realidad ideológica como el citado abandono del incentivo mítico para retornar al cauce positivo, en cambio cuando es recurso de magia alcanza niveles de la máxima irrealidad imaginativa, al estilo que se desarrolla en el marco bruñido, como el del mágico puente por donde el chamán asegura poder cruzar en su viaje de ida y vuelta entre el mundo natural y el de los espectros.

Cuando la teogonía del clasicismo grecolatino, sensual y realista, efectúa su encuentro con otras creencias europeas que han buscado lo sobrenatural por cauces de mayor sentido mágico que religioso, se realiza una yuxtaposición en los alcances simbólicos. Así, ante el substrato cretense, micénico, romano, ibérico, de la idiosincrasia mediterránea, se abren paso las tradiciones nórdicas del legado céltico con otras maneras de encauzar una irrealidad que supere la realidad insuficiente.

La gran extensión de la simbología céltica en toda Europa, investigada en sus vestigios arqueológicos, su cerámica y las escenas y signos grabados por el arte metalúrgico, carece sin embargo en su época más antigua de referencias escritas, y nada hubiera quedado de relato autóctono (aparte de los comentarios romanos, como el de la *Germania*, de Tácito), a no ser por el transvase ulterior de sus leyendas remotas (de tradición oral) a la poesía nórdica, a los cantos épicos, a las sagas, donde el factor mitológico es uno de los más significativos exponentes del estilo de comportamiento y búsqueda de la trascendencia escatológica que nos lega unos símbolos antiquísimos. Entre ellos el puente de Bifrost o *pasillo oscilante* puede servir de centro de interés donde confluye un vasto historial de mitologemas.

El puente de Bifrost, llamado también



Al fondo los dos arcos concéntricos que evocan el arco iris y forman el mítico puente de Bifrost, vigilado y defendido por Heimdall, uno de los benéficos dioses nórdicos. Lleva los atributos célticos del gallo sobre el casco y la espada con la empuñadura de cabeza mágica, mientras hace sonar el cuerno de aler'a a los dioses para evitar que los gigantes, personificadores de los males crucen el puente. Entre las muchas interpretaciones artísticas ofrecidas a través de todas las épocas, principalmente por escultores y pintores escandinavos y germánicos, este dibujo del siglo XIX, del danés Ludey, es quizá el planteamiento que se atiene con más realismo objetivo al mito ancestral.

«camino tembloroso» o paso trémulo se identifica al arco iris de los tres colores primarios: rojo, azul y amarillo; pero de tal resistencia que los dioses lo cruzan montados a caballo. Fue construido por ellos a la entrada de su ciudadela o Asgard (idea de común origen indoeuropeo con el Olimpo heleno) como puente por donde únicamente se comunica el cielo y la tierra, «puente de los Asir» o puente de los dioses, de los cuales es jefe el supremo Odin.

La vigilancia del puente Bifrost está encomendada al dios Hemdallr, el cual, para cumplir bien sus funciones, vive donde termina el extremo celeste del arco. Siempre tiene dispuesto su caballo Gulltopr, «el de las crines doradas» (6), y la espada con la

(6) Puede ampliarse en mi artículo «Simbolismos del caballo», número 522 de LA ESTAFETA LITERARIA.

simbólica cabeza tallada, así como el cuerno sonoro para avisar a los dioses si los gigantes malignos de las montañas de la tierra intentasen acercarse al puente con propósitos de invadir la mansión. También le ayuda en la vigilancia el gallo de todas las leyendas célticas (7), cuyo cántico de media noche y al llegar la autora es como el «alerta estoy» de todos los centinelas que no se duermen.

En algunas leyendas, el dios vigilante del puente parece evocar con su caballo de crines resplandecientes al dios indoeuropeo del sol y del fuego, que sirve de símbolo a la luminosidad mental del espíritu. En este sentido resulta como un eco simbólico del ancestral dios Agni de los cantos del Rig-Veda.

(7) Véase El «simbolismo del gallo», número 510 de LA ESTAFETA LITERARIA.

En la leyenda germano-escandinava sobre el ocaso de los dioses, con su marcado carácter escatológico, juega un doble papel simbólico el puente de Bifrost. Al realizar los gigantes su ofensiva final, cuando lo gran cruzar el puente, éste se desploma. En la gran batalla de símbolos antagónicos (de valores y disvalores), que personalizan dioses y gigantes, hay doble significación, una de alcance escatológico y cósmico, otra a escala de valoraciones humanas. En el primer aspecto el cielo se oscurece o arde, la tierra se hunde en el mar, las estrellas se desprenden de su sitio habitual en el firmamento. En el segundo aspecto es el triunfo del Mal sobre el Bien y de los incentivos egoístas sobre los altruistas, desde que el hundimiento del puente Bifrost priva a la Humanidad de la comunicación simbólica entre el cielo y la tierra.

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

CARLOS Edmundo de Ory es y ha sido siempre un poeta aparte. No tiene que importar a nadie, y menos a él, que digamos ahora cómo le tomaron las gentes en los primeros pasos de su obra. El lector desconfía siempre cuando no entiende del todo, cuando llega alguien que, en vez de tirar los dados, arroja el cubilete y rompe el azar con golpe de desesperada rebeldía. Carlos Edmundo de Ory era un río que se precipita, un lago que se abre, un mar partido en dos para que pasase por el vacío que dejaba una torrenciosa desconocida. Porque aquello parecía el mismo mar de siempre, pero sobresaltado por algo que no eran las tempestades conocidas, los desafueros de costumbre. La palabra era de pronto como una gran broma del lenguaje, como una careta, en la que estaban trastocadas las habituales facciones. Ojos que reían, boca que miraba, mejillas que se convertían en pozos o en frentes, nariz que se volvía hacia adentro. La poesía en sus manos era verdaderamente otra cosa. Y los que leían tenían que explicarse todo aquello de alguna manera...

Luego pasó mucho tiempo, mucho más que el de los relojes y que el de los calendarios. El poeta «alzó las manos para acariciar el relámpago», y los pocos que se atrevieron a cogerle de la otra mano quedaron electrizados. Sin duda era más cómodo ver pasar al loco que se quemaba sin extinguirse, lo cual ya era raro. Pero el lector, indemne, se consolaba diciendo: «Está lejos, muy lejos», con el miedo del que está temiendo que vuelva a acercarse la tormenta. El propio Carlos Edmundo de Ory podía prestarle palabras para alejarle del terror que podía invadirle:

Lo lejos que se aleja lejiéndose
El lejanía lejanosidad
Tu lejano lejar de alejades...

Dejadme decir ahora, ahora que aparece un nuevo libro suyo, Lee sin temor —al que pertenece la «homofonía» anterior—,

que algunos de nosotros fuimos más admirativamente deslumbrados. Han pasado muchos años, muchos años... Y todavía el alucinado pide casi perdón por serlo, por no poder dejar de serlo. Y de pronto se vuelve oscuro entre el relámpago. Visto y no visto:

No me calumnien a mí por mi oscuridad

* * *

«QUE bien se anda, por las afueras, verdes de España», nos dice Luis Jiménez Martos en Los pasos litorales, su nuevo libro. Orillas recorridas dos veces. Primero, físicamente; ahora, dentro del alma. Porque hay poemas —digamos geográficos— que están como escritos sobre la tierra, en un «alto» del camino. Entonces los versos copian, espejean lo que recorren, y la palabra es como un servicio inmediato, como un eco inmediato, de los pasos que suenan en la tierra. Otra manera de decir es ésta. El poeta ha dejado que el paisaje se haga, de nuevo, paisaje dentro de él. Los lugares exactos se evitan muchas veces para que todo quede transformado en línea sutilísima de poesía más acendrada y más pura. Las cosas han dejado un vacío en este mundo y el verso va llenando ese hueco con su doliente poder de transformación...

Avanzo, avanzo, avanzo, avanzo
por esta piel de la mañana

Y son los caminos interiores los que se recorren, y la «piel de la mañana» se extiende por un mundo que ya no es el nuestro, sino el descubierto por la magia del poeta. Ese «pescador» puede ser y no ser, estar y no estar en el puerto de Motril. Y esas piedras «creadas por los besos submarinos» —desde un verso bellísimo— no tienen por qué ser de la playa de Salobreña.

Precisamente lo que el lugar determinado exige es como un tirón que saca de su

quicio la independencia creadora del poeta. Recrear lo ya visto y abandonado, lo que la ausencia arranca de nosotros, es misión y exigencia del poeta. El sitio del que canta, ya no es aquel que propició su canción. Y ésta llega ahora como una justificación tardía; de ahí su emocionada y emocionante presencia.

Luis Jiménez Martos ha acertado también en sus poemas más delineados como aquel que recorre «la cintura de España». Pero en otras ocasiones va mucho más allá y lo que sube a Igueldo es «el funicular trabajoso del tiempo».

* * *

CAE en mis manos un pequeño librito, sin data de publicación. Su título, Epigrammi. Y se lo dedica «al Conte Carlo Roncalli, patrizio bresciano all'ornatissima dama la signora Contessa Bianca della Somaglia Uggeri». El conde en cuestión ha elegido una serie de madrigales, epigramas y epitafios, casi todos anónimos, de la literatura francesa, y los ha traducido, con una gran libertad, no falta de destreza y de gracia, a la lengua italiana, para deleite de la «ornatissima dama».

Copio uno de los madrigales:

Je mourrai de trop de desirs,
Si je la trouve inexorable;
Je mourrai de trop de plaisirs,
Si je la trouve favorable;
Ainsi rien ne peut me guérir
De la douleur qui me possede;
Je suis assuré de périr
Par le mal ou par le remede.

Y esta es la versión del autor del libro, en italiano:

Morirò dal gran tormento,
S'io la trovo scompiacevole;
Morirò dal gran contento,
S'io la trovo favorevole;
Tra si fiero opposto assedio,
Non ho modo di guarire;
Io son certo di perire
O dal male o dal rimedio.

En la literatura española corre el tema de estos madrigales con diferente fortuna, pero lo hemos despachado muy rápidamente en la conocida copla popular:

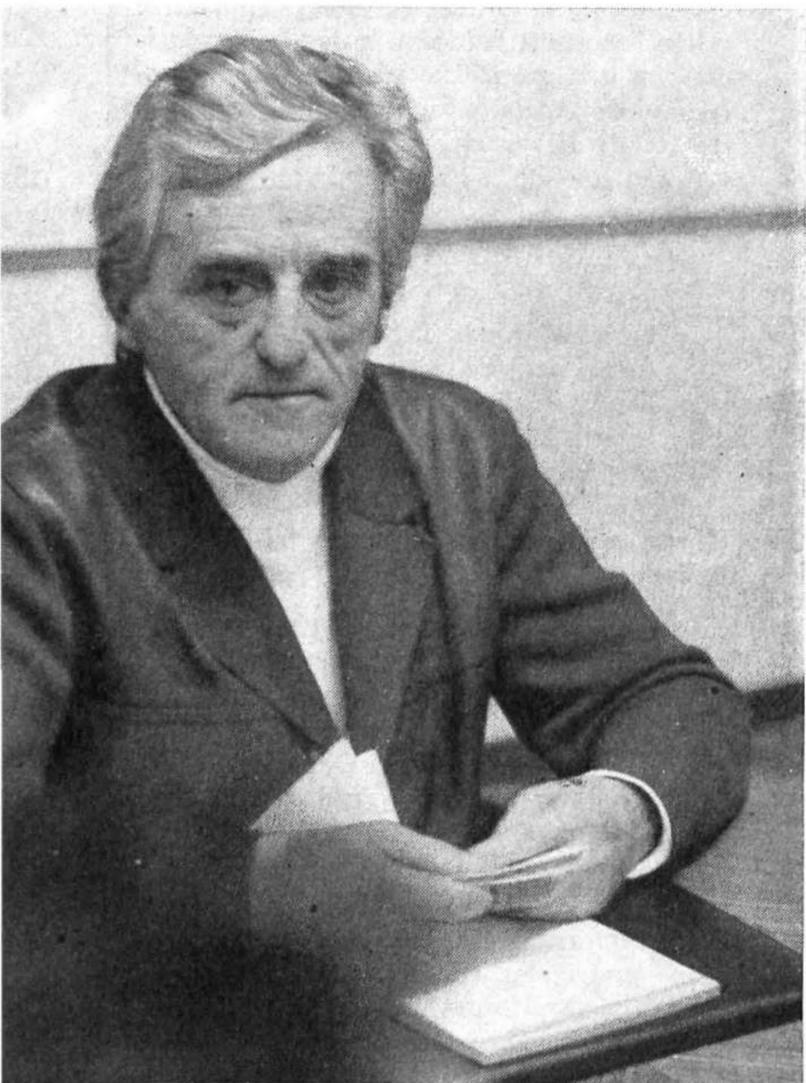
Ni contigo ni sin ti
tienen mis males remedio:
contigo porque me matas,
y sin ti porque me muero.



En una sesión de trabajo, de izquierda a derecha: Juan Mollá, Ramón Hernández, Francisco García Pavón, Angel María de Lera, Gregorio Gallego, Ramón Solís y Eduardo de Guzmán

LA ASOCIACION COLEGIAL DE ESCRITORES

Por Arturo DEL VILLAR



- ACABA DE SER CONSTITUIDA EN MADRID PARA TODOS LOS ESCRITORES DE LIBROS, DE CUALQUIER CLASE, MATERIA E IDIOMAS NACIONALES.
- SE PROPONE DEFENDER A LOS ESCRITORES EN EL EJERCICIO DE SUS FUNCIONES.
- CHARLA CON EL PRESIDENTE DE LA JUNTA PROVINCIAL, ANGEL MARIA DE LERA.

ha sido favorablemente acogida por el Instituto Nacional del Libro Español y que su Junta directiva profesional se está dirigiendo a los escritores españoles mediante unas circulares, invitándoles a adherirse a ella. De las respuestas que se obtengan depende todo el futuro de la Asociación.

No hace falta decir que Angel María de Lera es uno de los animadores del grupo; desde hace muchos años está empeñado en recordar a los escritores que cuentan con unos derechos muy a menudo ignorados por los que se dedican al oficio de escribir. Cuando Lera dirigía el «Mirador Literario» de aquel ABC de entonces, o sea, de cuando tenía mirador, no pasaba semana sin que llamase la atención de los escritores sobre temas tan fundamentales como la inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual, la cesión de los derechos de adaptación o edición de bolsillo, etc. Otra de sus «manías» era la de conseguir una Mutualidad para los escritores, cosa que a muchos les hacía sonreír, pero ahí está la Mutualidad Laboral de Escritores creada y bien creada. Y ahora, aquí está la Asociación Colegial de Escritores.

La Junta Directiva Provisional se halla constituida de la siguiente manera: presidente, Angel María de Lera; vicepresi-

LA Asociación Colegial de Escritores acaba de ponerse en marcha. Es ya una realidad, aunque por estar recién nacida

precise aún de algún tiempo y de mucha colaboración para que empiece a actuar. La noticia es que un grupo de escritores de

libros ha constituido en Madrid la Asociación Colegial de Escritores, que ha presentado sus Estatutos a la Administración, que



dente, Francisco García Pavón; secretario, Gregorio Gallego; tesorero, Ramón Hernández; vocales, Eduardo de Guzmán, Agustín Lafourcade, Juan Mollá, Angel Palomino, Ramón Solís y Daniel Sueiro. No hace falta explicar quién es cada uno de ellos, porque sus nombres y sus obras son bien conocidos. Lera, pues, ha quedado provisionalmente como cabeza visible de la nueva Asociación, y una vez más da la cara por los escritores hispanos y dedica su tiempo a tratar de que la profesión de escritor logre los mismos derechos que las demás.

—¿Para qué nace la Asociación Colegial de Escritores, Lera?

—Como suele decirse, pero que es la pura verdad, para cubrir un vacío en nuestra sociedad, en la cual el único ser que desempeñaba una actitud creadora y carecía de protección respecto a los frutos de su trabajo era el escritor. Hay asociaciones colegiales para la defensa de los intereses de la profesiones liberales, como Colegios de Médicos, de Abogados, de Arquitectos, etcétera, y existen sindicatos que amparan a los que desempeñan sus funciones en las actividades correspondientes. En el orden intelectual, la Sociedad General de Autores de España defiende los intereses de los autores dramáticos, músicos, letristas de canciones, etc. En cambio, el escritor de libros carecía de una organización que le amparase. Por eso hacía falta crearla.

QUIEN Y COMO PUEDE ASOCIARSE

—Ya está creada. ¿Y ahora?

—Ahora esperamos que los escritores en cuyo beneficio se crea nos correspondan con su adhesión. Se están enviando circulares a todos los que figuran en el Quién es quién, interesándoles para que se afilien.

—Podemos citar aquí las condiciones para que las conozcan todos los lectores, que a casi todos les interesarán.

—Basta enviar una carta solicitando el ingreso en la Asociación a la calle de Santiago Rusiñol, ocho, de Madrid, distri-

to tres, domicilio provisional hasta que contemos con un número de socios importante. La carta debe ir acompañada de un cheque cruzado o giro postal de mil trescientas pesetas, importe de una anualidad adelantada y del carné, para el que se han de adjuntar asimismo dos fotografías.

—O sea, que la cuota mensual es de cien pesetas.

—Por ahora es de cien pesetas, en efecto.

—¿Y qué ventajas va a tener el asociado?

—Las ventajas que se pueden obtener se encuentran señaladas en los fines de la Asociación, tal como están fijados en los Estatutos, que son los siguientes: «Fomentar la vida intelectual y la acción de extensión cultural en España; defender la dignidad social que corresponda a sus asociados, ampararlos en el ejercicio de sus funciones, defenderlos con arreglo a los derechos que les reconozcan las Leyes, y propugnar las reivindicaciones de su actividad profesional; representar a los escritores en todos aquellos organismos oficiales cuyas decisiones afecten a los derechos morales y económicos de los escritores, especialmente en el Instituto Nacional del Libro Español; redactar dictámenes e informes que le sean solicitados o encomendados por el Estado y entidades públicas o privadas; realizar los fines de previsión social a través de la Mutualidad Laboral de Escritores de Libros; establecer y mantener relaciones de solidaridad y cooperación con las entidades análogas, tanto nacionales como extranjeras; vigilar el cumplimiento de las normas y los acuerdos a que deberán someterse sus asociados y ejercitar las demás funciones que le sean encomendadas por disposición de la Ley o por delegación de las autoridades administrativas o académicas.

—Está claro y son unos fines lógicos; se alude en ellos a la Mutualidad, y se me ocurre preguntarte qué relación va a existir entre estas dos agrupaciones: ¿van a englobarse en una sola entidad?

—Son dos asociaciones para-

lelas, si se quiere, pero distintas, por lo que no se pueden unir. Son diferentes sus funciones, aunque se refieren al mismo sujeto: el autor. A este respecto debe quedar claro que para ser mutualista es preciso pertenecer a una asociación profesional; desde el momento en que existe ésta, habrá que pertenecer a ésta, aunque también hay alguna otra, como la Asociación de Escritores y Artistas, que a estos efectos se homologó porque al constituirse la Mutualidad no se contaba con ninguna asociación de escritores propiamente dicha. Pero insisto en que la Mutualidad Laboral y la Asociación Colegial son dos entidades paralelas independientes; el cauce para pertenecer a la primera será la segunda a partir de ahora.

QUIEN ES ESCRITOR

—La Mutualidad tiene unos requisitos fijados para considerar escritor a alguien; ¿los tiene también la Asociación?

—Es condición que el aspirante haya publicado al menos un libro por cuenta ajena. Se entiende por libro lo que la Ley considera como tal, es decir, un volumen de más de cincuenta páginas. Pero sí interesa destacar que la Asociación no va a agrupar sólo a escritores literarios, sino a todos los autores de libros en general, cualquiera que sea la rama o el tema que traten. De modo que podrán asociarse los autores de libros científicos, de texto, de divulgación, etcétera.

—¿Y los dramaturgos?

—En cuanto autores de libros, por los problemas, derechos y obligaciones que causa la edición de un libro, tienen que venir a esta Asociación. La Sociedad General de Autores de España es otra cosa, no se ocupa de esto; nosotros no somos una sociedad que va a recaudar derechos de autor, sino a defender los derechos morales y materiales de los escritores en cuanto tales, en aquellos actos que se deriven de su función de escritor.

—Ahora que tanto se habla de las lenguas vernáculas...

—Por supuesto, se trata de una entidad asociativa libre e independiente para escritores españoles en cualquiera de las expresiones lingüísticas de España, que se rige estatutariamente por normas absolutamente democráticas. Es cierto que en buena lógica la proporción de escritores castellanos será mayor, pero eso no tiene nada que ver, puesto que los problemas y derechos morales y materiales relacionados con la edición de libros son ajenos al idioma.

—Por cierto, ¿sabes si hay asociaciones de esta clase en otros países?

—Las hay en toda la Europa

socialista, con carácter obligatorio para todos los escritores. Y asociaciones similares existen en Francia, México y Colombia, que yo sepa.

—¿Cómo está siendo acogida hasta ahora la Asociación?

—Por parte de los escritores parece que bien, porque ya hemos recibido un centenar de solicitudes de inscripción. El INLE, por su parte, nos ha acogido muy amablemente, nos ha prestado su casa y procura ayudarnos en todo lo que necesitamos, poniendo sus servicios a nuestra disposición. De los editores, libreros y gráficos no tenemos noticias aún; realmente acabamos de empezar.

—Pero ya está constituida legalmente la Asociación, ¿no?

—Sí; estamos funcionando en espera de que haya un número de asociados representativo para convocar la asamblea general: entonces la Junta Directiva Provisional dará cuenta de lo realizado, se procederá al nombramiento de una Junta Directiva efectiva y se tomarán los acuerdos que se estimen convenientes para la ulterior actividad de la Asociación. Es prematuro hablar de fechas; se decidirá sobre la marcha, según el número de inscripciones.

QUE SE PROPONE

—Veamos, si te parece, algunos puntos prácticos de actuación.

—Una de las metas propuestas consiste en obtener una representación en el INLE y en todas aquellas entidades, tanto públicas como privadas, cuyas decisiones afecten a los intereses de los escritores de libros, como pueden ser radio y televisión, por ejemplo. Se da el caso de que se manipulan los derechos de autor de los escritores de libros en tratados internacionales, en convenios, en estamentos estatales, etc., sin que intervinieran nunca los dueños de esos derechos, los escritores. Un ejemplo: las ferias del libro se planean y organizan sin consultar, ni siquiera por cortesía, con los autores de los libros que se van a exhibir allí. Otro de los proyectos es fijar una tasa mínima por conferencia, a fin de evitar la depreciación del género.

—¿Se va a tratar del control de tirada?

—En la nueva Ley del Libro se establece que debe existir un sistema administrativo de control de ediciones. El Reglamento, que aún se halla en discusión, tiene dos proposiciones sobre este punto: una propuesta de los editores y otra de los autores. El sistema propuesto por los editores consiste en un certificado o declaración jurada de la imprenta, con el visto bueno del editor. El sistema propuesto por los autores consiste en la inclusión en cada volumen de un encarte

o de un adhesivo confeccionado por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre en papel especial, con numeración en serie. Los encargaría el INLE en bloque y los distribuiría a los editores, quienes al publicar un libro comunicarían al autor y al INLE la numeración correspondiente a la tirada de la edición en concreto.

—La Ley de la Propiedad Intelectual podría ser un buen tema para la Asociación, porque se ha quedado bastante vieja.

—La verdad es que esa Ley no sirve y está hecha casi contra los escritores. Necesita una reforma, desde luego, y habrá de ser uno de nuestros propósitos reformarla. Pero esto queda para después que se celebre la asamblea general; entonces, cuando haya una Junta Directiva efectiva, se podrán tomar decisiones en serio. Ahora nosotros somos simples administradores de trámite.

—¿Qué carácter queréis darle desde este primer momento?

—El mismo que tienen todos los colegios profesionales. Por de pronto puedes señalar que ya hay dos asesores jurídicos a disposición de los asociados: Juan Mollá y Fernando Vizcaino Casas.

—¿Crees que responderán los escritores? Porque ya sabes que no es un gremio muy unido precisamente...

—Lo sé tan bien que veo que no acuden a la Mutualidad y se pierden un gran negocio. Pero supongo que la afiliación a la Asociación Colegial de Escritores será más numerosa porque se exigen menos requisitos para ingresar, por un lado, y porque la cuota es muy inferior, por otro, y además porque responde, a nuestro juicio, a una necesidad de defensa colectiva de la que tienen consciencia todos los escritores. Pienso que sí, que pronto habrá muchos asociados.

—Tú vas a convertirte en una especie de portavoz de los escritores; bueno, en bastante medida lo eres ya.

—Yo soy presidente de la Mutualidad y de la Junta Provisional de la Asociación. Pero me interesa hacer constar públicamente que no percibo ningún emolumento bajo ningún concepto por estas actividades. Que quede claro. Ni una perra, ni la querría si me la ofreciesen: esto que conste.

Consta; ahí queda dicho, aunque es seguro que nadie pensaba otra cosa. Angel María de Lera ha demostrado de sobra su compañerismo y es sabido el interés que ha puesto siempre en dignificar la profesión del escritor. Otro día hablaremos de la Mutualidad Laboral de Escritores, obra de su tesón contra viento y marea. Hoy queríamos anunciar la creación de la Asociación Colegial de Escritores, nuevo empeño del novelista. A ver hasta dónde llega, que campos de actuación no faltan.

la antorcha

Por Vicente PRESA

CARLOS FARACO

VITA-VITAE

Nació la víspera de la Noche de San Juan a las «madrugueras» cuatro horas de 1953 (Cáncer, ascendente en Géminis). Hay quien dice que un «comadrón» le sacó al mundo allá en la isla de Pascua hace millones de años, pero en su partida de nacimiento figura Premiá de Mar. Es obvio que una de las dos procedencias es falsa. Su infancia transcurre en Arenas de San Pedro (Ávila); por aquel entonces quería llegar a ser Premio Nobel en la especialidad de recortador de recortables de papel, mas esta aspiración se truncó al tener que prepararse a fondo para la Olimpiada del Juego de Chapas—donde, por culpa de los árbitros, tampoco pudo conseguir el premio mundial—. Decidió ponerse enfermo, y así, de paso, aprovechó el tiempo relejendo a «Caperucita» y a «Blancanieves». Al poco de su determinación, Víctor Carlos Faraco moría en Casar de Palomero (Cáceres), tras cinco años de lucha contra la leucemia y la estupidez del mundo moderno, que con su muerte perdía a un gran cantante de zarzuela.

Ya mocetón, vio una película americana y se dedicó al periodismo. Fue un gran error. Hubiera preferido ser maestro nacional. Por culpa de César Vallejo su poesía comenzó a hacerse oscura. Fue a decirselo a don Vicente (Aleixandre: «El Papá Grande» de la actual juventud creadora), pero por el camino se arrepintió. De púber le gustaban las mujeres y los viajes, así que se unió a un grupo de músicos de la carretera y recorrió la vieja Europa (había heredado algo de la voz de su padre y una mínima parte de la belleza de su madre). Participó en el I Simposium al aire libre de composición postista en el jardín de la patrona de Ory, en Amiens. Una botella de champán (lo de «champagne» es cosa de franceses) le hizo romper la baraja.

En estudios, inició Filosofía & Letras, S. A., pero con eso del dialectismo y el demagogismo, él no comulgaba y abandonó para no volver jamás. Marchó a Ceuta a conocer flamenco (imaginemos a un catalán cantando por peteneras), allí, con el compadre Francisco de la Brecha, parió «en comandita» los Diálogos del tonto y el sabio. Trabajó amistad con Paco Salgueiro (ahora aquí en Madrid, conquistándolo).



Un día se casó con una astróloga que buscando el Vellocinio de Oro había encontrado un niño rubio (con él se quedaron). En breve, irá a Barcelona para que el poeta Lentini le cure un mal que le legó su abuelo (almorranas). Grandes «locos líricos» que obran en su conocimiento personal son: Guillermo de la Cruz (expresionista), Ignacio Salvador Ayestarán (épico palentino) y Bartolomé Cañellas (naif mallorquín). Conoció a otro poeta, ya muerto, Fernando Luna, heredero directo de la línea Jorge Manrique-Cernuda-Paco Brines. Fue, desde luego, una irrecuperable pérdida. Actualmente vende dibujos de su hermana por las revistas. Hace meses que no escribe un solo verso. De vez en cuando inventa un cuento para acompañar los cigarrillos. Dice él: «Soy pobre, muy pobre, pero me queda todavía esnobismo para ser escritor. No soy vanidoso, y sí tonto y humano—por raro que parezca—. Respeto a todo el mundo, odio las preferencias».

Cuando tenga dinero, me lo dice un no sé qué de la intuición, irá a la isla de Pascua a ver si de una vez se entera de si nació allí o no.

OPERA OMNIA

Un día habló con Jaime Salinas para que le publicara—aquí o en Suiza—un libro de esos que parecen de niños (rien c'est tout). En LA ESTAFETA LITERARIA, en «Mundo Hispánico», colabora con frecuencia (son sus temas preferidos aquellos que hablan de lo abstractamente maravilloso que es el oculto mundo

natural). Otras publicaciones han visualizado su apellido.

Pero toda su obra, su «opera omnia», continúa imbautizada impresionantemente. Digamos que vive inéditamente (una vez más reclamo el ofrecimiento de editores con ganas de «ayudar» a los que prometen merecer—¡que se olviden de los que «prometieron» y no son nada!—). Ha escrito dos novelas, Julián Onada y Brígida Leocadia Graciana Soledad; una bellísima obrita para niños, Emolumentos de Lalú-Larazú, también espera el tictac del linotipista: Antología de la Romántica Banda Local, colección de cuentos, engrosa su «producao» (desde los claveles rojos, Portugal está de moda); dos libros de poemas, Otra forma de caer la lluvia y Como tantos otros gigantes; ya por «dernière» un ensayo, Paraisimbólica literaria: en defensa del personaje de ficción y de la fantasía, cierra el capítulo de sus «hijos naturales», con nombre.

Su estilo parece poco apto a la trascendencia. Casi me atrevería a decir que si existen escritores «naif», Carlos Faraco es un cualificado ejemplo. Sencillo hasta el infantilismo. Lenguaje colorista. Simbolismo. Fabulista. En sus palabras uno encuentra imaginación virgen y sueño, quizá sí: sueño.

DE MUESTRA, UN BOTON

«¿Para qué entresacar frases de un libro? (Carlos Faraco es así). Toma líneas frescas; una muestra de algo que quizá sea yo, o nadie, o nada...»

Es pequeño, no diría yo que peludo. Es su apariencia múltiple y caprichosa como fachada de Churriguera. A veces anda disfrazado, otras se muestra desnudo, sencillo, transparente. Es una eminencia redonda, circular como un misterio. Se prende con hilos de colores a la camisa del rey, a la bragueta del hortelano. Un día estalla, salta por el aire como un globo que fue cautivo, y luego rueda por tierra, a tus pies; tampoco se diría que como un perro herido, porque al fin se detiene y brilla, sentado en un rincón, para que mi hijo lo encuentre y lo cambie por cromos o violetas o besos. Un ente-objeto que, como tantos otros, vive atado, cosido, al cabo, a nuestra existencia y que sólo en manos de un niño desarrolla su oculta esencia de cebolla fantástica. Entonces ya no es un botón, es una moneda para comprar nubes.

EL CONGRESO DE ACADEMIAS DE LA LENGUA

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

ME gustaría transmitir a mis lectores una parte de la emoción que un español experimenta ante el espectáculo que suponen nuestros congresos de Academias de la Lengua.

Como es bien sabido, desde 1952, el mundo académico de habla hispana es convocado a asamblea conjunta cada cuatro años. La primera tuvo lugar en Méjico —y a ella no pudo asistir España por una torpe iniciativa del Gobierno español. Los demás congresos se han realizado sucesivamente en Madrid, Buenos Aires, Quito, Caracas, Bogotá y ahora, 1976, en Santiago de Chile. A esto hay que añadir reuniones tan importantes como la que convocó la inauguración del Instituto de Lexicografía de Puerto Rico. Digamos, finalmente, que ya está programado el próximo congreso, cuya sede será Lima.

Completaré esta sucinta información recordando que el hilo conductor de estos Congresos es la Comisión Permanente de Academias, que radica en la propia Academia Española, con representación turnante de las instituciones hermanas de Hispanoamérica y Filipinas.

El panorama que estamos describiendo es, por sí solo, impresionante. En estas reuniones, en efecto, se produce, al más alto nivel, el intercambio de opiniones sobre una materia lingüística que sostienen más de doscientos millones de hispano-hablantes. Viene a ser, pues, una especie de Unesco idiomática, en la que se debaten fundamentalmente las cuestiones de la unidad y el decoro de la lengua común, en un organismo que no tiene equivalente en el campo de la cultura universal.

Y ello, partiendo de una conciencia ecuménica, que ya existía desde hace más de dos siglos. En la reciente asamblea de Santiago de Chile se recordaba, en efecto, que la Real Academia Española extendió espontáneamente el título de Académico de la Lengua al venezolano-chileno Andrés Bello, por sus estudios gramaticales en torno al castellano. Con ello significaba, de modo bien expresivo, que la orientación guiadora de nuestras cuestiones lingüísticas podía partir no sólo de la antigua metrópoli, matiz del idioma común, sino también de las antiguas posesiones. Y, en efecto, a través de los tiempos, el magisterio hispanoamericano de los Restre-

po, Baralt, R. J. Cuervo, Suárez, Malaret, Montes de Oca, tenía respetuosa audiencia en la Academia de Madrid, que, en 1892 —fecha del centenario del descubrimiento— encargó nada menos que a Menéndez Pelayo la confección de una gran «Antología de poetas hispanoamericanos», para lo cual solicitó, y obtuvo ampliamente, la colaboración de las academias hermanas, es decir, aquellas que a lo largo del siglo XIX se habían ido constituyendo, por noble decisión espontánea, con el resuelto empeño de velar por la lengua común.

Diremos, finalmente, que en esta comprensión conjunta de nuestra unidad lingüística, la Real de España ha entrado en un clima de total apertura, venciendo la tradición purista, que hacía mirar con recelo la inclusión de algunos hispanoamericanos. Por el contrario, se ha abierto la puerta del diccionario a cuantos vocablos vienen amparados por el uso, en las tierras ultramarinas, aceptando la licitud de una dicción tan castiza y tan legítima como la que pudiera atribuirse la del uso peninsular. Tanto más por cuanto —como acontece muchas veces— descubrimos en Hispanoamérica brotes lingüísticos de insospechada pureza, mantenidos gracias a su propio aislamiento, y que conservan toda la pureza de la lengua de los siglos de oro.

De todo esto se hace la conciencia colectiva que promueve estos congresos de Academias de la Lengua. Y es conmovedor —como decía al principio— comprobar cómo, al frente de todas las cuestiones, en los discursos solemnes de apertura y cierre de los debates, la noción de nuestra unidad lingüística se abre paso de manera espontánea e impetuosa. Es bello decir esto, en palabras que resuenan con acento venezolano, chileno, guatemalteco o peruano, pero a las que funde en un soplo de unidad la resuelta voluntad de unificación lingüística.

Existe, en efecto, la noción del peligro —que fue más evidente y dramático hace unos años— de escisión o cisma lingüístico. Pero existe también, venturosamente, la conciencia de que una mayor interrelación y una superior noción de convivencia civilizada asegura al mundo lingüístico hispanoamericano esperanzado y solidario porvenir.

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

BIMESTRAL

CONSEJO DE REDACCION

PRESIDENTE

José María Cordero Torres

Camilo Barcia Trelles, Emilio Beladiez, Eduardo Blanco Rodríguez, Gregorio BURGUEÑO ALVAREZ, Juan Manuel Castro Rial, Félix Fernández-Shaw, Fernando Frade, Jesús Fueyo Alvarez, Rodolfo Gil Benumeya (†), Antonio de Luna García (†), Enrique Manera Regueyra, Luis García Arias (†), Luis Mariñas Otero, Carmen Martín de la Escalera, Jaime Menéndez (†), Bartolomé Mostaza, Fernando Murrillo, Román Perpiñá y Grau, Leandro Rubio García, Tomás Mestre Vives, Fernando de Salas, Juan Antonio Varela, Juan de Zabala (†)

SECRETARIO

Julio Cola Alberich

SUMARIO DEL NUMERO 146 (julio-agosto 1976)

ESTUDIOS

«Los Estados del mundo (1918, 1945, 1976). Variaciones sustanciales en las relaciones internacionales», por José María Cordero Torres.

«¿Hacia un hambre mundial?», por Camille Rougeron.

«La difícil ruta de la integración africana», por Luis Mariñas Otero.

«Centro América y la Organización de Estados Centro Americanos (ODECA)», por Manuel Fuentes Irurozqui.

«La adhesión del Brasil al Tratado Antártico», por José Enrique Greño Velasco.

«Unión, Comunidad y Cooperación: fórmulas en un proceso de descolonización» (V), por Leandro Rubio García.

«Los "Ostverträge" y la realidad», por Stefan Glejdura.

«Panorama del Asia Oriental (V), Tailandia», por Julio Cola Alberich.

CRONOLOGIA

SECCION BIBLIOGRAFICA

RECENSIONES

NOTICIAS DE LIBROS

REVISTA DE REVISTAS

ACTIVIDADES

DOCUMENTACION INTERNACIONAL

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

Número suelto	200 ptas.
Número suelto extranjero	5 \$
España	900 ptas.
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	16 \$
Otros países	17 \$

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 9, MADRID (España)

**los
premios literarios,
hoy**

EL "TIRSO DE MOLINA", DE TEATRO

Por José LOPEZ MARTINEZ

PESE a la gran afición que de siempre ha existido en nuestro país por el teatro y al considerable número de buenos autores que hemos tenido y tenemos, parece ser que no es éste el género literario que más interesa a los organizadores de concursos. Son la novela y la poesía los modos expresivos que mayor atracción ejercen sobre organismos y editoriales a la hora de patrocinar estímulos para la creación literaria. Sin embargo, los escasos premios teatrales que actualmente se convocan en España gozan de un bien ganado prestigio. Uno de estos premios es el que con el nombre de «Tirso de Molina» concede en Madrid el Instituto de Cultura Hispánica, el cual está a punto de fallarse en su sexta edición. Posiblemente cuando vea la luz este trabajo ya habrá un flamante ganador del premio. Por cierto que, según nuestras noticias, la afluencia de obras ha sido este año importante —88—, procedentes de escritores de Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, España, Estados Unidos, Méjico, Panamá, Uruguay, Paraguay, Perú y Venezuela. También en Dinamarca.

