

la
estafeta

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº
502
15 octubre 1972
20 ptas.

**ESPACIO, TIEMPO,
IMAGEN**

EL CUENTO FANTASTICO

2-44

**XIX CONCURSO
NACIONAL DE COROS Y DANZAS**



ORCAJO
72

LOTERÍA DE las artes y las letras



PREMIO «ROSA DE AZAFRAN»

«Llamada a los poetas»

Con motivo de las Jornadas de Exaltación Manchega, X Fiesta de la Rosa del Azafrán, el excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad de Consuegra convoca un concurso poético, «Llamada a los poetas», que patrocina la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, con arreglo a las siguientes

BASES

El tema y lema será «Consuegra», en sus aspectos histórico, monumental, paisajista, promocional turístico o evocacional, costumbrista y manchego, o en cualquier otro que pueda reflejarse la vigencia de la ciudad que a través de los tiempos ha sido protagonista de muchas páginas de la historia patria.

La composición será: Soneto. Podrán participar cuantos poetas se sientan llamados a esta convocatoria.

Los concursantes habrán de enviar su soneto o sonetos en sobre cerrado, acompañados

de una plica, uno y otra en sobres cerrados y dirigidos al excelentísimo Ayuntamiento de Consuegra.

De cada soneto, escrito a máquina, a dos espacios, en folio o cuartilla, se enviarán cuatro copias.

Los trabajos han de estar entregados antes de las veinticuatro horas del lunes 23 de octubre de 1972, en la Secretaría del Ayuntamiento de Consuegra.

Se establece un premio único de 10.000 pesetas para el soneto que a juicio del Jurado sea merecedor de ello.

El Jurado será designado por la Comisión de Fiestas.

El premio no podrá quedar desierto, salvo que el Jurado, en último extremo, así lo considere. Su fallo será inapelable.

El premio se hará público y será entregado en un solemne acto de Juegos Florales que, con motivo de la X Fiesta de la Rosa del Azafrán, tendrá lugar en Consuegra la tarde del 28 de octubre de 1972.

CERCLE ARTISTIC DE MANRESA

I Bienal Nacional de Pintura I Bienal de Pintura Joven

I. En esta I Bienal Nacional de Pintura podrán participar todos los artistas que lo deseen, con una sola obra, de tema y procedimiento libres. Para la Bienal de Pintura Joven regirán las mismas normas, pero quedando limitada la edad de los participantes, de los catorce a los veinte años.

II. El tamaño de las obras no podrá ser inferior a un «25» ni superior a un «80», medida universal, y deberán presentarse enmarcadas con listón de unos tres centímetros de ancho.

III. El plazo de presentación de las obras finaliza el día 4 de noviembre próximo, debiendo enviarse éstas al Círculo Artístico de Manresa y a las siguientes direcciones:

Participantes en la Bienal Nacional, a:

Grupo escolar «Generalísimo Franco». Plaza Independencia, sin número. Manresa.

Participantes en la Bienal de Pintura Joven, a:

Calle Magraner, número 23, bajos. Manresa.

Los participantes podrán, si así lo prefieren, enviar sus obras a «Galerías Syra», paseo de Gracia, 43, Barcelona, donde también podrán retirarlas una vez finalizada la exposición, en cuyo caso deberán hacer el envío durante los días 24 al 31 de octubre.

IV. No se admiten obras fuera de concurso, pero podrán los interesados optar solamente al primer premio si así lo indican expresamente.

V. Para la Bienal Nacional, el Jurado, que será de admisión y calificación, estará formado por: un miembro de la Escuela Internacional de Murales de San Cugat, un crítico de arte y un artista pintor de Barcelona, y un miembro del Círculo Artístico de Manresa; celebrándose la exposición de las obras en la sala de actos del Grupo escolar

«Generalísimo Franco», durante los días 18 de noviembre al 2 de octubre.

Para la Bienal de Pintura Joven, constituirán el Jurado: un miembro del Círculo de Bellas Artes de Tarrasa, un artista pintor de Barcelona, dos artistas pintores de Manresa y un crítico de arte; siendo el lugar de exposición el local social del Círculo Artístico de Manresa, durante las mismas fechas indicadas en el párrafo anterior.

Para ambos Jurados actuará de secretario, sin voto, el del Círculo Artístico.

VI. Al dorso de cada obra deberá figurar, de forma perfectamente legible, el nombre y apellidos del autor, su dirección, título y precio de la obra, así como la edad para los que participen en la modalidad de Pintura Joven.

En caso de venta de alguna de las obras, el Círculo Artístico se reservará el 15 por 100 de su importe.

VII. El fallo de los respectivos Jurados se hará público en el transcurso de la cena de hermandad que se celebrará el día 25 de noviembre.

VIII. Todas las obras premiadas quedarán en poder de los respectivos donantes de los premios.

IX. La cuota de inscripción será de 100 pesetas para la Bienal Nacional y 50 pesetas para la de Pintura Joven.

Para los que deseen tramitar la entrega y retirada de las obras a través de «Galerías Syra», conforme se establece en la base III, el importe de la inscripción será de 150 y 75 pesetas, respectivamente.

Los socios del Círculo Artístico tendrán una bonificación del 50 por 100.

En ningún caso se devolverá el importe de los derechos de inscripción.

X. Las obras deberán ser retiradas dentro de los treinta días siguientes a la clausura de la exposición; transcurrido este plazo, pasarán a ser propiedad del Círculo Artístico.

XI. El solo hecho de participar en la Bienal supone la total aceptación de estas bases, reservándose el Círculo Artístico el derecho de resolución para los casos no previstos en las mismas.

PREMIOS

I BIENAL NACIONAL DE PINTURA

1.º Premio «Excmo. Ayuntamiento de Manresa», dotado con 30.000 pesetas, y Medalla de Oro del Círculo Artístico.

2.º Premio «Caja de Ahorros de Manresa», dotado con 20.000 pesetas, y Medalla de Plata del Círculo Artístico.

3.º Premio «Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros», dotado con 10.000 pesetas, y Medalla de Bronce del Círculo Artístico.

4.º Premio «Productos Pirelli», dotado con 10.000 pesetas, y placa honorífica «Muebles Tarragona».

5.º Premio «Banco Mercantil de Manresa», dotado con 8.000 pesetas.

I BIENAL DE PINTURA JOVEN

1.º Premio «Radio Club Manresa», dotado con 10.000 pesetas, y Medalla de Oro del Círculo Artístico.

2.º Premio «Gráficas Bausili», dotado con 5.000 pesetas, y Medalla de Plata del Círculo Artístico.

3.º Premio «Cámara de Comercio de Manresa», dotado con 4.000 pesetas, y Medalla de Bronce del Círculo Artístico.

4.º Premio «Muebles Soler», dotado con 3.000 pesetas.

5.º Premio «Círculo Artístico de Manresa», dotado con 3.000 pesetas, y Trofeo «Coca-Cola».

CONCURSO «CUENTOS DEL JARDIN»

La Editorial Latina, con el auspicio de OMEP (Organización Mundial para la Educación Pre-Escolar) organiza un concurso de cuentos infantiles en toda el área de América Latina y España, en relación con su colección «Cuentos del Jardín».

Podrán participar todos los autores de habla hispánica, sea cual fuere su nacionalidad y residencia.

Los cuentos deberán estar destinados a niños de tres a siete años, y su texto no podrá exceder las ochocientas palabras.

Deberán basarse en la problemática del niño pre-escolar, presentando el mundo que le rodea, sin errores científicos ni desfiguración de la realidad. Tratándose de cuentos para niños, se buscará que el contenido presente elementos de suspenso, emoción y ternura, así como también valores morales y culturales.

Los autores deberán tener en cuenta que el texto estará destinado a integrar la colección «Cuentos del Jardín», con las características del libro de láminas, o sea, que la acción deberá desarrollarse en secuencias, y dejar amplio margen a la tarea del ilustrador. En este sentido, se aceptarán también originales ilustrados, y el Jurado evaluará por separado el texto y las ilustraciones.

Los cuentos deberán ser inéditos y enviarse en cinco copias, escritos a máquina, en papel tamaño carta, a doble espacio y en una sola cara de la hoja, firmados con seudónimo. Aparte, en sobre cerrado, se harán constar los datos del autor: nombre, domicilio y documento de identidad. Afuera, en el sobre, se escribirá: «Editorial Latina. Concurso «Cuentos del Jardín», título del cuento y seudónimo. Todo se colocará en un sobre y se remitirá a Editorial Latina, Concurso «Cuentos del Jardín», avenida de Mayo, 953, piso 11, Buenos Aires (Argentina), antes del 31 de octubre del año en curso.

Se instituye un primer premio de 2.500 pesos ley (moneda argentina) y publicación, un segundo premio de 1.500 pesos ley (moneda argentina) y publicación, y dos terceros premios de 800 pesos ley (moneda argentina) y publicación. El Jurado podrá otorgar también hasta cinco menciones.

Mediante estos premios, la Editorial Latina adquiere los derechos de publicación de los cuentos premiados, entendiéndose que la suma del premio corresponde al pago total de los derechos de autor por la primera edición.

En el caso de las menciones, Editorial Latina tendrá derecho exclusivo, por el curso de un año desde la fecha del fallo del Jurado, a incluir los cuentos seleccionados en su colección «Cuentos del Jardín», contratándolos en la forma que normalmente acostumbra.

El Jurado deberá expedirse antes del 30 de noviembre, y podrá declarar desierto algún premio si así lo considerare necesario.

El Jurado estará presidido por el doctor Ricardo Mosquera Eastman, e integrado por la señora Beatriz C. de Capalbo, por OMEP (Organización Mundial para la Educación Pre-escolar), «Comité Argentino»; la señora Ione Artigas de Sierra Ochoa, en representación de CAPLI (Comité Argentino de Promoción de la Literatura Infantil); Elsa Isabel Bornemann, en representación de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores), y Ruth Mehl de González, por Editorial Latina.

Al enviar un cuento, el participante acepta automáticamente

Colección «SELECCIONES DE POESIA ESPAÑOLA»

Recientemente aparecido:

POESIA (1958-1971), de Manuel Mantero ... 150

En la misma Colección:

ANTOLOGIA (1941-1971), de Manuel Alvarez Ortega	125
CEMENTERIO CIVIL, de Gerardo Diego ...	95
LA GENERACION POETICA DE 1936, de Luis Jiménez Martos	200
POESIA EN TREINTA AÑOS, de Guillermo Díaz-Plaja	150
CIEN POEMAS DE UN AMOR, de Gabriel Celaya	95
HISTORIAS EN VENECIA, de Enrique Badosa	85
PAIS (Antología 1955-1970), de Blas de Otero	100
POESIA (1953-1966), de Claudio Rodríguez.	125
OBRA POSTUMA, de Adriano del Valle ...	125
POESIA (1956-1970), de Eladio Cabañero ...	125
LOS «PREMIOS BOSCAN» (1962-1966)	125
ANTOLOGIA POETICA, de Luis Cernuda. Segunda edición	125
ANTOLOGIA DE J. V. FOIX (texto bilingüe), de Enrique Badosa	125
POESIA PLURAL, de José Ramón Medina ...	125
POEMAS DE LA CONSUMACION, de Vicente Aleixandre. Segunda edición	100
POESIA (1946-1968), de Leopoldo de Luis ...	100
POESIA TOTAL, de Victoriano Crémer. Segunda edición	100
POESIA (1947-1964), de María Beneyto	100
POESIA AMOROSA (1918-1970), de Gerardo Diego. Segunda edición	100
POEMAS, de Miguel Hernández. Cuarta edición	100
POESIA (1942-1972), de José Luis Cano. Segunda edición	100
TRESCIENTOS POEMAS, de Juan Ramón Jiménez. Segunda edición	100

De próxima aparición:

Obras de Vicente Aleixandre y Antonio Pereira, entre otros.

PLAZA & JANES, S. A., Editores

BUENOS AIRES - BARCELONA - MEXICO D.F. - BOGOTA

PREMIOS «CONDE DE CARTAGENA»

El «Boletín Oficial del Estado» publica el anuncio de convocatoria del concurso de la Fundación «Conde de Cartagena», con los temas y recompensas siguientes:

Tema I. Vocabulario de las actividades publicitarias.

Tema II. Vocabulario completo de un autor clásico o moderno, español o hispanoamericano.

Los premios serán de 60.000 pesetas para cada uno de los temas anunciados.

Los trabajos se recibirán en la Secretaría de la Real Academia Española hasta el día 1 de abril de 1973.

te en su totalidad las condiciones expuestas en estas bases.

Se pueden dirigir para cualquier consulta a: Editorial Latina, avenida de Mayo, 953, P. 11, Buenos Aires (Argentina). Teléfono: 38-9108.

CERTAMEN DE PINTURA DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS ASTURIANOS

El Instituto de Estudios Asturianos, en el XXV aniversario de su fundación, convoca un concurso nacional de pintura, con arreglo a las bases siguientes:

1.ª El tema será obligatoriamente «El Paisaje Asturiano», en el que podrá incluirse la «figura» como parte integrante y secundaria del mismo.

2.ª Todas las obras presentadas habrán de ser originales, una por cada concursante, y estarán enmarcadas por un simple listón de madera que podrá estar coloreado si así lo estimara conveniente el autor.

3.ª Podrán concurrir al certamen cuantos artistas lo deseen, excepto aquellos que pertenezcan al Instituto de Estudios Asturianos, cualquiera que sea su vinculación con el mismo.

4.ª La presentación de obras se efectuará en la Secretaría del Instituto de Estudios Asturianos (Palacio de Toreno, Porlier, 5, Oviedo), en los días hábiles del próximo mes de octubre, entre las diez y las

trece horas, bien por el autor o por un representante residente en Oviedo, que el interesado nombrará al efecto en caso de que él no residiera en esta ciudad.

5.ª Serán de cuenta del concursante los gastos de transporte de las obras, no responsabilizándose el Instituto de Estudios Asturianos de los riesgos y desperfectos que puedan sufrir dichas obras durante sus traslados.

6.ª Acompañando a las obras presentarán los concursantes un boletín de inscripción, cuyo impreso será facilitado por el Instituto de Estudios Asturianos, y en el que, entre otras cosas, el concursante inscribirá su nombre y apellidos, dirección completa y fecha y lugar de nacimiento, así como los datos personales de su representante en Oviedo, en el caso oportuno. También inscribirá la ficha correspondiente a la obra presentada, en la que se consignará el título, dimensiones, procedimiento y valoración. Asimismo se incluirán dos fotografías en blanco y negro de cada obra, en tamaño 18 x 24 centímetros.

7.ª Se establece un premio de 150.000 pesetas y Medalla del Instituto de Estudios Asturianos, y un accésit de 25.000 pesetas de la Caja de Ahorros de Asturias. Estos premios serán indivisibles, no podrán ser declarados desiertos y su entrega se efectuará en acto público que se anunciará oportunamente dentro de los treinta días siguientes al fallo del Jurado.

8.ª Las obras premiadas pasarán a propiedad del Institu-

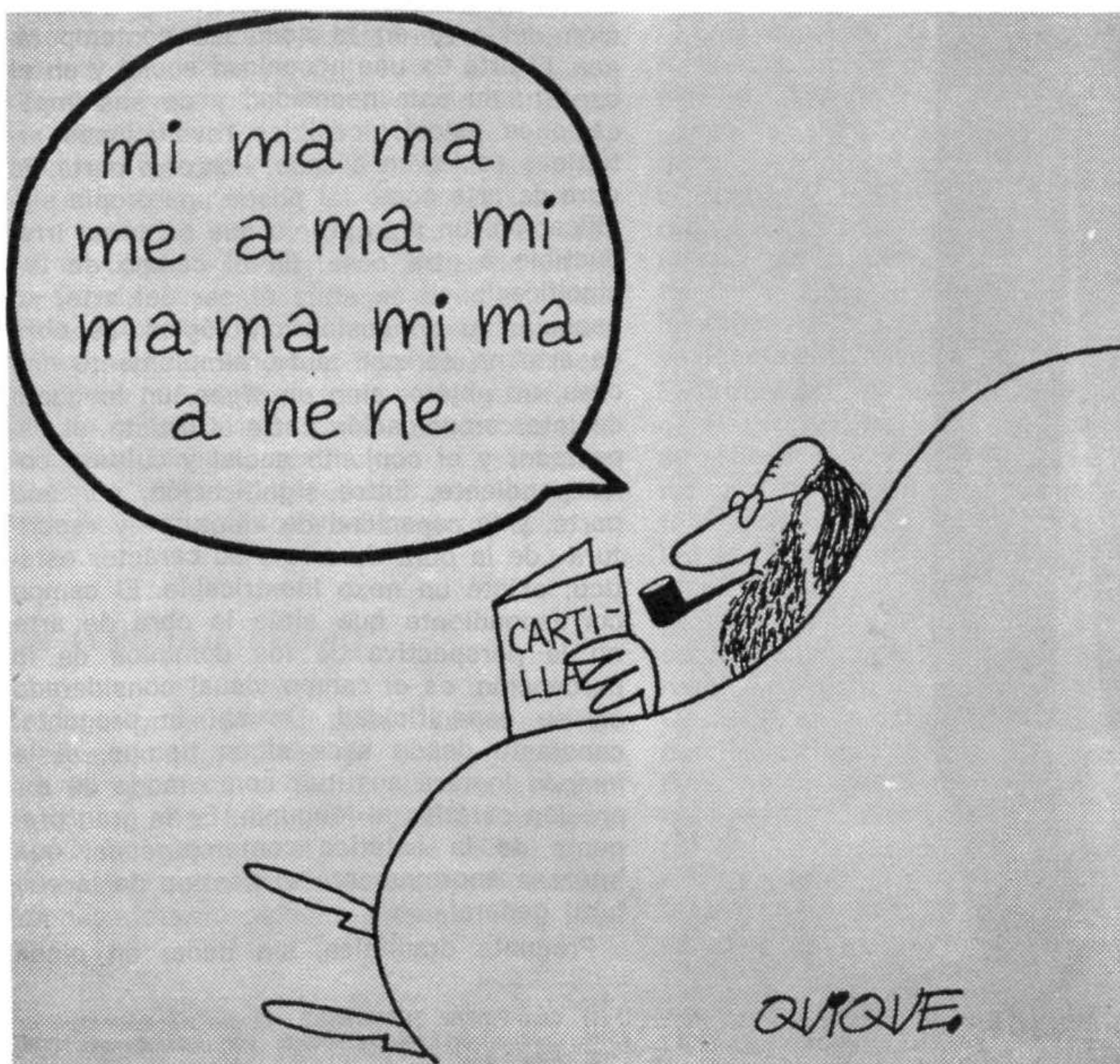
to de Estudios Asturianos, sin que éste deba abonar a sus autores cantidad alguna, aparte de la cuantía del premio.

9.ª Se nombrará un Jurado de admisión, quien hará la oportuna selección entre las obras presentadas al concurso, y las que fueran rechazadas habrán de ser retiradas en un plazo máximo de ocho días, una vez comunicada y recibida la decisión por el interesado o persona que le represente; pasados dichos ocho días, el Instituto de Estudios Asturianos no se responsabilizará de las obras.

10. Con las obras seleccionadas se organizará una exposición, que será abierta al público durante un mes, prorrogable por otro si se estimara conveniente a juicio del Instituto.

11. El Jurado para la decisión sobre las obras que han de ser premiadas en este concurso nacional de pintura estará presidido por el director del Instituto de Estudios Asturianos y actuará de secretario el que lo es de dicho Instituto, ambos podrán delegar sus funciones, y formarán parte del Jurado el consejero provincial de Bellas Artes, el presidente de la Ponencia de Bellas Artes del IDEA, un representante de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias, críticos de arte y pintores. El fallo del Jurado será inapelable.

12. La participación en este certamen implica la total aceptación de las presentes bases, con renuncia expresa de cualquier fuero que pudiera corresponder.



la estafeta literaria

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

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

Impreso en el BOE. Madrid - Depósito legal M. 815/1958

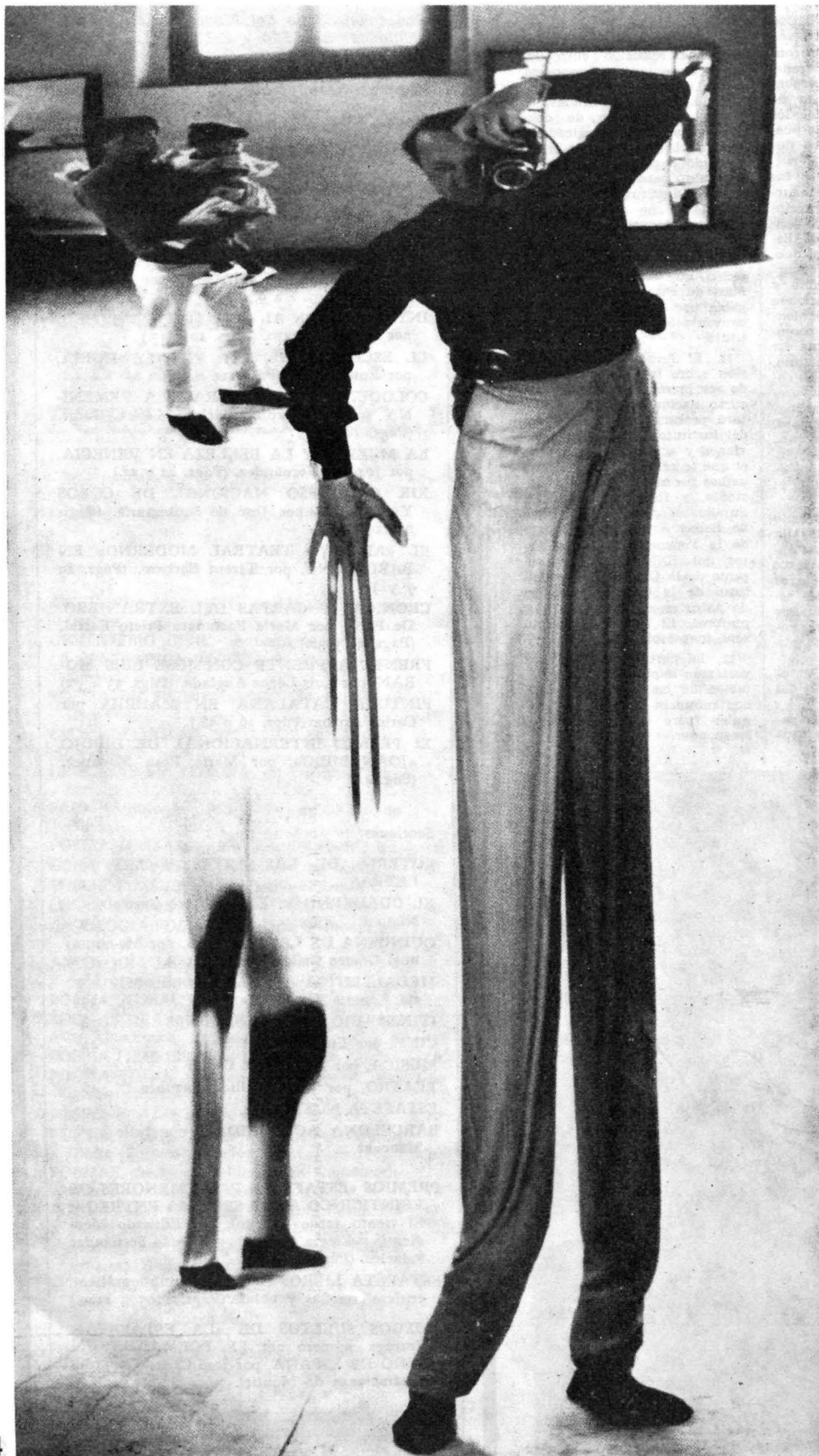
Sumario

n.º 502

- ESPACIO, TIEMPO, IMAGEN, por Jorge Uscatescu. (Págs. 4 a 9.)
 INTRODUCCION AL CUENTO FANTASTICO, por Nicolás Cócero. (Págs. 10 a 13.)
 EL ESCRITOR, AL DIA: VINTILA HORIA, por Emilio Rey. (Págs. 14 a 17.)
 COLOQUIO SOBRE LITERATURA FEMENINA (y 2). Coordina Jacinto López Gorgé. (Págs. 18 a 21.)
 LA MUERTE Y LA BELLEZA EN VENECIA, por Joaquín Fernández. (Págs. 22 y 23.)
 XIX CONCURSO NACIONAL DE COROS Y DANZAS, por José de Santamaría. (Páginas 25 a 28.)
 EL «ARCHIVO TEATRAL MODERNO» EN BARCELONA, por Teresa Barbero. (Págs. 29 y 30.)
 CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO. De París, por María Fortunata Prieto Barral. (Págs. 31 y 32.)
 FRENTE A FRENTE CON JOSE LUIS MORAN, por Luis López Anglada. (Págs. 33 a 35.)
 PINTURA CATALANA EN MADRID, por Carlos Areán. (Págs. 36 a 38.)
 XI PREMIO INTERNACIONAL DE DIBUJO «JOAN MIRO», por María Rosa Martínez. (Pág. 41.)

Secciones:	Págs.
LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	9
QUINCENA DE LA CULTURA, por Manuel Gómez Ortiz	17
MEDALLISTICA ACTUAL, por Luis María Lorente	35
ITINERARIO DE EXPOSICIONES	38
CINE, por Luis Quesada	42
MUSICA, por Carlos José Costas	44
TEATRO, por Juan Emilio Aragónés	46
ESTAFETA NOTICIAS	50
BARCELONA ACTUALIDAD, por Julio Manegat	53
PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS, SEPTIMA ENTREGA: El viento verde (cuento), por Eduardo Mendicuti, y Elegía (poema), por Jesús Fernández Palacios. (Págs. 54 y 55.)	
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1105 a 1120.)	
PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA»: Entrega número 24: EL POEMA DE UN NIÑO DE ESPAÑA, por José Carlos Gallardo. Ilustraciones de Montiel.	