El «Tirso de Molina» se convocó por primera vez el año 1971, siendo múltiple su finalidad: dar oportunidad a autores inéditos para darse a conocer a través de un premio importante; abrir la convocatoria no sólo a autores españoles, como se hacía en otros certámenes ya entonces existentes y sí también a los de cualquier otra nacionalidad que escribiesen sus obras en la lengua española común, con carácter oficial a una veintena de países. Al mismo tiempo el Instituto de Cultura Hispánica pretendía —y en esa tarea prosigue— realizar una experiencia piloto para descubrir en España y los países hispanoamericanos, obras y autores de interés, desconocidos por editoriales y salas escénicas.

—¿Se vienen consiguiendo los propósitos fundacionales del premio? —preguntamos a Manuel Orgaz, jefe del departamento de teatro del mencionado Instituto.

—Parece que sí, dados los centenares de obras concursantes en las seis convocatorias hasta ahora realizadas. La efica-



Manuel Orgaz, jefe del departamento de teatro del Instituto de Cultura Hispánica

cia del premio dependerá, en todo caso, de su continuidad, de la evolución general del teatro —y muy singularmente en América y España— y del prestigio que vaya adquiriendo por su independencia, justicia y, naturalmente, de los creadores escénicos que son quienes tienen la última palabra.

CORRIENTES TEATRALES QUE LLEGAN AL «TIRSO DE MOLINA»

Queremos aclarar la cuestión relacionada con qué escritores pueden participar en este concurso, pues a veces, sobre todo cuando la convocatoria es tan amplia, suele llegar la confusión. El señor Orgaz nos facilita las «bases» del premio, señalándonos el apartado que hace referencia a dicho punto. Lo transcribimos: «Podrán optar al "Tirso de Molina" escritores de cualquier nacionalidad, con cuantas obras deseen, siempre que estén escritas en lengua castellana y sean originales, no estrenadas y que no hayan concurrido anteriormente a ningún certamen. Por excepción, obras que hayan participado en otros concursos y merecido calificación de finalistas, sin obtener ningún pre-

mio.» Como puede observarse, este último dato no es corriente en los certámenes, dando a éste una cierta novedad.

—¿Qué corrientes teatrales suelen llegar de Hispanoamérica al concurso? ¿Y de España? —preguntamos de nuevo.

—En temática prevalecen, en uno y otro caso, obras sobre la circunstancia inmediata de cada país: las de ficción científica, las de reconstrucción histórica, las de carácter burlesco o irónico y hasta algunos epígonos del teatro poético, benaventino, etc. Estos, cada vez más raros. Formalmente, se busca el experimento, la originalidad escenográfica, la intervención de personajes reducidos al mínimo —dos, tres, hasta algún monólogo— o, contrariamente, repartos masivos.

Manuel Orgaz, gran conocedor del fenómeno teatral en todos sus aspectos y épocas, nos hace esta interesante aclaración respecto a los originales llegados al «Tirso de Molina»: «Una de las constantes más curiosas, que no decrece a través de los años, es la vigencia de Beckett en el diálogo; también el oratorio y la alternativa agonistas-coro del teatro helénico.»

—¿Qué ofrece el Instituto de Cultura Hispánica a los autores premiados? Háblenos de los alicientes del premio.

—En primer lugar, una dotación económica de 100.000 pesetas. Además se ha buscado dar a conocer las obras finalistas, empleando métodos sucesivos. En las primeras convocatorias, las tres o cuatro mejores obras y, antes del fallo definitivo, se llevaban a escena para que el jurado, además de la lectura,

LISTA DE AUTORES Y OBRAS GANADORAS DEL "TIRSO DE MOLINA"

I PREMIO

Obra ganadora: **FINAL DE HORIZONTE**, de Fernando Martín Iniesta. Finalistas: **Esa melodía nuestra**, de Eduardo Criado; **Proceso a la vida**, de Jaime Ministral, y **Tres Juanes Pérez**, de José Luis Villarejo. Todos españoles.

II PREMIO

Desierto. Obras finalistas: **Tres amigas**, de Hilda Bates (Argentina); **La tierra está**, de Fortunato Nari (Argentina); **El mar de cada día**, de Ramón Ferreira (Cuba), y **Semáforos**, de José Luis Villarejo (España).

III PREMIO

Desierto. Obras finalistas: **El cuento de las naranjas dulces**, de Gustavo Cote (Colombia); **Anaconda**, de Juan Guerra (Cuba), y **Post Mórtem**, de Luis Matilla (España).

IV PREMIO

Desierto. No se calificaron obras finalistas.

V PREMIO

Obra ganadora: **MATA A TU PROJIMO COMO A TI MISMO**, de Jorge Díaz (Chile). Finalistas: **Seleccionadas, 20**; llegaron a la fase decisiva, con la triunfadora, **La cabeza en el pozo**, de Enrique Esteban Urruti (Argentina); **Los Presidentes**, de Agustín Pérez Pardella (Argentina); **Una granja humana**, de José María Prim (España), y **La espoleta**, de Guillermo Rodríguez (España).

VI PREMIO

En fase decisiva en este momento. Se han seleccionado en la fase previa 22 obras finalistas.

tuviese como elementos circunstanciales, su representación, reacción del público y de la crítica, etcétera. En las dos últimas convocatorias se editan las obras premiadas y las finalistas que recomienda el jurado, iniciándose de esta forma la sección teatral de «Ediciones Cultura Hispánica».

SITUACION ACTUAL DEL PREMIO. EL JURADO

El «Tirso de Molina», como ya queda dicho más arriba, se convocó inicialmente en 1971. Desde entonces, el organismo que lo organiza y patrocina ha tenido una idea clara de la necesidad de proseguir esta interesante experiencia. La inquietud teatral que hoy existe en todo el ámbito de la lengua castellana necesita cauces para darse a conocer, ayudas para que no se malogre. Sin embargo, al parecer, no todos los años, desde su creación, ha podido convocarse el premio, cosa que últimamente se ha corregido. Ya el año pasado se dio una gran difusión al acto del fallo y lo mismo está sucediendo con la actual edición. Sobre esto hablamos ahora con Manuel Orgaz.

—Quisiéramos saber cuál es la situación del premio en estos momentos, si el Instituto tiene en perspectiva alguna modificación en las bases o en lo referente a la dotación económica.

—Las bases actuales parece que funcionan a juzgar por la afluencia de obras concursantes y la falta de sugerencias por parte de los autores, para su posible modificación. El deterioro adquisitivo de la moneda quizá recomiende tratar de elevar en el futuro la cuantía del premio. Aunque entiendo que el prestigio de los certámenes radica esencialmente en la seriedad y justicia de los mismos.

—A propósito de esto, con lo que estamos plenamente de acuerdo, ¿podría decirnos quiénes forman el jurado este año?

—Siento no poder responder a su pregunta, pues en la base octava se dice lo siguiente: «El jurado del VI premio teatral "Tirso de Molina" será designado entre personas de prestigio técnico en el arte teatral, cuyo nombre no será hecho público hasta que se publiquen sus decisiones.» Se trata, evidentemente, de una cautela más para garantía de los concursantes.

—Ya que no puede informarnos acerca de este punto, suponemos que sí podrá hacerlo en lo referente a años anteriores. ¿Qué personalidades del mundo literario y teatral se han venido encargando de fallar el concurso?

—De convocatorias anteriores menciono, por orden de antigüedad, algunas de las personalidades que con su labor, que agradecemos, han decidido los respectivos galardones: Claudio de la Torre, Gastón Baquero, Carlos M. Suárez Rodillo, Luis

González Robles, José López Rubio, Gonzalo Torrente Ballester, Adolfo Marsillach, Alfredo Marquerie, Enrique Llovet, Lorenzo López Sancho, Francisco García Pavón, Joaquín Calvo Sotelo, José Luis Castillo Puche, María López Gómez, Aitor de Goirice-laya...

OTRAS ACTIVIDADES TEATRALES DEL INSTITUTO

Puesto que estamos conversando con el jefe del departamento de teatro del Instituto de Cultura Hispánica, organismo que viene desarrollando una muy notable actividad dentro de dicho campo, le pedimos nos informe sobre sus tareas. Nos dice:

—Ante todo, una labor de información a entidades y particulares de Hispanoamérica sobre el teatro español y viceversa. Se indica cómo se pueden seguir estudios teatrales en España, se pone en contacto a grupos, estudiosos, intérpretes, etc., siempre que se refiera a teatro no comercial, para el que existen sus canales propios. Se remiten textos teatrales españoles a entidades culturales, teatros independientes, bibliotecas, de los países hispanoamericanos. Frecuentemente nos preguntan por otros premios teatrales españoles y, si disponemos de las convocatorias, las remitimos. Puesto que esta consulta se hace desde LA ESTAFETA LITERARIA, nos complace indicar que muchas veces, los datos los obtenemos de esta revista y que incluso recomendamos se consulten sus secciones de convocatorias.

Finalmente el señor Orgaz nos da esta otra información:

—Con el título de «Ensayo general» realizamos una experiencia al servicio de conjuntos teatrales de ensayo, universitarios o independientes, cediéndoles los elementos necesarios —sala, luminotecnia, sonido, invitaciones— para ofrecer un ensayo general de la obra que tengan preparada, para que se invite al mismo, con carácter gratuito, a representaciones de centros artísticos, colegios mayores y estudiosos del teatro hispanoamericano. El objetivo de estas sesiones es ofrecer a los centros mencionados la oportunidad de que en sus propias sedes se representen estas obras por el grupo que las realiza y cuya calidad artística pueden juzgar directamente los representantes mencionados.

Amplio e interesante es el campo teatral en que se mueven las actividades de este departamento del Instituto de Cultura Hispánica, siendo el premio «Tirso de Molina» uno de sus empeños más trascendentes. Idea felicísima nos parece la iniciación de la sección de la publicación de las comedias premiadas, con lo cual se llevará ante el lector una serie de textos de gran importancia teatral.

laboralmente, ¿que es un escritor?

EL MONSTRUO CONCENTRACIONARIO

Por Eduardo TIJERAS

CUANDO yo era chico y me bañaba en la playa de Cádiz todos los días durante siete meses al año, desde que se iba la primera gaviota de la primavera hasta que volvía la última del otoño, teníamos un vocabulario particular, y para designar, por ejemplo, al que se bañaba no siete, sino los doce meses del año, decíamos: «Ese es un fatiga de la playa.»

Ahora la palabra «fatiga» me surge aplicada a otro contexto. Pasamos de las gaviotas y la luminosidad del mar (que, no se crea, también tiene sus golpes de aburrimiento) a los fenómenos de una economía libresca que cada vez aparece más viciosa, pese a las pragmáticas ilusiones que se hagan los que miran desde una perspectiva «emancipada», es de-

cir, los que participan directamente del círculo vicioso y piensan a tono con las condicionantes del *establishment*, piensan que a la fuerza ahorcan y que se lucha ferozmente, según las circunstancias dadas, o se va uno a la playa de Cádiz (que ese será el final si entre las inmobiliarias, los tristes negocios del suelo, la falta de agua potable y los submarinos atómicos no acaban antes con Cádiz y hasta con las islas Galápagos).

La literatura, en su vertiente narrativa y en su aspecto comercial, también presenta sus muy considerables «fatigas», siguiendo la pauta marcada. Del gran capitalismo occidental nos llegan las multinacionales. De las multinacionales, como remedo ilustre y consecuente, nos llegan las llamadas multinteriores, en todos los campos. Ya



la película de la quincena

“BARRY LYNDON” de Stanley Kubrick

William Makepeace Tackeray (1811-1863), hijo de un alto funcionario de la Compañía de las Indias Orientales, tras haber dilapidado su fortuna en el juego, desempeñó una serie larga de empleos hasta convertirse en novelista; un novelista irónico, refinado, estudioso de la vanidad humana, que dedicó gran parte de su obra a la descripción de la sociedad burguesa o aristocrática. Su primera novela se titulaba: *La suerte de Barry Lyndon, del Reino de Irlanda* y es, en suma, una acabada descripción del antihéroe caballeresco, del buscavidas cínico que explota las contradicciones de una sociedad basada en el poder, del dinero y en un «honor» considerado como ropaje de lujo más que virtud sentida en toda su complejidad.

Sobre esta novela, difícil, poco conocida y muy poco reeditada o traducida en el extranjero, decidió hacer su décima película Stanley Kubrick, un realizador altamente apreciado por los cinefilos de Europa (principalmente Francia y España), sobre todo por sus películas *Dr. Strangelove*, *Una Odisea del espacio* y *La naranja mecánica*. Kubrick es, además, autor de *Lolita*, basada en la novela de Nabokov, estrenada también en España, así como de *Spartaco*, *París de la gloria*, *El Asesino*, *El beso del asesino* y *Temor y Deseo* (1953), su primer filme como director.

Kubrick, en todas estas películas reseñadas, demuestra, en primer lugar, un evidente talento como realizador, especialmente como creador de los ambientes en que se desarrollan las historias que filma; después (y sólo después), se nos aparece como un cineasta preocupado por la problemática social o política: diríamos que esta actitud «progresista» es un elemento más, una especie sazonzante de sus obras, pero no el condicionante o el fin último de la misma. No podemos alejar de nosotros la idea de que Kubrick es un clásico realizador de la escuela hollywoodense, atento ante todo a fabricar un producto de aceptación masiva. Y, aunque a veces, como sucede en *La naranja mecánica*, nos arrastre porque plantea un problema de intensidad innegable, al final y tras reflexión, nos llega la duda de la sinceridad profunda del autor del filme o de si no pasa de ser una emoción superficial, de hombre joven, inmerso en una época conflictiva que no puede por ello escapar a la problemática disuelta en el ambiente cultural y artístico en que vive y trabaja.

Así, por ejemplo, en *Barry Lyndon*, observamos cómo Kubrick parece en primer término

empieza a preocuparme que hasta la literatura (decía Rigaut que «pensar es una tarea de pobres, una miserable revancha») esté llegando el monstruo concentracionario. Frente al monstruo concentracionario me siento como el pequeño comerciante al que le abren a dos pasos un Corte Inglés y le hacen polvo. En literatura, el premio gordo, el Planeta, podría equivaler a un Corte Inglés. El tema de los premios ya lo estudiamos en dos anteriores artículos de repudio, y, por otra parte, está reciente la publicación de Antonio Hernández *Los premios literarios, ¿cosa nostra?»* (Akal Editor, 1976), breve libro muy metido en las entretelas domésticas de los concursos literarios, cuya conclusión aproximada sólo cuestiona los depauperados métodos para el otorgamiento de premios y no los premios en sí, lo cual me parece una extraña timidez en un escritor joven que en sus ratos libres hace muy bien el papel de «maldito».

Ahora no se trata de la mecánica general de los premios y sus defectos, ya anotados, sino de intentar ver en qué medida el «premio gordo», el pez gordo, se traga al chico (¡Cáspita, no había caído! Lo que quiero demostrar me lo cuenta el refrán, limpiamente, sin más devaneos: el pez gordo se traga al chico). Y conste, así andamos, que ni siquiera cuatro millones de pesetas, la dotación del Planeta de este año, es una suma como para escandalizarse a la vista de la suma de horas y materia gris que la redacción de un buen libro requiere, y, encima, frente a concursar, encima pon tu vida y esfuerzos en manos de unos señores jueces que no tienen más remedio que plantearse el tema como lo que es, por desgracia, una operación comercial en la que los cuatro millones no son producto del altruismo ni del mecenazgo, sino que tienen que brotar como producto lógico del número de ejemplares vendidos, a razón de 35 pesetas ejemplar, en lo que se refiere al autor. El premio no es más que los derechos de autor. Todo se reduce, perogrullesca mente, nada, a vender unos 115.000 ejemplares. Si la venta de 115.000 ejemplares, al precio de 350 pesetas, proporcionan al autor unos derechos de cuatro millones, el gremio de libreros (Dios mío, ¿cómo no me metí yo a «promotor cultural»?) se queda bizco con los doce millones de pesetas! que le caen del ala, así en un libro y en otro, en todos los libros. Sí, señor. Concibo que el editor gane. Al fin y al

cabo, dentro del sistema, es el patrono, el dueño del capital y de la herramienta de producción. Pero que el intermediario obtenga tres veces más beneficio que el propio productor o «creador», eso ya no me cabe en la cabeza y me produce cuantiosas irritaciones contra lo estaido, contra las estructuras económicas y contra el idealismo de los literatos, no hasta el extremo de justificar el vandalismo antilibrero, por cuanto sus fines parecen ser de carácter político muy reaccionario y no económico, en cuyo caso tampoco se explica mucho a*entar contra simples intermediarios. En fin, este, quizá, oscuro asunto merece tratamiento aparte y no es el tema de la diarrea de hoy.

Para que como mínimo, a fin de que la operación prospere, y prospera porque se la ve crecer de año en año, se vendan en un mercado limitado por una demanda estricta 115.000 ejemplares, pregunto: ¿cuántos ejemplares de otros títulos han de dejarse de vender y, por tanto, a la larga, de editar? Esta puede ser la madre del cordero, quiero decir el sentido de mi artículo, con la salvedad anticipada y enérgica de que aquí no se trata de implicar ni la calidad literaria de Jesús Torbado —el ganador de este año—, que me parece un excelente escritor, ni la proyección del editor, los cuales no hacen más que utilizar las condiciones estructurales dadas, y aquí no cabe el mínimo reproche. Sólo me inclino por la crítica del sistema cultural, que hace suyo el libro como un objeto más en la economía llamada de mercado y aplica sus mismas leyes, cómo no, basadas en el principio de la rentabilidad. Editor, autor y librero juegan la baza que ofrece la partida de las disposiciones legales. Si yo critico algo, critico las disposiciones legales.

La demanda de libros es limitada. La gente no compra lo que vaya saliendo. La capacidad adquisitiva ni el tiempo para leer son flexibles, tienen su claro punto de saturación; por tanto, la táctica más elemental, antes que crear cultura por encima incluso del principio de rentabilidad vulgar —como viene haciendo, sin ir más lejos, Alianza Editorial—, consiste en anegar el mercado y la disponibilidad adquisitiva a través de los recursos habituales, el sensacionalismo del premio, la publicidad consiguiente y en proclamar una obra arbitraria y falazmente como la mejor del año, hacia la que todo el mundo tiene que dirigir la mirada, esa mirada «trabajada» por los masajistas de la opinión y la in-

mensa tontería periodística a la caza de la noticia fácil. El monstruo concentracionario vende 150.000 ejemplares y 500.000 —en ese plan, los que quiera—; larga sus cuatro millones de premio —sensacional—; absorbe la capacidad adquisitiva del restringido lector —restringido porque la gente está muy clavada en sus trabajos para poder comer, y, en el rato de ocio, se prende del televisor estatal, eso es todo— y, finalmente, consigue que el período de crisis por el que brujulean las editoriales «culturales» o de cierto experimentalismo cultural sea un poquitín más grave, lo justo para aminorar el orden de publicaciones, aunque sepan que se dirigen a otro público y su área de desenvolvimiento sea otra; lo justo para crearle fantasmas a la literatura, adherencias que, como el chicle pegado a un traje de pelusilla, cuesta desarraigarse, darse cuenta de que no era por ahí y la proclamación de la gran novela del año hincha injustificadamente el cesto de los papeles. Todas las demás, «sobran» (y, repito, estoy analizando el problema, si a esto se le puede llamar un análisis, en términos abstractos, y desde luego no he sido concursante nunca de ese tinglado, lo cual no impide que, en respuesta a las condicionantes de la estructura, mande cualquier día mi novelita, como hicieron Torbado, Grosso y tantos otros). Todas las demás sobran y el monstruo concentracionario resta opciones, pluridimensionalidad. La cultura literaria también necesita partidos. Que no pasen de tres, por favor. Por lo demás, yo he sido en mis inicios un tipo de concurso, sin éxito. Y cada vez que hablo de estas cosas me brota del subconsciente la sospecha de que quizá no hablo más que por boca de resentimiento. ¿Es posible? Cualquier cosa es posible menos erigirse en la voz pura de la razón. Seamos críticos, sí, pero débiles y humanos.

Lo único que me gusta del Planeta es que su organizador sea andaluz. Veo, por un lado, a los «murcianos» (el término incluye andaluces) emigrando a las textiles catalanas, ciudadanos de quinta categoría, y, por otro lado, veo a una especie de «murciano» raro con el mando de la nave editorial, nave salida de los netos astilleros catalanes. Visión algo confortable. Quizá algún día, a medida que se hable de regionalismo, Lara se vuelva loco y lleve la cabeza del monstruo a que respire la podredumbre del Guadalquivir y los jazmines del barrio de Santa Cruz.



LA OCTAVA SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR, DE BENALMADENA

Por Luis GOMEZ MESA

obsesionado por los aspectos «estéticos» de la reconstitución histórica, especialmente por los resultados fotográficos obtenidos usando luz diurna, o la luz de las velas encendidas en las arañas y candelabros de las rutilantes mansiones. La misma traición al espíritu de la novela, encarnando al logrero Barry en el actor Ryan O'Neal, cuyo físico está en contradicción flagrante con la psicología del personaje literario, es una prueba de la preocupación de Kubrick por hacer un filme comercial. De hecho, la adaptación filmica distorsiona el espíritu crítico y ácido con que concibió su novela Tackeray, justificando mediante leves retoques la sordidez moral del aventurero irlandés, y esto para no chocar en demasía al público femenino, lógicamente inclinado en favor del personaje Lyndon-O'Neal. Pero, para mantener incólume la marca comercial de autor incómodo y «progresista», Kubrick cuida bien de lanzar, con algún comentario en «off», algún alfilerazo acervo contra la monarquía, el ejército o la aristocracia inglesa, francesa y prusiana. Así, el guiso es perfecto: nada falta.

Cinematográficamente, Barry Lyndon es una obra importante; perfecta casi, de no ser por un cierto desequilibrio en el ritmo y especialmente en el tono, que comienza en clave un tanto sarcástica y festiva (les «demelees» con el capitán Quim), para terminar en dramón un tanto lacrimoso y con ribetes románticos en la segunda parte, donde se acumulan las desgracias sobre el aventurero. En el ritmo se advierte una voluntaria lentitud, que a veces fatiga, contrastando con determinados momentos muy movidos, como es la pelea a puñetazos entre Redmond Barry y el gigantón pelirrojo, compañero en el ejército. Espléndida es la reconstitución histórica, lograda no sólo utilizando decorados naturales y edificios de época en Irlanda, Inglaterra y Alemania Oriental, sino creando una atmósfera, gracias sobre todo a una espléndida fotografía de John Alcott, que utiliza lentes especiales creadas por Carl Zeiss para poder obtener imágenes de interiores con la sola fuente luminosa de velas encendidas o de la luz solar que penetra a través de un ventanal. Esta fotografía, realmente insólita en el cine, así como una cuidada composición de las escenas, nos sumergen en el mundo creado por los grandes maestros ingleses de la pintura del siglo dieciocho. Lo mis-

mo sucede con el vestuario, muy cuidado en los más mínimos detalles, o con las escenas guerreras en las que se detalla ese sentido todavía caballeresco y a la vez inhumano de la contienda a pecho descubierto tremendamente descrito en la frase histórica: «Messieurs les Anglais, tirez d'abord».

Barry Lyndon es, en principio, un filme de cierta elegancia en la forma, cuidado en el plan estético y más «contestatario» en la forma que en el fondo. Kubrick ha querido hacer su película «de calidad», al alcance de todos los públicos. De hecho, ha «podado» la novela de Tackeray, eliminando aristas y sarcasmos, o detalles un tanto farragosos; por ejemplo, la alusión a la posible relación familiar entre Barry y el Caballero de Balibari o todos los recursos utilizados por el aventurero para lograr el corazón de la condesa Lyndon.

Kubrick, acaso sin proponérselo, en su afán de reconstitución ambiental, crea una galería fantasmagórica de personajes inolvidables: el reverendo Runt (maquiavélico y a la vez atormentado); lord Bullingdon, el hijo prisionero de complejos problemas, en cuya alma hierven el odio hacia el «patán» usurpador del lugar paterno y el amor hacia la madre, víctima y pecadora, al mismo tiempo; el caballero de Balibari, curioso ente, mezcla de ladrón y mundano... Son figuras esbozadas y que, sin embargo, nos parecen más vivaces y completas en su abocetamiento que los héroes del drama, en especial Barry Lyndon, cuya representación física a través de Ryan O'Neal nos parece totalmente equivocada.

A pesar de los fallos del filme, su conexión con una obra literaria importante, nos lleva al conocimiento de un tema histórico con derivaciones actuales: la interrelación entre una clase plebeya que tiende a la conquista del poder y un sector muellemente instalado en la cima social, que, por agotamiento, corrupción, cobardía y tantas otras razones, va cediendo terreno, sin abdicar de unos ideales, por otra parte, constantemente traicionados o subvertidos. Lo que sucede es que la historia que Kubrick nos materializa en la pantalla está lejana de nuestras preocupaciones y nuestros problemas inmediatos. Queda, eso sí, una bella película en sus imágenes, en sus composiciones fotográficas, en sus claroscuros a la manera pictórica. Pero nada más.

SE programaron en los diez días que duró el certamen—una semana bastante alargada—muchísimas películas, demasiadas, para poder efectuar un estudio detenido de cada una. Y poquísimas merecedoras de la denominación «Cine de autor», tan atractiva en lo intelectual, en lo artístico, en lo creativo. Las del griego Theo Angelopoulos: *Reconstrucción*, *Días del 36* y *El viaje de los comediantes*, en particular ésta sobre acaecimientos históricos contemporáneos de su patria, vistos desde actitudes políticas personalísimas de militante marxista, en estilo muy peculiar de rehuir los primeros y grandes planos, para que quede resaltado que asume el papel protagonista la colectividad y no individualidades. Las del japonés Shuji Terayama, cortos experimentales, en que se unen hábilmente técnicas de la época de Georges Méliès con las de los sistemas panorámicos y en que se funden teatro y cine, por ejemplo, en *Cuento del laberinto*. *Bodas de barro*, del belga Thierry Zano, un caso de

bestialismo, del único habitante de una granja y una cerda. *La edad de la paz*, del italiano Fabio Carpi, en que uno de sus personajes, el principal, ya viejo, recuerda constantemente la guerra de España, en que luchó con las Brigadas Internacionales, en su ya lejana juventud. *Effi Briest*, del alemán Rainer Werner Fassbinder, en blanco y negro, finísima labor fotográfica de Jurgen Jorges y Dietrich Lohman, bella plasmación en imágenes cargadas de literatura de esa novela de Theodor Fontane, típica del siglo XIX, acerca del amor—el conyugal y el otro—y el honor, que vulnerado exige en el marido «lavarlo con sangre». ¿Lo son las del también alemán Wim Wenders: *Movimiento falso*—de un sugestivo color—y *Al hilo del tiempo*, en blanco y negro? Paradójicamente, acaso la primera, no obstante ser una adaptación—eso sí, muy libre—de la obra de Goethe *Wilhelm Meisler*, trasladada la acción a tiempos actuales, y no la segunda, reiterativa, larguísima, con unas intenciones que no se



«El prado de Bezhin», de Eisenstein

Por Carlos-José COSTAS

ADIOS A BRITTEN Y OTROS TEMAS

BENJAMIN BRITTEN HA MUERTO



★ En anticipado adiós involuntario, el segundo concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española incluía la *Sinfonía Simple*, del compositor inglés Benjamín Britten que acaba de morir a los sesenta y tres años. Enrique Franco, en las notas al programa, aclara bien lo que más se acerca a la traducción de lo que significa en Britten una «Simple» sinfonía. Su gusto por lo ingenuo, por sencillo culmina en su *Guía de la orquesta para jóvenes*, en una lección de acercamiento de la juventud a los sonidos y a los timbres.

En Britten confluye el renacimiento de la creación musical inglesa tras los diversos nombres de relieve universal que apuntan a finales del XIX y principios del XX. del Gran Purcell, en un salto de sig'os, la música inglesa se apoya en el romántico John Ireland, para crear un círculo que es sucesión en los nombres de Ralph Vaughan Williams, Arthur Bliss, Gustav Holst y otros, de los que Britten será continuador en el prestigio, sin verse ya solo en su empeño.

Los títulos, en los más variados géneros, se suceden en su obra, significándose, además de por su calidad, originalidad e interés, por formar parte del mundo cultural que le rodea. Así, tras el triunfo de su ópera marinera *Peter Grimes*, llegarán otras como *La vuelta del tornillo*, basada en el cuento del mismo título de Henry James, o *Muerte en Venecia*, que inspira Thomas Mann. Las *Variaciones so-*

bre un tema de Frank Bridge se incorporan al repertorio de las orquestas y acude a Rimbaud, el poeta niño, para musicar sus *Iluminaciones*. En su imaginación variada, rica, encuentra ángulos nuevos de la expresión en la *Sinfonía de Réquiem* o en la *Serenade*, en la que reúne la voz de tenor, trompa y cuerda. A la ópera vuelve una y otra vez con temas de primera línea, que van, aparte de las citadas, desde *La violación de Lucrecia*, sobre el texto de Shakespeare, a *Albert Herring*, basada en *Le Rossier de Madame Husson*, de Maupassant, pasando por *Billy Budd*, sobre el texto de Melville.

Desde los sencillos materiales de la *Sinfonía Simple*, incorpora en su lenguaje gran parte de los que está en el ambiente, que al pasar por su modo de hacer se convierte en su propio idioma. Nada le es ajeno en su música, pero no se inclina por un solo camino que permita la etiquetación. Y a sus sesenta y tres años, Benjamín Britten seguía siendo una caja de sorpresas para los oyentes, una esperanza vigente para la música inglesa de interés universal. La caja de sorpresas se ha cerrado con la última, la de su muerte temprana.

PREMIOS DE LAS CAJAS DE AHORROS EN DISCO

★ En su momento tuvo lugar el Primer Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Las siete obras seleccionadas fueron estrenadas en 12 de noviembre de 1974 en el Teatro Real de Madrid, concediéndose el primer premio a José Evangelista por su obra *En guise de fête*, y el segundo a Angel Oliver por *Omicron 73*. Hasta ese momento se habían cumplido unos pasos que eran esencia es: compensación económica para los premiados (también la hubo para el resto de los



José Evangelista

revelan de crítica sociológica y detalles de pésimo gusto, de un realismo de insulto al público, que no son sino falta de talento.

De la anunciada antología del soviético Dziga Vertov, sólo se proyectó una película de su comprensión del documental verdadero (el cine-ojo), *La vida cazada de improviso*, producción Goskibo, Moscú 1924, seis rollos, un noticiario de actualidades de aquella fecha. Se exhibieron en su sustitución cuatro títulos de S. M. Eisenstein: *Lo viejo y lo nuevo* (la línea general), de 1929; *Octubre*, de 1927; *La huelga*, de 1924, y *El prado de Bezhin*. Se estrenó en pantallas españolas la primera. Los gobiernos de la República prohibieron *Octubre* y *La huelga*. *El acorazado Potemkin* fue programada una sola vez en Madrid, en el cineclub de *La Gaceta Literaria*. Destruída *El prado de Bezhin*, que no llegó a terminar Eisenstein, en un bombardeo, cuando la segunda guerra mundial, al arder los Estudios Mosfilm, sus amigos y admiradores Serguier Yutkevich y Naum Klenab hicieron con las fotografías—que se guardaban en otros lugares—un montaje muy inteligente y expresivo que resume la película desaparecida. Un trabajo extraordinario que realza la música de Serguei Prokofiev. Constituye la filmografía de Eisenstein unas lecciones de autenticidad cinematográfica y por ello de un interés permanente.

Se aplica hoy al cine unos procedimientos de televisión, primordialmente en la celebración de encuestas. Cámaras y micrófonos salen a la calle, entran en diversos establecimientos y residencias—hasta los que más necesitan de la intimidad como hospitales y sanatorios—para entrevistar a gentes muy distintas. En unas ocasiones, responden y corresponden a realidades bien preparadas, y en otras se emplea la manipulación, al elegir a los que conviene expongan su parecer por ser conocidos. De esa manera utiliza el cine el norteamericano Robert Kramer en sus películas *The Edge*, *Ice* y *Milestones*, en que hablan personajes ciertos, de diferentes cuestiones actuales en su país, algunas con repercusión mundial.

Las películas portuguesas *Dulces costumbres*, de Alberto Seixas, y *Dios, Patria, Autoridad*, de Rui Simoss, son periodísticas, de montaje, en que se evocan sucesos recientes.

Las películas de la República Popular China *Brillante estrella roja*, de Li Chun y Li An, y *Bajo el límpido cielo*, de Lin Nung, y las soviéticas *El sauquillo rojo*, de Vasili Shukshin, y *Feroz*, de Tolomoush Okeyev, reflejan episodios de la vida en esos países. Se resalta la última por su emotividad muy humana y su artística plasmación.

Mozart in love, del norteamericano Mark Rappaport, y *Central*

Bazzar, del inglés Stephen Dwoskin, pertenecen a unos conceptos contrarios a lo que se entiende y se cumple como genuinamente cinematográfico: imágenes expresivas que cuentan de modo interesante sucesos variados, movidas por ritmos apropiados a las incidencias y conmovidas por sentimientos muy humanos. Inmovilidad y predominio de lo verbal, que acaban por aburrir e irritar al público.

El último verano (Bulgaria), de Jristo Jristov; *Gina* (Canadá), de Danys Arcand; *Quien busca un fondo de oro* (Checoslovaquia), de Jiri Menzel; *El fin del camino*, de Guyla Maar, e *Hijos del fuego*, de Imre Gyongyossy (ambas de Hungría); *La sospecha* (Italia), de Francesco Maselli; *Mors Hus* (Noruega), de Per Blom; *Fiebre de oro* (Rumania), de Mircos Verouiu y Dan Pita, y *El miedo* (Yugoslavia), de Matías Klopčic—nada extraordinarias y proyectables en salas comerciales—, se ofrecieron en la sección «Panorama hoy». Hacía años que no se proyectaba una película española en este certamen, que organiza y patrocina el Ayuntamiento de Benalmádena, y que celebra sus sesiones en las salas de cine Málaga, Ronda y Nerja, del Palacio de Congresos de Torremolinos. Este año se programó *El Buscón*, adaptada de la novela de Quevedo por su director Luciano Berriatúa, de mejor intención que resultado.

Películas de países con la sujeción de lo exótico, como *Muna-Moto* (Camerún), de Dikongue-Pipa; *Xala* (Senegal), de Ousmane Sembene, y *El jardín de piedras* (Irán), de Parviz Kimiavi.

Acosadas de problemas de conflictos surgidos de la situación económica y de dolorosas injusticias sociales, las naciones de habla española de América, una parte de sus cinematografías, opuesta a los gobiernos, captan esa temática con violencia. Acusaciones exacerbadas en un estilo acre. Lo que se llama exactamente «cine militante». Muchas películas, la mayoría en torno a Chile, en la sección «Cine de intervención latinoamericana». Muy desiguales. Interesantes periodísticamente por su valor informativo. Algunas panfletarias. Título descollante: *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, que obtuvo el primer premio en la votación del público. El segundo fue para *Actas de Marussia* (Méjico), de Miguel Littin, proyectada en «Panorama hoy», como las también mejicanas *De todos modos Juan te llamas*, de Marcela Fernández Violante, y *Canoa*, de Felipe Cazals, y la peruana *Los perros hambrientos*, de Luis Figueroa. Ganó el tercer premio *El viaje de los comediantes*, del griego Angelopoulos.

Un certamen polémico, equiparable al de Pesaro (Italia), y muy distinto de los demás que se celebran en España.



Angel Oliver

GRABACION DE LA FUNDACION JUAN MARCH



Federico Sopena

seleccionados) y estreno de las obras. Pero a la vista de los medios de comunicación del momento, el trámite quedaba incompleto. Faltaba la grabación, la posibilidad de la audición continuada a través del disco, de la que tan necesitada está la música española actual. Y el disco ha sido lanzado en una brillante presentación, cuya cubierta recoge una pintura de Alejandro Mieres, en colaboración con la casa C.B.S. y han sido editadas por la Editorial Alpuerto.

En la grabación se han completado las caras del disco de treinta centímetros, reservando una para las obras premiadas y la otra para dos obras de los mismos autores. En el caso de José Evangelista, además de *En guise de fête*, figura *Arabesco*. En el de Angel Oliver, a continuación de *Omicron 73*, se incluye *Psicograma núm. 3*. Las versiones se han realizado con un Conjunto Instrumental y el Grupo de Música de Cámara Estro, dirigidos por José María Franco Gil, intérpretes que fueron del estreno en el caso de las obras premiadas.

Con este lanzamiento se ha prolongado la acción de los premios y queda cerrado el ciclo efectivo de su concesión. Felicitamos a los autores por ello y a la Confederación que al llegar hasta las últimas consecuencias ha completado de modo efectivo la importancia inicial del Concurso.

★ En la misma línea de la grabación anterior está el disco lanzado por la Fundación Juan March, con la participación de Hispavox, de sus *Conciertos para Jóvenes*, subtítulo, *Recital de piano Romántico*. Como señala el título, el disco reúne intervenciones de los pianistas Cristina Bruno, Manuel Carra, Pedro Espinosa, Esteban Sánchez y Joaquín Soriano en los recitales destinados a los jóvenes que viene ofreciendo en su Salón de Actos la Fundación Juan March. La notas de la carpeta corresponden a Federico Sopena, quien tiene a su cargo la explicación y orientación que precede a las interpretaciones en los recitales.

Esteban Sánchez es intérprete de *Tres bagatelas, opus 33*, números 1, 5 y 7, de Beethoven; Cristina Bruno, de *Balada núm. 4*, de Chopin; Joaquín Soriano, de *Dos Preludios, opus 28*, núms. 7 y 8, de Chopin, y *La Campanella*, de Liszt; Manuel Carra, de *Intermezzo*, del *Carnaval de Viena*, *En la tarde*, y *Elevación*, de las *Fantasiestücke, opus 12*, de Schumann, y Pedro Espinosa, de *Tres Intermezzi, opus 117*, de Brahms.