ESPACIO, TIEMPO



EL UNIVERSO DE LA IMAGEN

El universo de la imagen está íntimamente unido, en su gestación, a un cambio fundamental en la idea del espacio. Concretamente, este cambio se llevó a cabo en los límites del espacio pictórico y la revolución correspondiente está íntimamente ligada a la revolución impresionista. El problema ha sido ampliamente debatido en las últimas décadas por prestigiosos teóricos del arte. Francastel lo centra en un análisis amplio y profundo, en lo que él mismo llama la destrucción de un espacio, pero del contexto de sus estudios no faltan las aportaciones de muy anterior data, de un Cassirer, Wartburg, Panofski y unas prodigiosas anticipaciones en la materia contenidas en un trabajo lleno de intuiciones de Ortega y Gasset, del año 1924, titulado *Sobre el punto de vista de las artes*.

Pierre Francastel, en su libro *Études de Sociologie de l'Art* (1), antes de buscar en el Quattrocento y en el Impresionismo, los dos momentos revolucionarios más significativos a través de los cuales el arte descubre una nueva idea del espacio, recoge una serie de temas de vanguardia que contienen las preocupaciones últimas de una sociología del arte. Una zona de inquietudes, que él mismo la separa de la historia social del arte, de un Arnold Hauser, y la considera, al igual que a la lingüística y la psicología, uno de los «caballos de batalla del pensamiento crítico de vanguardia» (2). Su fin es descubrir la extensión y penetración del arte en la sociedad contemporánea. El arte es una necesidad social y en el espíritu de esta necesidad y de sus implicaciones psicológicas, las revoluciones artísticas se llevan a cabo. Por otra parte, la obra de arte como tal posee una propia significación, un algo propio que se torna irreductible a otra cosa. En el campo de las significaciones se sitúa el ser del arte, su esencia, su dimensión ontológica. La obra de arte no es, por tanto, simplemente una cosa, un objeto, sino un *signo*, un lenguaje de intercomunicación entre el artista, el espectador y el conjunto social y cultural correspondiente. Entre significación, por una parte, y la capacidad de «lectura» y «escritura» de la obra de arte y su carácter estético, existe un nexo inextricable. El campo correspondiente que sitúa la obra de arte en la perspectiva de los dominios de la percepción, es el campo visual considerado en su especificidad. De ahí la pregunta, constante desde hace algún tiempo, si la *imagen* logrará sustituir como modo de expresión estética al lenguaje. Es la gran pregunta de la estética contemporánea, que interesa enormemente el destino de la cultura general.

Pregunta dramática, sin duda, en plena

(1) Cfr. PIERRE FRANCASTEL: *Études de Sociologie de l'Art*. Création picturale et société. Paris, Ed. Denoël, 1970.
(2) *Ibid.*, pág. 8.

PO, IMAGEN

Por Jorge USCATESCU

ideología de la cibernética, cuando el hombre, según expresión de Merleau Ponty, se convierte en un *manipulandum* y «se entra en un régimen de cultura donde ya no hay ni verdadero ni falso concerniente al hombre y la historia, en un sueño o una pesadilla de los cuales nadie sabría despertarlo» (3). En esta situación, se le atribuye al arte, y especialmente a la pintura, un papel de naturaleza perceptiva que nos lleva a una especie de ciencia secreta, de «urgencia que supera cualquier otra urgencia», una capacidad, en suma, de ofrecer soluciones generalmente válidas al grave malestar que afecta la totalidad de la cultura. Así se explica la participación y el factor determinante de las dos grandes revoluciones picturales, la renacentista y la impresionista, en la cultura occidental, en dos momentos de graves cambios cargados de grandes consecuencias. Giotto y Cézanne están en el centro de estas mutaciones. Para los dos el cuerpo humano se torna presencia inédita en el contexto del universo, y la imagen y lo imaginario adquieren dimensiones que nadie antes de ellos había percibido y menos aceptado. Su teoría y su obra sirve para elaborar un nuevo sistema de significaciones y para conceder una nueva importancia a los factores técnicos en la realización de la obra de arte. La obra de arte se convierte en un lugar de convergencia de los puntos de vista sobre el hombre y el mundo (4). Así la aparición de un nuevo espacio figurativo en el Quattrocento implica nuevos valores psicosociológicos del concepto de Espacio-Tiempo y revela el conocimiento del arte como un lenguaje superior de una Sociedad. El lenguaje figurativo se impone como un medio de comunicación de carácter específico. Descubrir el sentido de este lenguaje figurativo, significa abrir las puertas a la comprensión de las leyes de relación entre las artes y la vida social. Se crea así un Espacio-Tiempo, que descansa en un medio de expresión válido durante siglos. En este sentido Francastel defiende la peculiaridad del lenguaje figurativo. Rechaza de plano su analogía con el lenguaje verbal, su característica como «doble» de este lenguaje, tesis sostenida por los estructuralistas en general, dominados por los criterios de la lingüística y la semiología.

UN LENGUAJE PROPIO

Un lenguaje propio, posee, como se verá más adelante, el arte de la imagen como tal. Al igual que el arte figurativo, el significado de este lenguaje no podrá establecer por «analogía» con el lenguaje verbal o escrito, sino que a través de una configuración y unas determinaciones propias. Pero para

establecer los perfiles propios de este lenguaje de la imagen, que el cinema ha llevado a los confines de un arte—el séptimo arte—es preciso establecer su origen, su gestación, su nacimiento y los condicionamientos históricos y sociales de su desarrollo.

Todo nos lleva a la segunda revolución moderna en torno al concepto de Espacio-Tiempo: tradicionalmente, estas categorías, definidas por Kant como «aprióricas», eran categorías antinómicas. A partir de la revolución impresionista, estas dos categorías han perdido precisamente su carácter antinómico. En este proceso de modificación de relación en el binomio Espacio-Tiempo, han influido en modo igual las matemáticas, Einstein y la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica y la pintura de los años 1905-1910. La función social del arte se manifiesta en la evolución de estos dos conceptos. Por otra parte, como observa Francastel, la dialéctica Espacio-Tiempo es permanente en toda creación figurativa. Esta dialéctica sufrió una gran mutación en el arte del Quattrocento. La percepción del Espacio-Tiempo en que descansa la figuración, «implica varios factores». «El lugar es el presente, el tiempo es la memoria. El tiempo es diferencial. El espacio unificante. El tiempo es las ocasiones, acontecimientos problemáticos. El espacio es el acto y el tiempo la causalidad. El tiempo es la distribución entre lo pasado y lo virtual. El espacio, la distribución entre lo real y lo instantáneo» (5).

Especialmente, la creación figurativa lleva a una figuración; temporalmente, a un proceso de transformación. Cada generación posee su modo de conocer e interpretar los hechos sometidos a sus medios perceptivos. La forma no está ligada a las partes o a lo real, sino a un proceso de causalidad. La imagen es un sistema de comprensión e intelección a medio camino entre lo real y lo imaginativo. El siglo XV registra y constituye lentamente un nuevo proceso figurativo. El primer artista que realiza esta revolución es Giotto. Giotto es el artista genial capaz de renovar la dialéctica Espacio-Tiempo, por razones no puramente figurativas, sino intelectuales y sensibles. Todo lleva en sí implicaciones sociales y una transformación de la visión religiosa, intelectual y psicológica del mundo. Mucho antes de Francastel, se dará cuenta de la función de Giotto en la revolución figurativa de su tiempo y la de Cézanne, en la del suyo, Ortega. «La pintura, escribe, Ortega, desde Giotto hasta nuestros días, es un gesto único y sencillo, con su comienzo y su fin. Sorprende que una ley tan simple haya dirigido las variaciones del arte pictórico en nuestro mundo occidental. Y lo más curioso, lo más inquietante, es la analogía de esta ley con la que ha regido

los destinos de la filosofía europea» (6). Así entiende, en su significación, Ortega «el gesto de seis siglos que ha sido la pintura de Occidente».

La revolución figurativa del Quattrocento fue una enorme revolución. «El espacio y el tiempo se integran no como valores absolutos, sino en función de la reflexión personal del artista y de la memoria colectiva del grupo» (7). En obras teóricas, como las de Brunelleschi, Vasari, Leonardo, Alberti; en obras arquitectónicas, como las de Brunelleschi y Ghiberti, o figurativas, como las de Giotto, Masaccio, Piero della Francesca o Masolino, se pone de relieve un «principio unitario donde el Espacio-Tiempo deja lugar a un espacio homogéneo representativo de un universo que posee su forma en sí» (8). Wölfflin hablará a su vez de un espacio lineal. Otros verán en este proceso una unidad de cultura que integra Espacio, Tiempo y Saber. Dominará, por siglos, la visión de un universo geométrico del idea-

(6) Cfr. JOSE ORTEGA Y GASSET: *Sobre el punto de vista de las artes*, en «Goethe desde dentro». Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1933, págs. 96 y sig.
(7) FRANCASTEL: *Op. cit.*, pág. 80.
(8) *Ibid.*, pág. 97.

(3) Cfr. MAURICE MERLEAU PONTY: *L'oeil et l'Esprit*. París, Gallimard, 1964, pág. 12.
(4) Cfr. FRANCASTEL: *Op. cit.*, pág. 17.

(5) Cfr. FRANCASTEL: *Op. cit.*, pág. 63.



lismo psicológico de la forma, la visión y la perspectiva óptica, de las cosas mensurables. Todo dominado por la noción geométrica del lugar, que durará hasta finales del siglo XIX. Los elementos que integran esta visión son, según Francastel, cuatro: una larga especulación sobre la Luz y la posición de las cosas en la Naturaleza; la introducción en la Pintura de la figuración euclidiana del Espacio; la reducción del Espacio geométrico al espacio cúbico (Masaccio, Piero della Francesca, Alberti); la aparición de un sistema escenográfico en la segunda generación renacentista. Así, «la estructura cúbica del universo ha dominado no solamente el arte, sino el pensamiento imaginativo de los hombres durante cuatrocientos años» (p. 195).

El espacio en que han habitado los hombres en este largo período, en cuanto espacio imaginativo, se ha sometido a las leyes fijas de la representación. Hará falta que se consuma la experiencia romántica, para que tenga lugar, estética y psicológicamente, la destrucción de este espacio imaginativo. El proceso de esta destrucción es, a su vez, largo y laborioso. Durante su realización se organiza una nueva estructura del Espacio. El gran paso lo dan los impresionistas. Lentamente, la revolución impresionista descubrirá un nuevo Espacio plástico, planteará en nuevos términos el problema de la forma y la luz, de la triangulación y de la representación plurisensorial del Espacio. Nueva, radical idea del Espacio figurativo. Se descubre el fragmento y su función, la autonomía del detalle, idea no representativa, sino aprehensiva del Espacio. En el centro de la revolución está Cézanne, con su idea de la Pintura y su arte. La cuestión es siempre la búsqueda de una «profundidad». Pero se

en que culmina la revolución iniciada por Cézanne. Es «el lugar donde nuestro cerebro y el universo se encuentran». La fórmula es del propio Cézanne. Se trata de alcanzar una auténtica dimensión del color, «la que crea por sí misma identidades, diferencias, una textura, una materialidad, un algo» (Merleau).

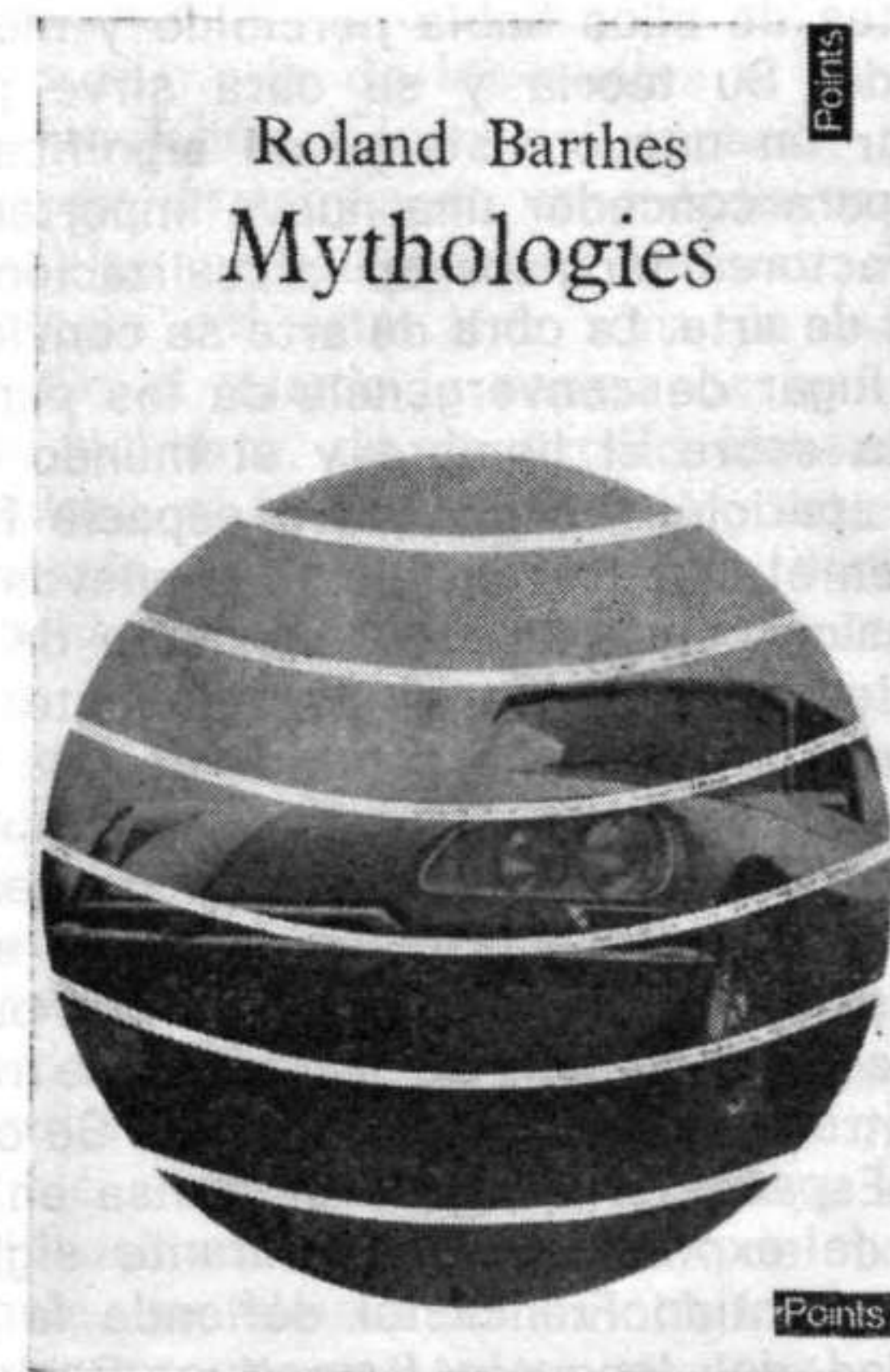
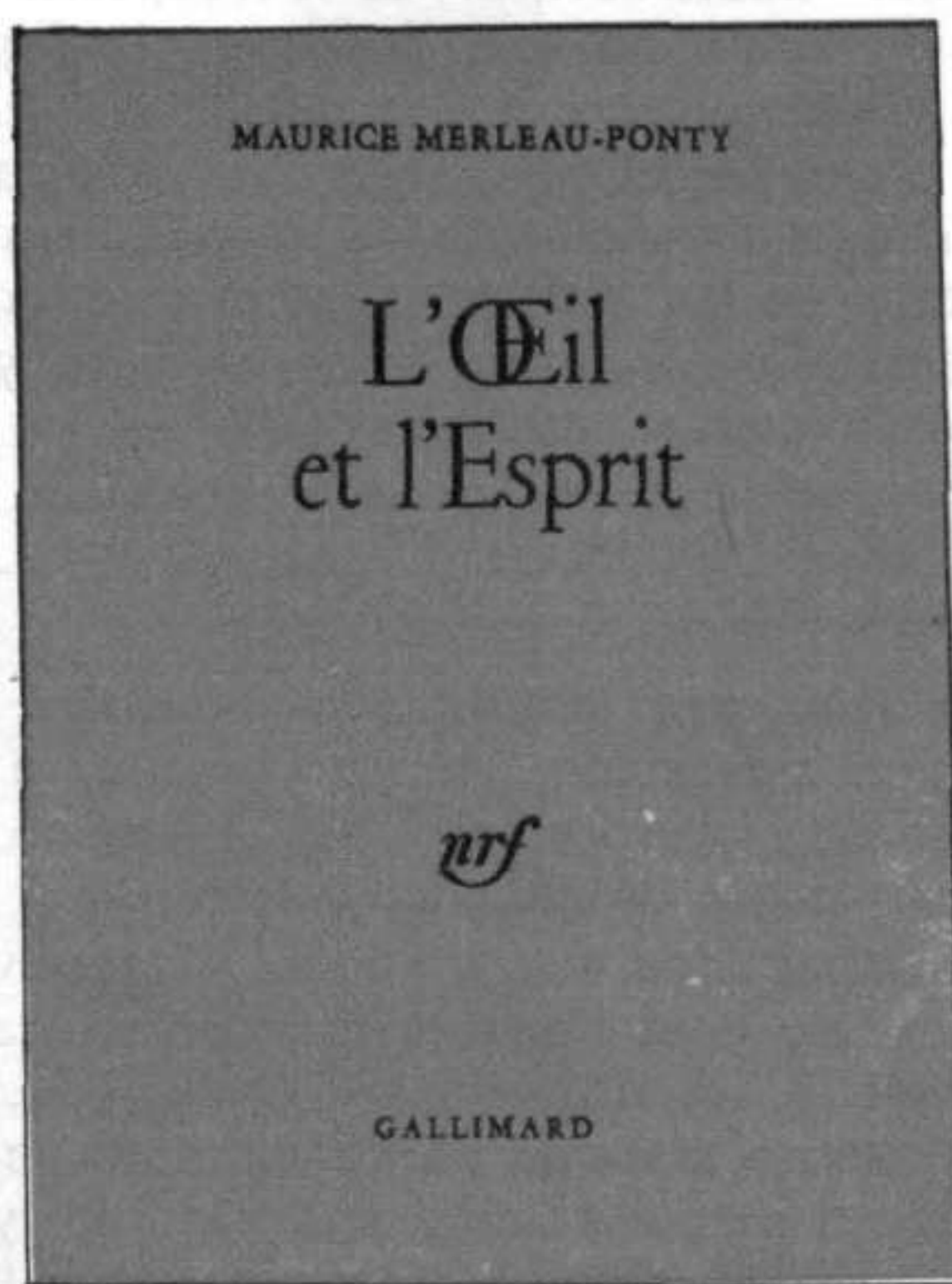
LA SEGUNDA REALIDAD

Otro hecho importante es la desaparición de la perspectiva. «Un pintor sin perspectiva es un letrado sin gramática», había dicho Luini. El impresionismo renuncia a la perspectiva. El expresionismo ya no reconoce ninguna. Para los «abstractos» el problema deja de existir (Marek).

Con Cézanne se descubre el valor autónomo del objeto, y la estructura plástica penetra en el dominio del detalle. Surge una nueva jerarquía de valores. El espacio de Cézanne es un espacio imaginario. «Al igual que este otro espacio plástico contemporáneo, el del filme, el punto de partida de una experiencia científica, mecánica de reproducción del movimiento» (10). El filme, medio expresivo nuevo, nace allí y deviene *arte de ilusión*, sugiriendo por el arte del montaje espacios imaginarios «plenamente satisfactorios». «Cézanne, escribe Ortega, en medio de la tradición impresionista, descubre el volumen.» Pero «los volúmenes que Cézanne evoca no tienen nada que ver con los que Giotto descubre; son más bien sus antagonistas. Giotto busca el volumen propio de cada cosa, su corporeidad realísima y tangible. Antes de él sólo se conocía la imagen bizantina de dos dimensiones. Cézanne, por el contrario, sustituye a los cuerpos de

miento de velocidad y cambio (12). Aumenta en proporción jamás conocida la percepción sensorial y aparece una «nueva sensibilidad agudizada, una nueva excitabilidad». El *momento* sustituye a la *duración* y nace y se instaura «el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única, una ola fugitiva del río en que no se baña uno dos veces». La filosofía de Bergson, la poesía de Mallarmé, la pintura de Van Gogh, participan de este mismo sentimiento y su correspondiente estado de espíritu. La morfología del cine y del mundo de la imagen no se puede comprender ontológicamente sin la aprehensión del *significado* de esta revolución, en que participa la obra impresionista, la filosofía de Bergson o la épica de Proust. La visualidad se realza, los elementos ópticos de la experiencia adquieren nueva importancia, el instante se instala en el centro de la idea del mundo. Ontológicamente, todo empieza en el impresionismo que prepara las revoluciones posteriores por inventar «el proceso de la anexión de la realidad por el arte» (Hauser, p. 277). El silencio adquiere una función específica en el lenguaje. La idea de la *simultaneidad* domina la nueva concepción del tiempo. El pasado se torna inmanente en el presente.

La simultaneidad constituye la esencia del cine como arte. Su aparición coincide con el método automático de escribir, el montaje escénico y la mezcla de formas espaciales y temporales (13). La simultaneidad consiste en la espacialización de los elementos temporales que realiza el impresionismo al destruir la idea quattrocentista del espacio. Hay un paralelismo entre el intuicionismo y la *duración* de Bergson y la estructura del arte nuevo, de la Imagen. Nacen nuevas categorías temporales. Una



trata de una nueva «profundidad», que no la de Descartes y de la pintura renacentista. Es la moderna profundidad, que una vez más exige «que se busque no una vez en la vida, sino toda la vida» (9). Así lo afirma Giacometti al hablar de Cézanne y su revolución: «Yo creo que Cézanne ha buscado la profundidad toda su vida.» En efecto, representa, en búsqueda consciente, «el fin de la perspectiva científica» (Novotny). Cézanne, nos dice Merleau Ponty, va derecho al espacio sólido y constante, que allí los colores se mueven uno en contra del otro, modulándose en la inestabilidad. El espacio y el contenido conviene buscarlos conjuntamente. Al lado del problema de la distancia, línea y forma, surge, con todo su peso, el problema del color. ¿Qué es el color? Nos lo dice Paul Klee, uno de los espíritus técnicos

las cosas volúmenes irreales de pura invención» (11). Así llegamos a la creación artística de una segunda realidad.

Las puertas abiertas por Cézanne sirven para que penetren en el nuevo campo y culminen la obra, el cubismo y el fauvismo, el expresionismo y el surrealismo. Aparece la cuarta dimensión de la pintura, que revolucionaría el universo de la imagen naciente. Cada parte del objeto posee su propia luz. Todo color es a la vez luz. Nace el espacio plural, ya no de las formas, sino del color.

Con el impresionismo se introduce «un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida», un nuevo senti-

interrelación íntima se establece, como es natural, entre Cine y Teatro. El nuevo Teatro influye en la configuración del cine, y éste último influye, a su vez, en las nuevas formas teatrales. El mismo proceso de interdependencia estructural y estética tiene lugar entre el cine y la novela. La novela de Proust, Kafka, Musil es cinematográfica «ante litteram». La literatura surrealista posee las dimensiones estéticas del cine. La última épica laberíntica del tipo «nouveau roman» —ejemplar es entre todas las obras la de Alain Robbe Grillet, Beckett, Genet— vive bajo el signo de la esencia dinámica y compleja de la imagen y de la dimensión cinética del mundo. La literatura sigue una parábola nueva, desde la escritura hasta la

(10) FRANCASTEL: *Op. cit.*, pág. 227.
(11) *Op. cit.*, pp. 118-119.

(12) Cfr. ARNOLD HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1968, vol. III, páginas 202 y sig.
(13) Cfr. HAUSER: *Op. cit.*, pág. 288.



imagen, en una nueva voluntad de «destruir el templo» de la literatura, de liberarse de las servidumbres que ella impone. Un universo donde «escribir significa finalmente negarse a pasar el umbral, negarse a *escribir*» (14). El «grado cero» de la escritura» al cual se refiere Roland Barthes, se acerca al universo de la imagen, al silencio beckettiano del filme o del «Dépeupleur». Vuelve siempre a tener actualidad, en los dominios del séptimo arte, y su proyección sobre el contexto estético en que impera aquella célebre confesión de Artaud: «He debutado en la literatura escribiendo libros para decir que no podía escribir nada en absoluto.» Es significativo que el universo de la imagen se instale sobre la destrucción de una idea tradicional del espacio y del lenguaje, sobre el universo devastado del nihilismo literario y estético.

ARTAUD Y EL CINE

Al cine y al universo de la imagen en general aportaba en su tiempo ideas originales Antonin Artaud, uno de los revolucionarios del teatro contemporáneo. Su obra de teoría teatral, su doctrina del «teatro y su doble», están íntimamente relacionadas a la estructura del mundo del cine y la apertura en el mundo de la percepción y su fenomenología del universo de la imagen. En sus *Obras* (15) encontramos interesantes reflexiones realizadas desde dentro por un hombre «del oficio», sobre el Cine. Aunque Artaud rehúye los juicios estéticos formales, sus ideas sobre el cine se integran muy bien en las exigencias de una verdadera Estética de la imagen. Para Artaud, que vive la gloria y culminación artística del cine mudo, capaz de expresarse sin trabas en su propio

lenguaje estético, «el cine implica una vuelta total de los valores, un cambio completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. El es más excitante que el fósforo, más cautivador que el amor. No se podía seguir intentando indefinidamente destruir su poder de galvanización por medios destinados a neutralizar sus efectos y que pertenecen al teatro» (p. 73). Artaud busca y reclama la realización de películas fantasmagóricas, poéticas, psíquicas. Ve en la rapidez, el ritmo, la lejanía de la vida, estados culminantes del alma, atmósfera de visión, la esencia del Cine. El Cine es, por su misma índole estética, un «excitante notable». En cuanto el Cine logre unir el arte y suficiente ingrediente psíquico, dejará el Teatro atrás «relegado al armario de los recuerdos» (p. 74).