La grabación, de excelente calidad técnica e interpretativa, reúne varias circunstancias favorables. De



Pedro Espinosa

una parte, supone una prolongación del esfuerzo educativo de los conciertos que asegura su continuidad. De otra, tiene especial atractivo para un público más amplio por la curiosa variedad de las obras incluidas. Y, por último, tiene mucho de antología al reunir a cinco de nuestros mejores pianistas del momento.

TERCER CONCURSO DE MUSICA DE CAMARA

★ Ya se han dado a conocer los resultados de la selección del tercer Concurso de Composición de Música de Cámara, trofeo «Arpa de Oro», organizado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros, y con gusto facilitamos los nombres de obras y seis autores elegidos: *Fantasia para cuerda y percusión*, de Jorge Alcaraz; *Concierto de Lizara número 4*, de Ramón Barce; ... y *después*, de Agustín Bertoméu; *Quinteto núm. 3*, de José Ramón Encinar; *Actus*, de Francisco Guerrero, y *Sous l'emprise d'une ombre*, de Félix Ibarrondo.

Las obras citadas han recibido un premio de 50.000 pesetas y de ellas se seleccionarán el primero y segundo premios, dotados con 250.000 y 100.000 pesetas, respectivamente. A estos premios se añade en la presente edición un trofeo para mejor composición de compositores menores de veinticinco años. El Jurado, presidido por Enrique Franco e integrado por José María Franco Gil, Tomás Marco, Carlos Gómez Amat, Manuel Carra y con Ignacio María de Saralegui como secretario, ha realizado la selección de las seis obras sobre un total de 48 presentadas. Un nuevo Jurado será el que decida entre estas seis, los dos primeros premios.

NOTICIAS VARIAS

★ El Cuarteto Amadeus ha ofrecido en el Teatro Real la audición de los 17 cuartetos de Beethoven. Una audición similar no se celebraba en Madrid desde 1949 en que la ofreció la Agrupación Nacional de Música de Cámara en el Cine Palace.

En San Salvador del Vendrell han tenido lugar los actos de homenaje a Pau Casals en el centenario de su nacimiento, con la inauguración de la Casa-Museo y en el Camí de Sant Miquel, la del monumento erigido en su memoria, obra del escultor Joan Rebull.

La Orquesta «Gaspar Sanz», de la Asociación Laudística Española, que dirige Manuel Grandío, viene ofreciendo una serie de tres conciertos, organizados por la Delegación Nacional de Cultura.

Dos pianistas, el uruguayo Humberto Quagliata, y la filipina Leonor Kilayko, se han presentado en dos recitales en Instituto de Cultura Hispánica. Ambos programas incluían fundamentalmente obras del romanticismo.

LLORENÇ BARBER,

EN PERMANENTE ESTADO DE AUTOCRITICA

Por Mary Carmen DE CELIS



NACIO en un pueblo al que no había llegado la radio todavía. Su primer recuerdo es de las noches de verano, cuando su madre tocaba al piano nocturnos y valsos muy tiernos, con la puerta de la calle abierta, y la gente escuchaba fuera mientras cenaban («recuerdo esto desde muy enano; a mí me mandaban a dormir porque ese rito era sólo para personas mayores»). Era la época de *Doce cascabeles* y *La campanera*, canciones que aprendió también Llorenç para interpretarlas «a petición del público». Entró en la música a la fuerza («tenía que escoger entre una zurra o tocar. Eramos nueve hermanos y llegamos a pasar hasta hambre. Mi madre nos enseñó música y francés, porque la obsesión de mis padres era meternos «la cultura», como la única salida, un tanto desesperada, para nosotros»). Sus hermanos tocaban el acordeón en las bodas por cinco duros. Y él... El, un día, cayó en un seminario en el que había una mentalidad neotomis-

Por Juan E. ARAGONES

LA DOBLE HERENCIA DE ALONSO MILLAN

JUAN JOSE ALONSO MILLAN: Los viernes, a las seis. Teatro Club. Dirección escénica del autor. Escenografía: Ontañón-De Miguel, realizada por Manolo López. Interpretación: José Bódalo, Mari Begoña, Rafael Guerrero, Africa Pratt, Isabel Luque y Yolanda Cembrosos. Fecha de estreno: 30 de septiembre de 1976.

La comicidad a tambor batiente que supuso esencial característica en el primer Alonso Millán, con el transcurso de los años y la apoyatura de la experiencia—ésta que comentamos hace la número 39 de sus obras estrenadas—, ha derivado a un humor de más densa humanidad y, sin duda, con mayores aportaciones propias, aun sin abandonar influencias que en su producción ha evidenciado siempre, pues Alonso Millán resulta muy dado a mimetismos..., que serían pecados si su propensión—que no proclividad—siguiese orientaciones distintas e influencias menos recomendables.

Pero, no. Alonso Millán ha dejado en su producción teatral huellas patentes de la ternura bienhumorada de Mihura y de los dislocados y geniales inventos de Jardiel.

Mas ocurre que la citada tendencia al mimetismo del autor origina que en *Los viernes, a las seis*, si permanece inalterable la herencia de Mihura, no ocurre lo mismo respecto a Jardiel Poncela, relevado aquí por Arniches. (Curiosamente, la influencia del a veces devaluado autor alicantino es también vi-



ta; allí se dedicó a estudiar filosofía y música, y no pasó nada más hasta que salió, y conectó con los marxistas ortodoxos, y se arraigó completamente a la música...

—Casi todas mis obras nacen para actos concretos; su funcionalidad es un dato a anotar. Además, algunas están escritas para un momento histórico e incluso para un público determinado: si la música tiene que ver fundamentalmente con el tiempo, el del cronómetro y el psicológico individual, también tiene que ver con el tiempo psicológico colectivo o tiempo histórico. Un análisis somero de mis obras seguro que nos descubriría entre mis ascendientes más cercanos a Raimon, Serocki, Zaj, algunos autores americanos (sobre todo los minimalistas) y puede que a Bernaola. También aprendo de compañeros como Berenguer, Riviere o Escribano, con los que estoy en permanente estado de autocritica. Creo que no cabe hablar de evolución en mi obra, sino de nuevas respuestas a situaciones nuevas. Y no cabe duda que la información recibida mientras tanto tiene su eco; así, el que yo conozca últimamente a George Crumb, Cagel, Tamayo o Senosiain seguro que cambia mi respuesta sonora próxima.

Llorenç no tiene ningún método de trabajo.

—En una situación de subempleo y con las dificultades que aquí se tienen de estar al día, queda muy poco tiempo para un trabajo sistemático. Ello no quiere decir que las obras sean improvisaciones (han necesitado muchas horas de trabajo), sino que no son fruto de un trabajo constante. Al fin y al cabo somos hijos de una cultura que nos bombardea constantemente con estímulos de toda clase y con unos hábitos creados ya de receptividad tales, que una postura agónica es algo que exige incluso heroicidad por nuestra parte, por lo que se da rara vez. Más bien somos traductores de algo que está en ambiente. Como productores de mercancía «artística» que dominan los medios de producción, los músicos son autopatronos que venden su producto al mercado, digamos al mejor postor, reproduciendo en pequeño el esquema de relaciones económicas fundamental en el que estamos inmersos. Dado que la oferta supera la demanda que apenas existe, al menos para música especulativa, nada práctica, este autopatrono-músico tiene que regalar su obra o malvenderla. Y como necesita ganar el sustento sufre un proceso de proletarización (normalmente como trabajador de la enseñanza, colaborador en la radio, oficinista...).

—¿Se puede inventar mucho en arte?

—No, muy poco. Uno se deja influir por las personas que tiene cerca. Una obra es la resolución de una idea que se ha descubierto en una persona, en una película o en una novela. Una obra es la resolución de un problema sensitivo, especulativo o pragmático; a veces no es estético, sino de transformación de la sociedad (resuelto ficticiamente a través de una estética) no con bombas, sino con ruidos.

—¿Se puede transformar la sociedad con el arte?

—Es la realidad la que transforma el arte. Es falsa la idea de gente como Cagel o Zaj, que creen que transformando su arte transforman la realidad. Existen relaciones dialécticas entre la realidad y el arte. La única posibilidad de transformar la realidad es inventando nuevos modos de distribución porque por muy revolucionaria que sea una obra en su idea, al identificarla a una forma de ver la sociedad, su mensaje va a quedar neutralizado al máximo. El artista no debe utilizar los medios convencionales de distribución, sino crear unos medios más socialistas: revistas autogestionadas, reunirse diez músicos y a tocar (un poco en plan de piraterismo cultural, claro). Hay que vigilar la distribución de nuestros productos: dime quién te distribuye y sabré si es válido lo que haces.

—¿Crees necesario el nacimiento de una nueva sensibilidad?

—Toda posible revolución nace de una nueva sensibilización del individuo. Hacer una buena política musical, por ejemplo, posibilitar la máxima liberalización del individuo, es revolucionario. Habría que plantearse seriamente una política cultural musical que mezclara revolucionariamente el arte de élite y el arte del pueblo, dando menos importancia al cultivo de la imagen individual y más importancia a esta tarea política común a todo hombre inteligente culto: potenciar una educación a todos los niveles. Otro punto revolucionario es una revisión del pasado musical español y un saberlo dar en todas sus coordenadas (está

sin editar todavía nuestro tesoro musical español). Hay que censurar a los músicos de la generación anterior a la nuestra por sus inhibiciones, por interesarles más su persona que un trabajo colectivo, como es el caso de Cristóbal Halffter, que dejó la dirección del conservatorio "porque no podía hacer nada", que no fue capaz de conseguir que en música se avanzara algo más.

—¿Es que los planteamientos de la gente de tu generación son diferentes? Muchos, lo único que han hecho hasta ahora es buscar la protección de los que pueden dársela.

—La necesidad de autoafirmarse en el ser, de sentirse uno a sí mismo, hace que la gente busque un espejo donde verse. Cada generación ha creado su modo de distribución y nosotros tendremos que creárnoslo también. "Glosa" es una tentativa. Koan ya no consigue epatar y hacer cambiar la relación público-artista. El grupo de María Escribano tampoco es eficaz, porque se dirige al burgués medio. Hoy la sensibilización del público, tras diez años de televisión y cine, es mayor. Hace diez años cualquier "happening" o aparición de Zaj era revolucionaria. Su actuación en Pamplona fue un juego esteticista para estremerse de placer la élite. Antes Zaj era muy conceptual: una estructuración de tiempos y acciones neutras. Ahora tienen que cargar la actuación de expresionismo porque lo otro no da más de sí. Tendremos que hacer algo. El anarquismo es un lujo que no acepto mientras sólo se lo puedan permitir unos pocos; sólo acepto un anarquismo militante.

BIOGRAFIA

Llorenç Barber nació en Ayelo de Malferit (Valencia) el 6 de agosto de 1948. Graduado en Filosofía por Moncada. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Título profesional de Composición y de Piano por el Conservatorio de Valencia. Ha tomado parte en los cursos de verano de Darmstadt, Siena, Bayreuth y Granada, así como en los cursos dictados por Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola y Tomás Marco sobre nueva música

en el Conservatorio de Madrid. Uno de los promotores de la creación de ACTUM, entidad que agrupa a compositores e intérpretes, junto a artistas plásticos, arquitectos y hombres de teatro en Valencia. Colaborador, como crítico, en diversas revistas: Kurpil, Ozono, Actum, Ritmo. Autor del libro de próxima aparición *Arte de tiempo y acción*. Director del Seminario de Música del Colegio Mayor Loyola. Como intérprete forma parte del grupo «Sonda».

COMPOSICIONES

- 1969 y 1970: Música incidental para el «grup 49» de Moncada (Valencia).
- 1971: **Homenaje en «D»** (piano). AW-1 (piano).
- 1972: Música escénica para «Investigación sobre la violencia», obra del «grup 49» representada en Valencia y Madrid.
- 1973: **Panta...** (música acción). **Bote-Musik** (música acción).
- 1974: **Proposiciones de placer** (música acción).
- 1975: **Monolec a Lluisa** (piano). **Puig Antich (silenci viu)** (piano). **Love Story for you**, en colaboración con María Escribano (grupo instrumental). **Quod tibi magis delectabilis:** 1. Clarinete. 2. Flauta. 3. Guitarra. 4. Grupo instrumental. 5. Oboe.
- D'un pais, d'un mon** (música electroacústica). Música escénica para **Crónica especial**, sobre textos de Vicent Andrés Estellés.
- 1976: **Aramateix!!** (grupo instrumental). **¡¡A desconstantinopolizar!! (Por la G. de Dios)** (grupo instrumental).

sible en otros dos de nuestros mejores dramaturgos de hoy: Lauro Olmo y Carlos Muñoz.)

Está presente el estilo de Mihura en la personalidad del protagonista: una logradísima simbiosis de egoísmo y soledad que el propio Alonso Millán considera «el personaje más dibujado de todo mi teatro». Aunque Mihura propende, en su teatro, a protagonistas femeninos, el resultante es idéntico: laceración íntima, metas inalcanzables y un deseo incumplido de alcanzar el fin propuesto.

Los diálogos, la forma, conservan el característico sello hilarante propio del autor, que domina magistralmente todos los recursos dialécticos capaces de suscitar las risas del público, si bien en la obra última está más en la onda de Arniches que en la jardiesca..., acaso porque Alonso Millán, muy sagazmente, advirtió que el personaje central requería un coloquio que en mayor medida se adecuaba al creado por el alicantino para sus invenciones tragicómicas que al de Jardiel, en cuanto pionero aquí del teatro del absurdo.

Porque esta última creación de Alonso Millán está en la línea misma que separa a la tragicomedia del sainete actual, y le van mejor que los disparates inteligentes de Jardiel la espléndida comicidad enraizada de Arniches, adobada —por supuesto— con los relampagueantes hallazgos coloquiales del mismo Alonso Millán, cabal dominador de unos diálogos rectamente dirigidos a la diana del seguro efecto hilarante.

El escalofriante egoísmo de un hombre tan mediocre como autosatisfecho, que de igual manera programa horas para el amor que para el trabajo, aunque éste lo esclaviza y de aquél siempre huye indemne..., mas con daño para la pareja, halla su contrapunto cómico en el renglón de ese chisporroteo dialogante que Alonso Millán pone en juego con superlativa habilidad. Con tanta como para que resulte difícil sopesar de qué parte están los mejores momentos de la pieza: si en las escenas comunicadoras del dramático choque de dos talentos tan contrapuestos como el del egoísta Ramiro y la desprendida y generosa Marisa —sólo usada por aquél para el programado coito semanal— o en la comicidad verbal antedicha, en la que con pasmosa naturalidad se suceden réplicas y contrarréplicas a un tiempo tendentes a distender y a divertir.

Si acaso, le sobran a la pieza unos veinte minutos de la parte cómica. Sin ellos, la armonía y el engarce se hubieran conseguido más nitidamente.

Correcta la dirección del autor, que en funciones de dirección escénica accedió al teatro. Modélico el decorado de Santiago Ontañón, hábilmente realizado por Manolo López. Y, en el capítulo interpretativo, muy por encima de la media del conjunto José Bódalo y Mari Begoña. El primero da matices insospechados a su corporeización de mísero chupatintas que se cree el ombligo del mundo, hasta inundar de vestigios humanos su personaje-figurón. Mari

Begoña acierta a infundir —desde las primeras frases hasta las últimas— nobilísimos sentimientos, nunca expresados por las claras, a su cometido de aman-

te que lo es con mal fingido ahondamiento en su querer. Del resto, descuella la anatomía de Africa Pratt y el buen hacer de Rafael Guerrero.

NACHA:

Esmirriada, hermosa, actriz y política

AUTORES VARIOS: Nacha de noche. *Teatro Valle-Inclán.* Dirección musical, piano y arreglos: Alberto Favero. Intérprete única: Nacha Guevara. Promotores: Manuel Collado Sillero, Carlos Vasallo y Alfredo Fraile. Directora de producción: María Navarro. Fecha de estreno: 29 de octubre de 1976.

¡Gran noche ésta que Nacha —Nacha Guevara— nos ha depa-
parado! Hay en su espectáculo tal acumulación de inteligencia, armonía, talento, artes —si: en

plural— y absoluta entrega, que automáticamente quedan unidas escena y sala. Tanta es su capacidad comunicativa que los espectadores, en inadvertido y



obligado desprendimiento de sí mismos, comulgan con la actriz argentina y se sienten por ella transportados a sus ingravidos alardes estéticos.



SEISCIENTAS REPRESENTACIONES DE «LA DOBLE HISTORIA DEL DOCTOR VALMY»

El día 25 de noviembre llegó a la cifra de 600 representaciones consecutivas, en el teatro Jacinto Benavente, la obra de Antonio Buero Vallejo La doble historia del doctor Valmy, efemérides coincidente con la presentación de la actriz Carmen Bernardos, que a partir de entonces corporeiza a la protagonista femenina, Mary Barnes.

Después de la función conmemorativa, los asistentes brindamos por el éxito de esta obra de Buero, que rebasa en tiempo de permanencia a todas sus anteriores producciones escénicas.

HOMENAJE AL «CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA», CON MOTIVO DE SU PRIMER CENTENARIO

Promovido por varios artistas catalanes, Jordi, Roca-Sastre, Subirachs, Tharrats, se ha preparado una exposición de aproximadamente ciento cincuenta artistas. Todos ellos presentan una obra realizada expresamente para el homenaje, de tamaño estandarizado y temática libre. De estas obras, 50 de ellas son litografías de las que se hará un tiraje limitado. El resto está realizado en diversas técnicas.

También diversos literatos y poetas catalanes se han adherido al homenaje y han cedido textos para ser reproducidos.

Todo ello, textos y pintura, se recoge en un libro de gran formato que se edita coincidiendo con la exposición que se ha celebrado en Barcelona, en el Salón del Tinell, desde el 15 al 30 de noviembre pasado.

Este libro de gran formato reproduce, a todo color y página entera, las obras del homenaje e incluye una biografía de cada uno de los artistas que participan.

Junto con los textos literarios incluye, además, una recopilación de los acontecimientos y descubrimientos culturales realizados por el Centre durante estos cien años de historia.

Exposiciones: Además de la del Salón del Tinell, están previstos actos en Palma de Mallorca, Olot, Tarragona, Reus, Lérida, Madrid, etcétera, todavía sin decidirse las fechas exactas.

Varios: Para la amortización de los gastos que se derivan del homenaje (exposiciones, edición del libro, gestiones diversas, etc.), se comercializan las obras que los artistas han cedido al Centre.

Coordinación: El Centre Excursionista de Catalunya ha delegado en el señor Martín March i Reñé, General Mitre, 13, 1.º, 3.ª, Barcelona-17, las tareas de coordinación de este homenaje, así como la edición de obras y del libro.



«La molinera de Arcos», de Casona

UNA PIEZA DE CASONA, EN ATENAS

La prensa ateniense se ha hecho en días pasados eco de las declaraciones de nuestro colaborador Guillermo Díaz-Plaja, quien, especialmente invitado, asistió al estreno de la obra de Alejandro Casona La molinera de Arcos, haciendo el elogio de su impecable puesta en escena, de su fogosa y brillante interpretación y, sobre todo, del gran servicio que su traductora, Julia Jatrdis, viene prestando a las letras españolas en los medios de difusión de la cultura en territorio helénico.

Ni un movimiento carente de la total armonía, ni una tesitura discordante en la entonación de sus contables..., máxima precisión y acabado dominio del oficio —del querido oficio— en toda su actuación.

Prodigiosa en sus aproximaciones chaplinescas —que no son ni quieren ser más que eso: aproximaciones con intención de homenaje—, comedida en la versión paródica de un tango de Libertad Lamarque, increíblemente irónica cuando extrae sustancia artística de sus insuficiencias anatómicas —Nacha se autocalifica como escuálida; uno ha preferido el término esmirriada, que nuestro pueblo traduce por flacucha, así, en acepción despectiva—, porque, amigos, ¡qué hermoso puede resultar algún esmirriamiento, si se lo utiliza tan inteligentemente como Nacha en su Canta muy bien, pero...

En el título de este comentario hay, tras un nombre propio, cuatro epítetos contradictorios, dos a dos. Con ello he intentado dar idea —y ahora dudo de haberlo conseguido— del ambivalente signo que supone el arte de Nacha Guevara. Pero, en la imposibilidad de sintetizar la gama de antitesis que conforman su ductilidad en escena, he optado por las que parecen más significativas, física y anímicamente. Resulta un milagro personal que sólo puede ser accesible previa dejación de toda vanidad, cómo la insuficiencia de ciertos atributos femeninos puede engendrar tan cabal hermosura..., y Nacha lo consigue muy sobradamente. La dicotomía actriz-política requiere aún más sutiles elementos de contraste. Si en algún caso el despliegue publicitario se acerca a la verdad de los hechos es en el de las gacetillas que presentaban a Nacha Guevara como «la mujer que ha revolucionado el teatro en Hispanoamérica». Que no es revolucionario quien grita ¡libertad!, sino quien la ejerce, como Nacha, sin cortapisas ni otras limitaciones que las de una inteligente solidaridad humana. Por eso mismo resultaban torpemente encauzadas las peticiones «teledirigidas» que, desde el público, pidieron a la actriz que finalizara su actuación cantando —fuera de programa— Libertad. Nacha Guevara no necesita hacer política, porque ella es política.

Excelente actriz de mimo, personalísima cantante y poseedora de un finísimo sentido de la ironía, acompaña a su voz con la expresividad plena corporal: sus ojos, sus gestos y ademanes, pero, muy en primer plano, sus decididas manos, tan diestramente movidas.

La dirección musical, concebida por y para Nacha Guevara, es de Alberto Favero, su marido, que la acompaña al piano durante todo el espectáculo con perfección de consumado profesor.

A Nacha Guevara, importantísima actriz, sólo le falta disponer de un local adecuado para mejor dar testimonio de su ductilidad y hondura interpretativa entre el público. Es decir, un cabaret.

LOPEZ ALARCON

y su sueño viajero

(Viene de la pág. 36)

alma por los paisajes. Seguramente habrá razones matemáticas que marquen el sino de las personas y, sobre todo, de estos artistas manchegos que, casi en legión, están dando al mundo artístico de nuestro tiempo unas características definidas y definitivas. Manchegos de Puertollano y de Valdepeñas, de Tomelloso y de Barras nos están enseñando, continuamente, a mirar las tierras con sabiduría de conocedores. Antonio López Alarcón, allá en sus llanuras albaceteñas, se sintió también amigo de lienzos y pinturas porque se sabía capaz de explicar la gran lección de la belleza a sus contemporáneos. Entrar en el estudio que López Alarcón ha montado, con espacio de gran taller, en la madrileña calle de Jaén, es como lanzarse a recorrer trochas y caminos de todas las direcciones de la rosa de los vientos, conocer pueblos o visitar lugares de excepción. López Alarcón se vino muy niño a hacer realidad su vocación de escultor en esa gran cuna del arte contemporáneo que es la Escuela de San Fernando. Dio el gran salto oceánico con afán de llegar a saber hasta qué punto las tierras calientes de Venezuela servirían para templar sus afanes incontenibles de arte, y cuando regresó, Polifemo atlántida, se traía matizado el espíritu de riquezas cromáticas increíbles y de convencimientos de que sólo empleando con todas las fuerzas el tiempo posible se podía estar, a la manera que Baudelaire dogmatizaba, en condiciones de recibir a la recién llegada inspiración.

Para López Alarcón su antigua pasión por los volúmenes venía a lastrarle su sueño de formas aéreas y no dudó en volver de nuevo al caserón de Alcalá para licenciarse también en líneas y color, agotar todas las posibilidades del oficio y darle alas a sus sueños que no podían concretarse sólo en esculturas y relieves sino que precisaba de la música de los espacios. Así pasó de escultor a pintor, camino de convertir en casi música lo que empezó siendo tierra moldeada o piedra rota por el cincel. Y ya en posesión de todas las técnicas se dio a beberle los vientos a todo lo que le rodeaba y a dejarlos así, quietos para siempre, en cuadros de reconocida belleza.

La agudeza del marqués de Lozoya nos avisó alguna vez de cómo «Antonio López Alarcón, como pocos, se apodera de un ambiente rural o urbano y lo transforma en su alma» con lo



que viene a demostrarnos que no basta volcar la propia personalidad en explicar aquello que forma nuestro entorno, sino que es preciso, si se quiere lograr las metas del arte y la belleza, identificar el propio espíritu con ese mágico ambiente que hizo a los clásicos deificar arroyos y bosques y llegar a la adoración que no es otra cosa que confundir nuestro propio ser con el de la divinidad. A. M. Campoy reconoce que —a pesar de todos sus estudios— A. López Alarcón es uno de los pintores de paisaje «menos academizados» por la tradición y la moda. Y en verdad que en estos cuadros que el pintor nos enseña todo es pasión subjetiva, muestra de cómo se interpreta una niebla o un corral lugareño a los que no hay manera de acer-

carse con frialdad de crítico o cálculo de comerciante.

Para López Alarcón no hay descanso. Y no quiere esto decir que pase las horas sin treagar entre las cuatro paredes de su inmenso estudio de la calle de Jaén. Lo que le sucede a este pintor es que, para él, el arte no es solamente la manera de pintar un cuadro sino de vivirlo con toda la intensidad que, en el caso de un verdadero artista supone el crear un ambiente donde todo tiene que ver con la belleza, con la poesía, con el arte.

Ya nos había hablado de esta manera excepcional de ser de López Alarcón ese castellanísimo escultor que es José Luis Medina a quien los vientos de Serrada le enseñaron a percibir la presencia de todo lo que al

espíritu se refiere. Con él y con el escritor Ramón Solís formamos la tertulia con el pintor, primero en el taller donde realizamos ese deleitoso viaje a través de la pintura paisajística de López Alarcón, y luego, en su casa, donde la esposa del pintor va iniciándonos en la vida viajera por los mundos reales que ha vivido y donde, para completar el territorio de arte en que nos encontramos, la propia hija se nos manifiesta como inspiradísima poetisa que, como todos los jovencísimos poetas, vuelva su sensibilidad en unas dramáticas endechas, nuncio de futuros y magníficos logros literarios.

Y así nuestra visita rutinaria que imaginábamos exclusivamente a una contemplación de pinturas y a una charla sobre arte se nos ha convertido en una espléndida sesión en la que se han combinado la amabilidad de la familia López Alarcón con su entrega, nada usual, a todo lo que signifique una posibilidad de elevación espiritual.

No es, pues, de extrañar que en este ambiente en que se desenvuelve la vida del pintor, todo ayude a conseguir la obra maestra que él supo captar, primero en la realidad del mundo exterior, frente al paisaje o la persona que adivinaba objeto de arte y luego en la soledad de su estudio, con horas enteras dedicadas a resolver un problema de color o una posibilidad de comunicación de belleza.

«La belleza—dijo el marqués de Lozoya en un texto del catálogo de López Alarcón, con palabras de Eça de Queiroz—es la verdad desnuda, cubierta con el tenue velo de la poesía». Y en otro momento de inspiración le dice: «la belleza ... es lo único a que los ascetas no supieron renunciar porque es un reflejo de Dios».

Apasionadamente, religiosamente, López Alarcón se entrega a esta vital adoración por su arte y para ello supo sacrificar sus propios vuelos juveniles hasta conseguir esta maestría del que sabe a tiempo dominar materias y luces. Dibujante excepcional, supo dar vuelo a la pesantez lógica que

debiera tener la pintura que sale de las manos hechas más a los volúmenes grávidos que a la sutil superficie del cuadro. Y sin consentir que esta maestría «academice» con exceso su apasionada contemplación del mundo, tampoco la utiliza para escapar en alocado vuelo hasta romper, como tantos otros, la imagen de la realidad, sino que logra un equilibrio preciso para comunicarnos lo que él sintió ante el campo y el cielo, ante

las fábricas donde los hombres unen en equipo todas sus soleadas o para transmitirlos la gracia de un asnillo que Juan Ramón Jiménez hubiera bautizado como «Platero» si hubiera podido ver estos cuadros que López Alarcón nos trajo como testimonio de una jornadas extremeñas.

Este es nuestro pintor de hoy; un ejemplo de vocación y de superación continua por amor al arte. Y nunca mejor utilizada esta expresión, pues si los tiem-

pos y las modas han venido a bendecir económicamente a los pintores de nuestros días, lo cierto es que cuando López Alarcón, heroicamente, elegía el camino del arte para su vida, imaginaba que sólo aquel amor bastaría para compensarle fatigas y sacrificios, pues nadie esperaba esta sonrisa de la fortuna para los que ni siquiera se habían preocupado de procurarse otra cosa que su propia pasión artística.

RAFAEL UBEDA PIÑEIRO, ENTRE LA CONSTRUCCION Y EL DESBORDAMIENTO DEL RITMO

Por Carlos AREAN

EL joven pintor gallego Rafael Ubeda Piñeiro nació en Pontevedra en 1934. Perteneció por tanto a esa generación que tras la que se dio a conocer en 1948, reelaboró las conquistas de la abstracción e incluso lo que quedaba de actualidad imperecedera en tendencias más antiguas, tales como el cubismo y el expresionismo. Fue precisamente reelaborando el cubismo como se inició Rafael Ubeda Piñeiro en sus actividades pictóricas. El punto inmediato para su despegue inicial—primera de sus etapas—fue Vázquez Díaz, el mejor de los maestros, debido precisamente a su falta de petulancia. Fue el paisaje de su región el que entonces lo sedujo y lo interpretó con unas obras en las que múltiples capas de pintura, siguiendo las convenciones de suculencia matérica y ausencia de grumos que caracterizaban a la tercera escuela de Madrid, se superponían las unas sobre las otras, hasta hacer que el lienzo se construyese tan orgánicamente como la corteza en un árbol.

Una de las cualidades más emotivas en estos lienzos radicaba en el hecho de que, a pesar de su esquema cubista, rigurosamente construido, aunque con flexibilidades tambaleantes, había en todas sus superficies una permanente multitonalización y las más sutiles degradaciones. La textura, cuando se hacía efervescente, participaba en todo este juego de fluideces cromáticas. La unidad de expresión no se limitaba, por fortuna, a la materia y el color, sino que se fundía íntimamente con la delimitación de cada forma y con el ritmo conjunto de todas ellas. Las casas podían agruparse en esquemas cubistas, pero flexibles, en los que había más bien un eco que una presencia de ese análisis exhaustivo y casi abstracto. El neocubismo de Ubeda Piñeiro era, lógicamente, de tipo sintético. No sólo lo exigían así



sus premisas, sino también su necesidad de mantener un contacto con lo real. Había deformaciones, muy especialmente en la ruptura del aplomo de las formas, pero siempre con un subrayado del volumen que no impedía, sino que hacía todavía más él mismo, un puerto tan neblinoso como el del Grove o una bahía tan cernida como la de Melojo.

La segunda etapa—desde 1960 hasta 1967—coincidió con el Premio de Roma y con una asunción de otro tipo de actualidad. El orden siguió siendo poscubista, pero tan sólo por dentro. Para el espectador que hiciese un análisis rápido, se trataría tan sólo de un sistema de formas muy bien compensadas, pero sin filiación en las formas-madres (conos, cubos, esferas) de todos los objetos posibles. Era cubista el cañamazo, pero me atrevería a decir que rarísimo, porque se clavaba en el lienzo como un entramado en hueco y tridimensional. Sobre este entramado or-

ganizaba a menudo Ubeda Piñeiro sus perspectivas de pueblos encabalgados, en los que las casas se apiñaban en un ritmo abombado que admitía una emoción de factura que había intentado disimular en su período inicial. Los colores eran menos habituales, con resonancias de rojo de teja desvaído y contrastaciones agrídulces en las que la gama más limpia podía ensombrecerse de repente en búsqueda de una incipiente expresividad.

Ubeda Piñeiro había comenzado en aquellos años a poner en orden en su vida y podía, tal vez por ello, agarrarse menos a él como a un clavo ardiente en su pintura.

La tercera etapa, el tumultuoso decenio iniciado a finales de 1967, comenzó con la conquista de ese bienestar relativo que resulta tan útil para poder crear sin agobios. Fue el decenio del matrimonio, del nacimiento de su única hija y de la compra de su casa con jardín y un acogedor estudio abierto a una campiña



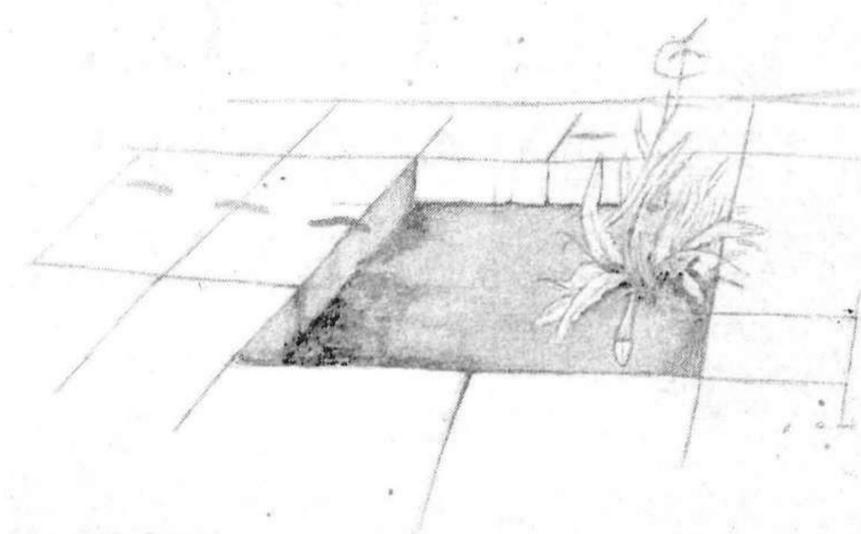
que se está convirtiendo poco a poco en una retícula de solares inminentemente edificables. Ubeda Piñeiro se pasa la casi totalidad de sus horas en ese refugio suyo de Pozuelo de Alarcón. De cuando en cuando viaja y obtiene grandes triunfos. Ganó el concurso para pintar en Israel un «terrible» mural de 160 metros cuadrados. La temática del mural era la Iglesia terrestre y la Iglesia celeste y tenía que desplegarlo, dentro de una perfecta integración en la arquitectura, por las paredes y los techos de la basílica de la Anunciación, la más grande del Oriente Medio, erigida recientemente en Nazaret de Galilea.

El arquitecto que realizó esta basílica, enclavada en el punto exacto en que, según la tradición, se realizó en una gruta, la Anunciación a María, fue el italiano Giovanni Muzio. Hubo perfecto acuerdo entre arquitecto y pintor. El fresco que allí realizó Ubeda Piñeiro lo es en sentido estricto. No acudió al recurso de los paneles, ni al óleo sobre lienzos más o menos bien encolados. Tanto Ubeda Piñeiro como Muzio sabían cuándo una forma o un encabalgamiento de figuras debería condenarse o estirarse en función de la perspectiva y del ritmo de los volúmenes y de los vanos del conjunto arquitectónico. No es que Ubeda Piñeiro se plegase a los imperativos de la arquitectura, sino más bien que arquitecto y pintor concibieron desde el primer momento su realización conjunta como una indisoluble unidad de expresión.

Basta una realización así para abrirle camino a otros muchos artistas, pero Nazaret de Galilea queda demasiado lejos de Madrid y nuestros arquitectos no han tenido ocasión de enterarse de lo que allí hizo este compatriota nuestro.

Esta etapa del muralismo de gran estilo (en el mural hay a menudo un momento en el que la cantidad-extensión deviene calidad) coincidió con una pintura de caballete violentamente expresionista, cuyas formas se compensaban o por sus ritmos o por el peso de su color o por sus enfrentamientos distantes. El orden de fondo era, por tanto, tan riguroso como en la época neocubista, pero con un desmelamiento que la tamizaba y lo hacía, por ello mismo, más emotivo. La deformación de los rostros, las torsiones de los cuerpos, algunos chirridos en las continuidades cromáticas y alguna alusión contrastadamente realista, completaban este clima que podría haber sido en principio trágico, pero que se atemperaba con un humor muy gallego que limaba acritudes sin perturbar el trasfondo de cada cuestión. La pintura se hallaba aquí al servicio de algo—comunicación de una posible disonancia con un entorno que se consideraba modificable—, pero sin hacer literatura jamás. Ubeda Piñeiro es demasiado pintor para convertir su disonancia en panfleto. Lo que hace ahora sigue siendo pura pintura, pero con un horizonte de ansiedad que tiene tanto, a menudo, de social como de individual.

EL MIMETISMO CIENTIFICO EN LA PINTURA DE ANA LENTSCH



En todo tiempo, el arte manifiesta una correlación con las manifestaciones del pensamiento que le es contemporáneo. El nuestro no es una excepción. Hoy el espíritu científico ejerce su influencia en todas las áreas y ha llegado a penetrar íntimamente el dominio estético. Ocurre que el científico, investigando sobre un objetivo concreto, puede llegar a observar las leyes que lo rigen, pero el artista, si bien crea una estética y un procedimiento, no puede crear un estado de ánimo con todas

sus piezas, y continúa anhelando respuestas metafísicas ante las limitaciones sin respuesta de la materia.

En la obra de la artista germano-belga Ana Lentsch, que reside en Barcelona desde el año 1963, creemos percibir un cierto mimetismo científico que la lleva a hacer objeto de su estudio y a reproducir minuciosamente aspectos diversos del mundo físico, animal o vegetal. Hemos contemplado sus deliciosos dibujos, en tinta o a lápiz, que bien podrían ilustrar un tratado de

ciencias naturales. En la fiel transcripción del natural: orugas, insectos, raicillas o árboles y plantas, nos muestra Ana Lentsch el proceso de realización que ha seguido hasta la consecución definitiva, dejando ver sobre el papel en blanco estados intermedios. Junto a una planta reproducida con meticulosa precisión de detalles, aparece insinuada su estructura por la línea del lápiz. Establece así las leyes de su propio dibujo y nos las muestra con la misma claridad con que las ciencias naturales pueden hacer comprensibles y explicables las leyes que la naturaleza ha formulado.