En el Cine y el universo de la imagen que él representa, Artaud ve la réplica a la «traición» del Teatro, cuya revolución él reclama. El Cine es veneno inofensivo y directo, sin elementos intermedios entre el espectador y la obra; su objeto pertenece a lo maravilloso. El Cine descansa en sus medios de representación objetivos. Lo cinematográfico encuentra por este camino lo mágico. El se presenta, como arte y como realidad, en «un estadio avanzado de desarrollo del pensamiento humano y se beneficia de este desarrollo». Desarrollo de una doble vertiente: estética y técnica, con cada vez menos cargas metafísicas. Artaud prevé la aparición del cine en relieve y en color, pero ve en ellos elementos accesorios que no modificarán la esencia del cine. Esta esencia es un *lenguaje nuevo*. Un lenguaje propio, que no necesita una definición por analogía con otros lenguajes. La característica y virtud de este lenguaje, consiste en el *movimiento secreto* y la *materia de las imágenes*, lo *imprevisto* y el *misterio*. Las imágenes en-

cierran en sí misma, su *significación* y su *símbolo*. En el Cine, el Espíritu «se mueve fuera de toda representación. Esta especie de poder virtual de las imágenes, busca en el fondo del espíritu posibilidades hasta ahora inutilizadas. El Cine es, esencialmente revelador de toda una vida oculta, con la cual él nos pone directamente en relación» (página 80). De su mundo se desprende un sentido de *trance* favorable a *ciertas revelaciones*. Está hecho para representar cosas del pensamiento, lo interior de la conciencia, de modo directo «sin interpretaciones, sin representaciones» (p. 81).

Según la tesis de Artaud, la aparición del Cine y de la imagen estética de tipo cinético, se produce en un momento decisivo en la evolución del pensamiento humano. Este momento coincide con la situación en que «el lenguaje usado pierde su valor de símbolo, cuando el espíritu está cansado del juego de la representación». El arte contemporáneo llega a desprenderse de toda sobrecarga metafísica. Llega así a un estado de conciencia que Artaud o Kurt Marek (16) aprecian en el arte y la espiritualidad oriental. «El conjunto de los quinientos templos de Bhuvanesvara en la India septentrional, escribe Marek, estaba a tanta altura del empuje de sobrecarga metafísica nacida del cristianismo, como el antiguo grupo egipcio de las pirámides de Gizeh. Los maestros del arte europeos desarrollaron las normas de su disciplina únicamente a partir de obras de Occidente y fueron muy hostiles a un hombre como Strzygowski que intentaba introducir el arte de Oriente y buscaba normas más extensas» (17).

Artaud buscaba las raíces de su teatro metafísico «en la falta de metafísica del arte teatral oriental». La pérdida del mundo de la representación del arte moderno, que la cultura de la imagen completa, responde muy bien a esta tendencia de «universalizar» el concepto estético del arte. Renunciando a las representaciones, en el Cine toma cuerpo una «sustancia insensible». Así el Cine se torna traductor de sueños o de todo lo que se parece al dominio de los sueños. Su lenguaje es rápido, directo, alejado de toda lógica lenta, inmersa en la fantasía. Prescinde de las representaciones necesarias en las otras artes. Es, concluye Artaud, unidad de Vida, Pensamiento, Poesía, Espíritu. Se sustituye al ojo humano, que tanta importancia tuviera para un Leonardo o Alberti, en su concepción visual de la pintura. Piensa en lugar del ojo humano y penetra el mundo por él, mediante «un trabajo de eliminación concentrada y mecánica». «El objetivo clasifica y digiere la vida, ofrece a la sensibilidad, al alma, un alimento ya preparado y nos deja ante un mundo finito y seco» (p. 96). Su visión del mundo es ineluctablemente fragmentaria, arbitraria, inacabada, abierta, sin marco. El Cine llega, por tanto, al centro de la vida, su ángulo visual es restringido, un universo cerrado. «Su poesía no está allende, sino de este lado de la imagen.» «El cine será *siempre visual*, pero de tal forma que se podrán agregar las palabras sin cambiar nada del desarrollo de las imágenes» (157).

A su vez, el estructuralista Roland Barthes, se preocupa de la naturaleza artística de la fotografía documental. Mientras Marek observa en qué medida el desarrollo de la fotografía desplaza el arte pictórico como forma definida de creación y aporta como ejemplo a Picasso trazando en el aire dibujos con lápiz fosforescente en una cámara oscura que una cámara fija a través de los objetivos, Roland Barthes adopta una

(14) Cfr. MAURICE BLANCHOT: *Le livre à venir*. París, Gallimard, 1959, pág. 303.

(15) Cfr. ANTONIN ARTAUD: *Oeuvres*. Ed. Gallimard, París, 1961, vol. 3, págs. 11-103.

(16) KURT W. MAREK: *Provokatorischen Notizen*. Conf. Ed. Woodstock, New York, 1960.

(17) Cfr. MAREK: *Op. cit.*



actitud crítica delante de la fotografía. «Ella nos priva de nuestro juicio», afirma Barthes. «Alguien se ha conmovido por nosotros, ha reflexionado por nosotros, ha juzgado por nosotros. El fotógrafo no nos ha dejado nada—sino un simple derecho a la aquiescencia intelectual—. No estamos ligados a estas imágenes, sino por un interés técnico. Cargadas de sobreindicación por el mismo artista, ellas no tienen para nosotros ninguna historia, no podemos inventar nuestra propia acogida a este alimento sintético, ya perfectamente asimilado por su creador» (18). ¿Pero no hay acaso en esta actitud crítica un rechace último, y por un espíritu de vanguardia, del sentido mismo del mundo de la imagen? ¿No es ésta la última defensa de la literatura, a la cual Artaud, treinta años antes, había renunciado ya reconociendo la primacía de dos elementos nuevos, de la pérdida de la representación, de la

lo específico de este arte. Más tarde, Epstein (*Bonjour Cinéma; Cinéma du Diable*), René Clair, Balasz (*El hombre invisible*, 1924; *Der Geist des Films*, Berlín, 1931), teórico del encuadre, primer plano y montaje, Pudovkin (director y gran teórico ruso, analista orgánico del cine, teórico del Contenido o Idea), Arnheim (*Film als Kunst*, 1931), teórico del lenguaje filmico, Galvano della Volpe (*Il verosimile filmico*, Roma, 1954; *Crítica del gusto*, Milán, 1960), también teórico del lenguaje y de la estética del filme. Una idea del Cine como arte nos la ofrecía en la perspectiva filosófica Giovanni Gentile, en 1935, en su «Prólogo» al libro *Cinematógrafo*, de Chiarini. «El problema estético del cine, escribía Gentile, técnico neoidealista del arte como sentimiento, en cuanto deriva del empleo de elementos mecánicos, es el problema de todo arte; también en este caso el problema se resuelve en la supera-

cialidad estética, esencial, del Cine, es el movimiento (21). Epstein atribuye morfológicamente el éxito del séptimo arte, al *primitivismo americano* y a la *senilidad de la cultura europea*, saturada, abstracta, en busca de formas simbólicas. El Cine apelaría a facultades primarias, originarias del hombre: imagen, magia, superstición o brujería, como venía en decir Artaud. Su carácter es, según Epstein, irracional, demoníaco. Levanta el mundo de la Imagen contra el mundo de la Palabra. «La metafísica del lenguaje visual no es tanto intelectual, cuanto emotiva» (Epstein, p. 69). Hay en él valores simbólicos y oníricos. Filme y sueño, son discursos visuales. El lenguaje del Cine es universal, fruto de la rebeldía. Su encarnación es el Cine mudo. Con el Cine hablado se vuelve a los nacionalismos y a las interferencias teatrales y literarias. Pero permanece la relativización de los valores teatrales, el tiempo flotante o fluctuante, el movimiento reversible del tiempo.

Lugar y reflexión aparte merece el Cine y la imagen cinética, como lenguaje. La pantalla grande y pequeña se encuentran en la estructura de un lenguaje común. A este lenguaje se le ha definido sentenciosamente como *lenguaje de la realidad* (Pasolini). También como código de la realidad o semiología general en potencia. Los personajes del Cine hablan, según Pasolini, en *sintagmas vivientes* (22). Roland Barthes, crítico estructuralista, establece una relación palabra-imagen como «signo de un lenguaje, que no es sino "mensaje" fotográfico», a saber: «mensaje sin código» (23). Se recurre así a la vía *analógica*, como hemos visto, y a la «retórica de la imagen». Galvano della Volpe destaca, en cambio, la «naturaleza específica» y «la técnica semiótica representativa principalmente expresiva» del Cine (24). Habla del «status expresivo», funcionalizante de la palabra, de la fotografía. Pero también Della Volpe recurre, sin quererlo, al procedimiento analógico que critica en Barthes, cuando compara el lenguaje y el código filmicos con el lenguaje o el código musical o pictórico. Así descubre normas técnicas expresivas del filme. Hay una idea filmica, un simbolismo estético-filmico. Un lenguaje propio de la Imagen, que no necesita de «analogías» con el «lenguaje de las abejas» o «de las flores», como pretendía Barthes. Lenguaje propio, mensaje propio, categorías propias, tal como las proclamara Artaud, sin disquisiciones en torno a «significante-significado», «denotativo-conotativo», simples analogías lingüísticas que conviven con analogías plásticas o figurativas que el propio Galvano della Volpe no sabe eludir.

Hay un aspecto último del Cine. El que deriva de su análisis como obra de arte. Análisis del Ser, de la experiencia estética del Cine y la Imagen. A ello contribuyen obras como la de René Clair, para quien «algunos años de cinema, sin un siglo para otra forma de arte». De esta idea parte su análisis teórico de la realidad de las «artes cinéticas» (25). Es la suya una obra que se nos presenta como un documento en profundidad de la experiencia de la Imagen y las Artes Cinéticas durante cien años (el siglo de la fotografía), desde las primeras fotos hasta las fotos de los planetas lejanos.

Desde Mack Sennett hasta Charlot, el expresionismo alemán, el Cine puro y poético, el mundo de Hollywood, las etapas sonoras



sustitución de nuestro ojo y nuestro esfuerzo sensorial, que la *técnica* de la imagen aportara?

UN ARTE AUTONOMO

Se llega así al problema de si el Cine y la Imagen han llegado a ser un arte autónomo. Como tal arte autónomo y como poseedor de una propia experiencia y esencia estética, se le proclamó desde su propia gestación. Luigi-Chiarini nos ofrece una bibliografía muy completa en este sentido (19). Ya en 1911, Riccioto Canudo definía al cine, en detenidos estudios estéticos, como el «Séptimo Arte». Después de la primera guerra mundial se ocupan de la Estética del Cine Delluc y Richter, que buscan lo esencial,

ción o anulación de la técnica: a saber, en el Espectáculo, donde el espectador no sepa ya nada del mecanismo con que se produce.»

Una vez más, se pone de manifiesto la idea del ritmo y de la espacialidad del tiempo como elemento esencial del Cine. El Cine se centra en la elaboración creativa de la realidad. Con todo ello, no se puede decir que hayan abundado las ideas en torno a una Estética del Cine. Lo que se encuentra con profusión, son Poética o Críticas de la Imagen. Quizá elementos de estética valiosos encontremos en los libros, de carácter más bien polémico, de Jean Epstein (20). Epstein vuelve a las ideas poéticas de Canudo, que reivindicara ya en ciernes, un Cinema puro, «antiteatral y extraliterario» o las de Luis Delluc que veía en el Cine el lugar *geométrico de la fotogenia*. De todas formas, se recalca una vez más que la primera

(18) ROLAND BARTHES: *Mithologies*. Ed. Seuil, París, 1957, págs. 105 y sig.

(19) Cfr. LUIGI CHIARINI: *Arte e Tecnica del Film*. La terza, Bari, 1965.

(20) Cfr. JEAN EPSTEIN: *Le Cinéma du Diable*. Ed. Jacques Melot, París, 1947.

(21) *Ibid.*, pág. 43.

(22) Cfr. *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial, Madrid, 1970, págs. 68 y sig.

(23) ROLAND BARTHES: «Rhétorique de l'Image», en *Communications*, núm. 4, pág. 42.

(24) Cfr. *Problemas del nuevo cine*, pág. 136.

(25) Cfr. RENE CLAIR: *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*. Gallimard, París, 1970.

de los años 30, el neorrealismo y las grandes posibilidades del Cine de hoy, las páginas de Clair nos ofrecen una de las perspectivas más claras y lúcidas sobre la gran aventura del Cine. Esta aventura la analiza un hombre de gran cultura, cosa que no abunda en el oficio en el cual René Clair ha destacado tanto. Frente a los debedores de ídolos, él afirma con mesura y documentalmente que el Cine no ha matado, ni

el teatro, ni la literatura. Esteta del Cine artístico, no comparte las experiencias mastodónticas del tipo «cinemascope». Pero ofrece a la Televisión su lugar en el mundo de la imagen distinto del lugar y el porvenir del Cine. Por gozar ésta de dos nuevos «privilegios»: la *instantaneidad* y la *intimidad*, con lo que empieza la segunda gran etapa en la historia de las «artes cinéticas». En la mitad del siglo XX ha empezado la «Edad

de la Televisión», con millones de espectadores, con un carácter específico en cuanto espectáculo multitudinario fragmentado en millones de intimidades, destinado a revolucionar hasta lo profundo la dramaturgia. La Estética de la Imagen está ligada a la Galaxia de la Imagen, que condicionará en múltiples aspectos la existencia del hombre como ser poético, como auténtico creador de formas.

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

HE aquí un libro inquietante. Un regalo visual. El autor—el antólogo, en este caso—, Klaus Peter Denciker; el título, Text-Bilder. Se trata de una recopilación de «poesía visual internacional». Es en Alemania donde se ha editado el libro y me lo envía Felipe Boso, este adelantado—forzado, si se quiere—de la poesía concreta. Al lado de él un número de la revista Akzent, donde se recoge una colección muy interesante de poetas que cultivan esta manera de expresión, todos ellos españoles. Entre los nombres, con Felipe Boso, Guillem Viladot, López Gradolí, Fernández Molina, Herminio Molero, José Luis Castillejo... Casi veinte poetas que juegan con letras, fotografías, dibujos, que apartan la palabra de su servidumbre habitual para llevarla a otros planos de significación. Por lo general, muestras cultas, y hasta terminales, y hasta decadentes. Cansancio de un orden lógico en la expresión; desdén por lo establecido y manoseado. Y, desde otro ángulo, búsqueda apasionada por una manera virgen de comunicación, y también universal. En este sentido, la palabra se libera de sus impuestos contenidos oracionales y busca, más allá de ella misma, un mundo de aventurada ligereza.

La antología de que hablamos nos conduce visualmente—¡qué suerte, por esta vez, la de no saber alemán!—, nos hace retornar a un mundo niño, donde el camino del conocimiento se hace purísimo y sorprendente. Hojeamos, vemos, con absoluta libertad imaginativa, con absoluta franquicia subjetiva, un mundo en el que no tenemos aparentemente compromiso de aceptación o de rechazo. La antología es universal, de modo que, sin quererlo—sin

casi necesitarlo—un signo, una palabra conocida, una figura recordada—esos caligramas de Apollinaire... «nous qui que-tons partout l'aventure»—nos ponen el pie en tierra, sólo por un momento, y de nuevo nos elevamos a regiones imprevistas.

Muestras epigráficas griegas, romanas, árabes, aztecas, desvelan los cimientos de esta torre, de esta ciudad, de este reino liberalísimo, donde todo parece gratuito de hecho, pero con vocación de hacerse necesario. Si a la salida de toda obra de arte es verdad que, inevitablemente, nos encontramos distintos, después de hojear este libro tenemos conciencia cierta de que nuestra sensibilidad hasta ese momento carecía de una determinada dimensión. En algo coinciden todos estos ejemplos; lo que no quiere decir que sea tarea fácil someter ese algo a canon o a definición.

¿HABIA contado Felipe Boso, en su persecución tras los cultivadores de la poesía concreta, con este Gabriel Celaya de Campos semánticos? A alguien le ha podido extrañar, en un poeta de cuadratura tan rigurosamente comunicativa, esto que puede parecer una escapada, una divagación, un juego. Y, sin embargo, el libro no hace otra cosa que confirmar y conformar un Celaya total y buscador, humilde y soberbio a un tiempo, señor y servidor siempre de su palabra. Cuando en la poesía experimental no hay un afán de distinción o una manera de enmascarar ciertas impotencias expresivas, nos encontramos con interesan-

tísimos valores de investigación encarnizada. Este es el caso de Campos semánticos, donde el proteico Gabriel Celaya se retrata casi con trazos de niño, con mascarilla fiel y de formalísimos resultados. Nadie más consecuente que él con su aparentemente varia poesía. Pocos poetas conozco de línea más clara, de trayectoria más orgánica, de resultados más consecuentes. Se nota siempre que se divierte y se desespera accionando la herramienta expresiva. Cuando ésta presta campos de libertad tan abiertos y no usados por el poeta, su empujón hacia la forma última se hace dramático y, a veces, se queda con el hombro dolorido por haber dado en el vacío, porque la materia no ha respondido a la intención. No importa. Ahí está muchas veces, para nosotros, el mejor y más trascendente Gabriel Celaya.

DOCE poetas suecos, nacidos en años que van de 1928 a 1944, forman la antología que nos presenta Justo Jorge Padrón. Una labor verdadera e importante, con gusto por la empresa acometida, con conocimiento del tema, y con disposición de «medios» para llevar a cabo su cometido. Cada poeta ha sido tratado sobre el terreno; se nota a cada paso la cercanía del antólogo; el uso de la vecindad y no el abuso del libro. Cuando salimos, felizmente, de unos tiempos en los que la poesía en lenguas extranjeras llegaba a la nuestra, después de pasar por no se sabe qué bastardías e intermedios, satisface ver que un poeta de calidad se ha acercado directamente a las aguas manantiales y vivas y que el puente comunicador nos llega sin suturas ni remiendos.

Justo Jorge Padrón ha sido valiente en la acotación de los tiempos, en el manejo de los nombres. No conocemos el tema para saber si la nómina es la debida, pero el antólogo, una vez más, ha puesto en el aire un hermoso riesgo. Para unir con nuestros comentarios de hoy, citemos entre los seleccionados a Bengt Emil Johnson, el más fino cultivador de la poesía concreta entre los poetas suecos actuales. De él se ha dicho que su poesía «ha obtenido una superficie de contacto más amplia y que se mueve libremente en todos los niveles del idioma. El lenguaje continuamente en movimiento hace que las palabras vivan, huelan y alboroten con una inmensa voluntad de expresión».



la palabra *novela* para designar el género a que venimos refiriéndonos. Y así, las ediciones del *Decamerón*, de Boccaccio, aparecidas en 1494, 1496, 1524, 1539, 1543, 1550, traducen cien novelas».

Conviene recordar que la palabra *novela*—un italianismo difícil de ocultar, según Juan Valdez, en su *Diálogo de la Lengua*, todavía, en esa época, apenas adaptado al idioma español—creó confusión, desorientación en lo que le concierne al vocablo *cuento*, ya que con uno y otro se aludía a *relatos breves*, diferenciados—escribe Baquero Goyanes—de las extensas «historias fingidas», como el *Quijote*.

«En la lengua italiana *novella* era un diminutivo formado sobre la palabra latina *nova* (en italiano *nuova*), y con una significación de breve noticia, de pequeña historia.

Así, hasta nuestros días, *novela* terminó por designar la narración extensa, *cuento* fue el término para el relato breve. Durante los siglos XVI y XVII, no debió darse tal diferenciación.

Por ejemplo, las *Novelas Ejemplares*, de Cervantes, no son más que las—hoy así llamadas—*novelas cortas*.

En el siglo XVI, según Cervantes, se reservaba la voz *cuento* para la narración oral, *novela* para la escrita.

La palabra *cuento* tiene sentido plenamente popular y tradicional; en cambio la *novela*, acepción de narración escrita.

«En la imposibilidad de recoger—agrega Baquero Goyanes—aquí todos los as-

INTRODUCCION FANTASTICO

Por Nicolás COCARO

LA NOVELA Y EL CUENTO

«Considera J. Corominas que la acepción de *narrar, relatar*, como derivada de *calcular, computar* (del latín *computare*) es tan antigua como esta otra originaria, pudiendo fijarse su presencia en la lengua castellana hacia 1140; fecha probable, según Menéndez Pidal, de la composición del *Cantar de Mio Cid*.»

Mariano Baquero Goyanes en su trabajo *Qué es el cuento*, sostiene «con el tiempo cómputo, un cultismo, quedó reservado a lo estrictamente numérico y cuento se vinculó al viejísimo quehacer

humano de narrar hechos e historias curiosas».

Por lo tanto, y esta demostración se le debe a los estudios de investigadores españoles, en los manuales referidos al tema, en los más antiguos, la palabra *cuento* es ignorada. Quien recorra los libros más conocidos y los menos accesibles al lector se hallará que en las denominaciones menudean entonces *fábulas o fablillas, enxiemplos, apólogos, proverbios, castigos, relación*, etc.

En lo que se refiere a la novela, señala Baquero Goyanes que «ya en la época de los Reyes Católicos y después en la del emperador Carlos V, en la primera mitad del siglo XVI, penetra en España

pectos implicados en la problemática del término *cuento*, quisiera resumir la cuestión volviendo, en cierto modo, al punto de partida: una cosa es la aparición de la palabra *cuento* en la lengua castellana, y su utilización para designar relatos breves de tono popular y carácter oral, fundamentalmente; y otra, la aparición del género que solemos distinguir como *cuento literario*, precisamente para diferenciarlo del tradicional. Este existía desde muy antiguo, en tanto que la decisiva fijación del otro, del literario, habría que situarlo en el siglo XIX.»

Como la precisión del trabajo de Baquero Goyanes no admite interferencias, he aquí, con sus palabras, la distinción

entre el cuento popular y el cuento literario:

«No siempre es posible separar con facilidad estas dos especies, ya que bastantes cuentos literarios presentan una clara inspiración popular. Aun así, parece claro que el cuento popular es el que, anónimamente, se transmite por tradición oral a lo largo del tiempo; en tanto que el cuento literario tiene un autor a quien corresponde plenamente su invención, su creación.»

En cuanto a la estructura, otro problema del tecnicismo narrativo, el ensayista español acota:

«La estructura de éste —febril, nerviosa, justamente por su precipitada brevedad— resulta la más adecuada para una temática cuya mayor efectividad, cuya más potente eficacia se obtienen a través de esa breve *descarga emocional* que el cuento supone, en contraste con los lentos y progresivos efectos que una novela puede provocar.»

Si, a esta altura, del estudio cronológico del cuento se intenta una definición, habría que señalar en primer término la expuesta por Seymour Mento, en su antología, en dos tomos, *El cuento hispanoamericano* (Méjico, 1964):

«El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora, y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto.»

Baquero Goyanes sostiene: «Cuando podemos resumir el asunto, el contenido de un relato breve en prosa (cuando

insólitas. Cosmogonías, mitos, principios filosóficos y narraciones (orientales y occidentales) ofrecen un ámbito extraordinario en el que todo ahondamiento parece limitado.

Los filósofos presocráticos no estuvieron ajenos a esta inquietud, en un tiempo en que los hoy llamados géneros literarios se presentaban menos delimitados unos de otros. Atenas entonces, a pesar de cierto error que se maneja de segunda y de milésima mano, no fue el centro cultural. Los aspirantes a la sapiencia —los experimentados seleccionadores de jugos, según la vieja acepción de la palabra *sofós*— estudiada por Ortega— eran oriundos de los lugares más alejados, especialmente de la «magna Grecia». En sus teorías —tierra, aire, fuego y agua— comenzaron las inquietudes por los dioses, por las transfiguraciones, por las metamorfosis, por los sueños, por la telepatía —así se lo puede comprobar también en la *Iliada* y la *Odisea*, de Homero— que muchos años después, más allá de la leyenda, de la fábula y de los cuentos de aparecidos y fantasmas— van a conformar las primeras manifestaciones, las más rudimentarias, del denominado *cuento fantástico*.

Lo mismo ocurrió en Oriente. El *Zendavesta*, *Las mil y una noches*, algunos libros chinos y leyendas japonesas ofrecen otro perfil que está ínsito en ese círculo de la literatura fantástica, aunque todavía hablemos de elementos caracterizadores, apenas definidos.

Por otra parte, la *Biblia*, un abrevadero

arpa y contar cuentos. Tocó con el arpa aires antiguos, habló de Gudrun y de Gunnar y, finalmente, refirió el nacimiento de Odín. Dijo que tres parcas vinieron, que las dos primeras le prometieron grandes felicidades y que la tercera dijo, colérica: El niño no vivirá más que la vela que está ardiendo a su lado. Entonces los padres apagaron la vela para que Odín no muriera. Olaf Tryggvason descreyó de la historia; el forastero repitió que era cierto, sacó la vela y la encendió. Mientras la miraban arder, el hombre dijo que era tarde y que tenía que irse. Cuando la vela se hubo consumido, lo buscaron. A unos pasos de la casa del rey, Odín había muerto.»

También los finlandeses, en el *Käléwala* (Leyendas de la tierra de los Kalewa, o sea los finlandeses) enfrentan ese círculo que el hombre percibe, pero que racionalmente no comprende. Así, por otra parte, las sagas germánicas y anglosajonas.

América no está ajena. Cómo lo podía estar. Si muchos elementos arrancan de los viajes mediterráneos en los que participaron los «Cronistas de Indias», y otros pertenecen al acervo local. Digamos que el *Popol Vuh* y *El libro de los libros de Chilam Balam* son representativos en esta sucinta enumeración.