Con ese mismo rigor de procedimiento trata Ana Lentsch en su pintura de iluminar y hacer visible el fondo de la vida humana. Sin embargo, su investigación la lleva hasta zonas muy alejadas de la vida, a la búsqueda de las estructuras espirituales que la animan. Su pintura tiene como protagonista al ser humano individual. La imagen que nos ofrece es siempre la de un rostro, un cuerpo inacabado de mujer o un detalle preciso de su anatomía. La forma que define su dibujo se objetiva unas veces y deforma o desvanece otras sobre espacios en los que el blanco adquiere la apariencia de un muro impenetrable o de un vacío inquietante.

Junto a un bello desnudo encontramos con frecuencia un rostro inmediato y distante, que se inscribe sobre coordenadas lineales abiertas al espacio.

En la pintura de Ana Lentsch nos llega la expresión de un proceso mental y, a su vez, la manera en que la artista le ha dado forma. Abstracción y sobrerrealismo se conjugan bajo una expresividad serena y cerebral que trata de poner término a la confusión en que se debate la conjunción intelectual, espiritual y sensible del ser humano que, alienado de la realidad, pugna por encontrar y formular sus propias leyes. RM de L

Itinerario de EXPOSICIONES

Madrid

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

ADOLFO A. FOLGUERAS,
en el Club Urbis

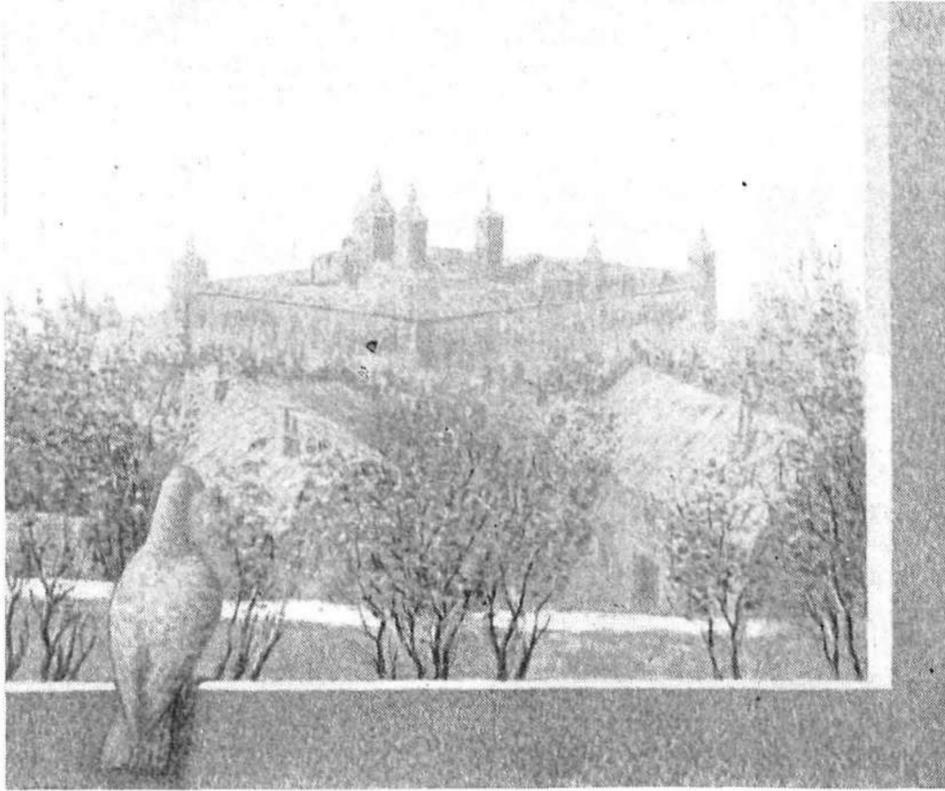
Cuarenta aguafuertes del antiguo Oviedo, del pintor, ceramista y grabador Adolfo Alvarez Folgueras, se exhiben en la sala del Club Urbis. En su obra, el contraste de negros graves y grises, de blancos y sepia, y el rayado incisivo o amortiguado que pulsa el expresionismo

de la línea, recrea en penumbra y claridades el Oviedo de ayer. Oviedo, en la cadencia solitaria e íntima de sus calles estrechas, en la sobria arquitectura de la piedra, hecha arco noble, filigrana pétreo o austera fachada urbana.

En estos aguafuertes, cuya es-

tructura compositiva y formal es fiel reproducción de lo contemplado, hay un sentido del tiempo que convierte lo real en evocación abstracta del pasado. Una musicalidad amortiguada en silencios envuelve el documento gráfico de este Oviedo ensimismado, que nos llega acompañado, en virtud de la expresividad de que sabe dotarlo el artista, de ese hábito humano que fue también elemento constructor del cuerpo noble y recio de la ciudad.

CAÑAMERO,
en el Club Internacional de Prensa



En la exposición que Antonio Gallego Cañamero ha presentado en el Club Internacional de Prensa, encontramos paisajes que han sido recreados a la luz malva y rosa, nivea y azulencia, de una melancólica ensoñación. El color es en ellos elemento constructor que, aplicado en pequeños toques temblorosos, aboceta o precisa hermosas panorámicas. Hay, además, paisajes de una Castilla pobre que viste Cañamero de ingenua fantasía, para hacernos olvidar la dureza que guardan. Y junto con unos y otros paisajes, hemos contemplado sus murales taurinos que perfilan, en ocre y en negros, diversas secuencias de la Fiesta, convertida en austero cartel.

Son temas diferentes los que trata Cañamero con técnicas pictóricas diversas. Ocurre, que lo que importa al artista no es el medio ni el modo, sino hacernos visibles y presentibles, esos fragmentos de belleza que ha fabricado en su retina, y trasladado al lienzo con singular maestría para de'eite de quienes los contemplan.

Barcelona

Por Francesc GALI

FERNANDA TORRES,
en Subex, Galería de Arte

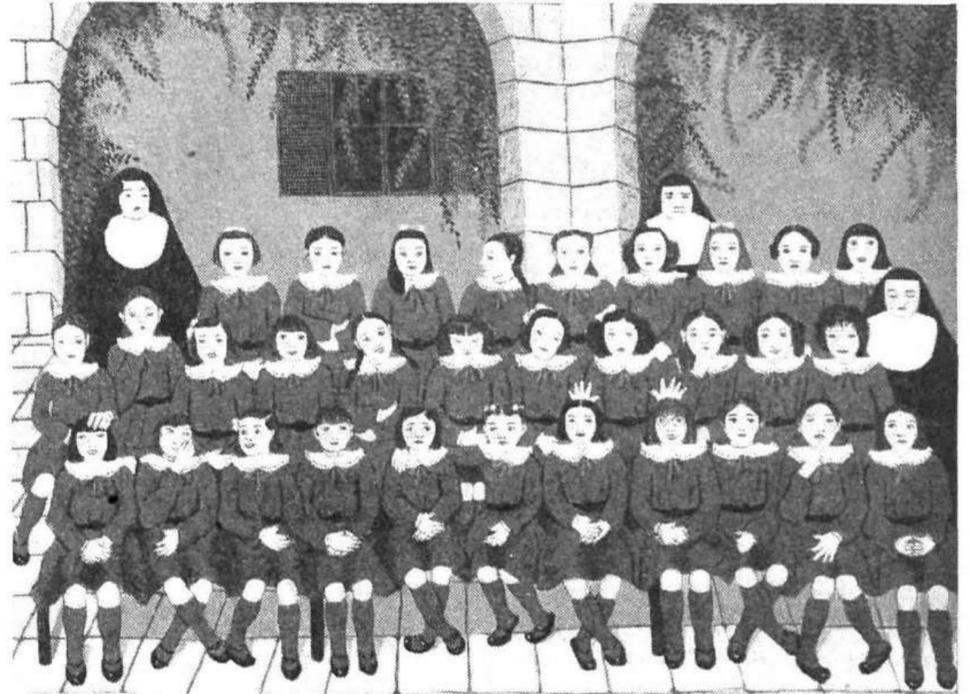
En Fernanda Torres —que expone en Subex, Galería de Arte, una colección de sus obras— hay una excelente pintora que, entre los varios caminos en que se puede expresar el dibujo y el color ha escogido aquel que, lejos de truculencias, explica la bondad de la vida.

Decir, el suyo, que, inteligentemente, ha buscado el lenguaje más directo: aquel que cuenta con simplicidad los aconteceres de la vida mojado los pinceles, afilando el lápiz, en la misma poesía, mediante una expresión —situada al otro extremo de lo «naïf»— ingenua, que puede detenerse en el detalle de una flor, cumplir todos los dogmas exigidos por la composición o la perspectiva, acertar en el color —siempre concertado— y dejar, al mismo tiempo, como aromada la realidad que creativamente repite.

Es así que, entre fábula y cosa concreta, Fernanda Torres hace unas obras deliciosamente líricas que descubren, en ella, a una sensible cono-cedora del oficio que lleva a la práctica con sentimiento, sentido del color, sencillez y elegancia de la mejor ley.

A Joan Ramón Triadó, su presentador, no le falló la intuición «cuando —dice en el catálogo— por primera vez vi los óleos y gouaches de Fer-

Madrid-España, 15 de diciembre de 1976



nanda Torres comprendí que me encontraba delante de una gran pintora»: la artista realizadora de la obra que comentamos es, en verdad, una exquisita pintora a tener en cuenta en el futuro.

SANVISENS,
en La Pinacoteca



El estallido de color que, en La Pinacoteca, el pintor Sanvisens ha puesto al servicio de su hacer artístico pone de manifiesto de que no siempre es necesario concertar para armonizar.

A la vista de su obra se llega a la conclusión de lo que sí es imprescindible —al artista— es gozar de la sensibilidad necesaria que le permita recrear cualquier realidad, y que ésta, recordándola, tenga sentido de creación: lógica o disparatada, siempre plástica. Pues una obra —meramente repetitiva— puede alcanzar una terminación que nada añada a lo que representa —tampoco a quien la contemple—: es entonces que ésta se encuentra lejos de ser el arte que pretende.

No ocurre así con la muestra de Sanvisens: su libertad colorista, unida a su interpretación de la verdad, hacen que sus pinturas, subjetivas por todos los lados, resulten creativamente concretas.

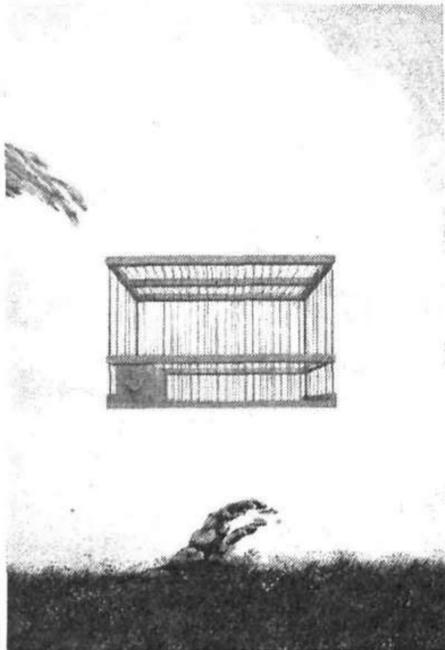
Concretas creaciones que Sanvisens ha presentado en 19 óleos en los que intentar sujetar el color resulta tan difícil como acallar la vibración que suena —en quien las contempla— siempre desatadamente plástica.

M. CASTRO,
en Galería Seny

En la presente ocasión, Manolo Castro ha presentado una colección de dibujos en la Galería Seny.

Muestra en la que el conocido y joven artista, sirviéndose de lápices

de colores y tintas litográficas, ha creado un mundo que, si parecido al de sus anteriores exposiciones, se distingue por una distensión notable en la temática: todo, en sus



dibujos, resulta amable en esta muestra en la que Manolo Castro ha sabido aunar realismo y poesía, objetividad y creación.

Contrastes que en su obra no son nuevos, pero que sí, esta vez, se hacen especialmente destacables: dibujo, color y ambiente —en sus dibujos— juegan al simple misterio que se aclara, siempre, porque busca un final plástico.

Resultado que en la obra del artista, indefectiblemente, se da y no por añadidura: Castro sabe lo que quiere y lo realiza con oficio y sensibilidad.

La nueva temática de su obra presente habrá de contribuir a un mejor diálogo entre el artista y el contemplador y con ello saldremos ganando ambos. Todos.

Si excelente el dibujo, el color que lo acompaña —fundiéndose con el mismo— no queda a la zaga, ofreciendo unas unidades —repito— en las que la realidad es poesía.

NYDIA LOZANO, en Sala Almirall

Son 19 las obras que Nydia Lozano ha presentado en la Sala Almirall, de Barcelona, en una muestra en verdad importante.

Importante por la calidad de las obras exhibidas y por el hecho de significar —en dirección ascendente— un paso dentro de su pintura que, rozando la abstracción, repite unas realidades que recrea con sensibilidad y coloración exquisitas.

Exquisitez que no debe interpretarse como debilidad o elitismo: la suave y entonada coloración que por zonas va tejiendo los paisajes o figuras —recuerdo el cuadro con monjas, valientemente espatulado— da siempre aquello que es esencial para que una terminación plástica rubrique las obras.

Obras en las que Nydia Lozano —repito— queda a un paso de la abstracción: mejor será decir —por los resultados— de la síntesis, pues sus obras, ordenadamente realizadas, dicen, escueta y líricamente, lo necesario para adivinarlas concretamente —poéticamente— detalladas. Totalmente reflejadas en las recreaciones sobre tablas o telas que exhibe en su bellísima muestra de la Sala Almirall.

JORGE GUILLEN, PREMIO "MIGUEL DE CERVANTES"

DOTADO CON 5.000.000 DE PESETAS, ES EL GALARDON MAS IMPORTANTE CONCEDIDO JAMAS EN LENGUA CASTELLANA



El poeta español Jorge Guillén ha sido galardonado con el premio «Miguel de Cervantes», dotado con 5.000.000 de pesetas. Componían el jurado que ha otorgado el premio por unanimidad después de tres horas de deliberaciones, el director general de Cultura Popular, señor Cruz Hernández, como presidente; el presidente del Instituto de Cultura Hispánica, duque de Cádiz; el director general de relaciones Cultu-

rales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Alfonso de la Serna; el presidente de la Academia Argentina de la Lengua, Angel Battistessa; el secretario perpetuo de la Real Academia Española, Alonso Zamora Vicente; el académico de número de la Real Academia Española, Camilo José Cela y el catedrático de Literatura española y rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Francisco Yndurain.

Convocado por el Ministerio de Información y Turismo en septiembre de 1975, para premiar toda la obra de un autor en lengua castellana, el «Cervantes» es el premio más importante concedido jamás en lengua castellana.

Jorge Guillén había sido propuesto por la Academia Española de la Lengua y la Academia Argentina. El resto de los candidatos eran los siguientes: Juana de Ibarbourou, propuesta por la Academia Nacional de las Letras de Uruguay; Jorge Luis Borges, por la Academia Dominicana de la Lengua; Mario Vargas Llosa, Rafael de la Fuente Benavides y Jorge Basadre, por la Academia Peruana de la Lengua; José Saavedra Espino, por la Academia Panameña; Jorge Carrera Andrade, por la Academia Ecuatoriana; Roque Esteban Scarpa, Hernán Díaz Arrieta y Pedro de Lira Urqueta, por la Academia Chilena, y, por último, Eduardo Carranza, que había sido presentado por las Academias de la Lengua Colombiana, Mejicana y Panameña.

El director general de Cultura Popular ha comunicado que, probablemente, el premio «Cervantes» se entregará a Jorge Guillén el próximo mes de febrero junto con el resto de los premios nacionales.

En nuestro próximo número dedicaremos un amplio espacio a la obra del gran poeta español.

ADOLFO BUESO, PREMIO «HISTORIA Y VIDA»

Ha sido fallado el «Concurso de relatos breves, convocado por la revista *Historia y Vida*.

El Jurado —compuesto por Néstor Luján Fernández, José María Ainaud de Lasarte, Juan María Gómez Ortiz, Francisco Noy Ferré, Antonio Padilla Bolívar, Luis Romero Pérez y Edmón Vallés Perdrix—, tras seleccionar catorce originales y encomendar su publicación en la revista *Historia y Vida*, acordó conceder el primer premio, dotado con 100.000 pesetas, al relato *Servicio de evasión*, de Adolfo Bueso García, de Barcelona.

Segundo premio, dotado con 50.000 pesetas, al relato *Guerrilleos aéreos de Stalingrado*, de Juan Lario Sánchez, de Madrid, y tercer premio, 25.000 pesetas a *De Dunkerque al desierto africano*, de José Oliveira Avenaño, de Cangas de Morrazo (Pontevedra).

LECTURA POETICA DE RAFAEL FERNANDEZ POMBO EN TALAVERA DE LA REINA

En el aula de poesía de la Casa de Cultura de Talavera de la Reina ha tenido lugar una lectura poética a cargo de Rafael Fernández Pombo, quien ofreció una selección de poemas de sus libros Cardencha de tu amor en lejanía (premio «Angaro-74»), Carné de identidad (premio «Ciudad Mudéjar de Teruel»), Poemas del Sur (premio «Ceuta-76») y parte de su obra inédita. El poeta fue presentado por el director de la Casa de Cultura, Antonio Andrés Montalvo, el cual está llevando a cabo una gran labor difusora de la poesía.



MARIE-LOUISE HAUMONT, «PREMIO FEMINA»

Marie-Louise Haumont, por su libro *El trayecto*, publicado por Editorial Gallimard, ha obtenido el «Premio Fémina»

JORGE LLOPIS

Jorge Llopis era alicantino. Su poesía tomó la ruta de la humorada, de la sátira, de todo eso que acostumbra- mos a poner bajo la etiqueta de festivo, y se paga, por lo común, no figurando en los manuales de literatura. Porque, al parecer, incluir en ellos a los creadores dotados para la risa y la sonrisa es poco admisible. Peor para los dichos manuales.

Hizo del verso con formidable ingenio su continua señal. Iba como disfrazado de don José Zorrilla y Buffalo Bill, lo que era, sin duda, un recurso de tímido. Dejó su huella en las revistas—La Codorniz, sobre todo—y en la expresión oral. Sabía defender sus poemas, como dijo Lorca, provocando un grande regocijo. Yo le llevé, junto a Juan Pérez Creus, otro de los excepcionales en la especialidad burlesca, al Aula de Poesía del Ateneo de Madrid, para que ambos ofreciesen una memorable sesión. Supo luchar a fondo contra las sabidas limitaciones del género y ganarles, en lo posible, la pelea. No sólo tenía gracia, sino arte,

auténtico arte de poeta, romancador y sonetista. Las mil peores poesías de la lengua castellana que hace veinte años editó, constituye un formidable esfuerzo paródico, a la vez homenaje y crítica a los autores seleccionados. Fui testigo de la decepción de Agustín de Foxá al ver que ninguna de sus composiciones había sido considerada materia cordialmente pitoresca.

Cuando la ahora dispersa poesía de Jorge Llopis sea recogida—es presumible que no tarde mucho ese momento—habrá ocasión de valorar una faena nada repetible, realizada al hilo de la historia menor y aun de la mayor española, pues el humorismo arroja, en estos casos, un reflejo social, y sólo él puede hacernos partícipes de esa urdimbre, anecdótica o no, de un país, de una época, vista de la forma menos solemne.

Jorge Llopis ha muerto del corazón y casi en el Día de los Difuntos. Acaso a él le hubiese gustado morir de risa.

JIMENEZ MARTOS

MUERE EL POETA ITALIANO DIEGO VALERI

El poeta italiano Diego Valeri falleció en Roma, a la edad de ochenta y nueve años, dejando tras de sí una bibliografía vastísima y una Guía Poética sobre Venecia, que es el homenaje más bello que un escritor haya hecho jamás a la ciudad de los mil canales.

La muerte le sobrevino por colapso cardiocirculatorio en una clínica de Roma.

A sus ochenta y nueve años, Valeri ya no podía caminar por las calles de Venecia, y subir y bajar las escaleras de sus puentes. En marzo, se trasladó a Roma, a casa de una de sus hijas.

El editor Mondadori estaba a punto de lanzar a la calle un volumen con toda su obra poética.

Poeta, ensayista y traductor, fue considerado por los críticos como un experto en el estudio del simbolismo. Sus ensayos van desde Racine a Picasso, a Goethe, de Grenier, a Nerval.

Entre sus obras más importantes figuran La tarde, El jardincillo, Tiempo y poesía, Los nuevos días, Calle del Veneto.

Ignorado de la casi totalidad de las antologías, puesto fuera de todo discurso histórico, Valeri fue un auténtico artista y un auténtico literato.

ZORRILLA Y LA V SEMANA ROMANTICA

Valladolid: una ciudad y un poeta romántico; una capital y Zorrilla, que lo llena todo con su nombre: una plaza, un instituto y una casa. La Plaza, con la estatua de don José vestido de poeta, burlador de un siglo XIX, como un anacronismo entre el vaivén del tráfico; a su espalda, como una isla de otros tiempos, el jardín lírico del Campo Grande.

El Instituto de Enseñanza Media, de su nombre, con sus pasillos, sus aulas, y sus muchachos, siempre iguales y distintos que estudian a Zorrilla, por si acaso en los exámenes... En el Instituto también la sombra, ya el recuerdo del viejo catedrático, don Narciso, el académico, el erudito Alonso Cortés que escribió tantas misceláneas y supo mucho de Zorrilla.

La Casa, en una calle poética y mística, solitaria, la de Fray Luis de Granada, entre San Martín y San Pablo, reliquias de un Valladolid antiguo, aún no muerto, por obra del arte o de la historia. La Casa es un museo donde mora el recuerdo o el alma del poeta, que tanto monta: sus muebles, sus papeles; los diplomas con sus tintas altisonantes, por los que se le nombran puestos altos e inútiles; títulos de coronación de poeta oficial y, a pesar de todo, tal vez pasando hambre. La Casa quiere guardar el tiempo y el ambiente de una época; y su nombre: fachadas, interiores y hasta el inefable jardín romántico, todo como un símbolo de Valladolid a su hijo ilustre y no obstante prófugo de sus calles provincianas, escapado muy pronto a Madrid, como tantos otros... La Casa es museo de recuerdos; es biblioteca y semillero de estudiosos del siglo XIX. Bajo el patrocinio del retrato y recuerdo de Narciso Alonso Cortés que legó su testamento de libros y sabidurías. Con la ayuda del Ayuntamiento.

La Casa de Zorrilla viene organizando, puntual, por las fechas de noviembre, su Semana Romántica: ciclo de conferencias sobre el siglo XIX, estudio y revisión de la sociedad, la política, el arte, la cultura y la literatura, de esta época. Por la Semana Romántica en sus cinco ediciones, han desfilado una buena nómina de eruditos, catedráticos, políticos, escritores y humanistas, versados en el tema.

La V Semana Romántica ha tenido el siguiente programa: Fue inaugurada por José Luis Varela, catedrático de la Universidad Complutense y director de la Casa-Museo, con el tema «La agonía del romanticismo español».

Pedro Canalis, académico de Bellas Artes, subdirector del museo Lázaro Galdiano, disertó sobre el tema «Cuadros y estampas del Madrid romántico».

María E. Gómez Moreno, directora del Museo Romántico, habló sobre el tema histórico de la pintura española del XIX.

Manuel Fraga Iribarne, catedrático de la Universidad Complutense y académico de Ciencias Morales y Políticas desarrolló su conferencia sobre el tema: «Nueva apreciación de la política decimonónica», cerrando con ella el ciclo de la V Semana Romántica.

XOHANA TORRES, PREMIO «FEDERICO MACIÑEIRA» DE POESIA

La poeta ferrolana Xohana Torres ha sido galardonada con el premio Federico Maciñeira, de exaltación de la sierra de la Capelada.

Este premio, dotado con pesetas 75.000, fue convocado por el Patronato del Camino de San Andrés de Teixido.

El jurado, que presidió el titular de la diputación provincial y del Patronato, Lino Rodríguez Madero, acordó la concesión de un accésit a la obra presentada por Antonio Rodríguez Rodríguez, de Madrid.

GOMEZ VARGAS, GANADOR DEL PREMIO «GABRIEL SIJE» DE NOVELA

La novela titulada Joaquín Castelló, de la que es autor Daniel Gómez Vargas, de Elche, ha ganado el I Concurso de Novela Corta «Gabriel Sije», que patrocina la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia y que está dotado con 75.000 pesetas. El jurado calificador otorgó también un accésit a la novela titulada El último habitante, de Francisco Alemán Sainz, de Murcia. El accésit estaba dotado con 25.000 pesetas.



PRESENTACION DE LAS «CASI MEMORIAS» DE RIDRUEJO

El libro titulado *Casi Memorias*, de Dionisio Ridruejo, fue presentado en un acto en el que intervinieron los señores Torrente Ballester, Tierno Galván y Laín Entralgo.

SESION DE «ALFORJAS PARA LA POESIA»

La tertulia poética «Alforjas para la poesía», fundada hace cuarenta años por el empresario teatral y poeta Conrado Blanco, ha celebrado una sesión, por primera vez en su historia, en el Salón de Tapices de la Casa de la Villa. El pregón fue pronunciado por Luis Calvo, y en la sesión extraordinaria intervinieron los poetas Ginés de Albareda, José García Nieto, Luis López Anglada, Rafael Fernández Pombo, Manuel Ríos Ruiz, Carlos Murciano y Alfonso López Gradoli. El recuerdo y la poesía de Federico Muelas estuvieron presentes en la voz de Conrado Blanco, que también leyó varios poemas propios alusivos al tema de la Navidad.

El siglo XIX: A veces, parece un siglo muy lejano a nosotros; más que el XVIII o XVI, pongamos por caso. ¿Y Zorrilla? Su Tenorio, que parecía una institución, un mito de noviembre entre fiesta pagana y auto sacramental, un rito del mes de los difuntos, tan metido en la idiosincrasia de lo español, se ha perdido o poco menos. Ya no aparece don Juan en los escenarios de otoño, ni siquiera en su ciudad, quiero decir en la de don José; don Juan, trapisonda, burlador y «buen cristiano», después de todo. Aunque, tal vez, don Juan vuelva algún día, después del vاپuleo de la psicología contra el machismo, donjuanismo y tantos otros ismos. Tal vez don Juan vuelva a ser literatura.

A. SABUGO



HOMENAJE DEL GRUPO «JUAN ALCAIDE» A FEDERICO MUELAS, EN CUENCA

El Grupo Literario «Juan Alcaide», creado y dirigido por el poeta y crítico literario José López Martínez, ha rendido homenaje al poeta Federico Muelas en el segundo aniversario de su fallecimiento. El acto tuvo lugar en la Casa de Cultura de Cuenca, interviniendo el director de dicho Centro, Fidel Cardete, y los poetas Enrique Domínguez Millán (quien hizo el ofrecimiento del homenaje), Angel López Martínez, Rafael Fernández Pombo, Carlos de la Rica, José López Martínez y Acacia Uceta. Todos leyeron poemas originales dedicados a Federico Muelas y a Cuenca. A primeras horas de la tarde del 25 de noviembre, fecha del aniversario de la muerte del gran poeta conquense, los miembros del Grupo «Juan Alcaide» visitaron la tumba de Federico Muelas, le llevaron ramos de flores y rezaron una oración por el descanso de su alma.



MANUEL ALVAREZ ORTEGA, GANADOR DE LA BIENAL DE POESIA «PROVINCIA DE LEON»

Fiel infiel, un libro de rara perfección, de difícil textura poética, próximo a la inquietante profundidad de la obra de Rilke, ha ganado el premio de la Bienal de Poesía leonesa, dotado con 100.000 pesetas. Su autor, Manuel Álvarez Ortega.

Fue finalista, en apretada votación, José Antonio Gabriel y Galán, con *Descartes mentía*. Ambos libros serán publicados en *Provincia*, la colección poética que edita la Institución «Fray Bernardino de Sahagún».

Formaban el Jurado: Emilio Alarcos, José Luis Cano, Victoriano Crémer, Antonio Gamoneda y Antonio Pereira.

Esta es la cuarta vez que se convoca y resuelve la Bienal de Poesía «Provincia de León».

FALLO DEL PREMIO «TIRSO DE MOLINA» DE TEATRO

Dos autores hispanoamericanos —un peruano y un venezolano— han sido galardonados, respectivamente, con el premio teatral «Tirso de Molina» y su correspondiente accésit.

¿Qué sucedió en Pasos, del autor peruano César Vega Herrera, ha obtenido el VI premio teatral «Tirso de Molina», convocado por el Instituto de Cultura Hispánica y dotado con cien mil pesetas y edición de la obra.

El jurado, presidido por Antonio Buero Vallejo, ha concedido un accésit de cincuenta mil pesetas a Los pájaros se van con la muerte, del venezolano Edilio Peña, obra que también será publicada por Ediciones Cultura Hispánica.

LEOPOLDO DE LUIS, PREMIO DE POESIA «ALAMO» 1976

El libro *Otra vez con el ala en los cristales*, de Leopoldo de Luis, ha resultado ganador del IX Premio Internacional de Poesía «Alamo», de Salamanca.

El premio está dotado con 125.000 pesetas por la Delegación Nacional de Cultura.

Correspondió el accésit, dotado con 50.000 pesetas por la Diputación Provincial, al libro *Mediums*, de José Luis Núñez, de Sevilla.

Concurrieron al premio 139 libros, de los que 23 llegaron a la final.

El Jurado lo componían: Carmen Conde, como presidente; Celso Emilio Ferreiro, Juan Ruiz Peña, José Ledesma Criado y Francisco Javier Bernal.

Con motivo de este premio se ha rendido un homenaje nacional en el aula de Salinas, de la Universidad, al poeta Gerardo Diego, acto en el que intervi-



nieron varios poetas y fue presentada la primera antología poética de Luis Rosales, titulada *Las puertas comunicantes*.

1976: Cuatro nuevos libros de CARLOS ALFONSO



1976 ha sido un año importante para Carlos Alfonso, como autor. Aparte de sus frecuentes artículos en las páginas centrales de *Informaciones* y la sección sobre temas de teatro que lleva en la página «Cultura Abierta» del diario *Arriba*, así como sus cursillos en el Ateneo y otros centros culturales, Carlos Alfonso ha publicado en el año último los siguientes libros: *Proceso al siglo XX* (Ediciones Mensajero, Bilbao), *Extrema España* (Colección Rotativa, Plaza & Janés), *Veintiocho poemas de amor* (Comunicación Literaria de Autores, Bilbao)

y, por último, en diciembre apareció otro importante ensayo, con más de 240 páginas y muy ilustrado, cuyo título es *Formas del amor erótico* y que publica Sedmay Ediciones. Para 1977, Carlos Alfonso prepara o tiene ya entre gados nuevos libros, entre los que hay que destacar su *Fenomenología del teatro*, un estudio de investigación orientalista que se llamará *Yoga*, amor y conocimiento, la novela *Relación de la caída* y un nuevo volumen de poemas, con el sugestivo título de *Diario del amor y la muerte*.

JORGE ARANGUREN, PREMIO «ADONAI» DE POESIA 1976

Jorge Aranguren obtuvo el premio «Adonais» de poesía por su libro *De fuegos, tigres, ríos*, fallado en la editorial Rialp y dotado con 10.000 pesetas. Quedaron finalistas las obras *Envés del existir*, de Carmelo G. Acosta, y *Durante los inviernos*, de Pedro Vergés. Fomaron el jurado José García Nieto, Rafael Morales, Claudio Rodríguez, Luis Jiménez Martos y Amalio García Arias.

RECITAL DE PIO MURIEDAS EN EL SEMINARIO TRINITARIO DE ALGORTA

Pio Muriedas ha recitado un amplio programa de poemas en el seminario de los Trinitarios de Algorta. Figuraban poemas de Dámaso Alonso, Antonio Machado, Aleixandre, Miguel Laborde, Juan Larrea, Vicente Huidobro, Jacques Brevet, Lope de Vega, Calderón de la Barca y San Juan de la Cruz.

CARLOS MURCIANO, PREMIO «TABLADILLA» DE POESIA

En Sevilla tuvo lugar el fallo del I Premio de Poesía «Tabladilla» 1976, convocado por Fomento de Centros de Enseñanza para libros destinados a lectores «en edades comprendidas entre diez y catorce años». Integraron el jurado José García Nieto, María de los Reyes Fuentes, Manuel Fernández Calvo, Francisco Mena Cantero y

el director del Colegio que da nombre al premio, Ignacio Valduétes. Concurrieron veinticinco originales y, tras las consiguientes deliberaciones, se otorgó por unanimidad el galardón —cincuenta mil pesetas y placa de plata— al libro *La Noche santa*, presentado bajo el mismo lema, del que resultó ser autor Carlos Murciano. Con este motivo, el poeta premiado fue invitado a pronunciar una conferencia sobre el tema «En torno a la juventud de hoy», en el salón de actos del Colegio «Tabladilla», en donde previamente dio a conocer algunos poemas de su libro.

Barcelona, actualidad

TELEGRAMA DE NOTICIAS PARA EL INVIERNO

Dentro de unos días iniciaremos el invierno. Y ya, como quien no dice nada, iremos de cara a la primavera. Veremos qué nos traen uno y otra. Tal vez un poco de esperanza al darnos cuenta de que este país está poblado por menos locos de los que pensábamos y que, mal que bien, no sólo «vamos tirando», sino que hasta podemos iniciar un turno de discretos, muy discretos, eso sí, optimismos.

En este horizonte de letras y artes quede un puñado de telegramas para el principio de ese invierno. Y aquí los tienen ustedes.

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Ya entra en el camino, en la meta justísima, el viejo e importante Institut d'Estudis Catalans inventado a principios de siglo por aquel gran español de Cataluña que fue Prat de la Riba. Decía el creador de esta alta institución cultural: «El Institut, creado en un ambiente en que la falta de vida científica colectiva hacía estériles tantos esfuerzos disgregados y condenaba al fracaso cotidiano las más bellas iniciativas, venía a recoger y organizar aquellas ramas del conocimiento humano que mayormente habían alcanzado en Cataluña un cierto grado de madurez: los estudios históricos.» Esta, la de estudios históricos, fue la primera, y durante bastante tiempo la única, sección del Institut que se puso en marcha. En aquel entonces la timoneó don Antonio Rubió.

El Institut pasó por muchas vicisitudes hasta el cierre, cosas del país, de sus gentes y de sus gobernantes, después de la guerra. La verdad es que casi fue intelectualmente destruido. Pero ya varios presidentes de la Diputación, el marqués de Castell-Florite, don Ramón de Muller y Abadal, pongamos por caso, intentaron que el Institut fuese de-

vuelto a su razón de existencia y de trabajo que ahora se acogía al amparo de Omnium Cultural. Y ahora, aquí el nombre de Juan Antonio Samaranch, actual presidente, y del diputado señor Morera, se ha logrado el ver resucitar de sí mismo y hacia la existencia legal el Institut d'Estudis Catalans.

CONGRES DE CULTURA CATALANA

Y ya que de cultura catalana hablamos, bueno será resaltar que el llamado, y paciente y eficazmente elaborado, Congrés de Cultura Catalana ha sido presentado oficialmente en el vasto recinto del Palacio de Congresos del parque de Montjuich.

En este acto de presentación se resaltó la puesta en marcha de las cuatro campañas básicas del Congrés: uso oficial del catalán, utilización de la lengua catalana en los medios de comunicación más populares, salvaguarda del patrimonio natural y, por último, la campaña de revitalización del folklore de las tierras catalanas. Estas campañas se subdividen en otros veinticinco ámbitos de acción.

UN NUEVO, Y TIMIDO, TEATRO

En verdad resulta casi insólito decir que en Barcelona tenemos un nuevo teatro. Tampoco, de una forma rigurosa, corresponde a la verdad. Lo cierto es que una sala teatral del barrio de Gracia se ha convertido en teatrillo comercial del que se han hecho cargo los jóvenes entusiasmos del llamado «Teatre Lliure».

El inicio de su presencia allí, con Camí de nit-1854, de Lluís Pascual, con música de Lluís Llach, no ha sido muy brillante. Los siguientes estrenos programados son los que se refieren a *La petita Mahagonny*, de Brecht, Hinkemann, de Ernst Toller, y *Leonci i Lena*, de Büchner.

Por Julio MANEGAT

Buena suerte deseamos, aunque con poco optimismo, a esta aventura.

LAS LIBRERIAS DE BARCELONA

Barcelona, ciudad de especial sensibilidad para todo aquello que al libro se refiera, siente el dolor de esos inauditos atentados a las librerías de España. Como protesta a esos «delitos contra la cultura», que no de otra forma se pueden calificar los vandalismos centrados en las librerías del país, seiscientas librerías barcelonesas cerraron sus puertas al público el pasado día 29 de noviembre. En algunas otras ciudades españolas la actitud fue secundada por diversos libreros.

El Gremio de Editores, por su parte, publicó en todos los diarios de la ciudad unas palabras que decían: «El Gremio de Editores de Barcelona manifiesta la indignación más profunda por los continuados actos de incultura y barbarie de los que atentan contra libros y librerías, y se solidariza con las medidas de protesta que ha tomado el Gremio de Libreros.»

EL «CIUDAD DE BADALONA»

Más de un centenar de narraciones concurrían al decimosexto premio «Ciudad de Badalona», cuyo resultado fue el siguiente: Primer premio, dotado con la suma de 30.000 pesetas, al cuento titulado *Muerte y resurrección*, del que resultó ser autor don José María Álvarez Cruz, de Madrid; segundo premio, dotado con 20.000 pesetas, al cuento titulado *Las viejas palabras de la luna nueva*, de Francisco Javier Arbeloa, de Valladolid, y tercer premio, dotado con 15.000 pesetas, al cuento titulado *Incineración*, de Guillermo Sacristán, también de Valladolid.

El «Ciudad de Badalona» es ya

uno de los más severos e importantes certámenes dedicados a este género narrativo.

Y EL «CIUDAD DE MARBELLA»

El hecho de haber formado parte del jurado de este concurso que patrocina el Ayuntamiento de Marbella creo que me autoriza a decirles algo aquí del certamen que este año, por haber sido declarado desierto en las dos convocatorias anteriores, estaba dotado con la suma nada desdeñable de 1.100.000 pesetillas, aunque, naturalmente, la cuantía de la bolsa no hace buenos libros.