Si dejamos de lado la superstición, los antecedentes religiosos, la credulidad o incredulidad del pueblo, y deslindamos un género tan complejo, tan atrayente, tan riesgoso, apartándonos de la filosofía, de la historia, del mito y de los sim-

AL CUENTO



Adolfo Bioy Casares

podemos contarlo) es que, indudablemente, estamos ante un *cuento*. Cuando no sea posible o, por lo menos, no resulte fácil tal experiencia, puede suponerse que lo que tenemos delante es un *poema en prosa*.»

EL CUENTO FANTASTICO

Muchas son las formas que asume el más allá en la angustia del hombre que se sabe mortal. El interrogante presenta en la imaginación y en el pensamiento del ser humano las características más

insustituible, se torna el documento más acuciante donde no se sabe, por lo menos en el «Antiguo Testamento», dónde comienza nuestra realidad y dónde concluye la historia más o menos popular.

Los pueblos nórdicos asimismo son poseedores de innumerables leyendas, poco estudiadas entre nosotros, como la de «Odín», tan bien caracterizado por Jorge Luis Borges en esta breve prosa:

«Se refiere que a la corte de Olaf Tryggvason, que se había convertido a la nueva fe, llegó una noche un hombre viejo, envuelto en una capa oscura y con el ala del sombrero sobre los ojos. El rey le preguntó si sabía hacer algo; el forastero contestó que sabía tocar el

ples cuentos orales, o sencillamente de lo *féerico* (Die Fee, el hada) ese galicismo endiablado, aunque encantador, que nombra universalmente lo maravilloso, lo fantástico con sentido de folklore, otra es la dimensión que enfrentará quien se interne en tan complejo ámbito.

DESLINDE DE LO FANTASTICO

Los diccionarios no aclaran mucho la idea de lo fantástico. Hablan de su origen griego o latino (*Phantasticus*, *fantasticós*), es decir, «lo quimérico y fin-

gido que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación».

Sin embargo, ese concepto ha evolucionado, si nos atenemos al deslinde del género literario. Dentro de un mundo real, que puede ser razonado, en el que el hombre se angustia, acaso se instale un hecho sobrenatural. Entonces, lo fantástico necesita del soporte real para definirse. Así sucede, para dar un ejemplo, en el cuento de Leopoldo Lugones, poco y nada conocido, que lleva por título «El hombre muerto». Se narra la historia «de un loco singular cuya demencia consistía en creerse muerto». Nadie, por supuesto, le creía, hasta que una noche llegó un arriero a la posada y creyó (con fe). He ahí lo fantástico del cuento. Cuando pensamos encontrarnos frente a un simple maniático nos sorprendemos, como las mismas personas del relato, de algo inusitado: se encuentra realmente muerto el supuesto demente, pero lo horripilante es que debajo de la manta —de hecho, no podía haber más que un cadáver reciente— sólo se hallan huesos descarnados de treinta años atrás.

«Allá, entre los harapos, reposaban sin el más mínimo rastro de humedad, sin la más mínima partícula de carne, huesos viejísimos a los cuales adhería un pellejo reseco.»

En cuanto a fantasmagoría (*fastasma*, aparición, y *agoreio*, hablar, o llamar), se define «por una ilusión de los sentidos o figuración vana de la inteligencia, desprovista de todo fundamento».

La literatura fantástica está poblada de cuentos con fantasmas. Universalmente, en este género, el tema de los fantasmas acaso sea uno de los más comunes. Citemos, por ser constantemente recordado, el caso del padre de *Hamlet*. Dentro de un argumento de reyes y venganzas, el fantasma del viejo noble se fusiona con total naturalidad. El lector o el espectador en ningún momento rechazan ese elemento fantasmagórico que



irrumpe en la intriga, sino que lo aceptan como una presencia necesaria para la causa del príncipe Hamlet.

Por último, no se puede eludir la idea de *fantasía* (latín, *phantasia*, y del griego, *fantasia*), «facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar los ideales en forma sensible o de idealizar las reales. Imagen formada por la fantasía. Fantasmagoría, ilusión de los sentidos. Grado superior de la imaginación en cuanto inventa o produce. Ficción, cuento o pensamiento elevado e ingenioso».

Louis Vax, en *Arte y literatura fantásticas*, escribe: «La narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real.»

Esto ocurre en nuestros días, por ejemplo, Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Bullrich, Eduardo Mallea, Silvina Ocampo y Anderson Imbert rehúyen todo lo que pueda parecer o ser horroroso, macabro. Se busca, siempre en el ámbito natural, que aquel elemento prodigioso haga su obra, con un terror refinado, acaso quitándole contornos a la antaño horrorizada imaginación, reduciendo a veces el cuento a un teorema, dentro de cuyos límites aquélla golpea y busca irrumpir con el poder ilimitado que siempre acucia al hombre con los interrogantes eternos.

ALGUNAS CLAVES DEL CUENTO FANTASTICO

Fuera de los datos aportados por diccionarios, siempre insuficientes, o por enciclopedias generalizadoras, los críticos especializados y los estudiosos del tema han preferido rehuir una definición del género fantástico.

En este caso, el cuento «El hombre muerto», de Lugones, antes indicado, puede alentar la aproximación de una idea más clara acerca de los contornos de este tipo de cuento tan asediado por el lector, tan obsesivo, tan vivo en la imaginación creadora, pero también tan abominado por quienes con falso sentido realista lo consideran escapista, evasivo —como si cualquier tipo de literatura no lo pareciera en su transfiguración—, huiente de la realidad social, política de nuestro tiempo. Ello denota un desconocimiento pueril o, en el caso más sospechoso, la negación *a priori* de un tipo de relato que no abusa de los elementos sobrenaturales, por lo menos hoy día, sino que se inscribe sin alardes que desentonen en nuestro mundo cotidiano.

A propósito de ello, Enrique Anderson Imbert expresa: «... la literatura, en el fondo, es un esfuerzo para liberarse de la realidad, tanto de la física, que nos oprime desde afuera, como de la psíquica, que nos inunda con su turbión de sentimientos, impulsos e ideas».



Silvina Bullrich

Los aparecidos, los fantasmas, la magia, lo demoníaco tan pródigos en las nieblas anglosajonas, germanas y escandinavas, les han dado paso a la claridad eufónica, a los personajes de carne y hueso (claro, siempre encarnados en ellos lo sobrenatural), a los atareados industriales, a los empleados de oficinas, a los viajeros, a los alienados por un mundo de amenazas de invasiones interplanetarias, bombas atómicas, rayos Lasser, masificaciones en ciudades sitiadas, erosiones de determinadas zonas del planeta, desequilibrios ante la imposibilidad de lograr alimentos, o esa confrontación balística de un mundo antagónico que dialoga, pero que finge no entenderse.

Tal vez porque soportan todavía el peso acuciante de las ideologías de sus abuelos, de sus padres, y, más que por convicción, acaso por ideal juvenil o por desconocimiento del pasado histórico, buscan, a través de la agresividad, el escamoteo del orden, una utopía (bien cuadra este sustantivo a un aspecto que se roza con lo fantástico) que los llevará al otro extremo del arco del péndulo, es decir, al límite ideológico, y así en este interminable juego infinito, donde seguramente el mundo futuro alentará menos pudientes y tal vez una nivelada e insatisfecha humanidad empobrecida.

Acaso también los nuevos sistemas de violencia, autosacrificios individuales, el sistemático ataque a víctimas inocentes en aras de una publicidad espectacular, estén negando el deseo y la necesidad de sobrevivir de la mayoría de la humanidad.

En este ámbito, el cuento fantástico moderno toma elementos de la ciencia, de la religión, de la técnica, de la psiquiatría, de la política, de la sociología y se enanca en su propio dominio estético, sin otra pretensión que la de asombrar, seducir, conmover, interesar la inquietud del lector que busca ampliar

una dimensión extraña en el arte narrativo.

En cuanto al relato de ciencia-ficción (hoy, al parecer, de moda entre los que buscan, en muchos casos, una literatura extraterrena de quiosco), se le considera un desprendimiento del cuento fantástico, hay que señalarle un restringido modo de presentarse, quitándole terreno a lo imaginario, ciñéndose más a la ciencia, a la técnica y menos a la estética, esto es, a la poesía de siempre.

A menudo, en nuestros diálogos con estudiosos y lectores (así nos sucedió en un curso en la Universidad Libre de Berlín y en la Universidad Católica de Córdoba) nos preguntan qué le debe la novela policial al cuento fantástico. Poco y nada. Ha tomado prestado —suele tomar prestado— el elemento extraordinario, ese toque mágico que irrumpe a veces (no siempre) en la realidad detectivesca, rebajándolo a una función de apoyo, de guante, capaz de borrar la impresión digital, para ofrecerle, dentro de una trama lógica, un elemento casi absurdo, como un último suspenso o penúltimo suspenso que el lector aguarda con fruición.

En cuanto al humorismo que parece enmascarar a la incredulidad, tórnase una válvula de escape. El ridículo se da sólo en el hombre o en aquello que se parece al hombre. Según la idea de Bergson, un paisaje nunca es ridículo, sólo es ridículo el hombre.

Pero —ello hay que estudiarlo debidamente— puede el humorismo participar del cuento fantástico, puede ser incorporado a él, como ha sucedido con algunos relatos de fantasmas, especialmente entre los escritores de habla inglesa.

La importancia de la corriente literaria fantástica —así la hemos denominado en memoración del libro *Las corrientes literarias de la América Hispánica*, de Pedro Henríquez Ureña— no fue valorada hasta hace una década. Nuestro estudio cronológico tuvo entonces la misión de abrir un camino en ese tipo de literatura (1).

Louis Vax, en *Arte y literatura fantásticas*, consigna este párrafo que aclara el ámbito, el clima, el poder de atraer lectores del cuento fantástico: «El amante de lo fantástico no juega con la inteligencia, sino con el temor; no mira desde fuera, sino que se deja hechizar. No es otro universo el que se encuentra frente al nuestro; es nuestro propio mundo que, paradójicamente, se metamorfosea, se corrompe y se transforma en otro. El autor no crea fríamente sus monstruos, sino que siente cómo llegan a ser monstruos los seres y las cosas que lo rodean.»

A menudo la psiquiatría (conviene leer el libro de Stefan Zweig titulado *Freud*) cree explicar los símbolos de la literatura fantástica. La relación profesional del médico y el paciente está, en este orden, en un escalón bajo, el de la cura a través de lo psíquico. Pero la creación fantástica no debe estudiarse ni definirse —como lo intentó Freud con el cuento «El hombre de la arena», de Hoffmann—, de lo contrario aceptaríamos,



Leopoldo Lugones

además de la irrupción de la ciencia en la estética, que toda creación artística es una enfermedad que debe ser mitigada en un laboratorio o consultorio psiquiátrico.

LOS TEMAS FANTÁSTICOS

En este panorama del cuento fantástico nos falta descubrirle al lector que el conjunto de sus temas es reducido, finito. Borges opina que después de publicar el libro *Manual de zoología fantástica*, después de bucear en la *Historia natural*, de Plinio, y en la *Tentación*, de Flaubert, y en diversas mitologías occidentales y orientales, comprobó, con algún asombro, «que el jardín zoológico fantástico, digámoslo así, no era más rico que el jardín zoológico real».

Entre esos temas, algunos autores señalan determinadas variantes; seguiremos a Borges, que menciona la transformación, o la metamorfosis, y cita el relato *Lady in the Fox*, de David Gardner; lo onírico, que abunda en *Las mil*

y una noches, o el sueño fusionado con la realidad en esta página definitoria:

«Todo esto lo había hecho ya, de una manera más lacónica y más maravillosa, un místico chino del siglo V antes de nuestra era, Chuang Tzú. Aquí no voy a resumir, voy a repetir sus palabras tal como las he leído en diversas traducciones occidentales. Dicen así, simplemente: "Chuang Tzú soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre".»

También debe considerarse el tema del hombre invisible, cuyo mejor ejemplo resulta precisamente *El hombre invisible*, de Wells; los juegos con el tiempo, ejemplificados con *La máquina del tiempo*, de Wells, y *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James; la presencia de seres sobrenaturales, tan ajustadamente tratado a través del cuento o leyenda noruega del dios Odín, o Woden, en el Norte, o Wotan, en Alemania; el doble o «Doppelgänger», exactamente sugerido en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o las acciones paralelas, según lo que sucede en una leyenda de reyes en Irlanda.

«¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo (contesta Borges), en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida...»

Alba Omil y Raúl A. Piérola, en *El cuento y sus claves*, sostienen: «Los cuentos auténticos se sustraen al tiempo real, concreto, se despojan de su materialidad accidental. La fuga de la realidad por obra del arte no debe entenderse en un sentido negativo de escapar a una situación que nos resulte agobiante y opresiva, sino positivamente como emancipación de la chatura habitual o del asedio imperativo de lo físico para instalarnos en los carriles de lo trascendente, de lo mágico, de lo bello.»



Jorge Luis Borges



Luisa Mercedes Levinson

(1) *Cuentos Fantásticos Argentinos*. (Selección de Nicolás Córaco, séptima edición, Emecé, 1971.)



**el escritor,
al día ***

VINTILA HORIA

Por Emilio REY

Emigrante forzoso. Buscador de los caminos de la libertad. Vintila Horia tiene recién estrenada su nacionalidad española. Es idealista con expresión reposada. Actualmente dirige la revista *Futuro Presente* y ha concluido su última novela, *Los redentores*, eslabón final de lo que él denomina «trilogía del exilio».

En una de las plantas del Palacio de Congresos y Exposiciones del Ministerio de Información y Turismo tiene su sede la revista. Varias azafatas taconean repartiendo papeletos para no sé qué historias médicas del corazón, y un ordenanza me larga al piso tercero, que es donde está «el señor ese de la futurología que usted busca».

14 A Horia le he recordado sus

◆ **HA CONCLUIDO
SU TRILOGIA
DEL
EXILIO**

◆ **“EL ESCRITOR
DEBE
APORTAR
ESPERANZA”**

clases en la Escuela Oficial de Periodismo —desde 1966 explica Literatura Universal Contemporánea—, la masiva asistencia de alumnos, los apuntes pasando de mano en mano. Y en su rostro he visto la expresión de serena alegría.

NOVELA, CAMBIO IMPORTANTE

—Don Vintila, usted ha publicado diversos trabajos sobre la novelística contemporánea en España, incluso un diario madrileño sostuvo una polémica sobre este tema, titulado «No a Vintila Horia». Ahora, ¿cómo juzga el panorama de nuestra novela?

El despacho de trabajo del director es austero y sencillo.

Tan mal aislado de ruidos, que llegan numerosas voces y el ininterrumpido murmullo de congresistas.

—Hace unos dos años, y para el prólogo de una obra de García Viñó, escribí desde París que tres o cuatro escritores jóvenes estaban preparando un renacimiento de la novelística española, y esta profecía literaria vi que se cumplió. En los últimos seis o siete años han sido publicadas novelas muy importantes en España; no sólo son buenos libros, sino que dan un cambio importante en la manera de concebir la novela y de hacer novela en España. Este tipo de novela no es realista o naturalista, no se pueden incluir en lo que hasta ahora han sido una copia más o menos fiel de la reali-

dad. Ya sabemos lo que se ha abusado de esto...

—¿Rechaza la realidad?

—Insisto en que se ha abusado de ello. Con la ayuda de la ciencia y de la filosofía, creo que la literatura es una técnica de conocer o del conocimiento. Cuando algún literato o crítico literario se ha acercado a la filosofía o a la ciencia, se ha podido dar cuenta del engaño que suponía el realismo en la literatura; de la misma forma que el positivismo o el objetivismo o el materialismo representan un engaño para la ciencia o la filosofía. Según estos saberes, el ser humano es incapaz de tener un conocimiento de la realidad, porque el ser humano se proyecta en la realidad que le rodea y luego conoce. Se conoce a sí mismo, a la realidad en la que la misma imagen está englosada, de tal modo que el objeto se transforma en sujeto.

—Creo que, para usted, realismo equivaldría a falsificación.

Ahora son las señoras de la

limpieza, con aspiradoras que a lo mejor convierten a las moquetas en diminutas partículas; por el ruido que hacen parece que están triturando suelos. Vintila Horia ha levantado la voz, y el magnetofono terminará grabando esquemas de música concreta.

«SOY PLATONICO»

—El realismo, tal como lo entendían los escritores del siglo pasado, es imposible, no existe. Es falsificar las cosas. Lo que debemos hacer los escritores es tener una idea de la realidad, una imagen, y luego, con los medios que cada uno posee, reflejarla en el libro. De esta manera, usted sabe que hay miles de técnicas o estilos que representan modos personales. Soy una persona formada de alguna manera como homo religiosus. Convencido de una manera platónica de la existencia de un mundo aquí y de un mundo del más allá. El uno conectando con el otro, o reflejándose

en el otro; de tal modo que una realidad puramente materialista, el fin de la vida aquí y ahora, para mí no tiene ningún sentido. En mi tradición cultural soy platónico, y este tipo de literatura, de una concepción idealista platónica, la he encontrado en la España de siempre.

Eligió nuestro país por lo que Goethe denomina «afinidades electivas». Y precisamente en España, en una cafetería muy anquilosada ahora por infarto de puentes elevados y pasos subterráneos de la madrileña plaza de España, Vintila Horia escribió la obra, que obtuvo el premio «Goncourt», Dios ha nacido en el exilio.

CAMINOS PARA LA VERDAD

«El novelista tiene que huir las raíces de lo que quiere contar en las técnicas del conocer», escribió en uno de sus artículos Vintila Horia, pero ¿cuáles son esas técnicas?


—La novela en sí es una téc-

nica de conocer. Es, ciertamente, complejo precisar cuáles son las técnicas de esa técnica. Cada uno tiene sus anzuelos y cada uno aprehende de la realidad lo que puede, según sus propios medios. Por eso hay tantos escritores, y nunca concluiremos por tener una sola técnica. Sería catastrófico. Hay regímenes que imponen un totalitarismo dogmático a la literatura y a la filosofía. ¿Qué ocurre? Que la hunden. Obligan a optar por un solo camino, y ése no es el verdadero, porque no hay uno solo. Puede desembocar en un callejón sin salida, como el materialismo marxista o el estructuralismo.

—¿También el estructuralismo?

—Lo veo como un formalismo. Nos obliga a concebir la realidad como algo axiomático. Todo tiene que ser desarrollado según unos solos principios. Eso es falso. Ni siquiera hay un solo estructuralismo.

Vintila Horia, a los once años, escribió su primera novela, *Las aventuras del capi-*



«Con la esperanza de que una flecha, u otro furor tajante, tenga piedad de mis días demasiado largos y los reúna de un solo golpe. Quizá, quién sabe, porque la noche todavía no acabó, incluso hoy mismo exista para mí una posibilidad de salida. Un caballo avanza entre los olivos, exactamente detrás de mí, un caballo cansado, un fugitivo extenuado, un herido que busca una última posibilidad de venganza antes de reventar. No vuelvo la cabeza. La apoyo en mis rodillas y con los brazos ciño mis frías piernas. El calor del incendio ya no llega hasta mí. Hay como un aroma de tomillo quemado, quizá las llamas invadieron los campos. El caballo se acerca. Se para, porque ya no oigo sus pasos. Quien le monta me ha visto, estoy segura, quizá está a punto de apearse o de colocar su última flecha en la cuerda de su arco fatigado, inútil ya, bueno tan sólo para acabar con una mujer. El caballo, ligeramente espoleado, avanza de nuevo. Demasiado cerca para la flecha, serán la espada o el puñal, el golpe que no fallará. Estiro el cuello, para indicar el sitio propicio, y espero. El caballo se paró de nuevo. El mundo es un claro de bosque sombrío, iluminado por el sol final del incendio. El hombre saltó a tierra, oigo sus pasos y el tintineo de sus espuelas sobre la tierra mojada por la lluvia de ayer. Está justo detrás de mí, a dos o tres pasos. Golpea, hijo mío, golpea pronto y bien. Tiemblo, no de miedo, sino de frío e impaciencia. Mi espera ha terminado. La brisa de la noche, que sopla del lado del frío hacia el del calor, me trae el olor del moro que me acecha, un olor que es el de la batalla y que reconozco muy bien, mezclado con algo extraño que no conozco. Le huelo como una fiera a otra fiera más poderosa. No me engañé, pues. ¡Pega rápidamente, mi esperado enemigo! Los pasos del hombre y del caballo se han parado, como atrapados en su propia inmovilidad. Ya no hay ruido en el mundo. Quizá él ha levantado el brazo. El golpe es suave y se estremece todo mi cuerpo. Comprendo y me vuelvo. Y salto sobre su pecho como una loba, y clavo mis dedos y mis garras en su jubón negro y blando, que huele a moro, y lloro como lloraba él, hace cinco años, en el hueco de mi hombro. Y sus brazos están de nuevo rodeándome y la alegría que me produce es mucho más dulce que la muerte.»

Vintila HORIA

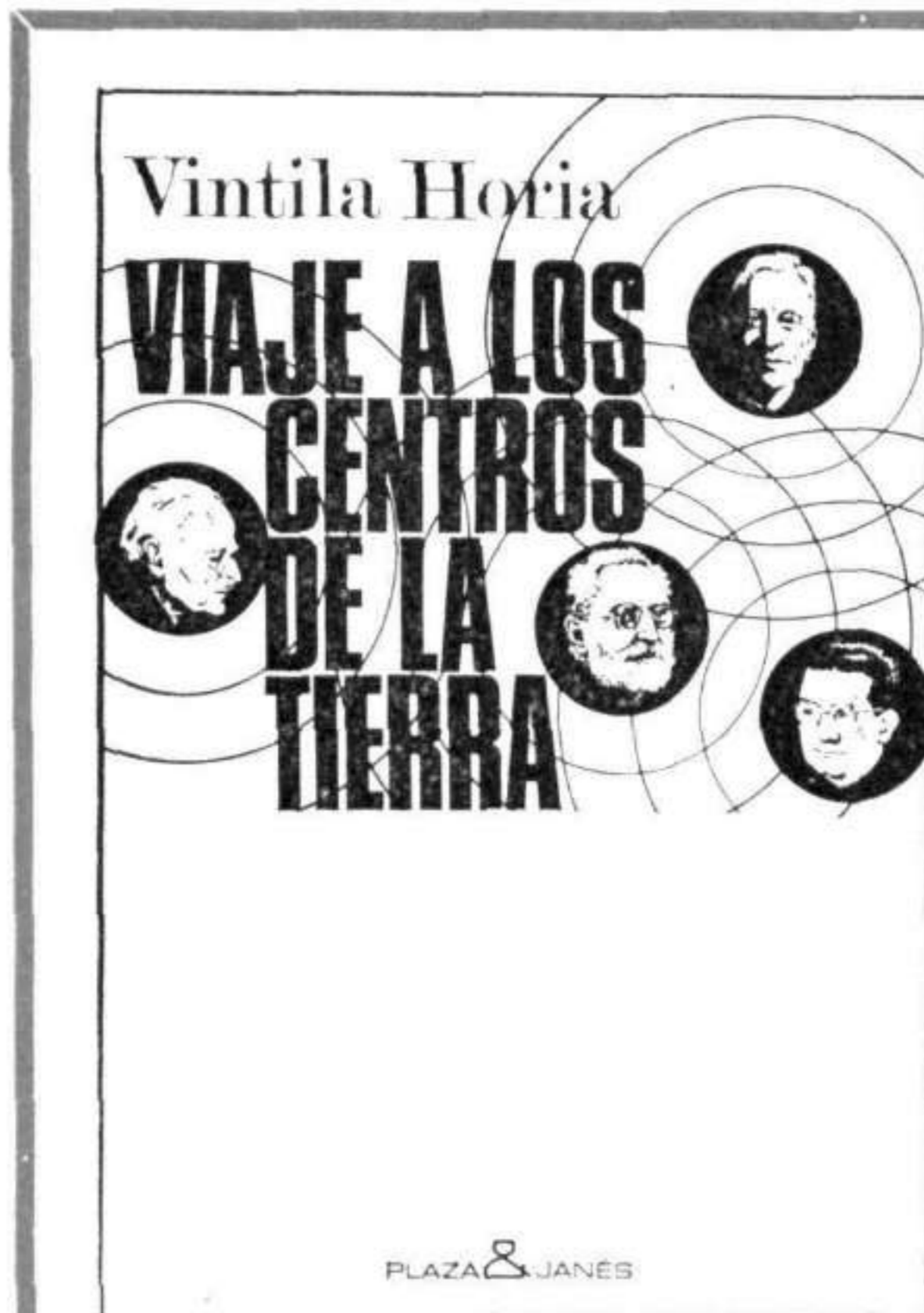
(De *Una mujer para el Apocalipsis*, traducido del francés por Marcelo Arroita-Juáregui.)

tán Remy, con clarísimas influencias de Julio Verne. Se lo he recordado, y de nuevo sonrío: «La tendrán mis padres por cualquier cajón.» Desde la etapa infantil se abría para Vintila Horia la necesidad de traspasar la realidad circundante. De buscar las «últimas» razones de la existencia. Por ello, también, su deseo de libertad: «El escritor es hoy el único ser que ha sabido conservar su libertad, hasta allí donde la libertad ha desaparecido por completo.»

Y al unísono de la conversación de la libertad, la esperanza. *La novela como profecía y esperanza* se titulaba un ensayo del premio «Goncourt». Este repetido canto a la esperanza, ¿no será el producto de una evasión de la realidad?

Con el mismo tono de voz, repitiendo con frecuencia «podemos decir», Horia no bucea en un repertorio de respuestas. Analiza, juzga con sincera serenidad.

—Lo que nos caracteriza como civilización futura es un afán extraordinario de conseguir la libertad. Existe una masa enorme y casi amorfa dirigida por unas ideas o unos panfletos, y detrás de



BIO-BIBLIOGRAFIA DE VINTILA HORIA

Nació en Segarcea (Rumania) en 1916. Se licenció en Derecho y dirigió la Revista de Poesía *Mesterul Manole*. En 1940 fue destinado a Roma como agregado de cultura en la embajada rumana. Dos años más tarde, con el mismo cargo, pasó a Viena. En 1945 se exilió. Emigró a la Argentina en 1948. Desde 1953 hasta 1960 permaneció en España; tras cuatro años de estancia en París, regresa a España donde ha fijado su residencia.

Desde 1966 es profesor de Literatura universal en la Escuela Oficial de Periodismo y actualmente dirige la Revista *Futuro Presente*.

Obras:

Allí, donde las estrellas quemán (novela), 1942. *Pre-*

sencia del mito (ensayos), 1956. *Dios ha nacido en el exilio* (novela), 1960. *La rebeldía de los escritores soviéticos* (ensayo), 1961. *El caballero de la resignación* (novela), 1961. *Los imposibles* (novela), 1962. *Papini* (biografía), 1963. *Platón, personaje de novela* (ensayo), 1964. *La séptima carta* (novela), 1964. *El despertar de la sombra* (cuentos), 1966. *Una mujer para el Apocalipsis* (novela), 1968. *Diario de un campesino del Danubio*, 1966. *El hombre de las nieblas* (novela), 1970. *España y otros mundos* (ensayos), 1970. *Viaje a los centros de la tierra* (entrevistas), 1971. *Mester de novelista* (ensayos), 1972. *El viaje a San Marcos* (novela), 1972, y *Los redentores* (novela de próxima aparición).



ella hay una élite casi nuclear que prepara las etapas futuras. Eso ha sucedido en todas las etapas de la historia. Nacimiento del Renacimiento. Salto del Renacimiento al Barroco, preparado por otra élite con carácter espiritualista. Al final del siglo dieciocho, cuando todos estaban con una ideología más o menos materialista, se preparaba el movimiento Romántico, y toda la primera mitad del siglo diecinueve se desarrolló bajo influencia de signo romántico. Al final de ese siglo el mundo intelectual fue positivista o materialista. Casi todos los científicos fueron ateos, y en estos momentos las grandes masas siguen aquel impulso. Sin embargo, hay un grupo muy reducido que se expresa en el surrealismo, en el expresionismo, en el espiritualismo filosófico y en tantas otras corrientes que preparan el terreno para una nueva época.

NOVELA Y FUTURO

—De cara, precisamente, a este futuro, a esta nueva época que usted anuncia, ¿cuál será la misión de la novela?

—Hay que partir de que la novela tiene enorme aceptación. El escritor puede conver-

tir al público a las grandes ideas que practican muchos científicos o escritores, sin separaciones de tipo dogmático, que han provocado una tragedia, desembocando en conflictos o guerras tribales.

—Usted ya ha emprendido esta tarea a través de la revista *Futuro Presente*.

—Sí, queremos dar a conocer al público español lo que sucede en el mundo de la futurología. Nueva ciencia que está de moda en numerosísimos países. Me impresionó en mi viaje a los centros de la tierra el conocer seres humanos que tienen un enfoque abierto a todas las disciplinas. La futurología da cuenta de una pasión multidisciplinar. Hay que volver a que la palabra técnico, como en su raíz griega, tenga un sentido de conocer total. Para que la humanidad se salve tendrá que volver a este conocimiento.

—Actualmente, ¿qué obra prepara?

—He dado los últimos retoques y saldrá en breve la novela *Viaje a San Marcos*. Es como un complemento de *Una mujer para el Apocalipsis*. Sucede en la Casa de Campo de Madrid, en San Marcos de Venecia y de León. Y es un juego vital alrededor del encuentro del personaje central con San

Por Manuel GOMEZ ORTIZ

CAMILO JOSE CELA VUELVE A LA ALCARRIA VEINTICINCO AÑOS DESPUES CON TREINTA KILOS MAS

Esta quincena ha sido entera —días más, días menos— para Camilo José Cela y el homenaje que le ha rendido Guadalajara, España entera, con motivo del veinticinco aniversario de su «Viaje a la Alcarria». Hubo acto académico, conferencias y recorrido sentimental por los lugares que visitó el viajero, cinco lustros atrás, donde se han ido colocando placas de cerámica complutense con frases del libro alusivas a los distintos pueblos. Poco antes de estas celebraciones, C. J. C. me contaba que se iba a encontrar de nuevo con algunos de los personajes, con los que se tropezó en los caminos, que otros se habían muerto y que el niño redicho y pelirrojo —un hombre ya, hoy día, si vive— no aparece por ningún sitio. Sí, aquel que le preguntara: «—¿Me permite usted que le acompañe unos hectómetros?—. Y el viajero, que siente una admiración sin límites por los niños redichos, le había respondido: —Bien, te permito que me acompañes unos hectómetros.»

Bien está, por bien merecida, esta conmemoración cuando todavía el autor respira y camina, aunque con treinta kilos más sobre su esqueleto. En este país, donde tanto se practica el elogio «post mórtem», donde es costumbre cantar las glorias literarias, cuando el destinatario está criando jaramagos —en este o aquel cementerio—; en este país, señores, parece que algo va cambiando la sensibilidad de su gentes, que recuerdan y ensalzan a sus grandes figuras, antes de que muerdan tierra. Este hecho sintomático es como para alegrarse, aunque todavía no como para echar las campanas al vuelo, porque persiste mucho olvido y mucho silencio en torno a firmas y va-

lores a los que se les debe reconocimiento. Pero todo es empezar.

«HERMOSO PAIS»

Y el primer paso lo ha dado la Alcarria, que «es un hermoso país —escribe Cela en la dedicatoria a Marañón— al que a la gente no le da la gana ir. Yo anduve por él unos días y me gustó. Es muy variado, y menos miel, que la compran los acaparadores, tiene de todo: trigo, patatas, cabras, olivos, tomates y caza.»

Este libro de andar, ver y contar fue un hito, en nuestra literatura de viajes. Luego, no se ha prodigado demasiado lo bueno en este género, para qué nos vamos a engañar. Para este cronista, ni el mismo C. J. C. dio plenamente en la diana, en las páginas viajeras que nos regaló después. Si nos paramos en el último, «Viaje al Pirineo de Lérida», es otra cosa, con mucho menos frescura y espontaneidad elaborada; con más saber de la tierra que pisa, si se quiere, pero excesivamente agarrado a la geografía, a la topografía, a la toponimia; parece como que a Camilo José le importara ya más el paisaje que el hombre. En su «Viaje a la Alcarria» era todo lo contrario, allí las gentes alcarreñas estaban en primer plano, en tanto que el paisaje era el necesario telón de fondo, pero nada más. Estaba presente —y bien— la tierra, pero sin comerse a sus habitantes.

No voy a negar que otros se han echado a los caminos, a pie o en coche, y que algunos han conseguido interesantes volúmenes, pero sería tonto afirmar que «Viaje a la Alcarria» inició una nueva senda —o una nueva era—, que ha sido muy frecuentado y que ha dado importantes

frutos. No. Uno al menos ve este libro como un gigante que no ha creado propiamente escuela —aunque haya influido—, ni ha revitalizado el género, porque no han nacido a su calor grandes seguidores. Me parece. En términos generales.

«PERRA RUIN Y FLACA»

No sé si es que no nace el escritor a propósito, porque falla el lector, ya que vivimos tiempos de mucho devorar kilómetros y acercarse a muchos puntos de nuestra geografía, pero sin saber mirar, ni preocupados realmente por ver, lo que se dice ver. Lo que interesa es poder decir que se ha estado aquí o allí, más que estar aquí o allí, parados, disfrutando de nuevas compañías y nuevos marcos. Qué sé yo. Aunque corra uno el riesgo de que se le abalance un perro, como en aquella ocasión que cuenta C. J. C.: «El viajero, después de un rato de charla, sale a dejar el equipaje en algún lado y a ver el pueblo. Pasa por delante de un parador que tiene un letrero de tabla, colgado de un balcón; el letrero dice: "Parador Antiguo de Juan Nuevo". El viajero entra, pero a recibirlo no sale nadie más que una perra ruin y flaca que le ladra desconsideradamente y le enseña los dientes. El viajero espera a que venga alguien o a que la perra se calle, pero ni la perra deja de ladrar, ni el ama acaba de acudir. El viajero entra en el portal y da dos palmadas. La perra se enfurece aún más y se le tira a morderle en las piernas. El viajero dio un paso atrás y le soltó semejante coque que por poco la mata contra el muro.»

Ahora C. J. C., vagabundo retirado por los kilos y los años, con pinta de abad y la su voz campanuda, y pese a estar más preocupado por la infratumba que por la ultratumba, «ha testado que lo incineren cuando muera y sus cenizas sean aventadas en la mar de Finisterre», según escribía Sagrario Torres en el homenaje poético que le rindió la revista Artesa. Pero, felizmente, antes —y que sea por muchos años— de que tal cosa haya sucedido, en vida, se han llevado a cabo hermosas celebraciones en su honor.



Marcos Evangelista. También he ultimado Los redentores, último tomo de la trilogía del exilio. Su acción se desarrolla mucho en España. Consta de seis personajes que se mueven en numerosos países y forma parte de ese intento mío que desea, de algún modo, romper con el espacio y el tiempo.

Prepara sus obras a partir de una idea y sobre ella traza el esquema del relato. «Tengo muchas ideas, pero gran parte de ellas no llegan a cristalizar. En el semisueño, cuando el espíritu está libre de ataduras, es el momento más propicio para crear. Pero al día siguiente, cuando se quiere controlar la idea, ya ha perdido su embrujo. La labor del inconsciente es enorme.»

La génesis de su último tomo de la trilogía del exilio la comenzó hace catorce años, «pero fue hace un año, estando tomando un café en un bar de la sierra de Madrid, tuve toda la novela delante de mí y preparé el esquema en una hora».

Vintila Horia estrenó nacionalidad española el treinta de agosto del año actual. Y ahora va a estrenar trilogía. La de su exilio. Me acompaña hacia la puerta de su despacho. Vintila Horia continuará escribiendo. En la búsqueda literaria del conocer, con el noble empeño de aportar esperanza.



coloquio

Por Jacinto LOPEZ GORGE

¿EXISTE UNA LITERATURA ESPECIFICAMENTE FEMENINA? y 2

Intervienen seis escritores:

LUIS LOPEZ ANGLADA
ANTONIO GALA
FLORENCIO MARTINEZ
RUIZ
RAFAEL MONTESINOS
MANUEL PILARES
JUAN PEREZ CREUS

Una primera fase de este *Coloquio* —de otro *Coloquio* sobre el mismo tema— se publicó en nuestro número anterior. ¿Existe en realidad una *literatura femenina distinta de la masculina?*—preguntábamos entonces—. Si es que existe —proseguíamos—, ¿hasta qué punto ha de diferenciarse y distinguirse la literatura que hacen las mujeres de la que hacen los hombres? En torno a estas cuestiones, originadas por los muchos siglos en que la mujer no contó —excepciones aparte— en la historia de la literatura, giraba aquel *Coloquio* —o primera fase, como se quiera— y gira éste. Porque estimamos que las mujeres eran las que más tenían que decir sobre el asunto, sólo invitamos a ellas a participar. Y en ese primer *Coloquio* intervinieron seis escritoras: Carmen Bravo Villasante, ensayista; Marta Portal, novelista, y Elena Andrés, Concha de Marco, Angelina Gatell y Pureza Canelo, poetisas.

Hoy hemos conseguido reunir a seis escritores. Interesa saber también qué opinan los hombres acerca del tema. Y a la redacción de LA ESTAFETA LITERARIA han acudido Luis López Anglada, Antonio Gala, Florencio Martínez Ruiz, Rafael Montesinos, Manuel Pilares y Juan Pérez Creus, todos ellos poetas, aunque también cultivan —e incluso alguno ha destacado más— otro u otros géneros literarios. López Anglada es además antólogo, crítico de poesía y crítico de arte. Antonio Gala, autor teatral de los que no precisan de presentación. Florencio Martínez Ruiz, antólogo y periodista. Rafael Montesinos, antólogo y director de La Tertulia Literaria Hispanoamericana. Manuel Pilares, narrador y guionista de cine. Y Juan Pérez Creus, humorista en prosa y verso, cuyos epigramas han dado la vuelta a España bajo diversos pseudónimos.

LOPEZ ANGLADA.—A mí me parece un poco confuso este planteamiento. Cuando se habla de literatura o de poesía, creo que es inútil ponerle adjetivos. Hablar de una literatura femenina y de una literatura masculina, me suena lo mismo que hablar de una literatura de altos y de otra literatura de bajos. La literatura existe: literatura hecha por hombres o por mujeres. Podemos, tal vez, establecer una valoración: si las mujeres han hecho una literatura mejor que los hombres o una literatura peor. Ahora bien: ¿es posible buscar unas constantes en la literatura, y concretamente en la poesía, puesto que aquí todos somos poetas, que diferencien la poesía que hacen las mujeres de la que hacen los hombres? Esto me parece muy difícil. Yo creo que tan difícil como buscar una constante en cualquier clase de poesía, puesto que lo que más distingue a la poesía es lo distinta que resulta en cada poeta. Por eso estimo confuso el planteamiento: porque me parece muy difícil encontrarle una solución. No sé si vosotros estaréis de acuerdo conmigo en ello.

ANTONIO GALA. — Me gustaría hacer una aclaración terminológica antes. Yo sí creo que existe una poesía masculina y otra femenina, pero como adjetivos que se aproximan al sustantivo literatura y que no quiere decir que la literatura femenina sea la hecha por las mujeres y la masculina la hecha por los hombres. Hay fragmentos de la poesía de Juan Ramón o de la de Alberti que son realmente femeninos. Y sin embargo, Teresa de Jesús o la Pardo Bazán escriben una literatura clarísimamente masculina. Así que del mismo modo que se puede hablar de poesía andaluza o de cualquier otra, puede hablarse también de poesía escrita por hombres o por mujeres, pero como un hecho, como un hecho simple, consumado; esto es, de una poesía escrita por una señora que tiene determinadas condiciones fisiológicas o por un señor que tiene aparentemente las contrarias. Bueno, las contrarias o no, vamos. El género epiceno me parece también perfectamente literario. En lo que sí estoy de acuerdo con Luis López Anglada es en que me parece extraordinariamente difícil ver ciertas constantes que nos permitan hablar de una poesía hecha por mujeres como un rancho aparte; salvo cuando las mujeres se recienecan, porque entonces nos cuentan todos sus apasionamientos, sus abandonos, sus partos, sus lactancias, todo muy típico de las chicas de veinticinco años o de veintidós. Las poetisas suelen casarse, si se casan, algo mayores. Entonces nos cuentan todo y eso sí es específicamente femenino. Pero en la alta poesía o la alta literatura, que no es la que cuenta estos pormenores domésticos y puramente fisiológicos, me parece muy difícil que se pueda diferenciar la que hacen las mujeres de la que hacen los hombres. Es cierto que hay una poesía claramente masculina, como la de Neruda. Neruda habla de una manera distinta de como habla Emily Dickinson. Pero es porque Emily Dickinson es una mujer y Neruda un hombre; no por el hecho de que pertenezcan a una literatura aparte, sino porque de alguna forma se exalta en Emily Dickinson la feminidad y en Pablo Neruda la masculinidad.

FLORENCIO MARTINEZ RUIZ.—Bueno, yo estoy de acuerdo en que ontológicamente no se puede decir que haya una poesía masculina y otra femenina, porque la poesía es única. Ahora, si pensamos en el terreno práctico, la verdad es que la poesía, como la literatura en general, es un reflejo de la vida y de la sociedad. En este sentido, la matización femenina quizá responda a una diferencia esencial. Es decir, hay una serie de tabús mediante los que la mujer, desde las sufragistas inglesas hasta los últimos movimientos de emancipación, se ha puesto al nivel del hombre, por lo menos en teoría. Pero aunque se han puesto en teoría, la verdad es que socialmente consideramos que la mujer no ha accedido a los puestos de trabajo. Y su especial psicología la ha marginado en cierta medida y aquí es donde yo sí considero que en el terreno práctico podría hablarse de una poesía femenina, porque responde a una situación social y a una serie de condicionamientos psicofisiológicos. La prueba está en que en la poesía como fenómeno temático, la mujer opera de una manera distinta a la del hombre.

ANTONIO GALA. — Bien, pero es peligroso hablar siempre de poesía porque quizá la poesía sea el género literario en el que se transvasa de una manera más directa la absoluta intimidad. No sé si en la poesía se podría hacer la experiencia de leer un poema

aséptico en el sentido sexual y saber si lo ha escrito un hombre o una mujer. Pero si se trata de una novela o de teatro, aunque de teatro hay muy pocas autoras... Ana Diosdado es una de ellas y muy buena por cierto. Y no se nota que sea una mujer la que está escribiendo. A lo mejor en novela pasa igual, aunque en poesía sí pueda suceder eso que tú dices.

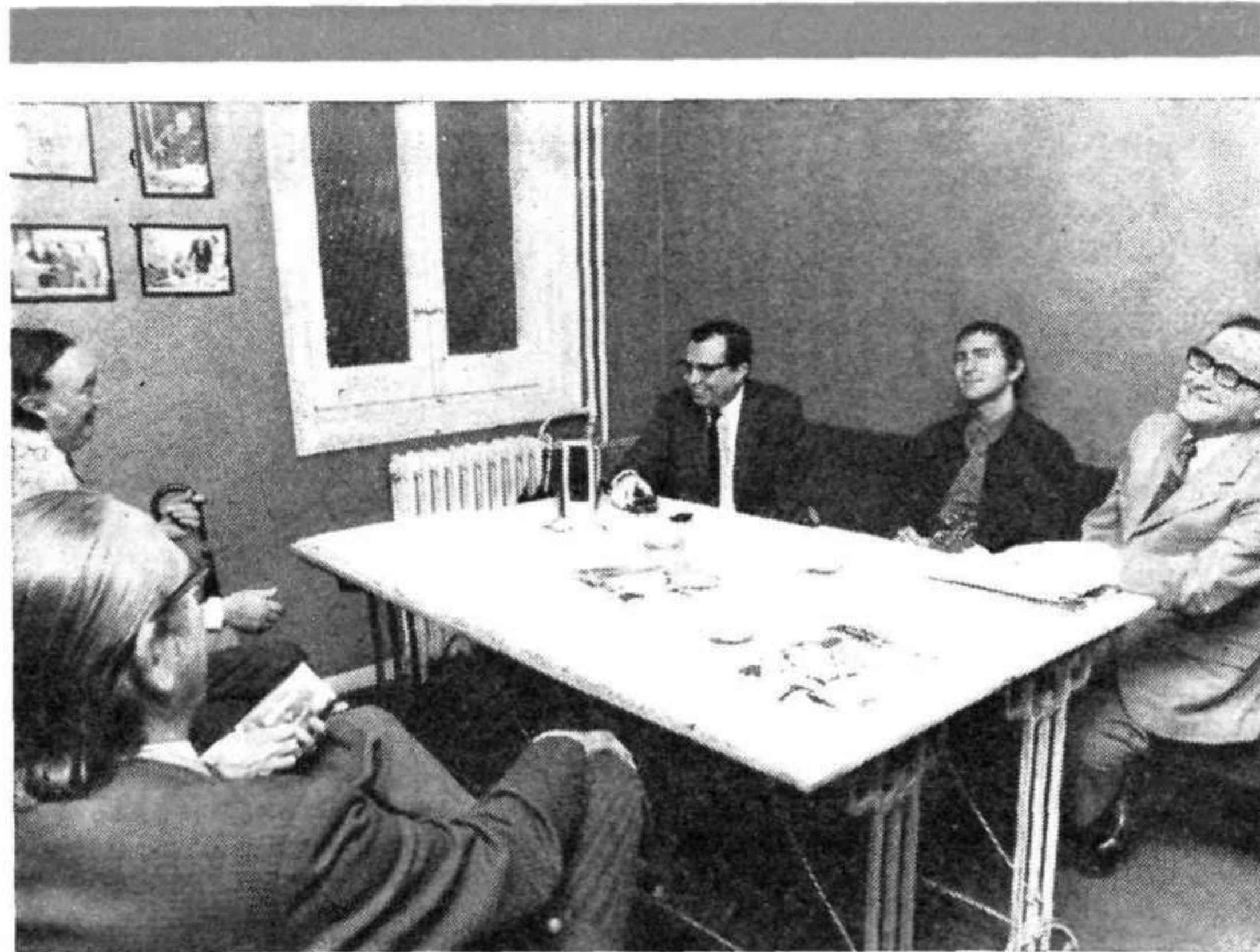
RAFAEL MONTESINOS.—Yo, en principio, no creo en la discriminación del género. Admito que la mujer lleva mucho tiempo discriminada. Ahora es cuando parece ser que empieza a nivelarse. Ya veremos qué es lo que hace de aquí en adelante. Sin embargo, esto no ha obstado para que haya existido una Santa Teresa de Jesús, por ejemplo. O una Rosalía de Castro, que con Bécquer sostiene todo el siglo XIX poético español. Ahora bien, yo estoy con Gala en lo que dice. Si ahora, de pronto, se descubriesen, ignorándolas nosotros, las poesías de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, sin firma, anónimas, ¿no nos equivocaríamos al poner los nombres?

LOPEZ ANGLADA. — Creo que yo, en lo primero que he dicho, me he expresado mal y, por tanto, he llevado un poco de confusión a esto. Cuando yo decía que no estaba muy claro el planteamiento me refería exclusivamente a la diferenciación de la literatura femenina y masculina. Ahí

es donde me parecía que era confuso este término. Porque como muy bien ha dicho Gala, puede haber una literatura muy femenina escrita por hombres barbados. Y todos sabemos de casos, de hombres que han escrito versos que aparecieron firmados por mujeres. Y nadie se enteró. Pero hablemos de la diferenciación de la literatura escrita por hombres y la escrita por mujeres, que es el objetivo real del *Coloquio*, no el de la literatura femenina y masculina. Todos estos condicionamientos, incluso de tipo fisiológico, de los que aquí se ha hablado, es natural que hagan que la mujer escriba de forma distinta. Especialmente su poesía. Siendo la poesía un reflejo de los auténticos sentimientos, no pueden ser iguales, de ninguna manera, los sentimientos de la mujer y los del hombre. Antes ha dicho también Gala que hay algunos temas, como el de la maternidad, el de la crianza, de los cuales el hombre no sabe absolutamente nada. Y, sin embargo, la mujer los ha vivido en su propia carne. Ahora bien, ¿las mujeres al escribir, al hacer literatura, han sido capaces...?, porque yo las considero que sí pueden serlo; pero yo pregunto, ¿han sido capaces de ponerse a la altura de los hombres?

MANUEL PILARES. — La literatura, como todos los trabajos, se distingue, fundamentalmente, en si es buena o mala. Y nada más. Desde luego que hay temas femeninos y temas masculinos que pueden ser tratados por hombres o por mujeres indistintamente. En cuanto a lo que ha dicho Anglada sobre la valoración de la literatura hecha hasta ahora por las mujeres, no debemos olvidar una cosa. Si todas las mujeres del mundo tuvieran la misma instrucción que todos los hombres del mundo, como las mujeres son más habría más cantidad de mejores escritoras, de mejores pintoras, de mejores... obreras, de todo. Creo que el hombre y la mujer, aparte de eso que llaman el sexo, y por lo tanto cuando tratan específicamente del sexo, somos absolutamente iguales en cuanto a lo que se llama intelecto, facultad de trabajo. Y únicamente, el traer a esta mesa nosotros este tema de la literatura femenina se debe a que parece una literatura minoritaria. Es como decir que en Polinesia hay pocos poetas o pocos ingenieros. Insisto en que, fundamentalmente, el hecho de que las mujeres parezcan así como unas advenedizas a la literatura, y entre los advenedizos tiene que haber siempre menos genios, no se debe más que a esta fundamental falta de instrucción que han tenido las hembras.

JUAN PEREZ CREUS. — Yo estoy de acuerdo con Manolo Pilares en que es un problema de instrucción. Y no de ahora, sino que viene de siglos. Para mí el hecho fundamental es que la literatura, sea novela, sea teatro, sea poesía, sea cuento, sea reportaje, no tiene más que ese nombre: literatura. Todas las adjetivaciones son puramente accidentales. El problema no es más que un problema de calidad. En la poesía femenina, la mujer habla naturalmente de los partos, habla del sexo, habla de sus inquietudes, que no pueden ser de ninguna manera las mismas que las inquietudes de los hombres. Y hay algunos casos más de poetisas... oh, a ellas les sienta muy mal esto; perdón, de poetisas femeninas, que pueden estar en la primera fila con los poetas masculinos.



linos. Ahora, en los otros géneros literarios no creo que puedan estar todavía a la altura de los hombres.

ANTONIO GALA. — Me parece que después de todo lo que hemos dicho, es evidente que en principio estamos de acuerdo en que la discriminación es una sandez. Yo recuerdo que nada más llegar a Nueva York me preguntaba un locutor de una emisora que qué creía yo que eran las dos cosas que odiaban más los neoyorkinos. Dije que todavía no conocía nada, pero que me parecía que lo que más odian las gentes de Nueva York es la discriminación. Y me preguntó que en segundo lugar qué otra cosa. Y contesté que en segundo lugar, sin duda alguna, a los negros. Espero que no sea este el caso. En efecto, la discriminación es imposible. Lo que sucede es que nos estamos planteando el problema de la posibilidad y los hechos. En cuanto a la posibilidad, estamos de acuerdo en que una mujer cultivada puede dar de sí exactamente igual que un alma de hombre cultivado. Exactamente igual. Pero que los hechos de carácter social y de carácter circunstancial hayan retrasado, no a todo el sexo femenino en general sino a la mayor parte, es sin duda cosa cierta. Entonces, la posibilidad de accesión de la mujer al nivel de preparación anterior a la creación literaria, es inferior al del hombre. Y así resulta evidente que la mujer se encuentra en inferioridad de condiciones.