Entiendo que la actitud del jurado, presidido por Camilo José Cela, y constituido, como vocales, por Gonzalo Torrente Ballester, Alfonso Canales, Jorge Cela Trulock, José Luis Sánchez Oliva, José Manuel Vallés, como secretario sin voto, y, como digo, quien firma estas líneas, ha sido la más correcta. Sólo si se parte de una exigencia de calidades se prestigian los concursos que, creo, a causa de la seria inflación que padecen corren el peligro de ir a la deriva. Al menos, muchos de ellos.

No importa nada que los asistentes a la fiesta se decepcionen si el concurso se declara desierto. Lo que importa es un buen libro y no un premio para organizar una fiestecita más o menos literaria y más o menos social. Es divertido, y de ello tengo alguna experiencia, ver cómo el público cree que el jurado no lo ha hecho bien, si no se da un título y un nombre vencedor. Como si el jurado fuese el responsable de que no se presenten buenas novelas.

El quinto «Ciudad de Marbella» no ha sido declarado desierto, sino que ha ido a parar a las manos de Juan Pedro Quiñero por su novela *Los papeles de V. N.*, que es un libro muy culto, muy bien escrito, y lo suficientemente complejo como para que lo lea poca gente. Pero eso, evidentemente, es otra cuestión. Se trata de un libro que reúne importancia temática —el rastro que se le sigue a la vida, a la obra, a la muerte, al espíritu de un hombre y de una cultura— y rigor. Aunque, como digo, no es un libro ni muy fácil ni muy novelesco, sino más bien una compleja y densa obra intelectual. Y ahí está, como una afirmación de prestigio y de severidad a la hora de repartir honores y duros. Y esto es todo por hoy, amigos.



LOPEZ ALARCÓN

y su sueño viajero

Por Luis LOPEZ ANGLADA

Hay que nacer en el centro de España para sentirse lugar geométrico de todas sus bellezas. Por eso a Antonio López Alarcón no le fue nada difícil asomarse a los valles y a las rías, subir las rasantes de las colinas, ascender hasta los misterios de Gredos o sentirse ensordecido en las grandes factorías del Norte para lanzarse, con pasión, a pintar una y otra vez las tierras y los cielos de España o a dejar inmóvil la gracia de los burrillos serranos o la paciencia de los ancianos que a la puerta de la casa ven ponerse el sol que, acaso, sea el último de su vida.

Sería curioso preguntar a los ordenadores electrónicos, los brujos de nuestro tiempo, cuántos pintores que han nacido en las tierras de La Mancha se dedican a dejar el

(Pasa a la pág. 28.)



estafeta libros

15 - Diciembre - 1976

POESÍAS COMPLETAS DE EMILIO PRADOS

Más de una vez he dejado escrito que la valoración del grupo de poetas de 1927, y no digamos la de otras promociones más próximas en el tiempo, seguía sometida a la posibilidad de juicios completadores o rectificadores. En mi reciente libro *Informe sobre poesía española (siglo XX)* (1) apuntaba que la obra de Emilio Prados podría constituir uno de los motivos de esa tarea que acostumbra a tropezar con la valla de las clasificaciones establecidas a manera de dogma. Cuando fijé dicha opinión no había tenido aún acceso a los dos volúmenes de poesías completas (2) de Prados, que, editadas por «Aguilar» en México, están a punto de que circulen en España. Prados, junto con su paisano Manuel Altolaguirre, fueron creadores de aquella malagueña *Litoral*, voz impresa del núcleo andaluz surgido en los años veinte, y de un modo nuevo de concebir y practicar el arte tipográfico, cuya escuela continúa, en la misma imprenta «Sur» donde se iniciara, Angel Caffarena Such y sus ediciones. Prados y Altolaguirre formaron un *tandem* que obligaba a la cita conjunta o poco menos. Al añadirle el nombre de Juan José Domenchina, también viviente y muriente del exilio mexicano, se aludía a una especie de segunda línea—Juan Rejano incluido en las mismas circunstancias—del bloque generacional, donde cabe asimismo la referencia a Fernando Villalón, Miguel Valdivieso, Joaquín Romero Murube y Rafael Laffón, para que ese panorama adquiriera sus exactas dimensiones.

Emilio Prados nació en Málaga el 4 de marzo de 1899 y murió en México el 24 de abril de 1962. Al tratar de resumir su biografía es preciso que tomemos en cuenta algunas de las circunstancias que la caracterizan. Emilio Prados formó parte de una familia burguesa, sin problemas económicos, orgullosa de sus antecedentes proletarios—el padre trabajó como minero y ebanista—. Desde su infancia el poeta padecería de tuberculosis pulmonar, causa de su muerte, lo que le obligó a períodos de absoluto aislamiento, en España y Suiza. Tras un desengaño sentimental, y luego de una etapa en la madrileña Residencia de Estudiantes, Prados ancló en su tierra nativa, concretando así una ruptura con su propia generación poética—rechazó figurar en la *Antología* de Gerardo Diego, aunque sus amigos procuraron que no estuviera ausente de ella—. El encuentro con la



miseria y el dolor del prójimo—campesinos, pescadores e impresores—le induciría a una acción revolucionaria reflejada en su obra a partir de los años treinta. Durante la guerra civil española fue uno de los poetas que más intensamente y con mayor dignidad artística contribuyeron al aireo de la causa republicana. Desterrado en México, acrecentose en él un sentimiento de soledad no ajena a la solidaridad, base de su lírica de madurez. Es evidente que la resistencia a publicar, mantenida por Prados en su época malagueña, unida al alejamiento de España, son factores, entre otros, conducentes, por falta de datos o escaso conocimiento de los mismos, a una estimación fragmentaria de su quehacer, aunque bastase la *Antología*, que editó Losada, para calibrar que no era, como piensan algunos, un poeta menor.

Este esquema biográfico ya es anticipatorio de algunos de los signos poéticos de su trayectoria, que intentaré describir y analizar a continuación. *Tiempo* (1923-1925) la abre y nos descubre ya una de las constantes de la poesía de Prados: su cualidad contemplativa, su sensualismo mediterráneo, el apego a las formas embridadas. En este primer libro la naturaleza es visión luminosa, manifiesta a través de metáforas que se encadenan, a veces—*Letanía de la noche*, por ejemplo—, con técnica de greguería. Se observa también cómo Prados adopta el popularismo culto, tan de entonces, y mucho más en *País* (1924-1925), con las *Canciones del farero*. El mar y la atmósfera malacitana son aún bazas estéticas que el poeta juega no sin melancolía. Los

versos agrupados en *Vuelta* (1924-1925) denotan, en ocasiones, una intención ahondadora, aunque predomine con mucho la levedad y el deslumbramiento. Es poesía de los ojos. El giro surrealista de *Seis estampas para un rompecabezas* (1925), que se asemeja a algunas tentativas lorquianas del mismo orden, indica inquietud.

Habremos de llegar a *Nadador sin cielo* (1924-1926?), un solo poema, y a *El misterio del agua* (1926-1927) para percatarnos de que es en ellos donde la poesía de Emilio Prados comienza realmente a dejar ver un tema que ya ha de acompañarle hasta el fin: una suerte de panteísmo espontáneo y a la vez profundizado que se funda en la realidad del propio cuerpo y se proyecta sobre la materia toda haciendo de la luz elemento comunicador, vía espacial y temporal. El cuerpo de la amada es incitación ensoñadora. Como señalan justamente Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, prologuistas y pergeñadores de la edición de estos volúmenes, esa situación significa el hallazgo de la otredad. Y añaden: *Se le había confirmado plenamente después en la contemplación de la unidad de los cuerpos de la Naturaleza la idea de que bajo el cuerpo o tras el cuerpo, es decir, más allá de las oposiciones y conflictos aparentes, es el amor la posibilidad de alcanzar la unidad sin fronteras deseada*. En *Memoria de poesía* y *El cuerpo perseguido* (1926-1928) es donde se da fe de ese deseo que engendra un conflicto dramático. Así se estampa: *Sabiéndolo ya todo, / como una inmensa espina / en los ojos clavada, / nos ahorcamos del cuerpo / por salvarnos del alma. / —Por salvarnos del cuerpo / nos salvamos del alma—. / Quedó el cuerpo en el viento / como una inmensa llaga; / sabiéndolo ya todo, / como una inmensa espina / clavada en las entrañas*. Se ha insistido mucho en la importancia que el cuerpo adquiere en la poesía de Luis Cernuda, como un hecho excepcional. Véase que, antes del autor de *La realidad y el deseo*, Prados había hecho de lo corporal un eje motivador de dolencias no sólo amorosas. La resolución está a la vista: *Cerré mi puerta al mundo; / se me perdió la carne por el sueño... / Me quedé, interno, mágico, invisible, / desnudo como un ciego. / Lleno hasta el mismo borde de los ojos, / me iluminé por dentro*. Perteneció esta cita a una parte titulada *Memoria del olvido*. Es curioso que, muchos años adelante, otro poeta malagueño, Manuel Alcántara, escribiera que *lo mejor del recuerdo es el olvido*.

Andando, andando por el mundo (1930-1935) está presidido por un sentimiento de huida, de cansancio, de crisis, a la que corresponde una largura versal, acercada al

(1) Luis Jiménez Martos: *Informe sobre poesía española (siglo XX)*. Biblioteca Cultural RTVE. Madrid - Barcelona, 1976, 12 x 20 cm., 150 págs.

(2) Emilio Prados: *Poesías completas* (edición y prólogo de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira). Aguilar, S. A. de Ediciones. México-Madrid, 1976. Biblioteca de Autores Modernos; dos volúmenes, 12,5 x 19 cm., 2.068 págs.

influjo de Walt Whitmann. Pero ese desgarrador tendría un límite y una salida de la angustia. Desde 1930 Emilio Prados se orienta hacia la poesía social y política. Si su primera muestra es *No podréis*, en verdad donde alcanza decidido acento es en *Calendario incompleto del pan y el pescado* (1933-1934), sirviéndose decididamente de las formas tradicionales. Una de ellas, el romance, va a tener, gracias a un poeta tan andaluz, enormes posibilidades de renovación. A lo que es pueblo llano hay que hablarle con lenguaje llano. Prados desciende alguna vez a recursos simplistas, mas sin perder el tono del poeta verdadero. Entre 1936 y 1937 su ciclo romanceador se desarrolla con ímpetu e insistencia, estimulado por las circunstancias de la guerra. *Granada y Málaga, Ciudad sitiada* (¿Dónde comienzas, Madrid, / o es, Madrid, que eres mi cuerpo?), *Carretera de Valencia*, *¡Blanco, blanco!*, son piezas que sobrevivirán, al contrario que otras, muy determinadas, como es lógico, por los asuntos propagandísticos exhibidos al aire de una contienda. *Cancionero menor para los combatientes* (1936-1938), incluido en *Destino fiel*, Premio Nacional de Literatura de 1937, contiene poemas tan conseguidos como el que dedica al asesinato de Federico García Lorca o como el que da título a la obra galardonada: *¿Qué tengo yo que en medio de esta hoguera / donde la muerte ataca de continuo, / por dentro de sus llamas me manejo / y en ellas, si ardo más, tanto más vivo?*

La llegada a México, en 1939, origina en Emilio Prados lo que él llamará *Penumbras* y *Mínima muerte*. El solitario se empuja a sí mismo hacia los territorios interiores. El exilio da ocasión a que la nostalgia haga del cuerpo—el cuerpo, como siempre—algo con alas; y esa ansiedad ha de concluir transformándose en una suerte de predisposición mística. No es extraño que sean unos versos de San Juan de la Cruz los que encabezan *Tres tiempos de soledad* en *Mínima muerte*, libro dedicado a Vicente Aleixandre. El juanramoniano motivo de la rosa se desenvuelve entre cuartetas y canciones, algunas de una belleza singularísima. Aquel panteísmo de antes, envuelto en sensualidad, es ahora sentencioso: *Sólo recoja mi voz / el que, al desnudar el viento, / conozca el cuerpo de Dios*.

Parte de 1940 la madurez poética de quien nos ocupa. Es entonces cuando comienza a componer *Jardín cerrado*, que habría de publicar en 1946. Juan Larrea, en el prólogo, tras identificar ese recinto con España, con Madrid y su tierra natal, habla del proceso de transfiguración que la me-

moria produce en Prados. *Estamos —dice— en presencia de un libro orgánico que, por encima de las virtudes líricas que lo adornan, constituye un fenómeno poético esencial. Estamos, por tanto, ante uno de esos raros libros que cuentan, no en los anaqueles de una literatura, sino en el horizonte de la experiencia humana creadora.* Nostalgias y sueños alimentan un decir que gusta ceñirse a formas ágiles y de sonos popularistas—cantares, coplas y sentencias—cuya sustancia alude de continuo a la pérdida del mundo español: *Y llevo un mundo a mi lado / igual que un traje vacío / y otro mundo en mí guardado / que es por el mundo que vivo.* Esa experiencia del destierro provoca círculos en los que el alma va expandiéndose y, a la vez, concentrándose más y más en una encrucijada, de la que ha de salir enriquecida, fundida en el cosmos, libre de sus límites: *Ya soy Todo: Unidad / de un cuerpo verdadero. / De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo / y hoy empieza a sentirse / ya, sin muerte ni vida, / como rosa en presencia constante / de su verbo acabado y en olvido / de lo que antes pensó aun sin llamarlo / y temió ser: Demonio de la Nada.*

Estos versos ponen fin al libro capital de Emilio Prados y a uno de los principales de la poesía contemporánea española. Transmite admirablemente el tránsito desde el sufrimiento íntimo a la absorción cósmica. Da dimensión enriquecedora a un problema personal, y lo expresa anudando las raíces conceptistas y popularistas, o viceversa. La sencillez transparente es su módulo invariable; la emoción evita el desbordamiento. *Jardín cerrado* exprime las posibilidades—más de trescientas páginas de texto—de lo que Karl Vosler llamó *la poesía de la soledad*, tan de nuestra rai-gambre, pero que aquí halla una insólita abertura: *Huyendo voy de la muerte, / vengo huyendo de mí mismo, / que ya la muerte y mi cuerpo / tienen un solo sentido.*

En *Río natural* (1950-1956) Prados adopta la fórmula del poema-libro para volver al paisaje de la infancia, adolescencia y primera juventud. *Ventana al Sur* nos asoma, de entrada, a la atmósfera del Mediterráneo, mar y sierra. El recurso de la soleá se usa en las más intensas dictaminaciones: *Sin pensar que estoy viviendo / voy saliéndome de mí / a llenar mi pensamiento.* Otras veces serán los recuerdos muy determinados—Antonio del Río, el pastor—quienes le acucien. Y hay un mirar y remirar las heridas, sólo que la belleza clara y sin arrequives, manantía, hace el oficio de limpiarlas. La hondura de Emilio

Prados va como de vuelo. Bien dice: *¡Muerta escapa la luna / desde un hombre sin muerte / que ha comenzado a ser / Emilio en Dios continuo!* Y aún insistirá en *Penumbras, III: Vuelvo a ser mi pensamiento: / mi carne intangible vuela / dentro de un pájaro abierto.*

Se suceden los títulos: *Circunscisión del sueño* (1955-1957), *Sonoro enigma* (1957), *La fuente y la mujer*, *La piedra escrita* y *Signos del ser* (1960-1961). Este último hay que considerarlo entre los fundamentales. Aunque no faltan algunas canciones y soleares, se observa una mayor densidad en su significado y en su contextura. El poeta se siente *crucificado en medio de sí mismo*, y el Universo es apenas una referencia, porque la lucha para subsistir interiormente está consumada. Pero, por paradoja, el paisaje real y cotidiano se halla visible como nunca en estas casi postreras dicciones. Cunde el misticismo, que acostumbra a apoyarse en los contrarios: *Quieto, no inmóvil; sin soledad, solo...* El último poema de *Cita sin límites* (1961-1962) está fechado el 5 de abril, esto es, diecinueve días antes de la muerte de Prados, y resume un largo combate: *Golpeé con mi voz, con mi palabra / no sé dónde ni lo sabré jamás—: / nadie me abrió. / Saqué mi sangre, la extendí en redondo / yo al centro interno, extraña ella a mí—, / la atravesé, llegando hasta su origen / de un golpe: / ¡vuelvo estoy a la vida! A la muerte.*

Se impone una valoración final, aun cuando haya de ser ahora incompleta. 1) La obra de Emilio Prados merece un puesto de primera fila. 2) En ella existe una innegable unidad de motivaciones y de procedimientos que le otorgan esa categoría de los poetas realmente poseedores de un mundo propio. 3) Su evolución participa del popularismo en dos vertientes: una, la que Prados usa para verse por dentro, y otra, la volcada desde 1930 en el compromiso social y político. 4) Especialmente a partir de 1939, pero sobre todo en los últimos libros, el influjo de la lección de Juan Ramón Jiménez es, a mi ver, un hecho indudable—panteísmo común a los dos, técnicas similares en algunos casos—, sin merma de su personalidad. Y la lección de Antonio Machado no anda lejos. 5) No se trata sólo de que recobremos a un poeta, sino de que le concedamos la importancia debida. Esta edición de *Poesías completas* suministra sobradamente el material necesario para dicha tarea.

LUIS JIMENEZ MARTOS

POESIA

JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA: *Solo de hombre*. Colección Zumaya. Universidad de Granada, 1975; 56 págs. Ø12,5x19Ø.

Tras una cita del *Eclesiastés*, se inicia el «solo»:

*Mi patria es un viento.
Mi casa es un día.
Mi padre es un grito.*

Ladrón de Guevara tenía que ser poeta y andaluz. Rezuma por todos sus poros esa indolencia del antiguo árabe que va por los huesos y late y sigue latiendo. La soledad, la incomunicación, el aburrimiento, el desengaño, el tiempo... ¡Ahí no es nada, temas tan acuciantes que nos hieren a nivel de unos versos, si prosai-

cos, de tensa sinceridad, limpios de paja y de retórica! Versos que tenían que brotar en razón directa, en alma directa, de un sentirse solo archimilenariamente.

El poeta, como sus hermanos los hombres de cada día, en soledad, incluso absurdo. Solo y afligido en familia, con la amistad y en el amor. Solo y perdido, tal un ser cualquiera, entre las inmensas multitudes que van a dar en la mar, que es el vivir.

Tenía que ser poeta y andaluz, repetimos. Salta, restalla su cargazón de amargura. Su desconcierto no pocas veces alcanza un latir que se podría calificar, sin duda, de nihilista. Ya señalamos que la soledad, la incomunicación y el tiempo, son temas que le quemaban a flor de sangre. Y como

contrapunto, una especial ternura: hacia el niño, la lluvia, el perro, la muchacha, las hormigas, un pajarillo, un vaso de vino...

La mirada se ahonda en el misterio. Carne de misterio y dolor. El poeta no llega a comprender. Su casa está más lejos cada noche.

*No comprendo la luz: miro a lo lejos;
un caballo se come el horizonte.*

*No comprendo mi mano. Toco un hierro,
una tela, mujer, madera, fruta.*

*No comprendo el dolor. Piso una hormiga,
y ando cojo, después, por mucho tiempo.*



Ladrón de Guevara se atreve a abrirnos su pecho. Su pecho en candelas vivas. Hora del gran desconcierto. Mástica soledad, fuma tristeza, bebe su asco, su ra-

ción de mansedumbre. Y cuánto cuesta disfrazarse de tonto. Se le pone la pena por sombrero. Nadie conoce su fervor por las hormigas. A veces dispone de una tarde con lluvia, de un minuto de amor. Repite, obsesivamente, que no hay más que un sufrimiento, el de estar solo. Gabriel Marcel también nos lo dio por escrito: *Il n'y a qu'une souffrance, c'est d'être seul*. Y toca el Hombre-Poeta-Ladrón de Guevara, con notas de ecos amargos, en clave de desengaño, su solo de trompeta, digo de poeta, solo de lluvia, solo de coñac, solo de pajarillo, solo de vagabundo, solo de bostezar, solo de muerte, Solo de hombre.

Quedarse solo es algo que duele
Imuy lejano.
Quedarse solo es mucho dolor pa-
lra una espalda.
Quedarse solo pudre la osamen-
ta del mármol.

Y cuánto cuesta vivir para la muerte. Para esa muerte que, omnipresente, se escucha gota a gota, pulso a impulso, a la vuelta de cada esquina. Y la muerte, palpable en el «Diario de la mañana», entre las noticias de última hora: niños que mueren, muchachos que fueron sacrificados en la guerra, los fusilados por la espalda, la catástrofe en aquella mina. Y la muerte también entre los festejos, homenajes, discursos, cacerías, pisos de lujo, coches, detergentes, sostenes, banquetes, cigarrillos, futbolistas, televisores... Carnavalada de nuestra altísima, muy esplendorosa civilización.

Solo de hombre, dividido en tres partes, incluye más de una treintena de composiciones. A destacar, muy especialmente, las que llevan por título «Otros datos personales», «Cumpleaños», «Retrato de una muchacha», «El suicida» y «Conversación telefónica con César Vallejo»:

—¿Cabe un hombre en la forma
[de su muerte?
Digo, César, que adónde te bus-
camos.

—No es preciso viajar. Me estás
[pisando.
Tus zapatos me cubren justa-
[mente.

Como alguien hizo notar en su día, era de lamentar que el libro de José G. Ladrón de Guevara *Mi corazón y el mar*, publicado en Granada, allá por el 1964, pasara casi inadvertido. Esperemos que este haz de amargos, pero muy humanos poemas, que este Solo de hombre merezca la atención al menos de esa minoría minoritaria, y valga el pleonismo, que aún sigue fiel a las publicaciones más representativas. Digo fiel a pesar de tanto embrutecimiento sistemático. Ya saben: el que se programa y padecemos con un derroche de táctica y medios teledirigidos.

FRANCISCO SALGUEIRO

ERNESTO GUTIÉRREZ: *Antología poética*. Editorial Universitaria Centroamericana. San José-Costa Rica, 1976; 151 págs.

Ernesto Gutiérrez, cuyo nombre se conoce aquí en España desde que su libro de poemas Tema de la Hélade resultara finalista en el Premio «Leopoldo Panero 1971», es el poeta que, partiendo de una coordenada existencial siempre

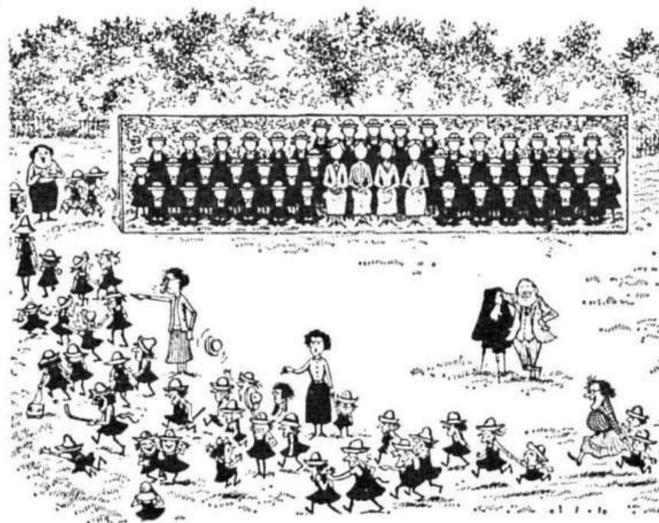
AUTÉNTICOS VERSOS INFANTILES

Entre los numerosos mensajes destinados a los niños —cuentos, juegos, canciones, obras de teatro, programas televisivos y películas— las canciones, o poemas destinados a ser musicalizados, poseen la particularidad de que pueden rápidamente difundir determinadas pautas culturales y morales. Y cuando esas canciones permiten ampliamente el vuelo de la fantasía y proponen convertir la libertad en el elemento estructurador de la realidad que poetizan, entonces, es previsible que se conviertan en un agente formativo importantísimo dentro del ámbito del niño.

De esta clase es la subyugante magia que hay en el libro de Juan Cervera, *Corre que te corro al corro* (*). Nacido en Sevilla, Cervera vive en Méjico desde 1968. Sin embargo, su poesía está recorrida por esa gracia que la niñez supo guardar en la memoria.

Se puede afirmar que estos poemas-canciones mantienen el carácter de las canciones infantiles tradicionales. Ofrecen la posibilidad de que la letra sea acompañada por la expresión corporal y, eventualmente, integrada en una línea musical elegida libremente. El poema es la piedra de toque necesaria para impulsar la imaginación infantil, que, de este modo, puede comunicarse mediante la palabra, la música y el gesto. Dentro del mundo infantil, la palabra es prolongación y transmisión de una cultura, y al mismo tiempo iniciadora del niño en nuevos mundos. En *Corre...*, Cervera apela a la imagen y al ritmo del verso para entablar un diálogo animado, múltiple, con el que recorre poéticamente desde las modernas exploraciones extraterrestres, el misterio eterno de la lluvia, hasta ahondar en la alegría siempre presente en esa

(*) CERVERA, Juan: *Corre que te corro al corro*, ed. de la Universidad Veracruzana, Méjico, 1976; 28 págs.



etapa de la vida, sorprendente y sorprendida por los descubrimientos incesantes de la realidad. Cervera enhebra caprichosamente imágenes juveniles, como en la Canción del Tarari:

Gajo de naranja,
jugo de limón,
dame un plato de aire
y un vaso de sol...

Una mosca coja,
un sapito bizco.
El perro de Antonio
trabaja en el circo.

Poemas en los que se funden la memoria de ritmos tradicionales y la invención de nuevas modalidades. Poemas para descubrir la belleza, el misterio y la alegría del mundo y la naturaleza.

SUSANA JAKFALVI



en contacto con los espíritus más altos, logra tocar el tiempo de aquella voz más íntima: La que se vincula con el sufrimiento y desde donde se rescatan experiencias del tipo de combate entre la vida con la muerte.

Más cerca del acto creador de Martínez Rivas o de Mejía Sánchez, poetas nicaragüenses de una generación que le antecede, Gutiérrez traza a momentos una línea divisoria entre la realidad insistente de Ernesto Cardenal y la poesía que él mismo crea, pero con resultados diferentes; comulgando en última instancia con ese definitivo gesto del cantar al hombre de su patria desde una perspectiva del lenguaje tan amplia que alcanza como para que el poeta de Yo conocía algo hace tiempo nos introduzca entre esas

márgenes de la desesperación y el miedo hasta vivir una altura inobjetable en la función del Verbo.

Sergio Ramírez, el responsable de esta antología realizada junto a Martínez Rivas, dice, entre otras cosas, que, devastados bajo el signo de la intervención norteamericana, surge, a comienzos de la década del 30 en Nicaragua, un movimiento de Vanguardia cuya característica vocación de ruptura y la marcada individualidad creadora serán los cimientos de las generaciones posteriores, y también la posibilidad de una continuidad poética en el ámbito nicaragüense que, a diferencia de los grupos posteriores de poetas de la talla de Mejía Sánchez, Martínez Rivas y Cardenal, la generación del 40 continúa con la línea de creadores individuales.

Otra generación, la del 50, en la que se encuentran enrolados, entre otros, Fernando Silva y el propio Ernesto Gutiérrez, reitera con mayor evidencia las particularidades creadoras señaladas desde la década del 30. Entonces, con esta poética un tanto nueva en Nicaragua, desembocamos en un clima de transferencia de la palabra que nos lleva a un fenómeno nuevo de poesía. Una advertencia de Ramírez, que pareciera dirigida al idealismo crítico, a veces mágico o de posturas neorrománticas, dice que la poesía de Gutiérrez crea en medio de tantas realidades, pero que siempre habrá de descubrirnos al poeta realizando el viaje a los abismos de la vitalidad hacedora.

El nicaragüense Gutiérrez (nacido en 1929) encuentra en la poesía social el clima necesario para el desarrollo físico de la palabra

que confluya en un sentimiento trágico por la vida y en una actitud romántica en el acto mismo de la experiencia frente al sufrimiento; y de estas raíces entonces será de donde surja esa voz que viene a decirnos en un poema como «El Exiliado»:

Un día gané el umbral de la Em-
[bajada
jodido!, mejor me hubieran aga-
[rrado

(y si me torturan
y si me matan?)

Al otro día en el vuelo 501 salía
[de mi Patria
(tal vez otra suerte alum-
[bre

tal vez otros pulsos la-
[tan

Y me pasé diez años soñando con
[mi casa...

En Gutiérrez, el ritmo es la constante que hurga en el seno más profundo de la tierra, para extraer palabras doloridas desde antes que la presencia del amor interrumpiese aquella zona compatible con la pasión del hombre. En Gutiérrez no hay soledad, sino despojos de una vida última y en la que el poeta cree moverse como por entre gargantas de viento, polvo y cielo. En Gutiérrez, el universo de su insular poética enciende luces de bengala, para que el desesperado océano del espíritu en el hombre nos descubra aquello de: «Confundiéndote con otra te saludo lejano / tontuela envanecida / negándome contestación / por atrevido pretendiente / me tomaste.»

A Gutiérrez, que es también un poeta visceral, que linda con lo místico y luego se confunde entre los gajos de memoria que

OTRO BORGES, EL MISMO DE SIEMPRE (1)

Con esa puntualidad al dar a conocer sus nuevas creaciones, Jorge Luis Borges, dando un ejemplo de juventud y ánimo de trabajo admirable, ha recogido 36 composiciones dentro de un ánimo peculiar, que desde estas mismas páginas y a propósito de *La rosa profunda* habíamos llamado «la nueva poesía de Borges» (2). En esa oportunidad habíamos observado un nuevo espíritu en las composiciones del gran escritor argentino, caracterizado, en líneas generales, por un mayor peso de la circunstancia biográfica del Borges hombre, y que consistía en la actualidad que él aplicaba a sus nuevos poemas. En *La moneda de hierro* observamos que hay una línea de continuidad respecto de la anterior colección, contando ya desde ahora con otro sitio desde el cual alumbrar toda la creación de Borges, que se nos presenta cada día más con un vigor y una profundidad con pocos paralelos en el panorama de nuestras letras. Vigor, porque cada nueva colección de sus poemas agrega algo nuevo, otro Borges, que es siempre el mismo y a la vez otro; profundidad, pues gana su expresión en efectividad, precisión, belleza y verdad.

Borges ha declarado muchas veces que toda su obra es una continua reflexión sobre unos pocos temas, que toda su obra es un solo poema que se pule con el correr de los años. La metaforización de esto es la ficción del hombre que busca «el nombre». El poema ideal sería pronunciar una palabra que lo dijese todo. La vida poética ideal es silencio interrumpido por unas pocas palabras pronunciadas con fuer-

(1) JORGE LUIS BORGES: *La moneda de hierro*, Buenos Aires, Emecé, 1976, 162 pp.

(2) I. M. Z.: «La nueva poesía de Borges», en *La Estafeta Literaria* núm. 576, 15 de noviembre de 1975.

za y sin demasiada esperanza de haber encontrado «la palabra». El «Prólogo» a esta colección está empapado de este ánimo. Dice saberse consciente de sus límites, que este libro no valdrá ni más ni mucho menos que los anteriores y que se siente a cubierto del juicio de sus lectores, ya que «no me juzgarán por el texto, sino por la imagen indefinida, pero suficientemente precisa que se tiene de mí» (p. 10), lo que le habilita para expresar algún capricho. Declara además ser consciente de cuál es su habilitación temporal para ejercer su oficio, lo que le está dado por su tradición: «Creo que nuestro tiempo es incapaz de la oda pindárica o de la laboriosa novela histórica o de los alegatos en verso; creo, acaso con análoga ingenuidad, que no hemos acabado de explorar las posibilidades indefinidas del proteico soneto o de las estrofas libres de Whitman» (p. 9). Acorde con lo dicho, de los 36 poemas, 15 lo son de estrofa libre, 19 son sonetos y dos en prosa.

Ha dicho Borges, y nosotros lo hemos repetido, que su obra es una continua reflexión sobre unos pocos temas. En *La moneda de hierro* nos encontramos, en primer lugar, con una honda meditación acerca del hombre y su destino, dentro, no lo olvidemos, de ese espíritu de los últimos tiempos de su poesía. *Una llave en East Lansing* simboliza al hombre en una llave que es esperado por una cerradura única, que es la muerte. Ella abre la puerta que accede a «la casa, oculta y verdadera», en donde se refleja todo el pasado. El conflicto vida-muerte-conocimiento es tema de una serie larga de poemas. La vida nos da una porción del universo, negándonos la visión de su totalidad. Siendo ésta inalcanzable en vida, ¿será el paraíso en ámbito del

conocimiento? Hay en el libro oportunidades en que se hacen balances de vida, como en *El remordimiento*, en que el poeta declara no haber sido feliz, que es *el peor de los pecados / Que un hombre puede cometer*, según su habitual ironía que ahora traslada al verso. Una declaración de soledad (*No eres los otros: No te salva la agonía / De Jesús o de Sócrates ni el fuerte / Siddhartha de oro que aceptó la muerte / En un jardín, al declinar el día*) es conclusión a la duda sobre el destino ultraterreno de su alma, que es tema de *A mi padre*. ¿Acaso el agnóstico revisa los límites de su fe? Parecería que sí. Ya el patrón de la tradición familiar, hecho tema y vivencia en Borges, parecería insuficiente. Había dicho que la agonía de otro no salva a los hombres; aquí ratifica esta idea en la duda sobre el destino de su padre: *Nada esperabas ver del otro lado, / Pero tu sombra acaso ha dividido / Los arquetipos que Platón el Griego / Soñó y que me explicabas. Nadie sabe / De qué mañana el mármol es llave*.

Este hombre que protagoniza los poemas de Borges es «una sombra que la sombra amenaza», que se siente en los umbrales de la muerte y que espera poder conocer el universo después de ella: «Moriré y no habré visto mi interminable casa» (ambas citas son del soneto *El Perú*). Y el sesgo peculiar que esta esperanza cobra en *La moneda de hierro* es que se entiende como conocimiento, la recuperación de la memoria. El peor daño del hombre es la pérdida de la memoria de lo vivido y ese paraíso de conocimiento que espera encontrar en el pasado vivido, más que una clarividencia dirigida al futuro o en profundidad. El, a nuestro juicio —junto con *El remordimiento*—,

las ciudades fueron marcando en su poesía por el nuevo y viejo mundo, hay veces que la geografía del intimismo le traciona, al punto de ponerle en boca expresiones un tanto remanidas por el uso y la constante que, pretendiendo facilitar el medio poético al otro de la vida, ejerce un facilismo a la hora de plantearla. Sin embargo (siempre tendrá que haber un «sin embargo»), casi siempre Ernesto Gutiérrez alcanza aquel estado de los elegidos y su voz se eleva como una canción de noche que se aguarda, a lo mejor desnudo bajo un árbol y el signo de su poesía encuentra el eco necesario entre sus pares, porque viéndolo como un hombre el poeta aprendió que la problemática de nuestro tiempo reside en esa, cada vez más marcada y frecuente, época de giro a los mutismos.

La pena es que el esfuerzo de una edición, como ésta que aparece enseñándonos la buena antología poética de Ernesto Gutiérrez, haya sufrido tantas erratas y debamos paladear el acto mercedo de todo libro de poemas con la mano en alto, como quien se espanta de la cara algo que anda rondando y que no gusta. La pena es doble, mucho más cuando esto podría solucionarse cuidando un poco más devotamente el libro.

ANGEL LEIVA

JOSÉ LUIS ALEGRE CUDÓS: *Instinto de conversación*. Editorial Litho Arte. Zaragoza, 1976; 64 págs. 15,5 x 21,20.

Pudo haber existido una época en que los hombres no conversaban.

Existió una época en que los hombres no conversaban.

Los hombres eran algo mudo, estático, sin sentido, sin razón de ser. Pero su instinto les llevaba hacia lo racional, hacia lo operativo. Su instinto les imbuía de un valor permanente, un valor que trataba de arrasar todas las barreras que impedían la conversación, la comunicación. A ese instinto deberíamos llamar, como lo hace José Luis Alegre Cudós *Instinto de conversación*.

ya soy un
hombre
de papel
a secas
papiro de carne
y hueso
comprensible
a medio
oscuras
por un total
silencio en el nido
fugitivo
de piedra
única

Antecedentes versos de la primera parte del libro. Poesía tenue, invicta. Poesía de ángulos mati-



intimo
a escondidas
por las afueras
por las arrugas
por los labios
por las manos...

El hombre nace, renace, encuentra su instinto de conversador inefable, de viento con destino, de solitario que no se ha perdido del todo. Los versos se hacen fugaces, lúdicos, imprescindibles, casi etéreos y casi barrocos. La palabra se llena de valor, de sentido, de imágenes inquietas y perdurables. Sucede que en la segunda parte del libro «Cada hombre encuentra su significado en su papel», igual que en la primera se nos mostraba «Una multitud de viejos tomando la palabra al sol», lo cual parece indicar que entre una y otra existe una neta diferencia; la palabra se ha hecho más vivaz, más nerviosa, más universalista.

siento un
vértigo por
caerte en
suerte...

Así comienza la penúltima parte del libro que viene a describir «Vidas paralelas de par en par al amor dialogado»: amor que se hace misterio, que se hace letanía, que se hace coloquio permanente o diálogo para dos voces confundidas en un mismo aliento,

zados, de líneas inteligentes. La palabra se abre camino en una multitud de interrogantes insatisfechos, de miedos calculados, de lamentos insignes. La poesía es palabra y el hombre hace la poesía para construir esa palabra, la útil palabra que hará más fácil la convivencia, más razonable la ineludible obligación de estar vivos.

estando a solas
con todos
vi
la soledad
perdida entre todos
buscarse
un hombre

mejor poema de la colección, *Elegía del recuerdo imposible*, es una declaración plena de lo dicho. «Qué no daría yo por la memoria...» es el verso recurrente de toda la composición. Se desea la memoria de lo vivido y lo imaginado, de lo histórico público y privado. No resistimos el deseo de transcribir algunos de los más hermosos versos del libro: *Qué no daría yo por la memoria / De haber sido auditor de aquel Sócrates / Que, en la tarde de la cicuta, / Examinó serenamente el problema / De la inmortalidad, / Alternando los mitos y las razones / Mientras la muerte azul iba subiendo / Desde los pies ya fríos*. Este entendimiento de la inmortalidad como recuperación de la memoria es también tema de *La vispera*, en que el amor es tiranizado por el espacio y el tiempo, por «la noche, el alba, el día...», y será la memoria quien deberá vencer las circunstancias. *El fin* es una plegaria por no perder el recuerdo de lo que se ha querido; al hijo viejo (¿Borges hoy frente a su padre muerto?) *Lo acosarán interminablemente / Los recuerdos sagrados y triviales / Que son nuestro destino, esas mortales / Memorias vastas como un continente. / Dios o Tal Vez o Nadie, yo te pido / Su inagotable imagen, no el olvido*.