LOPEZ ANGLADA. — Bueno, pues en vista de que parece que hemos aclarado lo que a mi juicio no lo estaba, ahora yo lo que pienso, y aquí sí que creo que hay una auténtica separación y una diferencia que podemos considerar, es en los temas que tratan los hombres y en los temas que tratan las mujeres. Por ejemplo, los hombres llevan siglos haciendo poemas de amor. Las variaciones han sido múltiples, pero el origen ha sido el mismo para todos. El erotismo en la poesía, desde Garcilaso de la Vega hasta Juan Ramón Jiménez, ha motivado una serie de poemas maravillosos que nos han elevado un poco el concepto del amor. Pero de pronto aparece una jovencita en Uruguay, que se llama Juana de Ibarbourou, y Juana de Ibarbourou toca el tema del amor en una forma totalmente distinta de como había sido hecho hasta entonces. Pero distinta de como había sido hecho por los hombres e incluso por las mujeres. La forma como Juana de Ibarbourou se enfrenta con sus pasiones amorosas no tiene absolutamente nada que ver como lo había hecho Sor Juana Inés de la Cruz o cualquiera de las poetisas que figuraban en las antologías. Crea un nuevo modo de poesía, nuevo modo de sentir que a mi parecer es imposible que lo hubiera hecho ningún hombre. Es un sentimiento fisiológica y espiritualmente femenino. Tal vez este sentimiento y esta expresión de la poesía amorosa femenina, porque aquí sí puede hacerse la distinción entre literatura femenina y masculina, nos lleva ya a unas calidades y a unos altos niveles en donde tampoco creo que pueda hacerse una comparación de si es mejor o peor que la de los hombres. Yo considero que sí es distinta. Distinta como son distintos los sexos.

PEREZ CREUS. — Estoy de acuerdo con López Anglada. Y creo también que Juana de Ibar-

bourou marca un hito en esa diferenciación de la poesía amorosa escrita por mujeres. Pero quiero hacer notar una cosa. Desde Garcilaso hasta acá todos los hombres han escrito poesía de amor. Ahora bien, hay unas grandes diferencias, y hablo sólo de los buenos poetas, de los grandes poetas, o de los poetas, sin adjetivos. Y es que en la poesía amorosa femenina noto una cosa que no se da en la masculina: que hay mucho mimetismo. Se confunden unas con otras, no sólo en el tema, porque el tema, claro, es el mismo, es inagotable, porque por muchas facetas que tenga resulta siempre reducido. En lo que copian, a veces descaradamente, es en la forma. Yo conozco mucha poesía femenina, y Jacinto López Gorgé, que es antólogo de poesía amorosa y puede hablar algo de esto, estará de acuerdo conmigo en que hay una gran cantidad de mimetismo en la poesía amorosa de la mujer que no existe en la del hombre.

MANUEL PILARES. — Aquí se está hablando de poesía más que de literatura en general. Y hay que hablar de literatura, porque de todos los géneros literarios la poesía es el menos literario de todos. Es, casi por definición, una cosa íntima, psicológica... Bueno, la psicología interviene también en todas las creaciones literarias. Pero al hablar de literatura en general, tenemos que hablar de obras literarias, no sólo poéticas, hechas por mujeres. Por lo tanto, yo insisto en que como son menos las mujeres, por eso de que no han podido adquirir la misma cultura que el resto de los hombres, siempre, o al menos por ahora, estarán en minoría con respecto a la totalidad de los seres que hacen literatura. De manera que aquí, cuando se habla de una gran escritora, no hay más remedio que considerarla como excepción. Pero yo me imagino que este Coloquio, dentro de quinientos años, cuando todas las mujeres posean igual cultura que el hombre, no podrá sin duda alguna plantearse.

PEREZ CREUS. — Sólo nos falta esperar un poco.

MANUEL PILARES. — Sí, quinientos años.

LOPEZ ANGLADA. — Y yo ahora pregunto. Si la mujer se ha emancipado de esa especie de esclavitud en que la tenía el hombre y ha entrado de lleno en el mundo cultural, ¿qué extraña razón existe para que hayan abundado las poetisas, que a mí me gusta mucho llamarlas poetisas, y en cambio abundan tan poco las autoras de teatro y las novelistas?

MANUEL PILARES. — Porque la poesía, querido Anglada, exige menos tiempo. Las mujeres lo hacen eso o lo hicieron como si dijéramos a ratos perdidos. Porque las mujeres carecen de tiempo.

RAFAEL MONTESINOS. — También los hombres carecen de tiempo.

MANUEL PILARES. — No, no, no. Los hombres pudieron hacer de su literatura una profesión. Las mujeres todavía no. Porque son pocas. Insisto en esto del escaso número de mujeres escritoras. Si estuviéramos hablando ahora de una medicina femenina o una medicina masculina, no sabríamos decir si una mujer... Bueno, si lo sabemos. Porque históricamente sabemos que la penicilina la descubre un hom-



«Yo admiro profundamente a las mujeres que escriben como mujeres. Y la verdad, me gustan muy poco las mujeres que escriben como hombres.»

Luis López Anglada



«La literatura, como todos los trabajos, se distingue, fundamentalmente, en si es buena o mala. Y nada más. Desde luego que hay temas femeninos y temas masculinos que pueden ser tratados por hombres o por mujeres indistintamente.»
Manuel Pilares

bre. Pero quiero decirte que, hoy por hoy, en el campo de las matemáticas o en el campo de las ciencias en general, no puedes hablar del proyecto de un avión hecho por una mujer. O de que los cálculos matemáticos de las órbitas de los proyectiles espaciales, estén hechos por chicas.

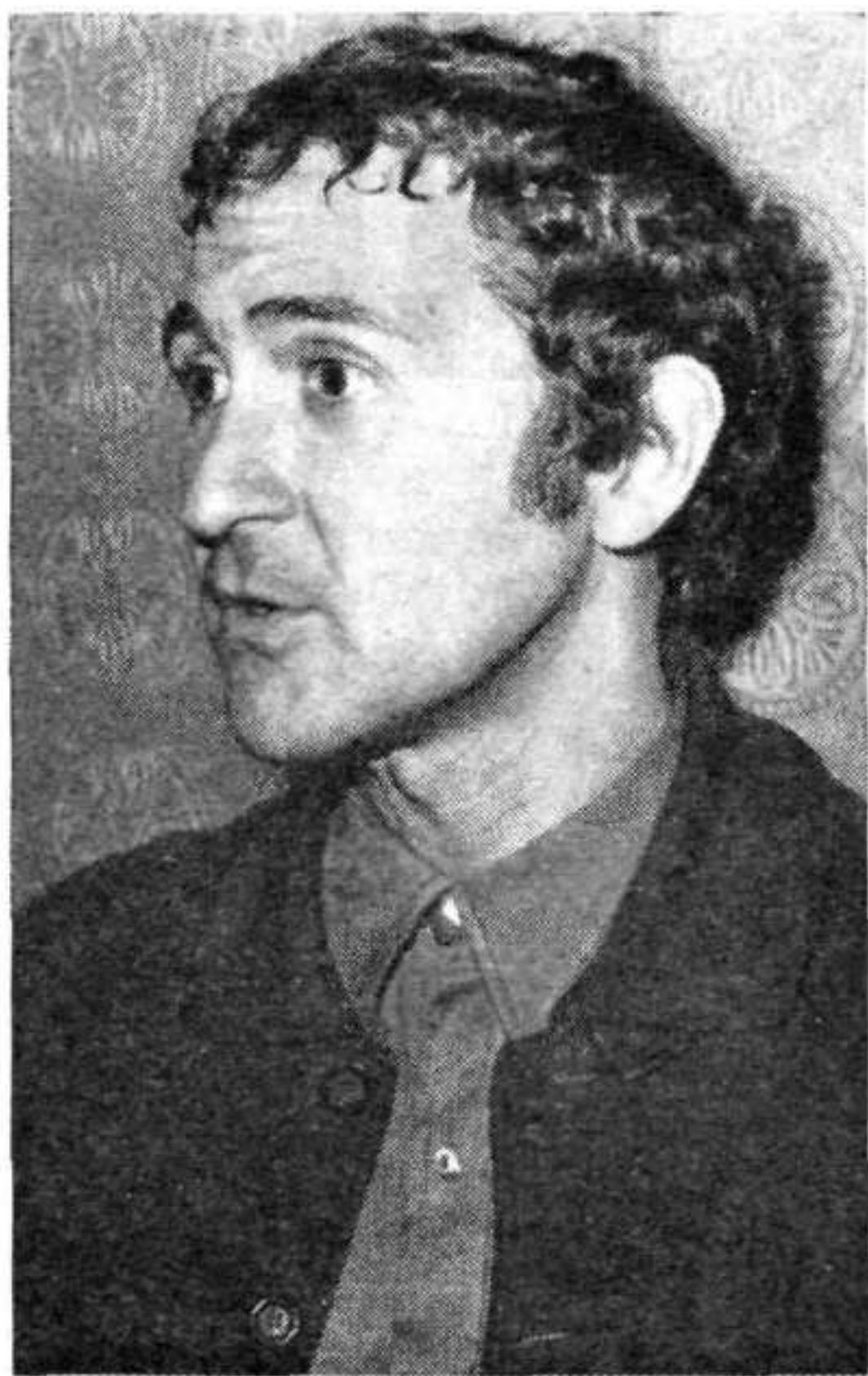
MARTINEZ RUIZ. — Yo creo que al margen de estos condicionamientos, que son reales, puede hablarse de la mujer que se dedica a la literatura como de las fichas de los deportistas. Independientemente de esto hay una realidad y es que la mujer escritora lo hace con unas connotaciones que están a la vista. Por ejemplo, con una mayor sensibilidad; o, mejor dicho, con una exacerbación de la sensibilidad. Esto, en poesía, está muy claro. En novela está menos claro. Pero de las hermanas Brontte hasta las Mac Kuler, también se nota. Evidentemente, tienen un registro distinto, más afinado, no sé si más morboso, más concentrado, pero de otra manera que el hombre.

PEREZ CREUS. — Pues yo no creo que sea una cosa de sensibilidad. Es que por su propia constitución, la mujer tiene una tremenda labilidad afectiva. Y la mujer pasa con mucha más rapidez que el hombre, de un estado de desesperación a un estado de euforia.

ANTONIO GALA. — En lo de la novela en relación con la poesía, en que Pilares decía que se escribía poesía porque la poesía es un poco un vómito; es decir, una cosa espontánea y casi instantánea además, tenemos el hecho de que la mujer no ha escrito novelas gordas, novelas gordas de verdad. Se necesita para ello ser una mujer victoriana, claro. Entonces resulta que la mujer... Bueno, toda alma artística es un poco inconstante: la del hombre y la de la mujer. La mujer, cuando nace artista, que tampoco para ser artista no se necesita tener una cultura tremenda... Si miramos a nuestro alrededor vemos que los hombres del país tampoco es que seamos Menéndez Pidal todos, puestos a escribir novelas o teatro. Así que la mujer podía, cuando nace artista, ser una pastora poeta. Pues no, resulta que no sale. ¿Por qué? Algo sucede. Entonces... No sé si van con su sexo a la espalda, como decía cierta poetisa zaragozana. Y llevan ese fardo, ese peso tremendo, como un Sisifo. Quizá sea así porque la mujer no se ha lanzado por esta inconstancia de su alma artística y al mismo tiempo femenina, que es doble inconstancia, a las grandes empresas de la novela o a la empresa intermedia de la obra de teatro. Y cuando se lanza no siempre se lanza bien. Esto es un hecho. No hablo de la posibilidad sino de la rea-



«Observemos una cosa. Si la mujer ha destacado en algo es en literatura precisamente. Si nombras al Greco, al Tiziano o a Velázquez, no puedes poner un nombre de mujer al lado. Sin embargo, en literatura sí.»
Rafael Montesinos



«Puede hablarse también de poesía escrita por hombres o por mujeres, pero como un hecho, como un hecho simple, consumado; esto es, de una poesía escrita por una señora que tiene determinadas condiciones fisiológicas o por un señor que tiene aparentemente las contrarias.»
Antonio Gala



«En la poesía femenina, la mujer habla naturalmente de los partos, habla del sexo, habla de sus inquietudes, que no pueden ser de ninguna manera las mismas que las inquietudes de los hombres.»
Juan Pérez Creus



«Yo lo que creo es que, de momento, alguna diferencia específica entre la literatura de los hombres y de las mujeres, hay. Porque naturalmente es fruto de la organización de la sociedad. Pero este tema habría que volver a plantearlo cuando la integración de la mujer tuviera realidad efectiva.»
Florencio Martínez Ruiz

lidad, de la realidad que tocamos. Sucede que los personajes femeninos habituales, los mejores, siempre están creados y tratados por autores masculinos. Porque quizá el hombre, como espectador de la mujer, sabe captar mejor. ¿Pero les pasa a ellas igual con nosotros? Los personajes que alguna novelista o alguna autora de teatro, personajes masculinos, haya creado, ¿quedan en alguna antología?

RAFAEL MONTESINOS. — A mí me parece que todo este Coloquio está hecho con una idea. Aquí lo que vale decir es lo de Valle-Inclán: «Yo no soy feminista, soy mujeriego.» Dije al principio, y a esto se ha vuelto una y otra vez, que hay una discriminación enorme y que continúa. Y que hay que juzgar de aquí en adelante, cuando todos, hombres y mujeres, estemos en igualdad de condiciones. Y no en los años próximos. No estoy tampoco con Pilares. Ni estoy con Pilares ni estoy con quien arremete contra la mujer, por ser mujer. Ahora: algo pasa. ¿Qué es lo que es? Yo, no lo sé. Pero algo pasa. Dicen que si el cerebro de la mujer pesa menos que el del hombre... No lo sé. Pero algo sucede. Ha habido grandes excepciones, que confirman la regla. No las voy a repetir. Y el ejemplo que he puesto antes, de Santa Teresa y San Juan: que el ser mujer o

el ser hombre no determina un tipo de literatura. ¿Qué es lo que sucede? Yo creo que aquí no se va a descubrir.

LOPEZ ANGLADA. — A mí me parece que es tan difícil conseguir una igualdad en la obra de un hombre y de una mujer, que por ejemplo tenemos las pinturas de las cuevas de Altamira. ¿Y quién es capaz de decir que los bisontes de Altamira fueron pintados por un hombre o por una mujer? Sin embargo, no ha habido nadie que haya achacado la obra de Altamira a una mujer. ¿Por qué esto?

MANUEL PILARES. — Las obras buenas, y no sólo de poesía, que han hecho las mujeres, son exactamente igual de buenas que las que hicieron los hombres. Y las malas, exactamente igual de malas. Sigo insistiendo en que como son menos las que están jugando este partido de la literatura, lógicamente tienen que estar en inferioridad. Pero esta inferioridad insisto en que es únicamente numérica y condicionada por lo que hemos dicho aquí todos.

RAFAEL MONTESINOS. — Por cada cien nombres de hombres dame un nombre de mujer.

MANUEL PILARES. — Por cada millón de hombres que van al Instituto, dame diez de mujeres.

En el mundo. En fin, yo creo que esta cuestión está bien estudiada y la está terminando de estudiar Jean Paul Sartre, porque el cuarto tomo de «El idiota de la familia», de Sartre, se titulará «Leyendo Madame Bovary». Madame Bovary es un personaje femenino, creado y escrito por un hombre. Las diferencias que Sartre señala en la educación de Flaubert en relación con la mujer... Porque Flaubert pudo haber sido mujer.

ANTONIO GALA. — Estuvo muy a punto.

MANUEL PILARES. — Sí que lo estuvo.

MARTINEZ RUIZ. — Yo lo que creo es que, de momento, alguna diferencia específica entre la literatura de los hombres y de las mujeres, hay. Porque naturalmente es fruto de la organización de la sociedad. Pero este tema habría que volver a plantearlo cuando la integración de la mujer tuviera realidad efectiva.

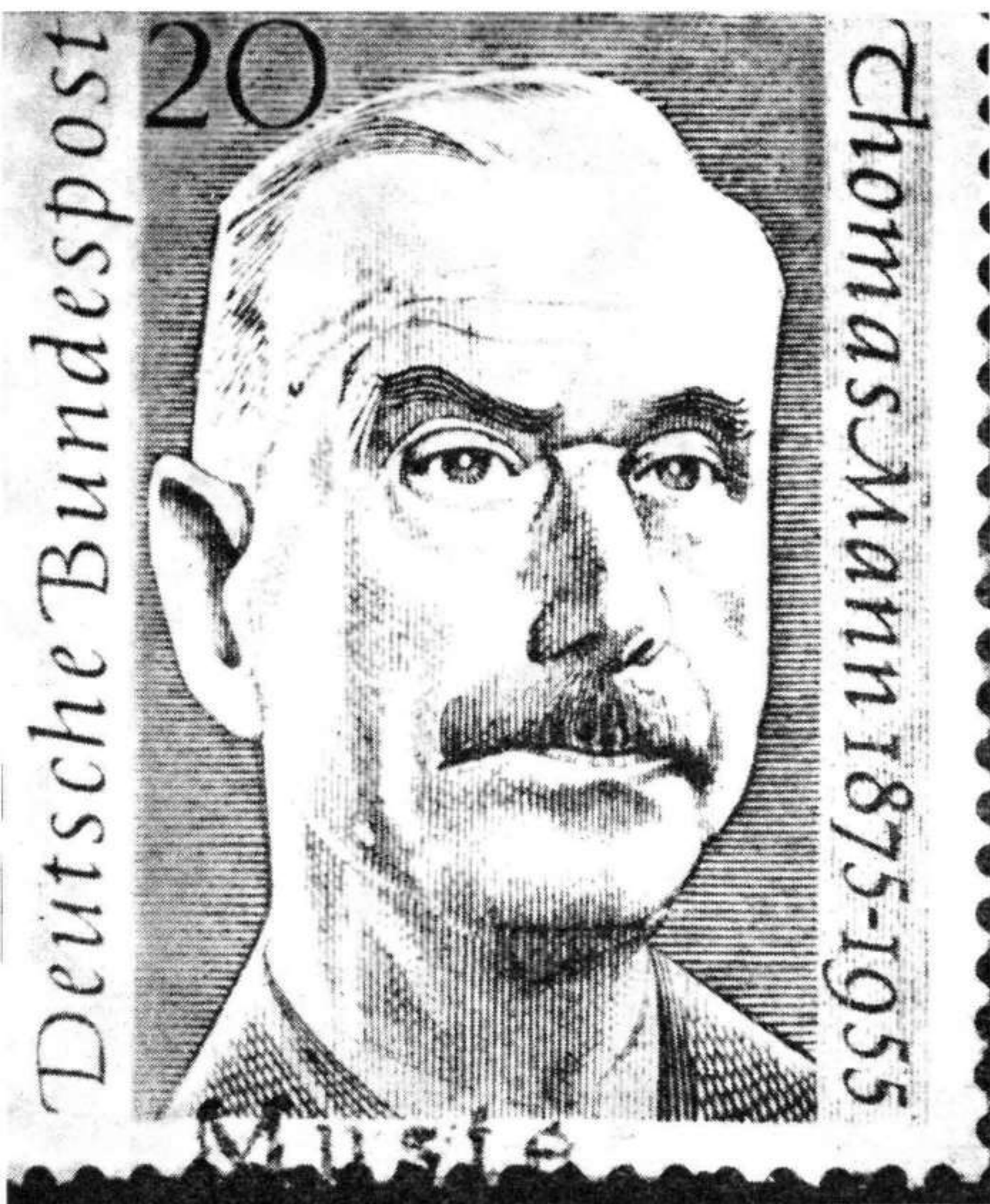
ANTONIO GALA. — Yo creo, resumiendo mi opinión también, que en efecto hay alguna diferencia entre la literatura femenina y la masculina en el sentido de escrita por mujeres o escrita por hombres y, por supuesto, no reconocer esto sería hacer de menos a las mujeres.

RAFAEL MONTESINOS.—Observemos una cosa. Si la mujer ha destacado en algo es en literatura, precisamente. Si nombras al Greco, a Goya, a Tiziano o a Velázquez, no puedes poner un nombre de mujer al lado. Sin embargo, en literatura sí, porque han utilizado el instrumento aparentemente más fácil, que es la palabra, y que lo tenía a mano. Ya digo que aparentemente, porque el instrumento se las trae también. Por eso han destacado más en literatura que en otra cosa.

PEREZ CREUS.—Estos días, naturalmente, con la ayuda de mi mujer, que es yugoslava, estoy traduciendo una serie de poetas yugoslavos femeninos. Ahora bien, estas mujeres han hecho la guerra, han vivido la guerra. Pues tienen poesía épica tan buena como la de los hombres. Y voy a dar un nombre: Milena Santich.

Llegados aquí, la cinta magnetofónica, ya casi concluida, comenzó a chirriar. Invité a López Anglada, que había iniciado el *Coloquio*, a que fuera él también quien lo cerrara con unas palabras finales. Y así concluyó:

LOPEZ ANGLADA.—Únicamente diré que yo admiro profundamente a las mujeres que escriben como mujeres. Y la verdad, me gustan muy poco las mujeres que escriben como hombres.



LA MUERTE Y LA BELLEZA EN VENECIA

Por Joaquín FERNANDEZ

Si no fuera porque una docena de películas excepcionales en toda la historia del cine han establecido ya definitivamente que una obra cinematográfica puede ser una obra de arte, esta *Muerte en Venecia* que ahora mismo se está poniendo en Madrid lo confirmaría sin duda ninguna.

Ahora bien, para que eso ocurra, para que muy de tarde en tarde una película resulte una obra de arte, es preciso que las fuerzas creativas que en ella concurren se originen en verdaderos artistas. Sin esta concurrencia precisa el equilibrio no se logra, la obra de arte puede quedar apuntada, pero nada más que apuntada. En *Muerte en Venecia* coinciden tres artistas: Thomas Mann, a quien se debe la base literaria de la película: su relato *Der Tod in Venedig*; Gustav Mahler, que, como músico y como hombre, define un privilegiado modelo humano, y Luchino Visconti, el realizador de la película. Acerca de estos tres creadores, y de algo de su labor, quisiera hacer algunas precisiones.

Thomas Mann escribió *La muerte en Venecia* en 1912 y un año antes, en 1911, había comenzado *La montaña mágica*, cuya larga gestación duraría hasta 1923. No creo que resulte del todo ocioso confrontar ambas producciones —y ya algunos lo han apuntado— muy distintas en tamaño, pero no en enjundia, por cuanto es posible descubrir en ellas elementos comunes, como lo son la inserción en nuevos tipos de sociedad, la enfermedad, la muerte y la búsqueda de la belleza..., de la belleza «orgánica».

El *Zauberberg* podría muy bien ser una réplica anticipada a *Der Tod in Venedig*, un antídoto que Mann preparaba en el refinado laboratorio de su creación literaria cuando conocía ya los seguros efectos deletéreos de *Der Tod*...: un artista que, cansado y enfermo, abrumado por infortunios familiares, decepcionado de su obra a pesar de la cierta popularidad, llega a Venecia y se instala en su mejor hotel esperando recuperar la salud y vencer el decaimiento. Está claro que sólo en la Venecia dorada de los primeros años del siglo, en los últimos esplendores de una sociedad que iba a estropearse definitivamente el vestido de etiqueta con el barro y la metralla de 1914, Gustavo Aschenbach, el artista huyente, podía llegar a asomarse al umbral de la belleza. Y lo hace a través de la enfermedad, del terror insuperable a la muerte colectiva y anónima, y también a través de algo que él mismo, cuya infinita sensibilidad no ha podido sobreponerse a los infinitos convencionalismos, tiene por una cierta degradación moral. Naturalmente, paga con la muerte el haberse asomado a ese luminoso umbral. El artista puede asomarse a la belleza, pero no poseerla.

Pero en el *Zauberberg*, Tomas Mann, que ha ido modificando su horizonte humanicista a medida que han ido cambiando sus dudosas convicciones políticas de los primeros años de escritor, llega a muy distintas conclusiones. Por una parte, el Aschenbach de *Muerte en Venecia* era un enfermo en un mundo de sanos —me refiero a la salud física, claro— mientras que el Hans Castorp de *La montaña mágica* acabará por ser un enfermo en un mundo de enfermos. Ahora es posible la belleza en la enfermedad y en la muerte. Nada ni nadie prohíben el paso a la fiesta orgiástica de la materia: «Pues

esta forma, esta belleza no es conducida por el espíritu, como se da en las obras poéticas o musicales [...]. Muy al contrario, es transportada y desarrollada por la sustancia que, sin que se sepa su origen, despierta a la sensualidad por la misma materia orgánica que vive descomponiéndose, por la carne perfumada...»

A añadir que a esta seducción por la enfermedad y la muerte como el *portrait* de la belleza que se manifiesta en el espíritu evolucionado de Mann, no serían ajenos los nueve millones de combatientes muertos en la primera guerra mundial y los más de veinte millones de heridos.

Así es que este pobre y mortificado Aschenbach tiene horror a la muerte y no está seguro de que la plena belleza corporal de un adolescente pueda interrumpirla, aunque lo intenta con toda su alma. Pero la sumisión a esa belleza material que en el *Zauberberg* será aceptación, en *Der Tod in Venedig* no se realiza sin una fuerte lucha. «Su mirada abarcó la noble figura [la del adolescente amado] que se erguía al borde del mar inmensamente azul y en un éxtasis de encanto creyó comprender, gracias a esa visión, la belleza misma, la forma hecha pensamiento de los dioses, la perfección única y pura que alienta en el espíritu, y de lo que allí se ofrecía, en adoración, un reflejo y una imagen humana.» Antes de hundirse en una evocación pagana, Aschenbach toca la cima misma de la reflexión sobre la belleza: «Aturde y hechiza [...] de tal modo el entendimiento y la memoria, el alma queda sumida en tales delicias, que olvida su verdadero destino y su asombrada admiración se hunde en la contemplación de los objetos más bellos que el sol puede iluminar. Después, sólo con el auxilio de algo corporal logra ya elevarse a una más alta consideración» (*).