No faltan en *La moneda de hierro* los poemas dedicados a dos temas muy queridos de Borges, como son los de la historia y la patria, y el de la poesía. Sobre los primeros, *Elegía de la patria*, *Hilario Ascasubi*, *México*, *A Manuel Mujica Láinez* y *El conquistador*, entre otros, vuelven sobre una idea de la historia en que su origen no está en el oro, según las tradiciones clásicas de la «aetas aurea», sino que en el comienzo fue el hierro de la lucha. El paraíso primigenio de la historia, en especial de la de su país, la Argentina, fue el de los hombres de coraje, que, como *El conquistador*, dicen: *Ni Cristo ni mi Rey ni el oro*



rojo / Fueron el acicate del arrojo. / Que puso miedo en la pagana gente. / De mis trabajos fue razón la hermosa / Espada y la contienda procelosa. / No importa lo demás. Yo fui valiente. Desde esa edad de hierro, en que ubica a *Hilario Ascasubi*, hasta ahora, toda la historia ha sido una decadencia: *Fue suya la alegría de una espada / En la mañana. Hoy somos noche y nada*. En *México*, desliza una frase eminentemente borgiana, cargada de belleza e ironía: «Y ese latín venido a menos, el castellano».

Sobre el tema de la poesía misma, *Herman Melville* debe colocarse en la línea de *Browning resuelve ser poeta*, de *La rosa profunda*, y a modo de ilustración de uno de sus versos; *Browning* aceptaba ser todas las cosas, convertirse en aquellos seres de que hablaba *Melville*, según *Borges*, se ha

confundido con el mar de sus novelas: «Es el azul Proteo», concluye. En 991 A.D., el arte se define como memoria de los hechos humanos, que se hacen intemporales en las palabras que pasan de boca en boca. En *A Johannes Brahms* hay un desprecio de la literatura por insuficiente, en comparación con la música, de la que hace un elogio como arte «más pura», menos temporal que el de las letras: *Mi servidumbre es la palabra impura, / Vástago de un concepto y de un sonido; / Ni símbolo, ni espejo, ni gemido, / Tuyo es el río que huye y que perdura*. Y en este balance comparativo del arte hay en este poema dos versos en que el mismo arte es despreciado en comparación con los destinos de los hombres: *Para honrarte / No basta esa miseria que la gente / Suele apodar con vacuidad el arte*. Esta idea será más radical en su admirable *El remordimiento: Mi mente / Se aplicó a las simétricas porfías / Del arte, que entreteje naderías*.

Lectura recomendadísima la de esta nueva colección de poemas de Jorge Luis Borges. Hay entre ellos algunos como *El remordimiento* y *Elegía del recuerdo imposible* que pueden figurar entre los grandes poemas del autor por su acabada belleza, su profundidad y su hondo contenido emocional. Cada entrega que nos hace el argentino se nos revela como más luminosa y más madura, a la vez que nos muestra nuevas facetas de su genialidad poética. *Borges* es cada vez más joven como poeta cuanto anciano como hombre. Joven en cuanto ejemplo de fuerza creativa, fuerza que a los jóvenes de edad parece faltarles cada día más. Este magisterio poético le hace falta a nuestras letras, y estas líneas intentan que la atención sobre la figura del argentino se aumente, ya que es el provecho de sus lectores el que saldrá ganancioso.

IGNACIO M. ZULETA

en una misma razón. Y surge una llamada a la esperanza, un despegarse de la soledad, un huir de la amargura a la cual nos tenía sometida el más hondo silencio jamás existente, silencio que ha sido roto por la palabra.

... calla
hoy ya no
se habla
la vida se escucha
y se
calla
calla al tiempo que
hablas
y hablas
y hablas
y
te escuchas
animal
personal
mente.

Así acaba la última parte del libro donde «Unas cuantas voces infantiles aquejadas de quiebra y balbuceo» van desgranando unos versos tenues, herméticos, insondables: unos versos que son palabra entrecortada pero palabra decidida, silencio recomendado pero silencio impenitente, clamor desorientado pero clamor firme y posible; versos y palabras que intentan instaurar en los hombres ese «instinto de conversación» que podría parecer perdido, o vago, o anulado.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

JOSÉ CARLOS BELTRÁN: *Limpia oscuridad del alba (Primera búsqueda)*. Castellón de la Plana, 1976; 58 págs.

En el prólogo a este poemario, *Francisco Mezquita*, dice que la de *Beltrán* es «una poesía de reposo y de soledad». Bueno, es algo más. La poesía, toda la poesía, incluso esa que nunca se publica o que nunca se lee, está repleta de soledad y está implicada en ese deseo de hallar un reposo al espíritu que lo cotidiano está continuamente negándonos.

Creo en la poesía,
como creo en la vida misma,
porque quizá la poesía
sea la vida más pura.

Dice *Beltrán* en su *Poética* y aparece en todos los versos posteriores una ilusión innata por contar su manera de ser poeta, su esperanza de revivir un mundo perdido en el cual la poesía tenga parte importante, su inquietud por mostrar a los cuatro vientos la necesidad de siglos en el hombre, o sea, el crear una posibilidad de transformar el silencio opaco en palabra múltiple y esclarecedora, en palabra transmisora de búsquedas y de sentimientos eternos: palabra que diversas dificultades técnicas, como el odio o la negación de las libertades individuales o la incompreensión más o menos feroz,

se ocupan en silenciar, desbaratar, eludir, aunque por ello *Beltrán* explica «Me entrego a la poesía / porque creo en la voz del alma».

Limpia oscuridad del alba es un libro casi perfecto. En él, frente a poemas plenos de contenido y de un estilo depurado, se contienen otros menos importantes, a modo de balbuceos o de ensayos para una poesía más lograda, más madura. Siempre se nota que el poeta ha puesto lo mejor de sí y que, lo mejor del momento, no puede en absoluto configurar una imagen duradera de creador, tal vez porque si fuera así, si el hombre, hombre-poeta o simplemente hombre, no fuera un elemento en evolución permanente y en perfección escalonada, no sería nunca un ser superador y perfeccionable. Aunque lo subtitula *Beltrán Primera búsqueda*, realmente el libro contiene tres primeras búsquedas: de la palabra del hombre, del amor.

El buscar la palabra supone para *Beltrán* la creación de versos tenues, leves, aleteantes; como si la palabra fuera una mariposa casi libre, una paloma casi blanca... Versos amalgamantes, unidores, inquietos, nerviosos.

En la palabra
está la vida prendida,
y es en su tono
donde nace la fuerza
del existir cotidiano.

Los tres últimos poemas de esta primera parte, teniendo como protagonista también a la palabra, parecen, sin embargo, más rotundos, como implicados en una empresa donde la palabra es obra de todos, es necesidad de todos.

En la «búsqueda del hombre» los versos se nos ofrecen algo descuidados, como si el poeta tuviera prisa por decir las cosas y las quisiera decir ásperamente, tal como las siente, tal como las busca, tal como intenta hallarlas. Pero ello implica, a su vez, un abandono del ritmo que poco favorece a los poemas. Sin embargo, existe uno, poema catatónico y angustiado, que se configura como alma del libro, como si de ahí naciera el título de éste, poema de una *Noche de desvelo continuo*, donde el poeta protagoniza una alucinada búsqueda del tiempo, del alma de los seres, de las circunstancias que nos rodean para llegar a la recreación del mito, del amigo que surge en la soledad ilusionada del mundo del poeta: «Blas de Otero / me espera silencioso.»

De permanente interés, el tema del amor, que ocupa la tercera parte del libro, no está plenamente logrado. Es como si se le escapara a *Beltrán*, como si no pudiera hacerse dueño de sus deseos, de sus inquietudes. Y, sin embargo, en muchos poemas se

COLECCION «ALFAR», DE POESIA

- 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.
EL GRUPO CANTICO DE CORDOBA, de Guillermo Carnero. 250 págs., 225 ptas.
POEMAS DE WORDSWORTH. Versión y prólogo de Jaime Siles y F. Toda. 170 págs., 175 ptas.
LEE SIN TEMOR, de Carlos Edmundo de Ory. 238 págs., 175 ptas.

BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES E HISPANICOS

- 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.
ODISEA, de Homero. Edición de José Luis Calvo. 438 págs., 200 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.
LABERINTO DE FORTUNA, de Juan de Mena. Edición preparada por Miguel Angel Pérez. 264 págs., 175 ptas.

BIBLIOTECA DE VISIONARIOS, HETERODOXOS Y MARGINADOS

- 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 FUENTE OBEJUNA, de Raúl García Aguilera y Mariano Hernández Ossorno. 342 págs., 240 ptas.
ESCRITOS CONDENADOS POR LA INQUISICION, de Arnaldo Vilanova. 224 págs., 190 ptas.
SINAPIA (una utopía española del Siglo de las Luces), de Miguel Avilés. 134 págs., 130 ptas.
DISCURSO DEL SEÑOR JUAN DE HERRERA SOBRE LA FIGURA CUBICA. Re-presentado por Edison Simons y Roberto Godoy. 510 págs., 450 ptas.

De venta en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL
Avda. Generalísimo, 29
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. Jose Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
Buenos Aires, Argentina

atisban bellas figuras, gratas imágenes, perfecta transmisión de recuerdos y de búsquedas.

Siendo la primera entrega de Beltrán, le servirá de ayuda para una búsqueda más plena, más total, más permanente en ese arriesgado universo que la poesía cada día intenta construir, transformar.

Libro editado coincidiendo con la II Semana de la Cultura de Benicarló (Castellón), patria chica de José Carlos Beltrán Sanz.

MQC

EDWARD STACHURA: Que devore la langosta el jardín. Editorial Universidad Veracruzana. «Cuadernos del caballo verde». Veracruz, México, 1976; 32 páginas.

Comentar un libro que nos gusta suele ser una tarea fácil. Pero cuando el libro es una de las pocas cosas interesantes que se encuentra uno en varias semanas, entonces el hecho tiene más trascendencia, porque supone algo así como una tabla de salvación.

Todo el libro se puede resumir como: Un hombre reconcentrado en sí mismo, que piensa que el trato con los demás, con la naturaleza, es una herida. Herida que Edward Stachura resuelve con sus incursiones en el mundo de lo onírico, lo cual no quiere decir que solucione o se libre de sus problemas, sino que los afronta en ese medio donde los conoce, los vive, los modifica y donde cobran una dimensión más propia.

Hay una separación de tiempos y de espacios en el poeta, por un lado, y en su obra, por otro. El poeta expresa de forma continuada un pensamiento sobre otro, que en su mente tienen una solución de continuidad, pero en su obra aparecen separados. Así van saliendo vida, filosofía, alma, metafísica..., pero toda esa vida no sólo depende de él, es muy importante todo lo que le rodea—tanto a él como a su alma—. El paisaje expresado por símbolos y sensaciones anímicas se va alzando poco a poco.

Es trascendental para Stachura el hombre. El hombre trascendente con su problema universal. No hay ciudades, ni guerras reales en su temática, pero sí en su sueño, en su mundo surrealista, donde no existe ni el espacio ni el tiempo, ni el yo ni el vosotros como una barrera, porque todo queda volcado al exterior, al libro, de una manera coherente para él, para su realidad, aunque no para la realidad a la que estamos acostumbrados.

El espacio es un espacio que se palpa, y viene dado por alusiones simbólicas, mezclando lo anímico, la realidad íntima y el mundo exterior en todo lo que éste abarca. Presenta lo duro que es pensar, lo que duele pensar (es un decir) al salir mediante ironías, o mejor, sutilezas algunas veces lingüísticas, pero casi siempre moviéndose en un terreno que le es cómodo: el onírico.

No es éste el lugar y gente hay más competente, pero no puedo por menos de destacar sus recursos lingüísticos, tanto de forma como de estilo o de contenido, las simbologías ya expresadas, la unión de sensaciones, suplantaciones anímicas, siempre con una gran carga metafísica y filosófica. Su filosofía adquire-

re una corporeidad y sanguinidad tan humanas que despiertan la ternura. Existe un lirismo no libre de un sobrepeso de conceptos y de descripciones vivas (que él hace vivas) de la naturaleza. Obliga a pensar en cada verso y a tropezar con la dificultad de un sueño, de una realidad que es exclusivamente íntima, pero que ejerce un paralelo, un puente, una lancha de enlace entre unas cosas que nosotros no vemos, pero que son tan reales como una caricia o un beso.

¿Qué significa Que devore la langosta el jardín? Es una dejadez del poeta. Quizá un ansia, quizá una angustia por no poder hacer nada ante lo inevitable, por ver cómo el hombre se nos escapa como alguien dentro de nosotros mismos que nos pide que le dejemos vivir. Trávese del sueño, de la simbología, de la naturaleza, a lo real, a la realidad íntima del poeta, al dolor de ser sólo hombre, el hombre que nos obligan a ser.

En resumen, la realidad existe no es la verdadera. La única realidad es la personal.

MANUEL ANGEL DELGADO DE CASTRO

JULIÁN MÁRQUEZ RODRÍGUEZ: Apunte de soledades. Ciudad Real, 1976; 70 págs. Ø16x22Ø.

...Mas hay que caminar, seguir
 la ruta
 que la mano de Dios nos ha
 trazado,
 avanzar contra el viento levanta
 el sabor de cada fruta
 (pág. 43)

El autor ha nacido en 1927, en Ciudad Real, y este libro de poemas es su cuarta entrega poética. Dos libros publicados: Carmen del alma y otros poemas (1973) y De pie sobre mi tierra (1974). A punto de aparecer, Sangre compartida, premio «Amantes de Teruel, 1975».

La dificultad de la vida, del vivir la sinrazón de la muerte diaria y darse enteramente con amor para recibir la soledad a cambio, son motivos que van alimentando la tristeza y la producción literaria de Julián Márquez Rodríguez. La poesía es el refugio, lo que no le duele, un divino soplo de Dios, que ha elegido al poeta como instrumento suyo para que participe en la salvación del mundo. Y el poeta se siente alado, pues los versos no son más que alas, y vuela buscando a Dios como un pájaro cautivo, que canta con voz sencilla y cotidiana y honda, sin ponerle un raro disfraz al sentimiento ni dejándose la queja en el tintero de su garganta: De tanto vuelo inútil tengo las alas rotas.

Pero el poeta es, antes que nada, un hombre—HOMBRE DIARIO—, con su deber auestas y el costal repleto para sembrar, sembrar, sembrar a manos llenas, conociendo la besana fértil, la tierra parda de primitiva sencillez que se conserva intacta, con un orden divino que se encuentra ya oculto bajo la piel de asfalto de todas las babilonias. Hombre bañado en soledad amplia, de tierra natural, manchega, donde lo humano se perfila muy bien contra el paisaje sin perderse, porque la soledad se acompaña a sí misma y no tan trágica—quizá—como la so-

edad por miles, artificial, estadística de la gran ciudad.

Tal vez por eso el autor haya encontrado la medida clásica para sus versos, ordenados en sonetos, décimas y composiciones que no abandonan el endecasílabo o el alejandrino, ni la rima perfecta, con lenguaje sencillo, sin artificios. Así es como lo sienta y lo hace con plena fidelidad a sí mismo, avanzando sin dejarse arrastrar por la corriente.

GUILLERMO DE LA CRUZ

CARLOS ALFONSO: *Veintiocho poemas de amor*. Editorial Cla. Bilbao, 1976; 121 págs. Ø12,5x18,5Ø.

El amor ha sido uno de los temas constantes en la historia de la cultura de la Humanidad y ha tenido tantas formas de expresión como artistas habitaron este planeta. El tema es el mismo. Lo que cambia es el enfoque. Carlos Alfonso acomete de lleno a él después de sus dos primeros frutos poéticos («Canto menor» y «Llevanza», ambos de 1968).

Poesía de acceso poco fácil. Porque no es fácil el amor. Los versos de Alfonso exigen trabajo, al igual que el sentimiento. Hay que penetrar en ellos despacio, tanteando cada palabra. Hay que revivir la fina sensibilidad que embarga nuestra piel cuando amamos, para poder descubrir los colores («Atardecer»), la plenitud («El agua»), la luz («Invocación»), la soledad («Encrucijada»), los recuerdos («Contra-luz»), el suave roce de dos cuerpos («Recibiéndote») o la alegría platónica («Corro y pasacalle»), que fluyen de sus poemas.

Poesía para espirituosos en la que se reflejan muchas de las situaciones (veintiocho exactamente) a las que nos suele llevar el amor en sus múltiples formas y en la que predomina cierto aire de letanía por el tiempo pasado.

Alfonso ha comenzado a recorrer el camino del arte versificado, y con este libro prosigue su marcha, lenta pero continua. Algunos pasajes nos revelan sus valores literarios, cuando, por ejemplo, rescata la belleza de los momentos compartidos («Tu cuerpo desnudo inacabable entre mis labios...»), o descubre el desasosiego después de la partida («Yo ya no soy más que el hueco que dejan tus manos / huyendo de las mías»).

Pero es únicamente en «Cancción» donde, a nuestro parecer, el poeta encuentra el modo feliz para expresar su mensaje. Aquí su poesía crece, se hace clara a todos los públicos y se musicaliza girando en torno a un instante, un simple detalle —una muchacha comiendo pan—, que sintetiza la universalidad del amor. Y si el amor está en estas pequeñas cosas —una muchacha comiendo pan—, la poesía de Alfonso logra su cenit en ese poema. Diecisiete versos que están reclamando un pentagrama donde alguien escriba los alegres sonidos que de ellos manan.

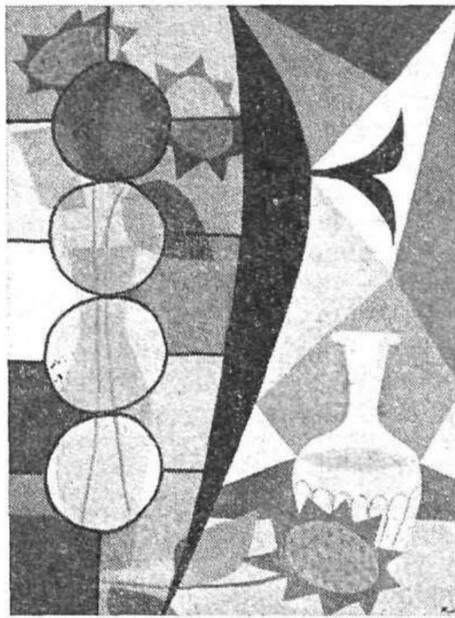
MARIO EDUARDO ZOTTOLA

NARRATIVA

JEAN GENET: *Diario del ladrón*. Grandes Narradores. Planeta. Barcelona, 1976; 229 págs.

Un rápido recorrido por la obra de Genet nos ayudará a situar el libro que con veintisiete años de retraso aparece en el mercado español. Su primera novela, *Notre-Dame des Fleurs*, escrita en 1944, constituiría el paso inicial de una cura psicoanalítica (como apuntaría Sartre en su inmejorable estudio crítico *San Genet, comediante y mártir*, traducido al castellano y publicado por Losada en 1967), le seguirían: *Miracle de la rose* (1946), *Pompes funèbres* (1947), y ese mismo año *Querelle de Brest*, para culminar en 1949 el curso de sus confesiones con *Diario del ladrón*, resumen de todas las anteriores. En este punto, Genet encontraría el género idóneo para la expresión de su trabajo, el teatro: *Haute surveillance* (1949), *Les bonnes* (1954), *Las criadas* (traída a la escena española por Nuria Espert, y actualmente representada en el teatro Alfíl por la compañía de Teatro del Mar de Valencia, e interpretada, según expresa indicación de Genet, por varones), y las relativamente recientes *Le balcon* (1956) y *Les nègres* (1958), entre otras.

Al menos en su prosa, Genet se manifiesta como un avezado místico del mal. Cocteau le otorgaría, en este sentido, dos adjetivos atrevidos, sorprendentes y aun justos: «moralista» y, a veces, «predicador». La moralidad social en Genet, partiendo de una plataforma de signo negativo, llega a cotas insospechadas; moral que nada tiene que ver con el estatuto de un marginado, sino con una especial visión humana, personalista, individual del sentimiento de la



vida y su desenvolvimiento: En alguna parte de este *Diario* nos explica cómo él no aspira a ningún tipo de paraíso o premio ultraterreno—desesperanza, más que desconfianza, total de los mundos de ultratumba (*)—; sus héroes están aquí, sobre la tierra, asediados, pero nunca derrotados por las organizaciones del orden ni de la tradición; héroes solitarios, autosuficientes por omnipotentes, seres que necesariamente aparecen a su alrededor, de los que tan pronto es discípulo como maestro.

Ya remitiéndonos a lo representativo de esta novela, mezcla de diario, confesión y memoria, hemos de anotar algunas de sus más representativas virtudes.

— La expresión descarnada, pero natural (sin pecar de «naturalista»), de lo repugnante; la plasmación sin morbosidad de

(*) «Descubrí que la esperanza no es más que la expresión que de ella se da», pág. 84.

las constantes que la sociedad más ha aborrecido: la traición, el robo y la homosexualidad, así como la contemplación preclara del crimen. Y cada una de ellas ampliamente «justificada»: la traición como un vehículo cierto para la soledad, para la reunión en uno mismo, un original camino hacia la seguridad, hacia la afirmación—ambas en el desprecio del mundo—; el robo como posibilitador de emociones, como razón y, a un tiempo, pretexto para el continuo contacto con un ambiente propicio, como un medio idóneo (abundan en este sentido las disquisiciones sobre dónde y cuándo, en qué países, en qué círculos tiene sentido la consecución del hurto). Y el más sorprendente, por inusual en la historia de la literatura española—desde la perspectiva del sujeto que lo practica—, el homosexualismo, que en Genet no constituye enfermedad, ni filosofía, sino expresa contradicción: homosexual por marginado (y no viceversa); un tipo de vitalidad amorosa espontáneo, como lo sería el de un niño.

— Otra virtud (si de tomar la palabra en estado neutro, sin bando histórico, se tratare) sobresaliente es la continuación, ahora desprovista de aureolas mágicas, de los temas «tabú», de tan intensos como escasos representantes (Sade, Rimbaud, Lautréamont); género hábilmente aprovechado por los oportunistas de turno (Papillon, Albertine Sarrazin) o convertido en juego (Boris Vian).

— Genet hace concesión del principio casi metafísico que da sentido a la novela: «Este libro, *Diario del ladrón*: persecución de la Imposible Nulidad.» Cuando ocho páginas más atrás había confesado que «esta persecución de los traidores y de la traición no era sino una de las formas de erotismo» (pág. 82).

— Todo ello presentado y expuesto al grado máximo de acción poética: «Llamo violencia a una audacia en reposo enamorada de los peligros» (pág. 27). Genet es un escritor difícil, ingrato al lector educado. Un héroe extrañamente aureolado por nuestra sociedad. Lo que él llama «vuestra».

F. TORRES

JEAN RHY: *Ancho mar de los Sargazos*. Editorial Noguer, Sociedad Anónima. Barcelona, 1976; 189 págs. Ø13,5x20Ø.

Podría caerse en el fácil error de considerar a esta novela dentro del género recursivo, hoy poco frecuente, que se ha dado en llamar «literatura de literatura», o, más específicamente, «novela sobre novela». A primera vista avalaría esta sospecha, en efecto, el hecho de que el personaje central de la narración, Antoinette Mason, es la demente señora Rochester de «Jane Eyre», de Charlotte Brontë. Pero yo diría que la semejanza no va más allá de la identidad conflictiva de los personajes, y que su tratamiento y desarrollo, así como el proceso sentimental que sufren son completamente distintos, aunque con las inevitables coincidencias que

LIBROS MAS VENDIDOS EN EL MES DE OCTUBRE

1. **Mis conversaciones privadas con Franco**, de Franco Salgado. Editorial Planeta, S. A.
2. **Alguien voló sobre el nido del cuco**, de Ken Kesey. Editorial Argos-Vergara.
3. **La Monarquía por la que yo luché**, de José María Gil-Robles. Editorial Taurus.
4. **¿Adónde vas, España?**, de Ramón Tamames. Editorial Planeta, S. A.
5. **Descargo de conciencia**, de Pedro Laín Entralgo. Barral Editores, S. A.
6. **Nacida inocente**, de Bernhardt Hurwood. Editorial Martínez Roca.
7. **Yo, Juan Domingo Perón**. Editorial Planeta, S. A.
8. **El diccionario de Coll**, de José Luis Coll. Editorial Planeta, S. A.
9. **La España Real**, de Julián Marías. Editorial Espasa-Calpe, S. A.
10. **Cañas y barro**, de Blasco Ibáñez. Editorial Plaza-Janés, Sociedad Anónima.

Fuente: INLE.

GARCIA DE PRUNEDA, Salvador: *La soledad de Alcuneza*. Col. «Novelas y Cuentos». Editorial Magisterio Español. Madrid, 1976; 376 págs. Ø11x18Ø.

Ha hecho bien la Editorial Magisterio Español, a través de su prestigiosa colección «Novelas y Cuentos», en ofrecernos una nueva edición de *La soledad de Alcuneza*, tanto por tratarse de una de las más hermosas novelas que se han escrito sobre el tema de nuestra guerra civil, como por la lección de generosidad que late en el contexto de la narración. Conviene insistir —ya se dijo cuando apareció la primera edición de la obra— que nos hallamos lejos del reiterado relato de vencedores y vencidos: la historia que nos cuenta Salvador García de Pruneda está descrita desde la gran desolación que dicha contienda produjo al país y que el autor comparte. Por otro lado, la novela está impregnada de un arraigado romanticismo, de un tono jovial y vitalista que va haciéndose más intenso conforme avanzan los capítulos.

La soledad de Alcuneza, como se sabe —pero no está de más recordarlo— es la segunda novela escrita por García de Pruneda, aunque fue la primera que publicó. Esto sucedía en 1961, tres años antes de que le fuera concedido el Premio Nacional de Literatura «Miguel de Cervantes» por *La encrucijada de Carabanchel*, su primer libro en verdad. Recuerdo bien la estupenda acogida que ambas novelas tuvieron tanto por parte de la crítica como del público, destacándose la serenidad de juicio del autor, su magnífica prosa, la nobleza de sus propósitos. En una entrevista que le hice entonces, Salvador García de Pruneda, entre otras cosas igualmente interesantes, me dijo —respecto a su novelística— que intentaba hacer una novela realista, pero a base de una realidad creada por él mismo y trascendida hacia auténticos valores estéticos, en busca de un mundo real más perdurable, más persistente.

Efectivamente, ese ha venido siendo su camino como escritor. En el relato del teniente de caballería Juan Alcuneza están

presentes gran parte de los valores de nuestra mejor tradición literaria y novelística: el heroísmo, el sentido del honor, el amor, la tragedia, etc. Se trata de una novela impregnada de idealismo, de poesía. Alcuneza sabe por lo que combate y se entrega por completo a su misión, pero comprende también a los demás, a quienes militan en el bando contrario. En uno de los



pasajes más intensos de la narración, cuando una situación horriblemente confusa hace que durante cierto tiempo, soldados y oficiales de uno y otro ejército hayan de guarecerse juntos. Alcuneza confiesa a un compañero: «En esta hora no caben engaños. Cree mis palabras, porque si siempre fui sincero contigo, ahora tengo más motivos que nunca para serlo. Yo estoy aquí para que en España amanezca para todos. Si nuestro propósito resultase fallido, una gran ilusión se desvanecería»... Es éste

un desahogo lleno de idealismo, desprovisto de intencionalidad política, del cual no puede deducirse a qué bando pertenece el protagonista: sólo se deja ver su generosa entrega.

Novela de acción, puesto que en ella se describe la peripecia de una unidad de caballería por diversas regiones. En el fondo, novela de guerra más que de una determinada guerra. Con toda la variada gama de lances y episodios que el tema conlleva: camaradería, vicisitudes, soledad, amor, muerte. Pero todo ello está configurado, por la capacidad de reflexión, del autor, por su modo de vivir la tragedia. Escribe en las páginas 336-337: «¿Para qué las definiciones de la guerra en los textos de Derecho Internacional? ¿Para qué las sutiles distinciones de los teólogos y de los juristas entre la guerra justa y la guerra injusta? Los Cantares de Gesta habían poetizado la crueldad de la guerra y la Historia sistematizaba su confusión. Pero la realidad ahí estaba, con el puente roto, el mancebo infeliz, la moza abandonada y la mujer sola. Y el cortejo de los muertos, largo, interminable, de vidas truncadas en la flor de la primavera, un cortejo que no acababa nunca de desfilar y al que constantemente se incorporaban nuevos peregrinos de la muerte militar. Sentí una gran piedad y de mí mismo tuve miedo.»

Al final, cuando Alcuneza recibe la noticia de la muerte de su hermano y se da cuenta —también han muerto el resto de sus familiares— que está completamente solo, una sensación amarguísima, de odio a todas las guerras, se apodera del lector. Y ese amargor crece aún más cuando en el epílogo se narra la visita que el protagonista hace a la casa de Elena, a la que encuentra ya con su derrotado esposo. Aquí la sensación es de una infinita tristeza, como si de un mal sueño se tratara, recordando palabras del inolvidable Antonio Iglesias Laguna, editadas por Dámaso Santos en el prólogo a esta segunda edición de la novela.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

proceden de la exacerbación de las pasiones.

La fecha aún reciente —1967— de publicación de *Ancho mar de los Sargazos*, contrastada con la recreación del complejo mundo colonial antillano que surgió de la manumisión de los esclavos, así como la utilización de ciertos recursos narrativos, entre los cuales el ya citado de la exasperación de los sentimientos dominando la progresión del relato, hace pensar en una novela «retrospectiva», superada en cuanto a eficacia por técnicas y planteamientos posteriores. Sin embargo, la novela que nos ocupa no es una novela «rancia», hallándose presente en ella elementos de creación en cierto modo actuales, y esto es bastante importante.

La novela consta de tres partes, perfectamente ligadas y ensambladas por la unidad del estilo, a pesar de estar narradas por personajes diferentes: la primera y la tercera por la heroína —término un tanto desprestigiado pero aquí conveniente— de la novela, la segunda por el joven marido. A través de una minuciosa introspección en el alma torturada, insatisfecha, de la protagonista, y en las simas de su demencia donde se abren claros

de brutal lucidez, se desarrolla, en el marco deslumbrante y cruel de Jamaica y la Dominica —escenarios sobradamente conocidos por Jean Rhys, dominicana ella— una historia de amor frustrado, de soledad y de desvarío.

Aparte del aspecto psicológico y emocional de la trama, destaca el aspecto documental de la misma, que no es ni mucho menos un simple telón de fondo. En efecto, en la conducta y final de la protagonista criolla, tienen mucho que ver la lucha temperamental y situacional de dos razas enfrentadas, el conflicto dramático de sociedades tan inconciliables como la conservadora británica y su prolongación colonial, y la eclosiva indígena con su tremenda carga de represión, pero también con su justificada aversión a los dominadores en un sordo clamor de igualdad. Y luego los alucinantes ritos colectivos, la desbordada alegría de un pueblo joven, su temor y amenaza, la energía conminatoria que surge del fondo de la sumisión, expresiones todas que conforman y confunden la mente sensible de una desdichada mujer.

TERESA BARBERO

E. M. FORSTER: *Habitación con vistas*. Editorial Planeta, S. A. Barcelona, 1976; 276 págs. Ø16,5x22Ø.

Con Joyce, Wolf y Huxley, Forster forma el gran grupo de la novelística anglosajona, pero muy lejos de ellos en cuanto a la influencia ejercida en la literatura europea occidental y en la americana, sobre todo en la primera parte de nuestro siglo. La razón de esta inferioridad habría que buscarla, aparte de en la carencia de un verdadero talento creador —no obstante ser Forster un novelista estimable: recuérdese su Pasaje para la India, de 1924, que obtuvo importantes premios en Inglaterra y Francia, donde el autor desarrolla con realismo diversos aspectos de la vida hindú, en cuyo tema fue considerado como un verdadero especialista—, en las limitaciones que como narrador se impuso, renunciando a crear un universo literario propio y aceptándose, en cambio, como un mero, aunque agudo, transcriptor de ambientes, personajes y situaciones de los que, eso sí, se mostró siempre un extraordinario observador.

Habitación con vistas es anterior —1908— a Pasaje para la India y acusa mayor debilidad en

su construcción y en su ambición, lo que no significa que la narración esté exenta de interés, sobre todo si se tiene en cuenta la doble confrontación de partida: la brumosa Gran Bretaña, de donde proceden los personajes, y la luminosa y ardiente Italia que no llega a calar en los mismos —a Italia se viene a buscar vida—, donde transcurre la escueta peripecia, por una parte, y el choque, aunque frenado, amortiguado, entre la decadente pero todavía determinante moral victoriana a la vuelta del siglo, y la más abierta y convulsa de una sociedad continental en transformación. Una pensión florentina para ingleses, una especie de cerrada «colonia» cuyos provisionales ocupantes, con sus conductas y relaciones, convierten en una prolongación de la metrópoli, cuidándose mucho de evitar cualquier contagio de los modos de vida locales, constituye el marco —ampliado luego a toda la hermosa ciudad, a sus palacios e iglesias, a la vega y al río, a la resonancia del Arte que envuelve todo el panorama urbano— que contiene unos fragmentos de vida coincidentes donde la amistad, la desconfianza, el equívoco, el amor, la reflexión de pasado y la búsqueda de los propios destinos se entremezclan en una muy con-

vencional—y siempre literaria—manera británica, desde el humor de la evocación del pudding hasta la exageración de unas normas de comportamiento que sofocan la realidad de la intimidad. («No quiero ser protegida, quiero decidir por mí misma lo que es propio de una dama y correcto», dice en cierta ocasión la protagonista.)

La conclusión última de Habitación con vistas es que E. M. Forster se deja llevar por las ambigüedades de sus personajes y que se precipita con ellos en un vacío de tenue conservadurismo—que por otra parte no deja de criticarse—, sin decidirse a perderle el respeto a una moral más de gestos que de convicciones, ni a aceptar otra nueva que se insinúa pero que es rechazada por las conciencias deformadas de unos seres medrosos, etiquetados según las normas del buen comportamiento, que sólo buscan, como en la novela, un «final feliz».

Habitación con vistas se lee sin esfuerzo, contiene notables apuntes de humor, exhibe indudables aunque no del todo aprovechados aciertos de observación, y finalmente deja abierta la interrogante de lo que un escritor tan ágil y profesional como E. M. Forster podría haber representado en la literatura de haberse decidido a comprometerse más consigo mismo.

TB

PEDRO ANTONIO URBINA: *El seductor*. Ed. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla; 432 págs. Ø15,5x18,5Ø.

El hecho de que Pedro Antonio Urbina haya dado a su libro, *El Seductor*, la apariencia de una obra de teatro, con todas sus características formales, incluidas las acotaciones de autor sobre personajes, decorados, puesta en escena, etc., no privan a la obra de su esencia novelística—lo que no significa, a mi juicio, que tras una refundición, adaptada a las medidas habituales para este tipo de espectáculos, no pudiera acceder, y seguramente con éxito, a un escenario—. Porque en Pedro Antonio Urbina, aparte de un notable novelista, existe un no menos notable dramaturgo. Lo que quizá sucede es que una y otra faceta del escritor se confunden en este volumen, yo diría que entorpeciendo, quizá, mutuamente. El teatro es un instinto, y Urbina lo tiene; la novela, por el contrario, una técnica—aparte, claro, de los elementos de creación y de estilística que le son propios—, que, evidentemente, Urbina posee también. Pasa, sin embargo—o, al menos, uno así lo entiende—, que al tratarse de fórmulas de expresión en cierta manera heterogénea, su comixión no resulta fácil, ya que una y otra tratan de imponerse a su, digamos, compañera de viaje.

El problema abordado en *El Seductor* es atrayente: Søren Kierkegaard, enamorado de Regina, trata de sublimar a ésta a su propio ideal, hasta que, consumado el contacto carnal, la abandona. Tema para un tratamiento optimista, que es el que Pedro Antonio Urbina otorga a su obra; pero, también, para un estudio minucioso de caracteres, cosa que Urbina logra plenamente. El personaje central, Søren Kierkegaard—de rara originalidad, por cierto—, aparece desdoblado en Søren-2, sin que pueda

afirmarse que se convierta en otro «yo» del primero, sino, más bien, en su confidente, acaso en su conciencia, con los que conversar fluidamente, sin sujeción a esquemas, módulos ni patrones; en una palabra, un diálogo de Søren consigo mismo, en idéntico plano de ideas.

Søren constituye una creación literaria sumamente atractiva: hombre original, inteligente, creativo, cuya moral no resulta regulable por una moral convencional. Es moral de esteta, y sus límites, la belleza y la libertad. Cínico y egoísta, produce la impresión, aunque quisiera convenirse de lo contrario, de que la única persona que él ama verdaderamente es el propio Søren; a pesar de lo cual, y esto es lo curioso—y el mayor logro, a mi ver, de P. A. Urbina—, se nos hace simpático, casi desde su aparición en escena. Su enamoramiento no es producto de una pasión, sino de la fría razón. Así nos dice, o se dicen entre Søren y Søren-2: «... lo que antes fue impulso, ahora es razón... método... ella (se refiere a Regina) caerá de ese modo en nuestras redes». Conducta propia de una idiosincrasia glacial, calculadora, en contraste con el Søren romántico y apasionante de otros momentos: «... necesito desahogar mi amor! ... ella está allí, mi amor..., todo lo olvido al verte, Regina, todo... no tengo planes, ni trampas, ni frios cálculos...»

Un personaje, como se advierte, lleno de contrastes, pero en absoluto contradictorio. Søren anhela ese instante eterno de felicidad, único e irreversible, que brinda el amor, quizá porque le falta fe en toda dicha duradera; de ahí que busque calculadamente la ocasión—ese mismo amor—de suscitar dicho momento. Tan alta estatura literaria alcanza Søren-personaje—en su doble faceta—que los restantes miembros del nutrido elenco, quedan sólo diseñados por contraste con aquél, meros antagonistas de su protagonismo. Tanto es así, que Pedro Antonio Urbina parece someter al espectador—o lector—la pregunta, que uno debe contestar por sí mismo: «¿Ha transformado Søren realmente a Regina? O ¿sigue ésta siendo, hasta el final de la obra, la mujer que no acaba de comprender la misión que su amante decidió conferirla?»

Al margen de estas consideraciones, creo interesante apuntar la gran carga alegórica que gravita sobre numerosas escenas, y a la que no son ajenas ni las propias acotaciones del autor. Valga este ejemplo: «La ventana se abre misteriosamente, y una música encadenada... se lleva, a la vez que lo indican las cortinas y los visillos, a Søren y Regina por los aires...». Por otra parte, Pedro Antonio Urbina, en estrecha co-



laboración con lector, actor o director de escena, va advirtiéndonos de las reacciones de los distintos personajes. (Vuelvo a inquirir: ¿teatro?, ¿novela? Lo mismo, en fin, que uno se sigue preguntando ante *La Celestina*, por ejemplo.) La relevancia que Urbina concede a la música, los juegos de luz, los efectos especiales escénicos, indica que no ha descartado—o al menos, que así pudo ser pensada la obra—la posibilidad de acceder con ella a una representación teatral.

Lo cierto es que, dramaturgia o novelística, *El seductor* compone el apasionante estudio de un conjunto de seres humanos, que giran en la órbita de un personaje central; éste espléndidamente conseguido. A lo que hay que añadir la rica, impecable, mágica prosa de ese gran escritor que es Pedro Antonio Urbina.

MANUEL ALONSO ALCALDE

EDWARD MORGAN FORSTER: *La vida futura*. Alianza Editorial. Madrid, 1976; 297 págs. Ø12,5x20Ø.

Edward Morgan Forster, que falleció en junio de 1970, pese a su Maurice, traducida al castellano, así como su obra crítica Aspectos de la novela, no creo que se trate de un escritor muy conocido en nuestro país, al menos en lo referente al lector no especializado. Ahora, con la publicación de *La vida futura* que no cabe duda es de que Edward Morgan Forster, que al morir dejó una nada pequeña cantidad de trabajos literarios inéditos, es uno de los escritores más importantes de la Inglaterra del presente siglo. Quizá, tras la lectura de los relatos que componen *La vida futura*, se inicie en nuestro país un acercamiento a este escritor, cuya primera novela ya se publicó en 1905.

Antes de hacer referencia a los relatos de Edward Morgan Forster me parece obligado hablar de la introducción, debida a Oliver Stallybrass. Se trata, a mi juicio, de un verdadero, por lo que tiene de certero, ejemplo de lo que debe ser, y que en la mayoría de los casos no es, una introducción a la vida y obra de un autor. En pocas páginas, Oliver Stallybrass nos da cuenta exacta de la curiosa biografía de Edward Morgan Forster, así como de sus trabajos literarios. Finalmente, en perfectas síntesis, nos comenta los relatos que aparecen en el presente libro. Estimo que la introducción de Oliver Stallybrass enriquece altamente esta edición. También vaya por delante el destacar la magnífica traducción realizada por José Luis López Muñoz, que enseña lengua y literatura españolas en la norteamericana universidad de Maine.

En Londres, Edward Arnol está publicando, en lo posible, la edición completa de las obras de Edward Morgan Forster, llevando por título la Edición Abinger de Edward Morgan Forster. Este tomo corresponde al volumen octavo de la mencionada edición. Contiene todas aquellas narraciones del autor que no fueron comprendidas en *The Celestial Omnibus* (1911) o *The Eternal Moment* (1928). Claro que de entre los papeles dejados por Edward Morgan Forster siempre cabe esperar encontrarse con alguna narración inédita. Pero, hasta el presente, éstas son las

que quedaban por conocerse, al menos en libro.

El contenido homosexual de las narraciones, salvo alguna excepción, es lo que más las caracteriza. Recordemos que Edward Morgan Forster, dada su profunda honestidad personal, así como su integridad artística, aceptó su condición de homosexual, no eludiéndola. Oliver Stallybrass nos dice: «Si Forster escribió estas historias "no para expresarme, sino para excitarme"—la distinción es quizá un poco demasiado clara y simple—, todas, en grado diferente, han trascendido sus orígenes. Aunque no hay dos que tengan el mismo sabor, se las puede incluir, aproximadamente, en dos categorías: aquellas en las que Forster, más o menos alegremente, parece estar haciendo higas al mundo heterosexual en general, y en especial a ciertos blancos más específicos—las mujeres, la Iglesia, maestros pedantes, concejales—, y otras en las que algunas de sus preocupaciones más profundas—amor, muerte, verdad, diferencias sociales y raciales—hallan sombría y poderosa expresión.»

Ansell, *El sobre de color púrpura*, *La mano amiga*, *La roca* y *Albergo Empedocle* son obras menores. Pero cuidado. Entendámonos. Obras menores en comparación con otras debidas al autor. Narraciones de las primeras que hiciera, pertenecientes a sus primeras etapas como escritor. Ansell, que abre el libro, resulta una sorpresa muy agradable. Incita a seguir leyendo a Forster. *La mano amiga*, relato corto, es una jocosa historia. Hay un gran humor en esta historia. *La vida futura*, que da título a la presente recopilación, es impresionante. Encarna, como dijo el autor, «un intenso dolor y una intensa pasión que he experimentado yo mismo». El doctor Woolcott, Arthur Snatchfold, *El obelisco*, ¿Qué más da?, *El pabellón clásico*, *El collar* y *El otro barco* pertenecen, más o menos, a etapas más tardías en la producción literaria de Edward Morgan Forster. Eludo hablar de los temas que tratan. Pienso que sería descortés con el lector. Porque, entre otras cosas, aparte del humor, la ironía, la capacidad dramática del autor, también hay que tener en cuenta su gran agudeza para mantener la inquietud, hasta para darnos misterio. Y, como ahora se dice, para ofrecernos suspense. Pero, eso sí, señalar que todas ellas poseen una extraordinaria factura literaria. El libro se cierra con *Tres platos y postre...*, es un trabajo de varios autores, en el que participó Forster. Según G. D. Klingopulos, los cuentos «son tentativas de organizar y enfocar ciertas intuiciones que derivan en primer lugar de lecturas y más adelante de experiencias personales y de viajes. Son intentos de abrir ventanas para hombres y mujeres encerrados y regimentados, evocando intuiciones o recuerdos de consistencia infantil (como sucede en los sueños) ligados con otros niveles de la existencia: el canto mágico de los ruiseñores, el aroma de unos invisibles campos de avena y el resplandor de las estrellas apareciendo en un cielo que ya se difumina». Cierto. Relatos sorprendentes, extraordinarios. Con *La vida futura*, pienso Edward Morgan Forster acabará siendo un nombre conocido, como merece, entre los lectores de nuestro país.

JUAN JOSE PLANS

W. M. THACKERAY: *El libro de los snobs*. Guadarrama. Barcelona, 1976; 205 págs.

A William M. Thackeray se le considera, por contraposición tónica con Dickens, el más refinado y mordaz demoleedor y caricaturista de la alta sociedad inglesa. Frente al folletinesco Charles Dickens, frente al coetáneo victoriano (1812-1870), frente al escritor que consigue la popularidad a base de elaborar sus novelas con temas socio-populares, en general tan escasamente críticos como rayanos en lo sensiblero, surge Thackeray (1811-1863) para dar cuenta del otro lado de la moneda, para inmortalizar bajo su prisma de observador sarcástico a la clase internacional in-

glesa, a lo más selecto de la sociedad victoriana. Este proceso autocrítico (por otro lado tan típicamente inglés) tiene su biblia de excepción en este *Libro de los snobs*, que con prólogo de José Donoso, ofrece al mercado español la Colección Punto Omega de Ediciones Guadarrama.

«Es snob aquel que mezquinamente admira cosas mezquinas», fue la definición que del fenómeno dio Thackeray, y que recogió el Diccionario Webster. Definición que, de aplicarse escrupulosamente, alcanza dimensión universal, cayendo sobre uno al menor descuido. No obstante el mérito de su exposición y estudio no es exclusivo de Thackeray, sino que abarca toda la literatura inglesa, desde Chaucer (deduc-

ción que emana de la lectura de algunos de sus cuentos de Canterbury) hasta Henry James, pasando por Jane Austen, constituyendo un completo mosaico de la tipología snob. Saliendo de las Islas y entrando en Europa en busca de adeptos o víctimas del tema, nos topáramos inmediatamente con otro gran cabildo de la «religión snobista»: el *germantino* Proust.

En cuanto a la procedencia del término, hay quien lo atribuye a un ancestral origen danés o bajoalemán, incorporado al Middle English (idioma inmediatamente anterior al que conocemos por la obra de Chaucer) bajo la forma de *snobben*. Existe otra teoría, más anecdótica, que lo relaciona con las siglas S. Nob. (*sine nobi-*

litate) que al parecer se añadían a los nombres de origen plebeyo de las listas de estudiantes en Oxford y Cambridge (ciertamente centros del snobismo y víctimas de la literatura sobre el tema).

El libro de los snobs es una recopilación de viñetas, hinchadas a base de ironía y de humor inglés (codificados por ese arte del reirse de sí mismo), que durante casi un año fueron apareciendo en el semanario *Punch* (del mismo modo que Dickens compusiera y divulgara sus populares *Pickwick Papers*). Su lectura resulta tan recomendable como la de *Vanity Fair*, sin duda la mejor novela de Thackeray.

Por último, una nota de atención al breve pero erudito—en lo necesario—prólogo de José Donoso, ese parcialmente hombre oscuro del boom de la novela sudamericana, sin cuya ayuda nos hubiera sido imposible redondear la reseña de *The Book of Snobs*. También quisiéramos po-

DUROZOI, Gerard, y LECHERBONNIER, Bernard: *André Breton. La escritura surrealista*. Ediciones de Bolsillo, Guadarrama, Madrid, 1976; 282 págs. Ø11x18Ø.

Aunque nuestros mejores traductores y filólogos recomiendan el empleo de la palabra superrealismo para traducir la francesa «surréalisme», por ser la única con significado en castellano, se continúa usando surrealismo, y así lo hacen Angeles y Ketty Zapata en esta versión del libro que los profesores Durozoi y Lecherbonnier han dedicado al análisis de la escritura bretoniana. Ambos, juntos y por separado, están ocupándose de estudiar facetas diversas del superrealismo, y si bien es cierto que abunda la bibliografía en relación con este movimiento estético, también lo es que sus interpretaciones siempre son parciales y siempre discutibles. El mismo Breton cayó en contradicciones que no invalidan para nada, por supuesto, ni los manifiestos ni la praxis superrealista.

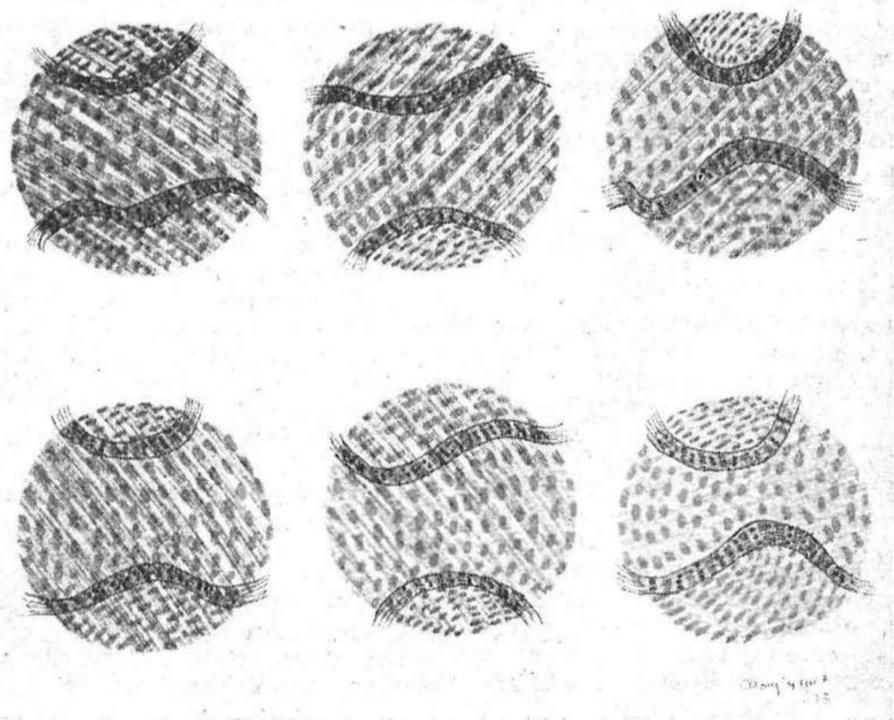
Los autores siguen principalmente los textos de Breton, y en algunos casos se apoyan en comentarios de otros superrealistas; su intención es llegar a dejar en claro cómo se deben leer los textos superrealistas para comprenderlos en su integridad, y no sólo en la primera intención semántica, que suele ser oscura e incluso absurda. De modo que no se trata exactamente de un ensayo sobre el superrealismo ni sobre toda la obra bretoniana, sino de un acercamiento a su lenguaje por medio de la interpretación de sus teorías, de sus ideas políticas, de sus lecturas y asimismo de su biografía, ya que, a pesar de que algunos han creído otra cosa, Breton partía a menudo de referencias sobre su vida. El ensayo, como era inevitable, queda incompleto, pero apunta datos de sumo interés.

El problema-eje está en la escritura automática; en el primer manifiesto se define al superrealismo como un automatismo psíquico y se recomienda escribir en ausencia de todo control. Por otro lado, los superrealistas se pusieron al servicio de la revolución proletaria, y el mismo Breton anunció que él escribía para el proletariado; es sabido que la aventura marxista duró muy poco, excepto para Louis Aragon, porque el método superrealista era contradictorio. Conciliar el automatismo con la escritura elaborada y hasta puesta al servicio de una causa es lo que intentan los autores de este libro.

Su punto de partida es el lenguaje, por entender que para el Breton superrealista la reflexión lingüística precede a la poética. Antes de los contagios políticos pensaba en el valor de las palabras para rehacer el mundo, y su intención llegaba más lejos que el futurismo, pues no se contentaba con dejar a las palabras en libertad, sino que deseaba que aprovecharan esa libertad para que hicieran el amor, del que nacerían imágenes.

En consecuencia, Breton pedía que se hiciera una «lectura erótica» de sus obras, entendiendo por tal la participación activa del lector en el discurso, interpretando a su manera las imágenes; de modo que la escritura superrealista es viva y adaptable a varias posibilidades lectoras. En este sentido, los dos autores del ensayo caen, a su vez, en la contradicción de creerse dueños de la verdad, y no les importa comentar con desprecio algunas teorías críticas que ellos consideran desacertadas, para a continuación ofrecernos la suya. Los dogmatismos no son recomendables.

Según nos indican, Breton descubrió las teorías freudianas antes que la mayoría de los franceses, pues aún no se habían traducido los textos del médico vienés cuando el futuro papa



del superrealismo pudo tomar contacto práctico con ellos, durante la primera guerra mundial. Parece fuera de duda que las interpretaciones de los sueños y las teorías sobre los actos fallidos tuvieron mucho que ver en el desarrollo de la escritura automática. En cambio, Freud dijo a Zweig en una carta que estaba tentado a considerar a los superrealistas como locos integrales.

Para Breton no existía la inspiración, pero sí el sueño. Por eso empezaron diciendo que la escritura superrealista estaba al alcance de cualquiera, aunque después tuvieron que cambiar de idea y hasta recomendar la ocultación del superrealismo. Dejar la mano sobre el papel en blanco no indica que haya de empezar a escribir inmediatamente. Los superrealistas trabajaron en el lenguaje, buscando una antirretórica a la que dieron categoría moral. Breton algunas veces escribió relatos de sueños, como en *Clair de terre*, pero otras elaboró un relato basándose en experiencias vitales, como en *Nadja*. Sin embargo, en todo momento su intención fue, y así lo manifestó claramente, escribir para las masas, convencido de que sus ideas o experiencias eran extensibles a todo el género humano, de forma que el lector las encontraría como un reflejo de las suyas propias.

Semejante afirmación se apoyaba en el automatismo, puesto que la escritura automática emana del subconsciente y en él las reacciones son semejantes en todos los hombres por expresarse mediante una simbología única: el lector de un texto automático se encuentra metido en la atmósfera de su propio subconsciente, y lo comprende sin la menor dificultad. Al menos, en teoría. Pero aquí hay otra contradicción, porque siendo así el lector se ve reducido al papel pasivo de consumir los textos del escritor, y no era eso lo que Breton quería. Pero no es para asustarse: la lógica tal vez aplaste a la poesía, de modo que es preferible dejar su sitio a lo contradictorio.

ARTURO DEL VILLAR



ner de manifiesto la actual recuperación del viejo genio Thackeray, como lo demuestra la producción cinematográfica del director Stanley Kubrick en torno a la novela *Barry Lyndon*.

FT

GALILEO GALILEI: *Consideraciones y demostraciones sobre dos nuevas ciencias*. Editora Nacional. Madrid, 1976; 452 págs.

El perfil del científico, en el caso de Galileo Galilei, aparece dibujado ante el personaje de leyenda. Es, por antonomasia, el hereje, tal como Savonarola es el inquisidor. Bertolt Brecht montaría su historia sobre un escenario.

No es el caso, ahora, de atenerse a esta nueva edición de su obra, tarea que en última instancia le correspondería a los físicos. Es oportuno, en cambio, reivindicar su condición de hereje, ya que es un ejemplo de lo que fue y debe ser un hombre libre.

Ernesto Sábato—que además de eminente escritor es doctor en física—observa que en tiempos de Galileo la ciencia no era algo oscuro y venerable como es ahora (y ahora lo es porque no es accesible a la comprensión común); un científico, como por ejemplo hoy día un poeta, era una suerte de loco lindo que a lo sumo divertía con sus extravagancias a la buena sociedad. Las ciencias ocultas, por estar reservadas a una minoría de iniciados, eran, por el contrario, las que inspiraban un respeto sagrado. Los alquimistas y los brujos eran lo que son hoy un von Braun o un Einstein.

Si bien se mira, nuestra época no difiere sustancialmente de la del geómetra renacentista (puesto que es la versión sublimada del cientificismo y las incipientes transacciones bancarias del Renacimiento). Entonces, como ahora, un hombre de ciencia podía optar entre mantener su honradez o sumarse a maquinarias del poder infamantes, y en este sentido no puede asombrar a nadie que un hombre de la jerarquía de Linus Pauling denuncie la existencia de criminales entre los científicos (es mucho más culpable, en efecto, el irresponsable que elabora una fórmula aniquiladora en la impunidad de un laboratorio que el pobre muchacho de Harlem que mandan, a la fuerza, al frente vietnamita).

ALVAR EZQUERRA, Manuel: *Proyecto de lexicografía española*. Barcelona, Planeta, 1976; 272 págs.

Publica Alvar Ezquerro los estudios llevados a cabo gracias a una beca de la Fundación March y que fueron tesis de tercer ciclo en la Universidad de París. Había publicado ya su cuidada y documentada edición de la *Vida de San Ildefonso*, del Beneficiado de Ubeda (Bogotá, 1975), que, aunque en otro campo, constituye un excelente testimonio de sus preocupaciones lingüísticas y una importante aportación al conocimiento del mester de clerecía en su fase de disgregación y, por ello, importante para su enjuiciamiento global.

La primera conclusión que se obtiene del libro de Alvar Ezquerro es la constatación de las carencias hispanas en el campo de la lexicografía, comparando —por ejemplo— con las investigaciones lexicográficas francesas. La causa está no en la falta de disposición y capacidad, sino en la falta de medios y buena prueba de ello es el benemérito proyecto de la Real Academia Española (*Diccionario histórico de la Lengua Española*), retardado por dificultades materiales. En este sentido, me parece extraordinariamente sugestiva y de inmediata utilidad práctica la parte del libro de Alvar Ezquerro, dedicada a la asistencia de los ordenadores en la elaboración de obras lexicográficas. De su lectura obtenemos la conclusión de que los ordenadores, ayudando al lexicógrafo, han de ahorrar tiempo, aportar rigor de datos, convirtiéndose en inestimable ayuda para el magno proyecto de la elaboración de un *Tesoro de la Lengua Española*.



El mérito fundamental, y que quiero destacar, del libro de Alvar Ezquerro es la elaboración de una rigurosa y meditada metodología para la elaboración de un *Tesoro de la Lengua Española*, con meticulosas precisiones sobre el corpus y su ordenación, marcando las peculiaridades lexicográficas de cada período. Creo que puede considerarse este libro como una teoría lexicográfica, pero puesta toda atención en su aplicación práctica, es decir, una guía metodológica y científica de la ciencia lexicográfica, y precisamente de este carácter nace el que esta obra exija una inmediata puesta en práctica, pues en la aplicación reside su justificación.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

Todo hereje termina siendo santificado. Sócrates, Galileo, Lukacs son los que desafían las tablas de la ley en sociedades incapaces de advertir que su verdad no sólo no es absoluta, sino que por su estatismo no puede serlo, porque la realidad es dinámica, y por lo tanto cambiante. El hereje—en este caso Galileo—es un realista profundo, lo que viene a ser un antidogmático, en contraste con el fanatismo y la intolerancia inquisitoriales.

La flexibilidad de su pensamiento, motivada por las continuas variaciones y descubrimientos de zonas antes irreveladas de la realidad, hacen del hereje (el artista, el científico honesto) un revolucionario, que aun cuando en los hechos sea menos temible que un tirabombas, no por eso deja de ser combatido por la sociedad con igual y hasta con mayor saña.

Toda sociedad enclaustrada en una verdad que considera eterna, al no saber evolucionar se

asemeja al niño incapaz de desprenderse de la protección materna. Un Galileo, un Dante, se convierten entonces en el ogro que pretende arrebatarse el paraíso, cuando en rigor de verdad esta clase de hombres lo único que hacen es señalar a sus contemporáneos que ya es hora de cortar el cordón umbilical con el pasado.

La introducción de Carlos Solís para esta edición, accesible pero no por eso elemental, tiene la virtud de presentar al público una objetiva imagen de Galileo Galilei.

LUIS DE PAOLA

TEMPLE UNIVERSITY SYMPOSIUM: Antonio Machado. A publication of *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*. Impreso en España, 1976; 74 págs.

La presente obra es un «cuaderno» de tres estudios dedicados a

la obra siempre actual de Antonio Machado. Con motivo del centenario del nacimiento del poeta andaluz, el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Temple (USA) realizó un Symposium durante los días 26-28 de marzo de 1975. Resultado de ese encuentro es esta compilación, en castellano e inglés, con trabajos de Ricardo Gullón, de la Universidad de Chicago; Iván A. Schulman, de la Universidad de Florida; Gonzalo Sobejano, de la Universidad de Pennsylvania y presentación de Agnes M. Gullón, de la Universidad de Temple.

Los tres trabajos tienen de común (dado el origen expositivo y la consecuente limitación de espacio y tiempo) ser más una aproximación, un esbozo, que una concreción en profundidad y siempre en ámbitos bien concretos y delimitados de la poesía machadiana, pese a los títulos bastante más promisorios que los contenidos necesariamente más parcos, aunque no por ello menos interesantes y sugerentes, minuciosos a veces, complicados, otras, de difícil lectura, por momentos, y de no parejos méritos.

Ricardo Gullón en su *Simbolismo en Antonio Machado* (p. 9-27) se ciñe a *Soledades*, la primera obra del poeta y busca descubrir en sus poemas «las relaciones latentes», pues siendo *Soledades* un lenguaje, resulta coherente hurgar en las expresiones que dan sentido al texto, qué imágenes predominan. Y destaca «la resonancia temporal», ya que es precisamente la temporalidad la «dominante» (Tarde, Cenit, Noche, Crepúsculo...). La «reiteración con variación es lo propio del tiempo, también del poema y del libro» (p. 12). La protagonización del tiempo caracteriza el tono de su poesía como elemento unificador. Y en cuanto al símbolo, el

POESIA HISPANICA

Revista mensual

Director: JOSE GARCIA NIETO

Redacción y Administración:

Avda. de José Antonio, 62

Madrid-13

SALAS, Nicolás: *Sevilla. Crónicas del siglo XX*. Universidad de Sevilla, 1976; 11,4×18,6. 476 págs.

Si las modernas concepciones de la Historia pretenden reflejar la «vida total» —en sus diversos aspectos humanos, sociales y políticos y desde luego las circunstancias económicas de cada momento— y su interpretación, este libro, redactado por el periodista Nicolás Salas, valenciano de nacimiento en 1933, pero que desde 1934 se radicó en Sevilla y a ella y a sus varios problemas o facetas esenciales ha dedicado asiduamente su pluma, tanto en la tarea constante de sus leídas colaboraciones en el *ABC* hispalense, cuanto en obras galardonadas en esta década de los 70, cabe perfectamente en la notoria serie de publicaciones que sobre el pasado de la ciudad del Guadalquivir viene alumbrando con meritorio propósito el Secretariado de aquella Universidad, pues, aun prescindiendo de la «interpretación» —propia del oficio científico del historiador— nos ofrece en este nutrido y documentado volumen un prieto panorama, generoso de datos testimoniales (que como se sabe son el mejor cimiento para alzar sobre él, el edificio histórico) del siglo xx sevillano, compensando la posible deformación o impresionabilidad con la que expone el rico filón de testimonios que aduce, con la evidente agilidad narrativa de su «oficio» de quien pretende por encima de cualquier otro fin, la amena y jugosa descripción de los rasgos más salientes del acontecer ciudadano en la capital bética, desde finales de la pasada centuria, hasta estos días actuales.

Se ha dicho con razón que la tradición del realismo novelesco del siglo xix —a lo Disraeli, Proust, Balzac o Galdós— está siendo abandonada —aunque no por todos— para buscar el retrato de la sociedad contemporánea con la simple enumeración de datos y de hechos que cobran singular interés, si el garbo y el estilo de su narrador— y éste es el caso de Nicolás Salas— acierta a dramatizar sus vivencias. El curso de la historia se nos ofrece así, como un cuaderno de notas, como un esquema de datos, que ofrecen al historiador futuro, trayectorias y material de primera mano que le puedan permitir perspectivas y valoraciones que luego puede trazar con el auxilio de estos valiosos mimbres. Pues rastrear inteligentemente en un momento determinado las menudas y múltiples representaciones de la existencia colectiva, es pintarnos atractivamente cuadros significativos que sea por la propia comprensión no lejana de los mismos, sea por el inevitable cotejo con el presente, supone hacernos cargo de realidades y evoluciones que mejor nos ayudan para entender la historia de hoy en día y hasta para atisbar en lo posible un futuro inmediato.



Del valor de lo que venimos diciendo es buena prueba el plan y distribución del libro, parcelado, tras un breve prólogo panorámico sobre la primordial contención de la obra: siete apartados cronológicos —«La herencia del siglo xix», «Renacimiento», «Sevilla tuvo su oportunidad», «Antes y después del 36», «No supimos ganar la guerra», «Sevilla es sueño» y «Años decisivos» son las siete sugerentes titulaciones de sus capítulos, cuyo interesante contenido nos brinda previamente a cada uno de ellos, una panorámica del entorno nacional y que rebasa de datos, cifras y sucesos arrojando los siguientes asuntos: la ciudad, la sociedad, indicadores sociológicos, vida económica —temas estos dos últimos en los que Salas tiene una muy acreditada y experimentada maestría—, vida administrativa, vida espiritual, vida intelectual, cuya evolución en este siglo se capta sin esfuerzo por su simple lectura. Treinta y seis apéndices colman esta exhaustiva documentación, con cuadros estadísticos, relaciones nominales de las personas que han desempeñado en este último siglo cargos públicos y privados relacionados con la vida ciudadana hispalense..., suponen para el curioso o el informador de prensa y de radio, un inestimable centón o manantial de noticias, tan solvente como ameno.

Luego de su lectura quedará a la polémica o a la creación lúdica o fantástica valorar y utilizar tan copiosa masa de datos que estas *Crónicas sevillanas del siglo XX* nos presentan y por las que la ciudad y su entorno nos quedan sabrosa y garbosamente retratados.

NAVARRO LATORRE

simbolismo es para Machado más «una técnica» que una adscripción a significados, «un modo de acceder a la suma densidad expresiva y de sugerir la figura capaz de trascender las imposibilidades del lenguaje, dando a lo escrito una dimensión que no tanto está en la palabra misma como en la reverberación (en la vibración) que le añaden las connotaciones de su funcionamiento en el campo simbólico» (p. 23). De ahí la asociación misterio-símbolo, las correspondencias entre lo invisible y lo visible y «la figuración metonímica en el modo de expresarlas gradualmente, por lo fable a lo inefable» (p. 24). Para concluir que en este primer libro, el símbolo más frecuente, el que parece presidir y ordenar

sus páginas es el de la fuente, con todas las sugerencias de orientación hacia el misterio y la interioridad.

Iván A. Schulman en su presentación en inglés: *Antonio Machado and Enrique González Martínez: a study in internal and external dynamics* (p. 29-46) inquiriere en un análisis comparativo acerca de los dinamismos de forma y fondo entre ambos poetas, pero exclusivamente también se restringe a *Soledades* (1903), *Soledades, galerías y otros poemas* (1907) del primer Machado y *La hora inútil-Pre-ludios* (1903), *Lirismos* (1907) y *Los senderos ocultos* (1911), de Enrique González Martínez, quizá por la contemporaneidad de ambos. Y resalta también la «temporalidad» que en forma de

«telescopic structure» caracteriza a ambos (La «visión de lejanía», la «vislumbre», la «añoranza», signos de tiempo, como también gruta, sueño, galerías..., caminos, viento, mar, fuente, brisa, desierto...) formas y modos tan queridos y reiterados en ambos poetas. Y de diversos modos se entretiene en ejemplificarlos. «Poeta es asomarse a las puertas del misterio y volver de él con una vislumbre de lo desconocido en los ojos» (p. 33). De esta vislumbre captativa, de estos ojos parecidos da cuenta este pequeño estudio.

Gonzalo Sobejano en *La verdad en la poesía de Antonio Machado: de la rima al proverbio* (p. 47-73) estudia sólo las «composiciones breves», la poesía sentenciosa y gnómica del sevilla-

no: la «rima», los «proverbios y cantares», las «soleares», los «consejos, coplas y apuntes», «doñaires, apuntes y recuerdos», etc. Objetivo fundamental será atender al «valor de enunciado sentencioso conquese esas palabras se ofrecen al lector» (p. 49). Temprana tendencia de Machado hacia la expresión condensada de la verdad porque «parece buscar la sentencia incluso en rimas que se dirían a primera vista quinta potencia emotiva» (p. 54). No sólo la aforística de Machado no ha tenido digna herencia en España (excepción hecha de Jorge Guillén y sus «tréboles» de *Clamor*), ni tampoco muchos antecedentes válidos (Manrique, Lope de Vega, Campoamor (?), sino que no ha encontrado el eco oportuno y si más bien indiferencia o menosprecio. Véanse sino la poca comprensión de críticos distinguidos como Dámaso Alonso o Cansinos-Assens.

Se destaca, pues, una faceta olvidada o menospreciada del andaluz. (Cómo habrá de redescubrir al prosista de «Los complementarios» y de «Juan de Mairena»). La búsqueda de «unas pocas palabras verdaderas», de «lo eterno humano» es toda la razón de estos escuetos y densos, fundamentales modos de poesía. Dirigirse hacia el «tú esencial» hace de esta poesía un entronque con la metafísica, y del poeta, un filósofo.

He aquí, pues, tres muestras, en esbozo, de ricas posibles aproximaciones a este enorme poeta de España.

ROLANDO CAMOZZI

JOSÉ SÁNCHEZ JIMÉNEZ: *Vida rural y mundo contemporáneo*. Planeta. Barcelona, 1976, 366 págs. Ø15,3×20,9Ø.

Otra excelente tesis doctoral histórica en la acreditada serie: «Ensayos Planeta. Historia y Humanidades». Su autor, aunque malagueño de nacimiento, se halla hoy dentro del cuadro profesoral de la Facultad de Letras —en su rama actual de Historia y Geografía— de la Universidad Complutense de Madrid. Parece oportuno hoy —y pedimos por ello disculpas a los lectores de la ESTAFETA LITERARIA— enunciar todo el título de la antigua Universidad Central, cuando se anuncia una Universidad de Madrid «en Alcalá», sin duda con olvido o infraestimación del significado de «Complutense».

Como justamente resalta el profesor José María Jover, en el prólogo del libro, este minucioso trabajo, tan original en su modo de elaboración y de enfoque nos pone en contacto con actividades y conductas contempladas desde un marco local —la localidad malagueña de Tolox—, consintiéndonos apreciar el impacto último en alejados rincones de la patria, y distantes de Madrid, la fragua de las decisiones nacionales, de las orientaciones o ambientes que afectan a todo el territorio, y cuyas repercusiones en esta pequeña comarca rural son examinadas y reconstruidas, tan laboriosa como pacientemente, a través de una detallada consulta no sólo de obras generales, sino con cuidadosa expurga de la significativa documentación de archivos co-

marcales, por lo general, tan inexplorados hasta la fecha.

Es evidente que en el paisaje rural puede articularse el complejo panorama geográfico del «ager» o campo cultivado y del «saltus» o zona inculta y posar adecuadamente sobre él, las circunstancias de su «humanización» para calar, con más realismo que otra forma alguna, la cotidiana verdad del vivir de sus hombres, y observar en el espejo de su existencia, el reflejo de problemas o el eco de ideologías u orientaciones de signo «nacional». Así se ha pretendido en este estudio, sin pretender, como

alguien ha querido apreciar, ejemplarizar todo el conjunto de la circunstancia española no urbana. Realizar, eso sí, valiosísimas prospecciones en esa encrucijada tan significativa de lo «geográfico», lo «social» y lo clásicamente «histórico». Traigamos, pues lo consideramos oportuno, la penetrante apreciación del historiador holandés B. H. Slicher van Bath, cuando nos plantea en su *Historia agraria de Europa occidental* que... «la gente común y corriente, trabaja, come y duerme. Para estos hombres y mujeres, fueron el nacimiento, el matrimonio y la muerte los acontecimientos verdaderamente importantes...» ¿Pero es que—nos preguntamos—estas células básicas del entramado de un país deben ser excluidas de la Historia?

El libro, después de una minuciosa «Introducción» sobre «Espacio y tiempo en la vida rural», se distribuye en tres partes. La primera está consagrada al «Siglo XIX en la vida campesina», glosado por medio de cuatro capítulos en los que estudia la evolución de la indicada comunidad campesina desde fines del XVIII hasta la Restauración, a través de los efectos de la Guerra de la

Independencia y de la política desamortizadora decimonónica. La segunda está referida a la etapa 1898-1939, en la que en otros cinco capítulos desmenuza los efectos de los grandes acontecimientos nacionales durante el período indicado en el latido diario de la vida de Tolox. En la tercera analiza asimismo el lapso cronológico tendido entre los años 1939 y 1965, y en otros cuatro capítulos nos puntilla, diríamos con técnica descriptiva casi microscópica, la evolución económica y social de la indicada localidad. El texto se concluye con un apartado referente al Pa-

otros libros recibidos

GIUSEPPE MONTALENTI: *El evolucionismo*. Ediciones Martínez Roca, S. A. Barcelona, 1975; 238 páginas. Ø12x18Ø.

«El evolucionismo es un problema fundamental de la ciencia moderna, en torno al cual hierve la investigación con mayor intensidad que nunca», nos dice Giuseppe Montalenti en su obra *El evolucionismo*, en traducción de Alberto Méndez. No cabe duda de que el autor tiene razón, puesto que la teoría de la evolución continúa preocupando. Dobzhansky dijo: «La evolución es un hecho consolidado con toda la seguridad con que puede verificarse un acontecimiento que ha tenido lugar al margen de cualquier testimonio humano.» Si bien es cierto que la verificación de la evolución como hecho histórico es una de las conquistas más importantes de la ciencia moderna, teniendo un gran papel la biología, también es cierto que el evolucionismo continúa teniendo detractores. Giuseppe Montalenti es uno de sus defensores, nos atrevemos a decir que un apasionado defensor del evolucionismo. Para su defensa, ha escrito este libro. Giuseppe Montalenti, del Instituto de Genética de la Universidad de Roma, ha sabido, y éste es su primer mérito, resumir la historia del evolucionismo, así como la actualidad del mismo. Su posición está clara desde un principio. Y no le importa andar por caminos difíciles. Lo fácil, y lo que nos parece fácil a nosotros, es esa postura, que estimamos desfasada, que está bien alejada del riguroso estudio. «La solución más sencilla al problema del origen del universo, indudablemente, es decir que fue creado por una mente superior, de una sola vez, tal y como nosotros lo vemos hoy, y que su estructura y sus características jamás cambiaron en el pasado ni están destinadas a cambiar hasta el día en que al Creador le plazca destruirlo», escribe Giuseppe Montalenti. Por ahí, claro, no se va a ninguna parte. Hay que irse por otros senderos, por los que quieren descubrir, por los que no adoptan la postura cómoda, por los

que no se necesita ni pensar.

El 24 de noviembre de 1859 se publicaba un libro, a costa del editor londinense Murray, titulado *El origen de las especies por obra de la selección natural*. Su autor, Charles Darwin. La edición completa de 1.250 ejemplares se vendió aquel mismo día. Todo un best-seller para aquella época. Así daría comienzo la expansión de una de las más importantes teorías que se pudiera concebir. Para muchos, la obra de Charles Darwin fue como una revelación.

Para otros, algo inspirado por el Diablo.

Giuseppe Montalenti, en la parte dedicada a la historia del evolucionismo, nos ofrece una amplia panorámica de cuanto acaeció una vez dada a conocer la teoría. Nos habla de Larmarck, de Darwin, de las polémicas levantadas por la teoría, del antievolucionismo, del neodarwinismo y del mutacionismo. En la parte dedicada a la actualidad del evolucionismo nos dice: «Continúa firme el gran valor histórico del evolucionismo, teoría que ha

renovado la ciencia biológica.» El autor se pregunta, fundamentalmente, si la teoría de la evolución es importante todavía para la ciencia moderna, si los documentos de los que disponemos son suficientes para hacernos considerar el fenómeno histórico de la evolución orgánica como un hecho que realmente se ha desarrollado y se sigue desarrollando sobre nuestro planeta y cuáles son los mecanismos de la evolución. Las respuestas, para el autor, son afirmativas.