A pesar de las desmentidas, es preferible creer que el escritor del relato y el músico de la película son Gustav Mahler. El parecido físico entre el personaje literario, el personaje de la película —representado, ¡y de qué manera!, por el actor Dick Bogarde— y el propio Mahler, según la descripción que de él hizo el director de orquesta Bruno Walter, es, salvo en los detalles, asombroso; como lo es también el parecido con el retrato del músico hecho al carboncillo por E. Orlik.

Cierto que en el relato el artista es un escritor, pero al referirse a los antepasados es revelador que Mann escriba: «... la sangre alemana [...] se mezcló con la más viva y sensual de la madre del escritor, hija de un director de orquesta bohemio.»

Pero hay otras afinidades y coincidencias de fondo. Thomas Mann conoció a Mahler en Suiza y quedó impresionado —y así se lo dijo a su mujer— por la enigmática personalidad y la sensibilidad nada común del compositor. Mahler estuvo en Italia —aunque no sé si en Venecia— acompañado de su hermana Justine para reponerse de una grave crisis de agotamiento nervioso; perdió a su hijo mayor y no se repuso jamás de la desgracia; padeció una deficiencia cardíaca; cosechó éxitos y fracasos; pero, sobre todo, paseó por Europa su vitalidad y su cansancio, su aire tímido y ausente, su melancolía, su desmañada elegancia, su ansia de belleza y de muerte. En

(*) Las citas de *Der Tod in Venedig* están tomadas de la edición en castellano de EDHASA, 1971.

una carta a J. Steiner escribe: «El más ferviente impulso vital y un ardiente deseo de muerte: estos dos sentimientos se alternan dentro de mí, al punto de sucederse uno a otro en el intervalo de una hora...»

¿Sería demasiado aventurado suponer, por otra parte, que el personaje de Mann pudiera ser una fusión de tres personalidades: la indiscutible y predominante de Mahler y las de otros dos músicos amigos suyos, Bruckner y Wolf? El carácter melancólico del primero de éstos, del que no andaban muy lejos las ideas de suicidio, le aproxima mucho al que fue su discípulo; además, Bruckner, del cual se afirmó, con razón o sin ella, *que nuncquam mulierem attigit*, que se vio envuelto realmente en torpes habladurías, vendría a completar la inclinación homosexual del Aschenbach del relato.

Fue en Viena, y no en Venecia, y en los años de su juventud, donde Mahler compartió una habitación con Hugo Wolf. Un estúpido incidente al parecer rompió la amistad entre los dos músicos, aunque Hugo nunca dejó de expresar una exagerada admiración por las obras de Gustav. ¿Envidia también? Wolf era indisciplinado, irritable, colérico a veces, como el Alfred de la película. ¿No podría ser éste el contratipo de Mahler, el *alter ego* del Aschenbach de la película, su conciencia crítica? En todo caso es ésta una aventurada, aunque tentadora, conjetura, puesto que en *Der Tod in Venedig* no aparece «físicamente» ningún oponente, ningún contrahéroe del personaje, aunque sí una dualidad ética que mantiene vivas las contradicciones del artista y que, en definitiva, son las que acaban por destruirlo.

El Alfred de la película es, pues, una creación viscontiana, tal vez técnicamente extraída de sus experiencias como director de teatro. Por lo demás, el que Visconti no haya dudado en hacer músico al personaje de su película expresa la voluntad de identificarle con el compositor y la oportunidad de utilizar su *Quinta Sinfonía*, cuyo *Adagietto*, distendido e íntimo, sirve de subrayado romántico de la acción y del ambiente. Ninguna música mejor para hacer más comprensivo el proceso extintivo de un hombre, de una ciudad, de una sociedad. «La música de Mahler está realmente en el fin del mundo, en el fin del humanismo», dijo Giacomo Manzoni.

Aún hay una simpatía más profunda entre Mann y Mahler en la que debió contar poco la tardía y seguramente acomodaticia conversión de este último al catolicismo en 1897: su condición de judíos; pero eran tiempos revueltos por el asunto Dreyfus, y Mann, que con la publicación de *Friedrich und die grosse Koalition* se atraería unos años después la aversión de los antibelicistas de su raza, preferiría silenciarlo. Muy sinceras suenan las palabras de Mahler: «Yo soy tres veces extranjero. Bohemio en Austria; austriaco en Alemania; judío en todo el mundo. En todas partes soy un intruso, en todas partes un indeseado.»

La tercera fuerza creativa de *Muerte en Venecia* es el realizador de la película, Luchino Visconti. Su dominio del lenguaje cinematográfico, su enorme talento descriptivo y el sentido crítico que se halla presente en los ambientes creados por él (ambientes que pudieran dar a sus obras una engañosa sensación de decadentismo) son las claves de su narrativa.

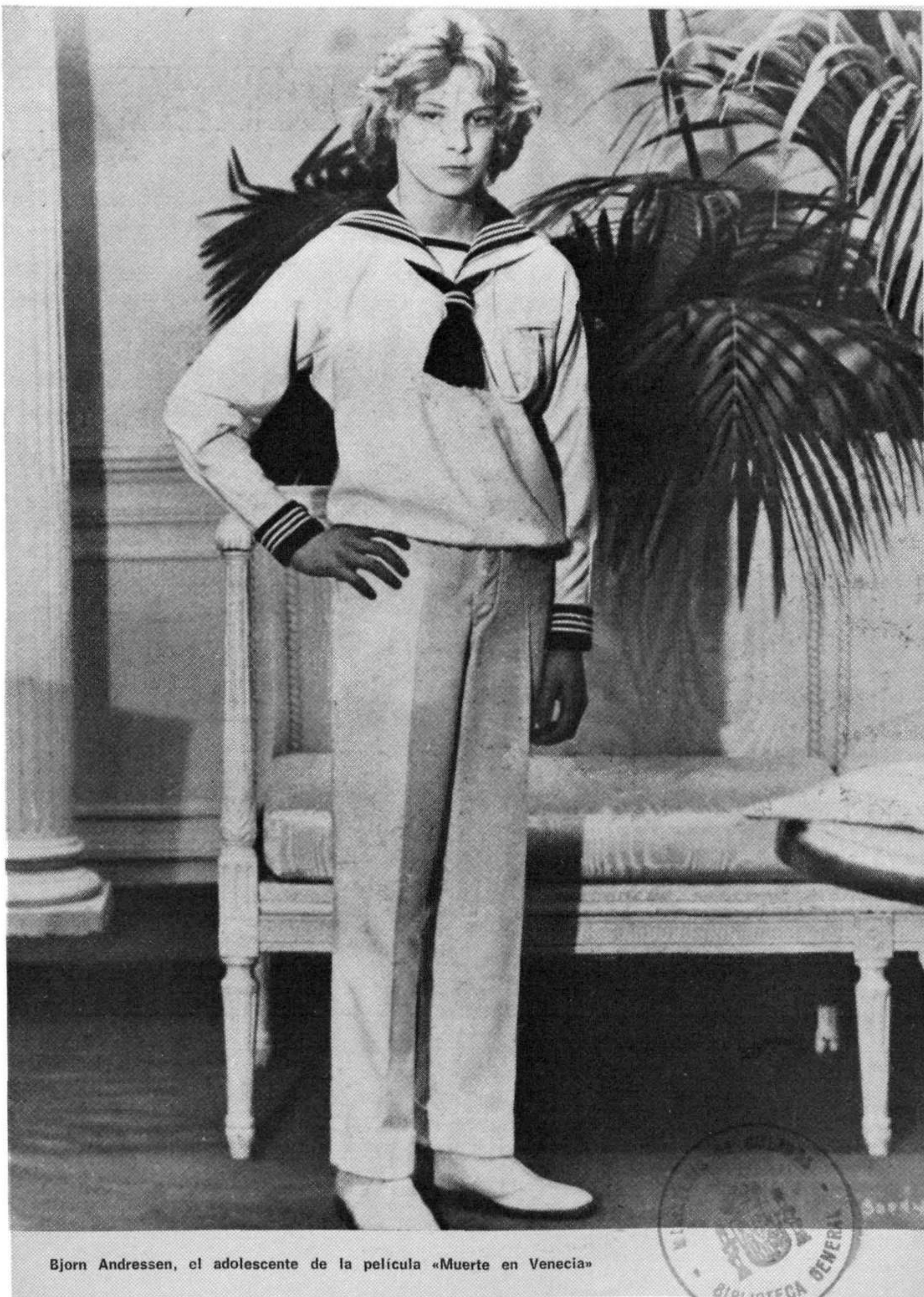
Sólo quiero destacar algunas frases sueltas de la narrativa viscontiana como ejemplo. Así, los largos planos caligráficos que describen los salones del lujoso hotel mientras los huéspedes esperan el almuerzo: los brillantes, mundanos, emplumados, anémicos, vacíos y corrompidos personajes —esa sibilina dama interpretada por Silvana Mangano, que no habla, que susurra en su lengua nativa a los niños y en francés a *mademoiselle l'institutrice!*— son los corresponsales de una sociedad gravemente enferma, que, aunque conseguiría aliviarse algo, a partir de 1918 no podría ya disimular sus achaques ni prescindir de la vigilancia estricta del médico de familia. Es la Europa de Deauville y Saint-Malo, la de Niza y Cannes, la de San

Sebastián y Biarritz, la de Baden-Baden y Marienbad; la Europa de los restos de los Guermantes, y de los Buddenbrooks, y de los Salina; la Europa de los fabricantes de armas, de los aristócratas arqueólogos, de los agentes de viajes, de los académicos, de los notarios... La Europa de los *fôlatres jeux*.

Así también la secuencia de la irrupción de la murga en la nocturna y comedia terraza del hotel, cuando el *musicista* plebeyo, descarado, pintarrajeado, hace con sus gestos provocativos que la distinguida clientela femenina ahogue las risas en sus pañuelos de seda, mientras el efebo amado se siente ofendido y sólo el doliente Aschenbach conserva la lucidez precisa para tragarse una reflexión amarga de la situación y medir la profundidad de la burla.

Visconti ha creado para el cine una galería de personajes —Jean Marais, Alain Delon, este Bjorn Andresen— representativos de modelos muy significativos de belleza masculina. Pero aquí no tienen por qué escandalizarse los puritanos, aunque las intenciones originales estén muy manifiestas. El adolescente de *Muerte en Venecia* supera los sexos, es el sexo único, la carne mortal levantada a belleza absoluta.

Belleza y muerte en Venecia. Conozco películas hasta de la época muda, historias mediocres o tópicas, que se soportan sólo por una Venecia en blanco y negro o en color. Esta de Visconti no es la Venecia de San Marcos, de la *Signoria*, de la *Loggetta*, de la Basílica, de las *vedute* de Canaletto, de los *gondolieri*. Es la Venecia brumosa y fétida de la laguna y del puerto, de las plazoletas sombrías, de las antiguas prisiones, de las casuchas roídas, de las calles apestadas donde arden como siniestros braseros los montones de basura. Venecia de la muerte y de la belleza. Venecia de Thomas Mann, de Gustav Mahler, de Luchino Visconti; tres artistas que han hecho posible una obra de arte.



Bjorn Andresen, el adolescente de la película «Muerte en Venecia»

MEXICO

**LE ESPERA CON
SU MAGICO ESPLENDOR**
UN PAIS DE MIL FACETAS MARAVILLOSAS



CONSULTE A SU AGENCIA DE VIAJES O

AEROMEXICO

AERONAVES DE MEXICO

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



XIX CONCURSO NACIONAL DE COROS Y DANZAS

Por José de SANTAMARIA



Los pastores de Casavieja (Avila) llamaron la atención por su peculiar atuendo y sus no menos peculiares instrumentos musicales

- 1.914 personas, en 90 grupos, vinieron de toda España para participar en la fase final.
- Actualmente hay 700 grupos de coros y danzas, formados por 50.000 personas.
- No existe límite de edad: Paco Nava, guitarrista de Cómputa, tiene ochenta y tres años.
- Cualquier instrumento hace música, desde la guitarra a la sartén.

Sería un buen cuerpo de baile, de haber local capaz para él: 1.914 personas han intervenido en la fase final del XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas, organizado por la Sección Femenina del Movimiento. A lo largo del pasado día 4, en sesiones de mañana y tarde, apenas con un pequeño descanso a la hora del almuerzo, los 90 grupos finalistas, venidos de toda España, lucieron sus habilidades en el canto y en la danza, en el escenario del Teatro de la Zarzuela. Entre ellos, eligió el jurado a los ganadores, aunque en esta convocatoria no ha habido premios: la experiencia de años anteriores ha demostrado que no es fácil destacar a un grupo sobre los demás, ya que se trata de

danzas folclóricas muy distintas. Por eso, todos los seleccionados en esta final por el jurado se consideran premiados *ex aequo*, como se dice en las crónicas de las carreras deportivas.

Pero no es muy cierto que la actuación fuese en el escenario de la Zarzuela: la verdad es que en la calle, en la explanada del teatro, también hubo algunas actuaciones «por libre», cuando el tiempo lo permitía, y los curiosos aplaudían. En el teatro dominaba la desorganización propia de toda organización masiva. Se limitó la estancia en el escenario de cada conjunto a cuatro minutos, y así y todo el espectáculo duró más de siete horas. Los grupos seleccionados ofrecieron lo mejor

de su repertorio durante los días 5 al 8, inclusive, para el público en general, con una sesión de gala para las autoridades y cuerpo diplomático el día 5 por la noche. El concurso de este año está integrado en el programa del Festival Internacional de Ballet, organizado por el Ministerio de Información y Turismo.

A estas alturas no vamos a ensalzar la labor de la Sección Femenina del Movimiento como conservadora del folclore nacional; lo que más importa es la autenticidad de estos cantos y estos bailes, heredados de los siglos y no transmutados en busca de un *typical* exagerado. Al repasar el programa de la prueba final vemos que los grupos vienen de pueblos y ciudades re-

partidos por toda España, desde Asturias y Bilbao hasta Málaga (la provincia con más representantes), además de las Baleares y las Canarias. Toda España, en fin, estaba en el Teatro de la Zarzuela, representada por lo más hondo de su tradición.

HAY 700 GRUPOS EN ESPAÑA

Los concursos se celebran cada tres años, aunque cada provincia tiene unos concursos anuales. Pero el traslado a Madrid de los grupos finalistas no es asunto fácil: el viaje y la estancia de estos 90 grupos se calcula, según el presupuesto, que ha costado siete millones de pesetas. El



Diversos bailes, variados instrumentos, pero una sola afición

número de grupos y personas que han venido a participar en la prueba final es elevado, aunque resulta minúsculo al saber que en España hay 700 grupos de coros y danzas, que están compuestos por 50.000 personas. Estas cifras demuestran el interés que en los rincones más perdidos de nuestra geografía sienten algunas personas por mantener vivo el legado histórico de los antepasados, y hace pensar en la dotación necesaria para el vestuario, instrumental, etc.

De una cosa damos fe con toda seguridad, que es el entusiasmo que anima a todos los participantes. Además, en este caso es absolutamente válido el dicho olímpico de que lo importante es participar: nada se da a los ganadores, como no sea eso que suele llamarse la gloria del triunfo, de tan escaso valor comercial. Hemos visto en los pasillos del Teatro de la Zarzuela a un joven matrimonio que se preparaba para salir al escenario y encargaba a una regidora que atendiese la canastilla donde estaba su hijo, casi recién nacido, mientras durase su actuación. Probablemente, dentro de unos cuantos años, ese niño saldrá a otro escenario a bailar. Algunos grupos vienen con niños que actúan como los mayores, si bien la edad mínima exigida para participar en Coros y Danzas es de diecisiete años; antes de cumplirlos, se pertenece a Juventudes.

AL NACER SABIAN BAILAR

Esto por abajo; por arriba no hay límite ninguno: que se lo digan a Paco Nava García, del grupo de Coros y Danzas de Cómpeeta (Málaga), que toca la guitarra por lo menos como el mejor y tiene ochenta

ta y tres años (o, como él dice, para ajustar más, «anda metió en los ochenta y tres») aseguran sus compañeros que no le cambian por otro, y el que quiera saber por qué, que le escuche. El grupo de Cómpeeta se distingue por su calidad y por su edad: la mayoría son veteranos, tanto ellas como ellos. La galantería no nos permitió pedir las fechas de nacimiento, pero baste decir que hay abuelos y abuelas. Y además, en el grupo se encuentran un chico de dieciocho años, que es el benjamín y el último ingresado, y su padre, que baila tan bien como él.

—¿Y quién les ha enseñado a los mayores?

—Nadie—hablan varios al tiempo, que en este grupo domina la alegría y la facilidad de palabra—. Nos dirige la delegada de la Sección Femenina, María Inocencia, pero enseñar, lo que se dice enseñar, no nos enseña nadie. Esto se lleva en la sangre, y no hay maestro que pueda hacerlo mejor. El que no lo sienta por dentro es inútil que reciba lecciones.

—A mí—interviene una de las jóvenes—me cuentan que bailo igual que mi abuela, y eso que no la conocí. Estoy bailando desde los cinco años.

—Pues yo—habla una de las veteranas ahora—bailaba antes de nacer.

—¿Ensayan mucho?

—¿Para qué? Lo hemos aprendido con dos o tres años, nacimos con esa afición, y el que no la tenga pierde el tiempo.

AQUI TODO HACE MUSICA

Forman el grupo de Cómpeeta 19 personas: nueve ins-

trumentistas (guitarras, laúd, pandero, palillos y cascarría), dos «cantaos» y ocho «bailaores». Ellos afirman que para el baile no hay edad, y una de las veteranas me cuenta muy convencida que ella baila también «a lo ye-yé», y por si me queda alguna duda improvisa una especie de rock bien movido. Todos ellos se dedican a las faenas del campo, y ellas a sus labores. Aunque como tal grupo sólo llevan año y pico, lo cierto es que siempre han cantado y bailado juntos, por pura afición, y por eso están convencidos de que el fandango de Cómpeeta, que es su especialidad, no se va a perder. Cuertan con otro grupo, formado por jóvenes, dispuesto a tomar la antorcha cuando la dejen los mayores. Si la dejan, que por ahora no parecen estar dispuestos a hacerlo.

La actuación de los 90 grupos fue controlada por un jurado elegido entre personas bien conocidas por su relación con el baile y el canto: Mariemma, Roberto Pla, Isabel Penagos, Alberto Portillo, García Viñolas, Mario Antolín, etcétera. Además, presenciaron la final veinte folcloristas extranjeros, pertenecientes a dos organizaciones, IGF (Grupos Internacionales de Folclore) y CIOFF (Centro Internacional de Organizadores de Festivales Folclóricos); por cierto que España ocupa la vicepresidencia de los dos organismos.

Un grupo que atrajo especialmente la atención del público fue el de los pastores de Casavieja (Ávila). Lo integran diez muchachos, entre dieciocho y veinte años, que son pastores de ovejas en su pueblo y que tienen el canto como una distracción. Su



La calle de Los Madrazo, antesala del teatro de la Zarzuela



actuando es muy simple, aunque se compone de varias piezas: zahones de cuero sobre camisa de pana, sombrero de pana también, mochila de piel de ovejas, albarcas, leguis y un bastón que sirve para todo. Los instrumentos no pueden ser más sencillos también: sartenes (que se tocan con llaves o cucharas), botellas, bandejas, zambombas, almireces y calderillos.

LOS PASTORES DE NOCHEBUENA

—¿Cuánto tiempo lleváis unidos?

—Unidos hace mucho, porque somos amigos y solemos andar juntos; pero actuando unos tres años. Esta es la primera vez que lo hacemos en un teatro.

—¿Quién os enseña?

—Nadie. Cantamos unas canciones de Navidad que son tradicionales en el pueblo; allí las conoce todo el mundo. En la Nochebuena se va a la misa del Gallo a cantar y tocar, y se da una vuelta al pueblo para que la gente invite a tomar algo. No cantamos nada moderno, sólo esos villancicos tradicionales.

—Pero alguien tendrá que dirigiros.

—El barítono sale el primero y nos da la entrada. Nosotros no tenemos instructores ni pertenecemos a ningún grupo. La verdad es que lo hacemos regular nada más. Si ahora con esta actuación destacamos, a lo mejor nos ayudan y podemos dedicarnos más a cantar, y ensayar de verdad.

Por de pronto, los pastores de Casavieja tienen grabado un LP que va a aparecer de un momento a otro. A ellos los ánimos les sobran, y pase lo que pase, esta Nochebuena volverán a cantar villancicos por el pueblo.

Ana María Navamuel diri-

ge el coro mixto de la Sección Femenina de uno de los distritos madrileños. Es joven, rubia y guapa, y aunque ella jura que tiene mal genio y que grita mucho en los ensayos, cuesta creerlo. Dirige un coro que sólo tiene año y medio de existencia, por más que sus componentes hayan venido de otros grupos y ella misma cantase en alguno.

DONDE NO HAY DIVISMOS

—¿Quiénes son más difíciles de dirigir, los chicos o las chicas?

—En general, no son difíciles ninguno; puede que las chicas tengan más afición y sean más disciplinadas. Pero todos somos compañeros, nos

entusiasma cantar y lo hacen lo mejor posible, sin divismos.

—¿Ensayáis mucho?

—Dos horas a la semana, excepto cuando preparamos alguna actuación. El problema es que hay poco tiempo: los componentes del coro son casi todos estudiantes que trabajan para pagarse la carrera, y a veces no les queda más remedio que ser informales en los ensayos. Tienen todos alrededor de veinte años, excepto dos que pasan de los treinta. Para la actuación de la final, por la mañana, ni siquiera pudieron venir los treinta que componen el coro.

—¿Salen noviazgos de los coros?

—Yo diría que entran, más bien, porque todas las parejas que hay eran ya novios antes de venir a formar parte del coro.

—¿Suelen hacerse profesionales después algunos de los que cantan en estos coros de la Sección Femenina?

—No creo; no suele haber voces excepcionales. Por lo menos yo no sé de nadie. Cantamos porque nos gusta, pero por afición nada más.

El grupo de Vigo es mixto de coros y danzas. El coro está compuesto por 15 personas, hay 10 bailarines y cinco instrumentistas. La regidora local nos cuenta que el traje de las mujeres cuesta unas 15.000 pesetas, y el de los hombres la mitad, aproximadamente. Ellas visten refajo rojo, mantelo, mandil y dengue o corpiño negros; cofia, pico o pañuelo y pamela; algunos trajes llevan chaquetilla también; además, medias calzadas, zapato negro con hebilla plateada, y lazo atrás.

Los hombres llevan pantalón negro adornado con botones plateados y volante de tira bordada, camisola de hilo, chaleco en rojo, negro y blanco; chaquetilla negra con botones plateados, faja roja a la cintura, montera en la cabeza, y calzan zapatos negros con polainas abotinadas de botones plateados.

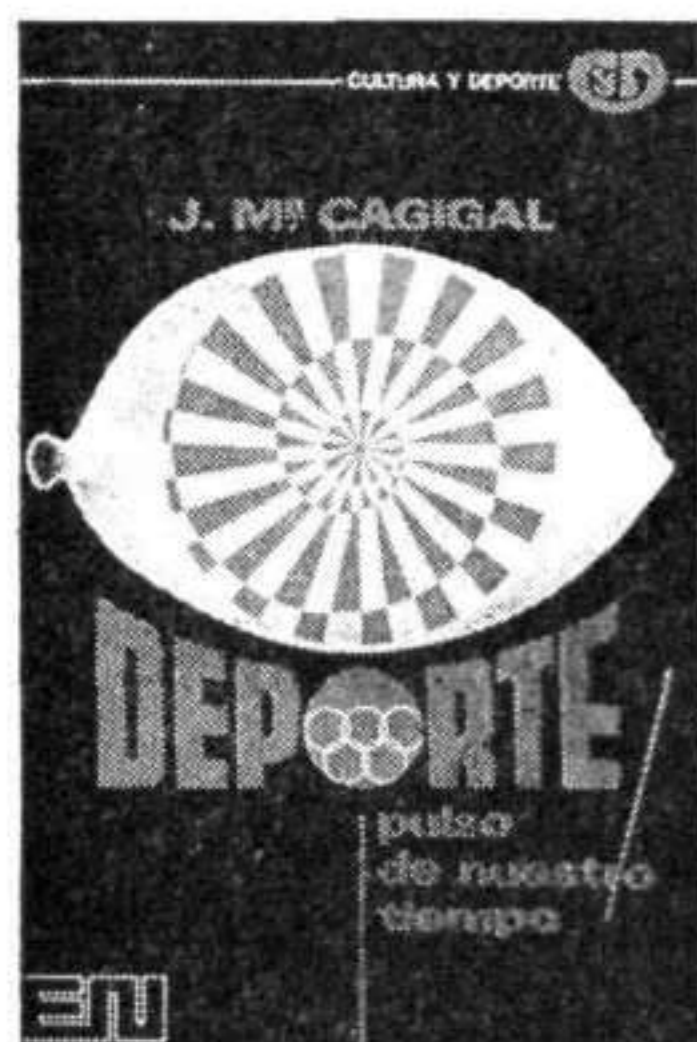


Un último repaso antes de salir al escenario



La experiencia también cuenta en el baile

LE OFRECE



DEPORTE, PULSO DE NUESTRO TIEMPO, de José María Cagigal. 238 págs. 130 ptas.

En esta obra el autor hace un profundo estudio sobre el fenómeno deportivo, visto desde distintos ángulos.