Lógico el pensar que un libro sobre el evolucionismo no es ninguna novedad. Y en este sentido el libro de Giuseppe Montalenti no lo es. Quiero decir que se nos vuelve a

plantear lo ya planteado, a resolver lo resuelto. Pero aunque sobre el evolucionismo haya corrido mares de tinta, Giuseppe Montalenti, en su condición de científico dedicado a la Genética, nos trae nuevas pruebas. Y en este caso sí que el libro resulta muy interesante. Digamos que cuando entra en juego la Genética, cuando se nos habla del origen de la vida y del origen del hombre según los conceptos actuales, el libro se aparta de lo clásico, de lo ya tratado infinidad de veces sobre el evolucionismo. Es ahí, precisamente, cuando Giuseppe Montalenti aporta algo nuevo al evolucionismo o, por lo menos, confirma el evolucionismo a la luz de la ciencia actual. Nos dice: «No es fácil situar un límite en un proceso que tiene toda la apariencia de haber sido continuo, y las oscilaciones, más bien amplias, de los valores de la capacidad craneana que se encuentran en el ámbito de una misma especie hacen la tarea todavía más ardua. Sin embargo, no hay duda de que este carácter, que refleja de modo más bien aproximado, pero sustancialmente exacto, la eficiencia de las capacidades intelectuales, ha tenido su evolución. Esta evolución ha conducido hasta un nuevo tipo de posibilidades evolutivas, confiado, antes que a la selección natural y a las fuerzas físicas, al vigor del intelecto humano. Su resultado ha sido poderoso, revolucionario. El proceso todavía está en marcha y el movimiento se hace cada vez más veloz, con una aceleración que sorprende y, en cierto sentido, preocupa. Auguremos que tal evolución esté encaminada siempre al bien de la humanidad y que los fines más nobles y elevados prevalezcan sobre los más bajos y materiales.» ¿Será así? Para esto no tiene respuesta el autor. Pero, la verdad, es que tal respuesta no la ofrece nadie. Evolucionamos, eso sí que lo sabemos. Pero, a la par, quizá estemos autodestruyéndonos. Entonces quizá el evolucionismo no llevara su marcha normal. Esperemos, con la esperanza de Montalenti, que no sea así. Aunque tenemos muchas dudas. La realidad, cotidianamente, nos ofrece materia para tener esas dudas.

GEORGE BERNANOS: *Diario de un cura rural* (prólogo inédito de André Malraux). Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1976. 324 páginas Ø12x18Ø.

La obra de Bernanos cuenta en la presente edición, como señalamos en la cabecera, con un prólogo inédito de André Malraux. Creemos que la labor crítica enriquece la obra literaria y cuando el crítico es de la categoría de Malraux el estudio resulta siempre atrayente y descubre nuevos matices e interpretaciones que estaban ahí, pero que la sagacidad de un lector con sensibilidad sabe poner delante de nuestros ojos. Todo crítico enamorado de la obra literaria es un co-creador y un lector apasionado que siente la necesidad de comunicar sus hallazgos y su entusiasmo por la obra que ama y conoce.

La discutida obra de Bernanos vuelve pues a cobrar actualidad merced a este prólogo inédito. La prosa de Bernanos, elegante, sublime a veces, con esa capacidad envidiable de decir lo justo y en el momento justo, sobrecoge y envuelve. *Diario de un cura rural*, dejando a un lado los diversos enfoques ideológicos y estéticos desde los que se aborde, es sobre todo un grito a favor del hombre, un apostar por la esperanza del hombre. El dolor redime y el deseo de perfección—sabiéndose imperfecto—es una forma válida de enfrentarse al destino y de justificar una creencia, la compartamos o no.

La novela, como un río en la crecida, se desparrama y fecunda. Algunos escritores habían pretendido gobernar a sus personajes. Dostoyevski es el primero que se somete a ellos, que se pierde en ellos. Bernanos aún más, va a consagrarse a sus personajes. Desde esta perspectiva no nos puede extrañar que logre crear el poema del sacerdote en lugar de una novela más sobre las experiencias de un cura.

La novela está marcada por un enfrentamiento dialéctico y dualista: Dios y Satanás, el Bien y el Mal, disputándose al hombre, un hombre que se va dejando la vida a jirones entre la esperanza y la enfermedad. La vida aparece como un proceso—la presencia de la muerte es ya la muerte que acecha—, en el que desesperanza y fe juegan un papel primordial.

La prosa de Bernanos y la riqueza interior del protagonista salvan y elevan un ambiente vulgar, sórdido y anodino donde lo sublime es la esperanza contra toda lógica que sostiene el cura rural y que le impulsa a escribir su *Diario* como refugio, como justificación, como deseo de autoexplicación y como necesidad de conjugar acción y fe.

Nos ha sorprendido muy gratamente en el libro esa complicidad de Bernanos con el sacerdote y con el lector a un tiempo que representan las páginas arrancadas al *Diario*. ¿Por qué? ¿Está ahí la clave de la agonía del protagonista? Este es un ser contradictorio, héroe y anti-héroe al mismo tiempo en la batalla de la vida: «Mi soledad es perfecta y yo la odio. ¡No siento piedad por mí mismo!» «¿Calcular nuestras oportunidades? ¿Para qué? No se juega contra Dios.»

La traducción ha corrido a cargo de Jesús Ruiz y Ruiz y la del prólogo la ha realizado Ramón Hervás.

Bernanos es ya un clásico. Hay quienes son clásicos desde siempre y por derecho propio. La presente edición con el desvelador y fundamental prólogo de André Malraux debe servir para aproximar la obra a un público que no la recibió en anteriores ocasiones. *Diario de un cura rural* es, ante todo y sobre todo, una introspección, un viaje sin paracaídas al interior de una conciencia atormentada. Nada más y nada menos.

ANTONIO CHAZARRA MONTIEL

sado y presente de la comunidad rural, en el que agudamente se plantea las cuestiones esenciales del peso actual de una sociedad en cambio de su estructura interna que transita perdiendo su carácter rural para tipificarse como aglomeración urbana.

Si el lector considera que en la España rural de los últimos siglos ha sido especialmente dura e ingrata la lucha del agricultor con la Naturaleza —erizada ésta de asperezas topográficas y climáticas— agravada en no pocos casos con circunstancia a las que pudiéramos llamar «heredo-históricas», habrá de reconocer que el

estudio de nuestra edad contemporánea desde una óptica rural que penetra a fondo tanto en sus características geográficas como en las antropológicas y sociales de las pequeñas entidades de población, es un trabajo que nos acerca al pasado con grandes dosis de laboriosidad y realismo, en los que el ingrediente de la técnica histórica —e incluso de la fabulación imaginativa literaria, en su caso—, son atrayentes y casi nuevas maneras de enfrentarse con nuestro reciente pretérito.

NL

PABLO ANTONIO CUADRA: *Otro rapto de Europa*. Ediciones El Pez y la Serpiente. Editorial Unión. Managua, 1976, 222 páginas. Ø12,5x18Ø.

En la primavera de 1974, el nicaragüense Pablo Antonio Cuadra vino a España, en el curso de un viaje por Europa. Su propósito era «destraumatizarse» de aquel brutal terremoto que asoló la capital de Nicaragua, y de sus consecuencias. En entrevista que le hicimos para estas páginas, nos habló de su periplo y de sus proyectos inmediatos; pero nada nos dijo sobre el libro



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS números 304, 305 y 306. Homenaje a Antonio Machado. Madrid, octubre, noviembre y diciembre de 1975. Ø17x24Ø.

Pese a que Antonio Machado es de sobra conocido por el lector medio, debido a una labor falsamente mitificadora emprendida por la jerarquización académica, la imagen que se tiene del poeta no es, la mayoría de las veces, correcta. Este problema surge siempre que se trata de recuperar algún autor irrecuperable para un determinado sistema, olvidando que el verdadero poeta es universal en el tiempo y en el espacio. Algunos poemas suprimidos de sus obras completas falsifican, al presentarnos de forma incompleta, su evolución. Esto repercute sobre todo en quien siempre ha estado ligado a la coyuntura de su tiempo, a su experiencia histórica, ha escrito apoyándose en la realidad. Dado, por otra parte, que su crítica social corresponde a una época, a una España, a unos tipos, de alguna manera superados por la guerra civil, el equívoco se abulta si lo deslindamos de sus motivaciones. De aquí que insistir, que volver a investigar sobre Antonio Machado haya sido una labor perentoria. El presente volumen de la revista Cuadernos Hispanoamericanos —Queda otro por salir— ha tenido el acierto de reunir diversos enfoques, diversas posiciones sobre un mismo tema, con lo cual resulta, si no más profunda, sí al menos más completa la investigación.

Esperamos que estos trabajos contribuyan a arrojar luz de forma totalizadora sobre el ámbito cultural de la familia Machado. Con Manuel, la Historia ha sido más injusta aún. Poeta lleno de elegancia y finura, es apenas leído, debido a que la vanguardia intelectual del país le reprocha ciertos compromisos políticos de última hora, al margen de la posible decadencia que pueda haber en su quehacer poético. Luis Felipe Vivanco, que traza un cuadro de sus posturas ideológicas, lo ve como algo obligadamente circunstancial.

Antonio, en cambio, tan distinto y tan cordial con su hermano, se mantuvo siempre coherente con su manera de pensar, siguió una lí-

nea de conducta constatable en toda su poesía. La mayoría de los artículos que componen la revista están orientados en el sentido de establecer la vinculación con la Historia. Alguna colaboración se mueve meramente en un plano estilista. No falta un estudio de Emilio Pedemonte a base de códigos y ecuaciones. La revista incluye colaboraciones poéticas, unas reproducciones de manuscritos de Antonio y unos dibujos de José M. Machado, con lo cual resulta bastante completa la investigación destinada a esclarecer la labor artística de los Machado.

Aunque la tónica general de los trabajos haya sido lograda, son de destacar las colaboraciones —a mi juicio— de Tuñón de Lara y la de Angel González. El primero, gran conocedor de nuestra Historia, va situando, paso por paso, la biografía de los Machado con los acontecimientos socio-políticos del momento, demostrando los condicionamientos ambientales que formaron la conciencia de Antonio Machado, cómo éste era sensible a las condiciones de vida de las clases trabajadoras de los lugares donde ejerció la docencia. Y lo que es más importante, cómo su obra refleja situaciones reales, tipos reales, de la España de entonces.

Angel Machado dedica su artículo a esclarecer el carácter dialéctico de la poética machadiana, un carácter ambiguo, primero la negación, después la afirmación de una realidad cambiante. Algo totalmente o contrario a la alternativa de lo uno o lo otro, al sí o al no del pensamiento reaccionario. Esto lo podemos ver en la distribución de los símbolos. Contra lo que cabría esperar de una lectura apresurada de los poemas de Machado, no son tan sencillos como aparentan. Machado emplea los símbolos, mejor dicho, destruye los símbolos para reconstruir la palabra. Lo que un poema de Machado parezca —o resulte— dependerá, según Angel González, en buena medida de la memoria del lector o del orden de la lectura.

La revista presenta un problema de coordinación. Algunas ideas se repiten, algunos autores reiteran sobre el mismo tema.

AVELINO LUENGO VICENTE

COLIN MACKENZIE: *El hombre más buscado*. Editorial Pomare. Barcelona, 1975; 374 páginas. Ø14x21Ø.

Un buen día leímos en los periódicos que había sido asaltado el tren correo de Glasgow en la Gran Bretaña. Nada menos que dos millones y medio de libras, en billetes viejos recogidos para su destrucción, pasaron a los bolsillos de los asaltantes. Nada se supo de momento acerca de sus autores, excepto que eran muchos y que, a juzgar por la impecable realización de su «hazaña», conocían al dedillo los movimientos del tren que deseaban interceptar y la operación resultó, al menos de momento, un éxito memorable.

Sólo cuando hubieron pasado varios días comenzaron a producirse las correspondientes detenciones —gracias a un pequeño fallo de los conspicuos delincuentes— y algunos hombres, la mayoría antiguos y asiduos clientes de la Justicia, fueron a parar a las cárceles inglesas. Uno de los detenidos fue Ronald Biggs, un delincuente habitual, por más que ya llevara una larga temporada dentro de la legalidad.

El nombre de éste es posiblemente el que mayor fama ha alcanzado a consecuencia de aquel

gran robo y de todo lo sucedido posteriormente, sobre todo por la espectacular fuga de la que fue protagonista el 8 de julio de 1965 desde la cárcel de Wandsworth en Londres. Tuvo la suerte de no ser atrapado en su país y aprovechó la primera oportunidad para pasar a Francia, soportar una operación de cirugía estética en París, y vuelta a escapar, esta vez a Australia, donde se encontraban algunos compañeros no apresados o que acudieron allí una vez saldada su cuenta con la Justicia.

No sería Australia el punto final de su destino aventurero, pues, a la vista de que su situación se tornaba insegura partió rumbo a las Américas y, por fin, recaló en Brasil, país que le ofrecía mayores garantías, puesto que no tenía tratado de extradición con la Gran Bretaña. Tras diversos incidentes, al fin logró que las autoridades brasileñas, al ser descubierta su personalidad, le permitieran fijar su residencia allí.

«El hombre más buscado» de Colin Mackenzie es un relato fiel, hora a hora, de todo lo sucedido, desde la planificación del increíble asalto hasta su no menos sensacional fin con Ronald Biggs viviendo confortablemente con su mujer e hijos en una de las más bellas

ciudades del mundo. Colin Mackenzie, periodista del *Daily Express* de Londres, rastreó a Biggs hasta Río y logró que «el ladrón del siglo» y su mujer le contasen la historia completa de su fantástica aventura.

JUAN CANTAVELLA

VINICIO ROMERO MARTÍNEZ: *Guillermo Morón en persona*. Edición homenaje grupo amigos. Italgáfica, Caracas, 1976; 206 págs. Ø14x21Ø.

Cuando un libro es concebido como un homenaje de amistad, parece que el peligro de convertirse en un panfleto de simpatía y propaganda es casi una obligación. El autor puede, sin embargo, disfrazarse de crítico imparcial y oponer a la condescendencia de la amistad el prurito de una mano dura que quiere disimular las relaciones de afinidad con el autor estudiado. Vinicio Romero hace de Guillermo Morón en persona un libro que sin olvidarse del contacto directo con las atribuciones que le concede una amistad de años no cae tampoco en el personalismo de circunscribirse a unas anécdotas comunes. Como un respaldo de esa amistad que no es exclusivamente protagonizada por Vinicio Romero, una larga lista

de nombres («fraternales amigos») corrobora el tributo que de una forma representativa ostenta el autor del libro, más preocupado por el vitalismo aportado por la biografía y ascensión del biografado que por la acumulación erudita de datos únicamente científicos. Es así como la figura de Guillermo Morón oscurece su obra y como el comentario de sus contribuciones al estudio de la historia de Venezuela permanece en un tibio segundo plano. Quizás porque interesa más resaltar la nota personal y hasta emotiva de un caroreño ascendido a la Academia Nacional de la Historia de Venezuela que relevar el alcance o los pormenores de sus textos. De ahí que se mantenga un tono casi coloquial, más ameno que profundo, que nunca deja en el lector la sensación de análisis enconchado, sino el sabor de un diálogo de sobremesa que a veces puede sorprender por sus ramalazos críticos.

Vinicio Romero guarda las distancias y se instala en un nivel de inferioridad respecto a Morón, intentando que su personalidad llene todos los resquicios y quede retratada con holgura, pero en ocasiones deja colar un cierto alarde de intromisión y protagonismo en el trabajo, realizando divagaciones personales, opinio-

nes sobre el estado de la atmósfera o el atractivo de Ursula Andress y subrayando las conexiones y la confianza con que se enfrenta a Morón. El libro, según el mismo prólogo declara, trata de ser un diálogo entre biblioteca y biblioteca o entre Romero y Morón, aturcido muchas veces por las llamadas y las grabaciones insistentes de su amigo. Se forma así una mesa redonda. Los principales parlantes son Romero y Morón; en ocasiones el historiador cede la palabra a su mujer, Mary, que comunica a Vinicio Romero las peripecias de su marido y el éxito de su vida matrimonial. Otras veces son los amigos los que se acercan al magnetófono de Romero, testificando su fidelidad al autor y augurándole un porvenir de clásico para años futuros. La malignidad es sólo un truco. Cuando Vinicio Romero toma el papel de abogado del diablo y achaca a Morón los defectos de orgullo y pedantería no se produce ambiente de malestar, sino de pujanza inofensiva entre individuos que tienen las espaldas bien cubiertas. La pedantería y la vanidad quedan excusadas como una necesidad avasalladora del autor (las citas en alemán fueron en tiempos para Morón una inexcusable necesidad expresiva), y el resto del li-

que con sus impresiones viajeras iba a escribir: éste que ahora nos llega, bajo el epigrafe tan suyo de «El pez y la serpiente», y con el título de *Otro raptó de Europa*.

Cuarenta años atrás, en su «Autosoneto», el poeta escribió: «Llevo mundo en mis pies ultravagantes». Irremediable peregrino, su dedicatoria de ahora lo confirma: «A mi mujer: la Casa, con el amor de su marido: el Camino». Peregrino, decimos; y cabría recordar aquí su poema de tal nombre: «Ya no hay lugar del viento / donde tu pecho no haya suspirado»; Camino, y

otro poema así llamado nos salta a la memoria: «No hay prisa en caminar... El camino / diluye sus formas en la tarde serrana / y se desnuda de luces un aire crepuscular y felino». Claro que se trataba de otro lugar y de otro tiempo. Ahora sí hay prisa en la andadura, rumbo a Hannover, por ejemplo, máquina en la máquina de esa *autobahn* implacable que exige rapidez, síntesis, dando de lado al detalle, que es el gozo.

Pero la prisa no resta al poeta, al periodista, su capacidad de captación. El sabe que, «como las fotos del turista, las obser-

vaciones del viajero tienen que ser superficialmente instantáneas»; pero ese peso de cultura, ese bagaje de saberes que lleva consigo, perdurabiliza la instantaneidad, le da consistencia, cimiento sólido. Así, los dieciocho capítulos que integran el libro (publicados originalmente en *La Prensa de Managua*, entre julio y noviembre de 1974) rebasan su finalidad primera y conforman un conjunto homogéneo, tan revelador como ameno. Homogeneidad nacida no ya de la sola pluma que los crea, naturalmente integradora, sino de su intención: hacer de Europa espejo

en el que hallar respuesta a sus interrogantes nicaragüenses. Porque, como él mismo confiesa, este raptó suyo de Europa ha sido interesado; el hombre, el escritor, llevaba, «como exceso de equipaje, los escombros de una ciudad destruida por un terremoto y los escombros de una República destruida por una dictadura dinástica». En consecuencia, su ojo y su corazón estaban «angustiosamente comprometidos» con su país, no simplemente dados al placer de la contemplación, del hallazgo. Europa, pues, mapa abierto, paisaje propicio; Nicaragua, razón, contra-

bro se encarga de redondear la imagen a través de sus puntos débiles: preocupación por el tema de la educación, antihispanismo de juventud, simpatía en mayor o menor grado por Ortega y Unamuno. Pero siempre bajo la advocación de la amistad —sentimentalismo, incluso— y de los detalles enternecedores, caseros. El lector puede ya saber que Morón bebe con su mujer vodka, que de niño vendía empanadas y dulces en la puerta de un cine de Carora, y las fotografías que ilustran el libro lo muestran tanto en escenas familiares como envarado frente a la presencia de Menéndez Pidal o pronunciando su discurso de ingreso en la Academia y en camaradería con amigos de todas épocas. Como una puntualización más de ese afán sentimental del que están llenas todas las páginas, no puede ser una coincidencia que el libro se terminase de imprimir el 8 de febrero de 1976, día en que Morón cumplía los cincuenta años.

En pequeños retazos se reconstruye su itinerario como ensayista y sus estudios sobre Venezuela, se hace un sondeo sobre su estilo, seco y tajante, y se aplauden reiteradamente su rebeldía y su agresividad: «es un espíritu insurrecto y rebelde. Nada en él es rutinario, nada mera imitación o plagio. Su pensamiento sigue un camino que él mismo va formándose con una tenacidad y constancia ejemplares. Pero la rebeldía de Morón es disciplinada, humilde, un servicio: servicio a la verdad». De esta forma Viniño Romero convierte su libro en un constante juicio, más apoloético que crítico, conservando todos los matices que esa amistad laudatoria impone como punto de partida.

MARIA JOSE
DE LA CAMARA

ESPERANZA RUBIDO: *Más allá del azul*. Ediciones Universal, Miami, 1975; 84 págs. Ø14x20,5Ø.

Siempre es grato saludar con ilusión y optimismo la aparición de un libro de poemas, pero al mismo tiempo conviene andar con las necesarias cautelas. Las publicaciones de poesía proliferan y la calidad de las mismas es

heterogénea. Ya Machado nos puso en guardia al distinguir las voces de los ecos, y esta tarea es hoy más apremiante que nunca.

Más allá del azul, digámoslo ya, es un libro inmaduro, de tanteo en busca de la palpación poética pero sin que este propósito resulte logrado salvo en contadas ocasiones. En esa búsqueda de la propia identidad artística radica el interés de esta colección de poemas. La autora misma dice ser *Una enorme y tranquila / interrogación*.

Más allá del azul cuenta con un cálido y amistoso prólogo de Rosa Núñez, profesora de la Universidad de Miami y a quien Esperanza Rubido dedica los poemas *Santo Sacrificio I y II*. En el título del libro advertimos ya la preocupación por el azul, y esta preocupación se convierte en una simbología cromática de la que también participan, aunque en menor escala, el verde y el gris.

Quizá esté hoy la poesía más necesitada que nunca de una exigente y profunda autocrítica antes de dar un libro a la imprenta. El leer una y otra vez manidos tópicos nos produce una sorda irritación, si bien comprendemos que el poeta ha de dar muchos pasos vacilantes antes de encontrar su voz auténtica. Esperanza Rubido está excesivamente preocupada por el ritmo y de ahí el empleo repetido del verso corto en busca de la cadencia, pero esta preocupación le

distrae de otros objetivos. Sin embargo, en determinados momentos descubrimos que en un poema o en un fragmento de poema anida el aliento, el calor poético, y ésta podría haber sido la dirección de su caminar literario: *Mira cada cosa como algo tuyo / comparte tus sueños / Deja que un niño te cuente sus cuentos / (Calma en miniatura). A tu recuerdo / voy / desnuda / Para que me confundas con el aire / (Secreto). Mañana / despertaré las mareas / con mis manos de viento / Mañana es un segundo / Mañana es todo el tiempo / (La siesta).*

Esperanza Rubido es una exiliada de la Cuba castrista. El exilio, la añoranza y la nostalgia han dado siempre soplo poético, pero la poesía radica no en el tema tratado, sino en la forma de enfrentarse a un tema. Los poemas dedicados al exilio están, a nuestro juicio, llenos de tópicos panfletarios, aunque el titulado *Cuba, 1975* obtuviese una primera mención honorífica en el premio Jorge Mañach. Y si es cierto que *No hay en el destierro / sombra verde / para descansar la fatiga del alma*, no lo es menos que el poema *Resurrección o Dicen que soy libre* son un ataque frontal al régimen castrista que muy poco o nada tienen que ver con el fenómeno poético. No intentamos atacar ni defender la ideología de Esperanza Rubido, sino constatar la exigua calidad

poética de sus versos políticos. *Nadie es libre / si la patria gime / bajo roja sombra / de crimen*.

No hemos aludido hasta ahora a dos grandes presencias en el libro de Esperanza Rubido que afloran constantemente en su quehacer literario y se confunden con la inmensidad o el infinito: El mar y Dios.

ACHM

JOSÉ ORTEGA MUNILLA: *Cleopatra Pérez*, Edición de Juan Ignacio Ferreras, Ediciones Cátedra, Madrid, 1976, 196 págs.

Se hace preciso empezar señalando que José Ortega Munilla forma parte de aquellos escritores que las más complejas causas han destinado al olvido, teniendo una valía literaria aunque no alcanzaran los niveles de calidad de otros coetáneos suyos. Y a la hora de referirse a su novela *Cleopatra Pérez* es conveniente anticipar un apunte biográfico que sirva de marco tanto referencial como explicativo.

José Ortega Munilla nace en tierras de Cuba en 1856 y muere en Madrid en 1922. Pese a su origen hispanoamericano, su educación e incardinación sociocultural es abiertamente española. En Madrid estudia Derecho y recibe toda una educación preferentemente de corte humanista en un ambiente de dedicación a los li-

bro y a las artes en general, en el que su familia se desenvolvía; aunque de carácter independiente se dedica profesionalmente al periodismo, donde tiene que adecuarse a imperativos y directrices, dejando marginada su decidida inclinación por la creación novelística en pro de artículos y crónicas, hecho que repercutirá sensiblemente en la construcción temática de su obra novelada, falta, podemos anticiparlo, de revisión, reposo y reescritura y, en consecuencia, producto del apresuramiento y nacida a modo de paréntesis entre las distintas urgencias periodísticas.

Para situar literariamente al Ortega Munilla novelista hay que referirse, recogiendo su propio parecer, a las influencias determinantes que sobre él ejercen autores como Dickens, Víctor Hugo, W. Scott, Edgar Allan Poe, Teófilo Gautier, el tentador naturalismo de Zola y, sobre todos ellos, Benito Pérez Galdós, a modo de directriz creadora, y Valera, como empuje de temas y orientaciones. En este sentido, es más que acertada la observación de J. I. Ferreras, en el trabajo introductorio a la novela que nos ocupa, respecto de los denominadores comunes que en torno al realismo engloban a los autores antes mencionados, con excepción hecha de Emilio Zola. También el citado J. I. Ferreras ubica a Ortega Munilla en la nominada «Generación

ED MCBAIN: **CON EL VERANO LLEGO LA MUERTE**. Editorial Luis de Caralt, S. A., Barcelona, 1976, 214 páginas. Ø13 x 20,5Ø.

Alguien podría pensar que esta novela se inscribe sin más dentro del género policíaco, con la intervención de agentes de la autoridad y delincuentes, éstos realizando sus actividades sancionables y aquéllos siguiéndoles de cerca para impedir que lleven a cabo sus criminales determinaciones o para conducirles ante la presencia de quien les tiene que juzgar por sus acciones y, seguramente, separarles del resto de la población.

Pero «Con el verano llegó la muerte» no es exactamente una novela policíaca. La acción, movida y palpante, como en las mejores del género, se inscribe en un contexto donde tiene tanta importancia la acción principal como toda la vida que se agita y transcurre a su alrededor. No hay un héroe singular, un detective sabelotodo, brillante, audaz, invulnerable, sino un grupo oscuro y laborioso de policías de a pie, de los que se plantan en las esquinas y de los uniformados de los coches-patrullas. Y, por otra parte, el delincuente principal —Pepe Miranda— y los que a su sombra y como fieles discípulos van surgiendo están inmersos en un mundo de marginación social que, en definitiva, ha actuado negativamente, como caldo de cultivo, para que se destaquen unas individualidades que, en su imposibilidad de realizarse de forma positiva para la sociedad, se han inclinado, por el contrario, hacia lo negativo y han manifestado de esta forma su rechazo a lo establecido.

La acción de esta novela —como la de toda la serie que ha venido escribiendo Ed McBain— se centra en el distrito 87 de Nueva York, un barrio sórdido, habitado por inmigrantes inasimilados. Pertenecen a las capas más explotadas y desprotegidas de la sociedad americana. Son negros y puertorriqueños en su mayoría que abandonaron sus hogares anteriores y cuya juventud crece en un ambiente nada propicio a que orienten positivamente su existencia, sino, al contrario, con todos los elementos necesarios para que la violencia y la delincuencia se apoderen de sus acciones.

JC

punto. De tal modo, San Marino —«in piccolezza, libertá»—, más pequeña y más pobre que aquélla, eleva una estatua a la libertad, donde Nicaragua a un tirano. El Rhin, en su fiebre fabril, da pie para la meditación en los grandes ríos nicaragüenses, el Coco y el San Juan, todavía «sangre vital que fluye», pero acaso mañana cauce para la estridente sirena o el rechonante rugir de los motores. Mallorca es capaz de trasplantar, con sus cuevas y en un gigantesco salto, a la misteriosa isla de Zapatera hasta el Mediterráneo azul. Itálica—como Pompe-

ya—rememora la catástrofe de Managua; pero «mientras en las nobles ruinas de Itálica se advierte el proceso ascendente de una ciudad que creció, avanzó, expandió sus ideales y luego, como a todo lo humano, le llegó su decadencia y su muerte, en nuestra pobre Managua lo que cualquier historiador advierte es un tiempo detenido, antes y después de la destrucción».

Libro éste, por tanto, con un fondo de amargura y desencanto, donde la Historia vuelve a ser maestra de errores, lección nunca aprendida. Porque es el

hombre quien la escribe, el mismo hombre quien la escribe: con distinto instrumento, mas con idéntica mano, bajo la sempiterna mirada gemela de Gog y Magog.

Hubo otra cosa—y concluimos—que Pablo Antonio Cuadra no nos dijo en aquella entrevista, pero que hoy sabemos por su libro: la impresión que le causó el actual Madrid. Escribe: «...Donde más sufrí la destrucción de la imagen de la ciudad vivible fue en Madrid. Siempre consideré el estilo de vida de Madrid como la más feliz unión

de gran ciudad y de pequeño pueblo... Pero ese Madrid—que en viajes anteriores yo vi pasar por la difícil crisis de crecimiento que ha borrado el carácter a tanta urbe moderna—ya no es la misma de ayer. Comienza a perder su ritmo como una hermosa mujer que engorda. Y con la línea y el ritmo, su carácter comienza a transformarse.» Y uno, que ama entrañablemente a la ciudad en la que lleva ya viviendo más de media vida, debe admitir con tristeza que el poeta nicaragüense tiene razón.

CARLOS MURCIANO

del 68», junto a Pedro A. de Alarcón, Pereda, Galdós, Valera, Pardo Bazán, Palacio Valdés y Octavio Picón. Ortega Munilla llega cronológicamente joven al grupo literario del 68, aunque temáticamente se incorpora con plenitud y su producción novelística es paralela a los me-

jores títulos de sus componentes y, por añadidura, coincidente en la superación de un modo de concebir el mundo maniqueo, que de una manera simplista y artificial dicotomiza según categorías de bondad o maldad. Los autores españoles del sesenta y ocho, al igual

que novelistas ingleses y franceses, organizan su visión de la realidad desde una perspectiva totalizante.

Por otro lado, es difícil hacer una catalogación de la novela de Ortega Munilla; J. I. Ferreras lo intenta, sin ánimo de ser conclusivo, y estructura

una clasificación según la cual la producción del novelista se desarrolla a lo largo de tres periodos interrelacionados (novelas sentimentales, realistas, de decadencia y liquidación del realismo) que pese a sus diferencias en tiempos, temas y tratamientos obedecen a determinadas constantes; la primera de ellas significada por una fidelidad a los presupuestos realistas de los autores de 1868, fidelidad que desemboca en una intención de denuncia de lacras e injusticias sociales, devaluada por una formalidad literaria que deviene en artificiosa cuando su autor la dibuja ciertamente con agilidad, pero con la prisa del periodista, desfavorable en este caso. Reiteramos que el gran problema de Ortega Munilla escritor es la falta de adecuación a dos tipos de creación tan distintos como la novela y la historia cotidiana a través de la prensa.

Cleopatra Pérez se escribe en 1884 y pretende ser una novela realista, cuya estructura se basa en siete capítulos desiguales, tanto formal como contentualmente, al servicio del intento descriptivo en torno a un personaje central desde su ascensión gradual e incorporación a los ambientes de una aristocracia decadente (contexto que Ortega Munilla utiliza para montar su crítica social) hasta su desaparición como una víctima más de una sociedad empeñada en absolutizar el valor del dinero. La novela quiere ser una fotografía de la vida que, con un lenguaje directo discurre al través del anecdotismo y el despliegue de sus muchos personajes: datos todos que aparecen en todos los autores del 68, quienes no olvidan dotar a sus escritos de una clara intención moralizante.

A. CHOZAS MARTIN

JIM THOMPSON: *Ciudad violenta*. Los Libros de la Frontera. Barcelona, 1976; 222 págs.

Con una no muy convincente traducción, que quiere conservar el ambiente tejano más allá de lo posible, aparece un nuevo volumen de la colección policíaca Círculo firmado por Jim Thompson,

un autor tan contradictorio, al parecer, como sus propios personajes, y cuya obra surge de su propia aventura.

Toda una gama multicolor de personajes desfilan a través de las páginas. En ocasiones, muchos de ellos pasan hasta desapercibidos para el lector, que se pierde en una sucesión y un ritmo un tanto desiguales, pero cada escena y su protagonista no pueden dar más de sí, están literalmente exprimidos al máximo, ningún detalle carece para el autor de importancia.

El protagonista central, detective a pesar suyo, policía y pendenciero, más agredido que agresor, quiere burlar y siempre sale burlado, intenta alcanzar una total independencia y nunca deja de estar en manos de todos y ser su juguete preferido. Frecuentemente se siente irritado, pero más por su importancia que por su entorno. Se comporta como un niño mimado en sus rabietas: «Cuando decidía algo, tenía que ser en aquel preciso instante, y si por cualquier razón no podía ser se sentía irrazonablemente ofendido.»

Su ingenuidad es absoluta y su entramado de obsesiones le precipita a realizar invariablemente lo opuesto de lo que pretende. En este sentido, el autor se apoya eficazmente en las contradicciones, paradojas y laberintos propios del género. Pero él mismo se inventa los problemas, se complica de una forma bastante desordenada.

El hotel, marco donde se desarrolla la novela, parece más bien un zoológico; sus empleados, todos con un tinte picaresco de rufián, como decidiendo que sólo cuenta su apariencia exterior y que a veces ni aun eso. El gerente, que trata de ser leal, comprende que no merece el esfuerzo.

De las restantes figuras, como la fundamental del comisario, no es fácil sacar alguna conclusión, y tampoco necesario. Finaliza, no podía ser menos, con el consabido capítulo final de deducciones virtuosas, más imaginativas que silogísticas, pero que destruye, en parte, junto con el misterio el encanto general de la obra; aunque esto sucede en casi todos los finales policíacos.

EUGENIO COBO

ROBERT A. STEMMLE: *Crónicas del crimen* (recopilación de errores judiciales). Luis de Caralt, editor. Barcelona, 1970; 322 pp.

«Esta colección presenta, con absoluto rigor documental, los más tenebrosos casos criminales que han apasionado a la opinión pública mundial, agrupados en torno a una serie de motivos dominantes, que abarca desde el terror hasta el absurdo, de la aberración sentimental a los errores judiciales». Así reza en la contraportada de este libro, perteneciente a toda una serie de crónicas criminales, directamente extraídas de diversos cuadernillos de distintos autores (alemanes en el caso del quinto volumen recopilado y prologado por Robert A. Stemmler, y que ahora reseñamos). La edición nos recuerda inconscientemente a esas otras preparadas por *Reader's Digest* para impresionar la vida burguesa y sin sobresaltos del gran público; si bien, según se expresa en el prólogo, existe en el presente caso una original—por su origen, ya que no por su originalidad—intención doblemente seria de denunciar errores judiciales con categoría histórica, y de facilitar, a un tiempo, un más o menos completo *dossier* de casos de este tipo, a todos los estudiosos interesados en el desarrollo del tema, proposición, ésta última, que se nos antoja excesivamente ambiciosa. En rigor se trata de un libro entretenido y dedicado a satisfacer la insaciable morbosidad-curiosidad que el lector normal siente por este tipo de historias macabras y sangrientas (objetivo que, sin duda, ha de conseguir).

En realidad, la tarea de recopilar casos judiciales de mayor o menor resonancia (o con objeto de verificar la exactitud de las sentencias) es oficio viejo. Ahí están los 48 casos recogidos por el doctor Max Hirschberg en su libro *Sentencias injustas en el proceso penal*, acaecidos desde 1939 a nuestros días (en los que pudo demostrarse posteriormente, demasiado tarde, la inocencia de los inculcados). Mayor valor histórico tiene la relación de 227 errores judiciales, comprobados desde la Revolución Francesa hasta 1911 y ocurridos en las cortes inglesas (117 casos), francesa (53) y alemana (36), recopilados por el consejero de justicia Eric Sello. Por último, merece recordarse la colección de «asesinatos judiciales» recogida por Arthur Koestler, acaecidos en Inglaterra durante la última posguerra.

Robert A. Stemmler ha compilado seis casos, que en su día se corresponderían con sus respectivos escándalos y darían la vuelta al mundo para constituirse en la comidilla de la opinión pública (entendamos que por «mundo» nos referimos al específico espacio público en el que podía repercutir cada caso, puntualización que impone la época en que se desarrollaron los hechos respectivos). Estos seis casos fueron:

— El proceso Kölling-Haas, visto en la audiencia de Magdeburgo en los años 1925-26.

— El caso de Wilma Montesi, extenso proceso desarrollado entre abril de 1953 y mayo de 1957, en Roma, comprometiendo a la alta burguesía romana por medio de intrigas políticas que aprovecharon un caso vulgar.

— El asesinato de Patricia Birmingham, ocurrido en Milwaukee (Estados Unidos) en 1949, que recuerda en muchos aspectos la tragedia de los escolares de Steglitz, de Paul Krantz (1927).

— El caso del doctor Th. Neill Cream, asesino de masas, que vivió en la época victoriana (1850-92); digno personaje de una narración de Poe.

— La biografía de la envenenadora alemana, Gesche Gottfried, detenida y acusada en 1828; caso en la línea de otros ya aparecidos en estas selecciones del crimen, como el de la marquesa de Brinvilliers o el de Anna Margaretha Zwanziger.

— Y, por fin, el célebre caso del proceso seguido contra la bella y joven Beatrice Cenci, en 1598. Suceso que ha inspirado a Muratori, Stendhal, Alejandro Dumas, y en nuestro días a Percy Bysshe, Nicolini y Moravia.

FT