LECCIONES DE TINIEBLAS, de Eduardo Garrigues. 235 págs. 200 ptas. El autor en esta obra se propone la relectura de los episodios del Génesis, contemplados desde la óptica de los infiernos y paraísos contemporáneos.

DE DENTRO DE LA PIEL (narraciones cortas), de José L. Castillo-Puche. 300 págs. 275 ptas.

En este volumen de novelas cortas y cuentos de Castillo-Puche se recogen creaciones de muy diversas épocas, en las cuales se revela la constante de su línea testimonial y conflictiva, patente ya desde sus primeras obras publicadas.

LIRICA ESPAÑOLA, de Luis Rosales. 435 págs. 300 ptas.

Este libro abarca seis ensayos sobre la obra de Garcilaso, Camóns, Duque de Rivas, Rubén Darío, Antonio Machado y Leopoldo Panero, haciendo un análisis riguroso de la lírica española.

ONCE CUENTOS DE FUTBOL, de Camilo José Cela. 96 págs. 150 pesetas.

El autor no contempla el mundo del fútbol para crear seres de fábula; no se queda en una infrarrealidad, sino que entra en el mundo subreal, como de mitos recientes y feroces.

LOS ESPAÑOLES Y EL HUMOR, de Evaristo Acevedo. 351 páginas. 115 ptas.

El autor, en esta obra, aventura sus propias teorías originales, desconcertantes a veces, inteligentes siempre, intentando analizar si los españoles somos «menores de edad literaria».

HUMANÍSTICA (para la sociedad atea, científica y distributiva), de José Larraz. 498 págs. 250 ptas.

Es obra de un tipo que sólo aparece en nuestra apresurada literatura de generación en generación. Es un libro indefinible e imprescindible.

DIEZ AÑOS PARA SOBREVIVIR (el diario de masas de 1980), de Daniel Morgaine. 301 págs. 100 ptas.

¿Cuál será el futuro de un diario para el gran público en 1980? A esta pregunta ha intentado responder el autor en este libro.

LA GUERRA DE ESPAÑA Y EL CINE, de Carlos Fernández Cuenca. Tomo I, 534 págs. Tomo II, 560 págs. Precio obra completa, 900 ptas.

En la enorme bibliografía sobre la guerra española aún faltaba estudiar sus abundantes vinculaciones con el cine, el autor lo consigue acometiendo por primera vez en esta obra con gran documentación una importante contribución a la historia contemporánea española.

EL «AFEITADO», UN FRAUDE A LA FIESTA BRAVA, de Ramón Barga Bensusan. 276 págs. 100 ptas.

El autor expone a la vindicta pública el bochornoso e intolerable «afeitado».

CHINA-URSS: ENTRE LA GEOPOLITICA Y LA IDEOLOGIA, de Vicente Talón. 398 págs. 120 ptas.

La confrontación chino-rusa vista por un testigo de excepción. En esta obra el autor, con un original planteamiento, nos descubre el mecanismo interno de ambos países.

DE PROXIMA APARICION:

EL LEGADO DEL JUDAISMO ESPAÑOL, de David González Maeso.

Pedidos en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL
Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos
Avda. del Generalísimo, 29. MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. de José Antonio, 51. MADRID-13

LIBRERIA EXPOSICION
Muntaner, 221. BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA
Calle de Paraná, 1159. BUENOS AIRES



Parece ser que los trajes se estropean mucho y hay que estar reponiéndolos con frecuencia, sobre todo a causa de los abalorios. Los trajes son propiedad de la Sección Femenina, que debe hacer un buen desembolso cuando precisa renovar el vestuario. Sobre poco más o menos, estos precios son los que rigen para todos los vestidos, sin grandes diferencias.

PREMIOS, ENSAYOS, SACRIFICIOS

Tomamos como ejemplo al grupo mixto de Vigo, como podía serlo cualquier otro. Los más antiguos componentes de este conjunto entraron en él en 1964, y cada año suele haber dos o tres bajas: las razones principales son los estudios y el matrimonio. Como norma general, puede decirse que la mayor parte de sus componentes ha venido a Coros y Danzas desde Juventudes. La regidora local de Vigo está orgullosa de ellos:

—Hemos conseguido muchos primeros premios y varios segundos, además del premio nacional extraordinario. En la provincia nuestro grupo ha sido siempre el primero.

—¿Actúan con frecuencia?

—Bastante: hemos recorrido toda España, casi toda Europa, las tres Américas y parte de África. El año pasado actuamos en sesión privada para el rey Hassan II de Marruecos, que nos felicitó muy efusivamente.

—¿Hay que ensayar mucho?

—Lo habitual es ensayar dos horas dos veces a la semana; cuando se prepara alguna actuación, entonces se ensaya a diario. De todos modos, suele ser necesario ensayar más la danza que el coro.

—¿No hay problemas con el estudio o el trabajo?

—En tiempo de exámenes tenemos que prescindir de algunos; si no, hacen un pequeño esfuerzo y lo abarcan todo. Las empresas suelen colaborar magníficamente, concediendo permiso cuando hay que hacer desplazamientos; claro está que a veces descuentan el sueldo de esos días. La mayor parte de los componentes de este grupo trabaja.

—¿Se compensa de alguna forma a los que dejan de ganar el salario por una actuación?

—En Coros y Danzas no se cobra nada. Sólo se pagan los viajes y la estancia, como es lógico. Forman el grupo por simple afición.

Estos días fueron un alto en las tareas habituales, en las faenas del campo, en la fábrica, en el pastoreo de los rebaños o en el estudio. Personas de todas las edades que aman el baile y el canto, gentes que no buscan más que dar salida a una afición innata, llegaron a Madrid para intervenir en el I Festival Internacional de Ballet, dentro del XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas. Gracias a ellos vive el folclore español en su pureza; gracias a ellos, pues.

AL SERVICIO DEL TEATRO

El "Archivo Teatral Moderno" en Barcelona

Por Teresa BARBERO



La gran tradición teatral de Barcelona, su inquietud por todo cuanto se refiera al arte de representar—en que supera, justo es reconocerlo, a cualquier otra ciudad española, y aun hubo épocas en que alcanzó un nivel «europeo»—, desbordaba los límites mismos de los escenarios y se concretaba en la existencia de compañías de aficionados, tertulias y peñas teatrales, aparte, claro está, de la proliferación de obras vernáculas, que constituyen un rico y no bien conocido fondo de la literatura dramática. En torno a este florecimiento se crearon instituciones tan curiosas como útiles, y algunas de estas instituciones fueron, hace ya muchos años, el Archivo de la Morera en el barrio viejo de la ciudad, el de López de Mora en la barriada de Gracia, el de Bennin, el de Perramón, el de Martí, etc. etc.

Pues bien, mi visita ha sido a la refundición de estos archivos en el llamado «Archivo Tea-

tral Moderno» que don Antonio Santos Antolí dio vida a partir de 1954 y que en nuestros días se ha convertido ya en una ordenada y viva historia del teatro.

En la calle de Balmes, junto a la de Valencia, en una casa de sabor típicamente barcelonés y antiguo se encuentra el familiarmente llamado «Archivo Santos

y en él miles y miles de obras teatrales que van desde ese teatro que ya es respetable prehistoria, o que nunca lo será, hasta la última obra del teatro actual, más o menos polémica o conformista, más o menos «in» u «out», con más o menos carga de «mensaje». Son excelentes colecciones, entre las que quiero desta-

car la muy completa del teatro catalán o en catalán, con autores como Joan Oliver, Vendrell, Rusinyol, Segarra, etc.

Al frente del Archivo se encuentran la esposa y la hija de don Antonio Santos, que son las que me reciben con toda amabilidad.

Por las estancias abarrotadas de estanterías de libros flota un olor a tinta de máquina, a papel viejo y a madera.

—¿Cuántos volúmenes, aproximadamente, tienen ustedes?
—es mi primera pregunta.

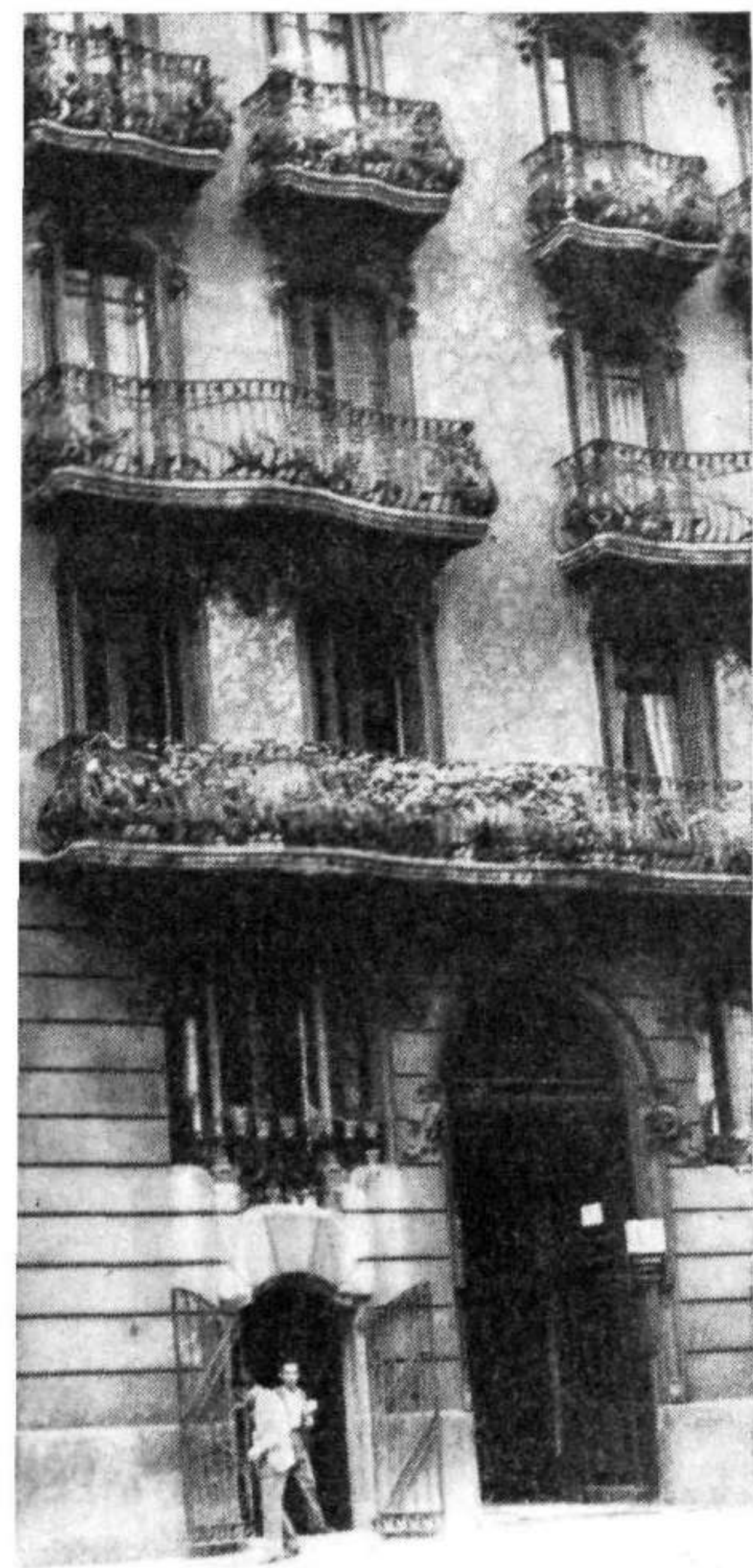
—Alrededor de doscientos cincuenta mil libros, con títulos en castellano y en catalán.

Naturalmente obras españolas y extranjeras. Veo a Gorki, a Brecht, a Sartre, a Max Frisch, a Ustinov...

—¿Qué misión cumple este Archivo de Teatro?

—El Archivo proporciona obras a clientes particulares o a elen-





cos profesionales o de aficionados en toda España.

—Y en esta «toda España», ¿dónde tienen ustedes sus mayores clientes?

—Realmente —contesta la joven hija de don Antonio— en Cataluña. Aquí, en Barcelona, concretamente, hay cerca de cien elencos funcionando con regularidad, aparte de un número similar de ellos que representa con cierta periodicidad.

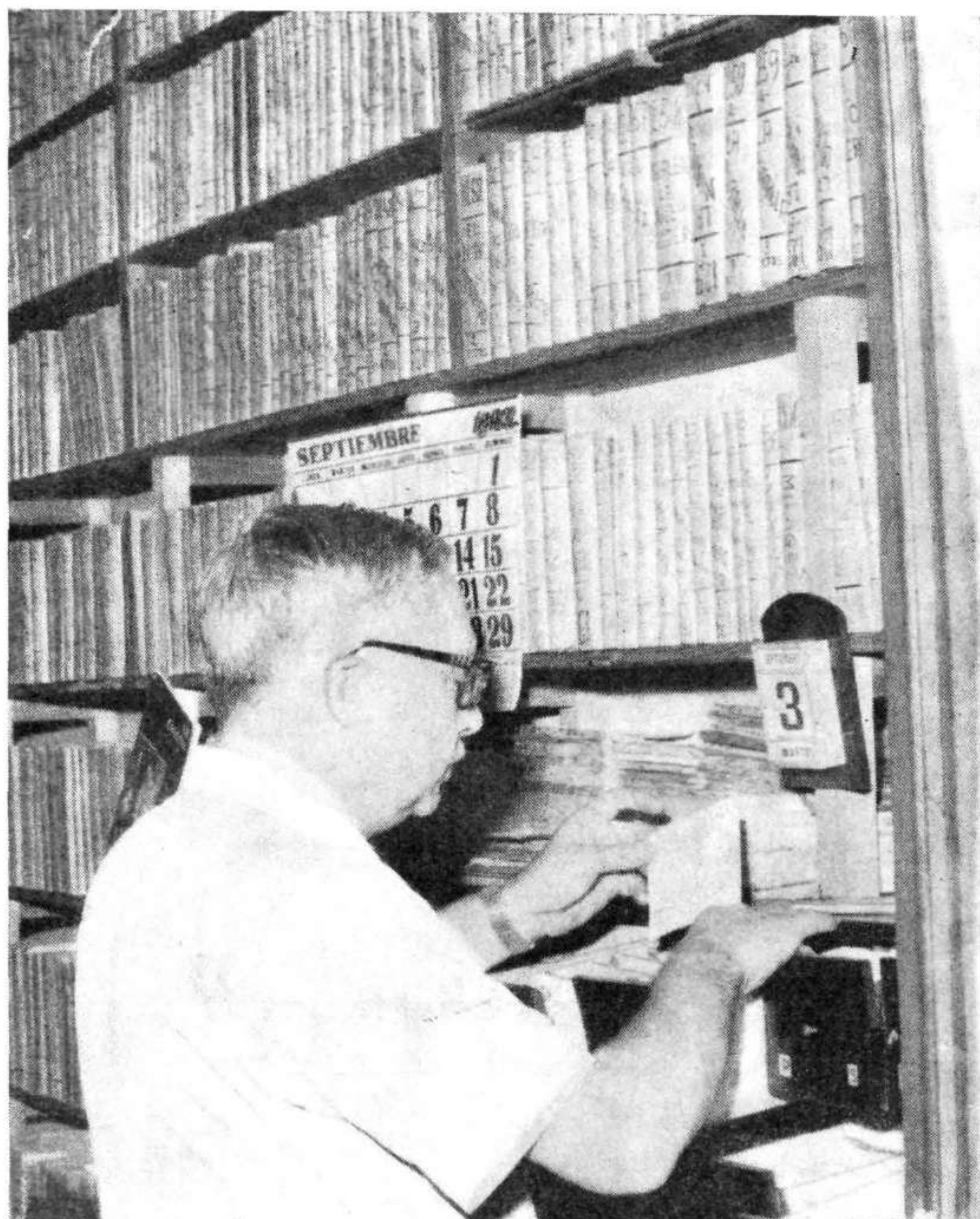
A Emilia le gusta su trabajo. Le gusta moverse entre volúmenes agrupados en altas y bajas estanterías, entre ficheros y solicitudes de préstamo. A esto último me concreto.

—Explíqueme el funcionamiento del Archivo.

—Tenemos publicado un Catálogo General de las obras que poseemos (con sus correspondientes Apéndices anuales) y en él consta, además del título y del autor (y del traductor en su caso), el género, número de actos, decoración y personajes que intervienen en el reparto. Estas obras se alquilan a quienes nos las solicitan para su lectura, a cinco pesetas por cada quince días, con un depósito de treinta a ciento cincuenta pesetas por unidad según el valor. Ahora bien, también alquilamos estas obras (y esto es lo más interesante) con los juegos completos requeridos para representar, es decir, dos ejemplares y los papeles de estudio. Este alquiler cuesta cincuenta pesetas al mes para las obras corrientes, es decir, con un reparto normal. Siempre, claro está, con un depósito que va de doscientas a quinientas pesetas según el valor de la obra.

A derecha y a izquierda, sigue un inclasificable desfile de autores: Agatha Christie, Priestley, Alonso Millán, Buero Vallejo, Miller... Todos tienen su número de catálogo, su identidad inconfundible, a la espera de que los grupos teatrales hagan realidad escénica lo que sólo es palabra escrita y acotaciones marginales. Cuesta trabajo imaginarse que para uno de estos libros se encenderán unas luces, y unos hombres y unas mujeres prestarán a las palabras sus voces y sus gestos, y sonarán unos aplausos, y tal vez se encenderá una polémica, quizá una vocación... He aquí, pues, el autor a la espera de los actores y del público.

—¿Este material puede ser solicitado por otros países? —pregunto.



—De hecho lo es. Nosotros aportamos material de teatro a diferentes países de habla española: México, Venezuela, Argentina, etc., o a colonias españolas en Francia, Italia, etc. Periódicamente se les remite los Apéndices de que antes hablamos y los usuarios están siempre al corriente de todas las novedades.

—¿Cuál o cuáles son las obras teatrales más antiguas de las colecciones?

—Tenemos un pequeño libro en el que no figura el nombre del autor, sino sólo el título: «Caín y Abel», y que fue editado en mil setecientos cuarenta y tres. Le sigue una edición de «Edipo» de mil ochocientos veintinueve.

—¿Qué ocurre cuando una obra impresa está agotada? ¿Se prescinde de ella?

—De ninguna manera. El servicio se realiza con ejemplares mecanografiados.

Doy un vistazo a algunos ejemplares. Tienen autógrafos de sus autores, lo que les hace más valiosos.

—Recientemente —nos dice Emilia— mi padre hizo donación al Museo del Instituto de Teatro de doscientos ejemplares con autógrafos de autores españoles famosos, como Benavente, Muñoz Seca, Echegaray, Pitarrá, etcétera.

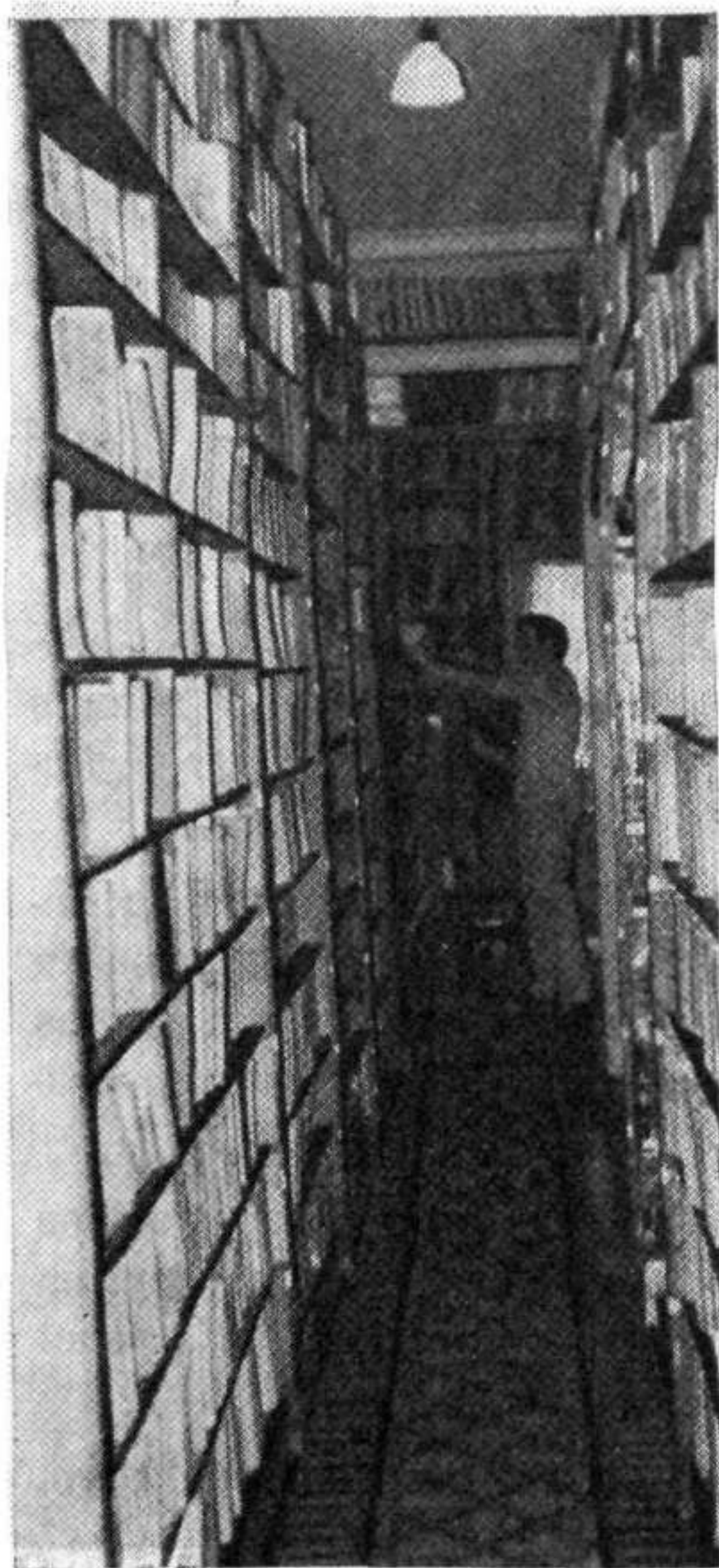
—Hablemos del teatro de vanguardia. ¿Se solicita mucho este tipo de obras?

—Bien, se solicitan, pero en un número muy inferior al del teatro que pudiéramos llamar clásico. Voy a contarle una anécdota. Días atrás se nos presentó un joven director de teatro y nos hizo esta petición: «Quisiera programar una temporada y necesito varias obras. Las quiero modernas, pero de las que se entienden...»

Por el balcón se vuelca la luz del día. En las paredes hay muchas fotografías dedicadas a los propietarios del Archivo. Más que frías dedicatorias de actores o autores, son frases reconocidas de amigos, de hombres que comprendieron el tesón, la vocación, la paciencia que hace falta para reunir y mantener estas colecciones.

Don Antonio Santos Antolí —autor, director, empresario, veinte años al frente del Archivo de Teatro— lleva el teatro en la sangre.

Su mujer y su hija me acompañan hasta la puerta. Sobre la mesa del despacho quedan cartas, libros, anotaciones, todo para una pequeña historia del teatro que sigue escribiéndose día a día. Y queda también un tibio rayo de sol, como un efecto escenográfico.



de París

MONTHERLANT: FIN DE UN COMBATE CONTRA SI MISMO

Por María Fortunata PRIETO BARRAL

Como al final de sus dramas famosos, un mutis inesperado de gran efecto. Henry de Montherlant ha rematado soberbiamente el último acto de su vida con una salida de escena súbita que no pedía la ovación. Si su actitud como escritor discutido y hombre solitario, misógino y altivo ha sido objeto de interpretaciones varias y de no pocas opiniones contradictorias, su muerte inspira unánime respeto. Independientemente de las consideraciones que puedan hacerse bajo el punto de vista religioso, las primeras reacciones recogidas ante su suicidio reflejan una respetuosa admiración. Toda su existencia fue un combate contra sí mismo, una desgarrada contradicción entre la pasión y el estoicismo, el orgullo intransigente y el amor a la vida; pero ha triunfado de la muerte eligiendo la hora por sí mismo. Como el torero que él hubiera querido ser, ha conocido plenamente el miedo y lo ha vencido. Esto no es nada edificante, pero ha sido la realidad.

A menudo se le había reprochado «estar siempre en representación», encarnarse en sus personajes; pero a la hora de la verdad suprema supo enfrentarse con la realidad cruda, cruel, que le condenaba. «Cada uno debe tener derecho a elegir la muerte según sus deseos», escribía proféticamente en su libro *Le treizième César* (capítulo dedicado a la muerte de Catón), publicado en 1970. Y su deseo fue poner fin, de una manera limpia y rápida, a la irremediable decrepitud de no poder valerse por sí mismo. Un defecto de irrigación de la retina le había hecho perder el

uso de un ojo y se agravaba la amenaza de perder también el otro, invalidez atroz para cualquier ser, absolutamente insoportable para alguien tan orgulloso y solitario como Henry de Montherlant.

El jueves 21 de septiembre,

al sonar las cuatro de una tarde tibia, el escritor se disparó en la boca una bala de revólver del 6,35, sentado en el sillón habitual, en su casa del Quai Voltaire, frente al Louvre. A su lado, bien colocadas encima de la mesa de trabajo,



tres cartas dirigidas, respectivamente, a su secretaria, al amigo íntimo nombrado albacea y al representante de la Justicia. El pintor Mac Avoy, que ilustra una edición de lujo de *Les Garçons*, le había visitado hacía tan sólo unas horas y le encontró muy angustiado, invocando la posibilidad del suicidio como libertad postrera y total cuando la fatalidad se presenta irreversible y asegurando que no podía resistir saberse ciego; pero no era ésta la primera vez que había hablado así y el artista no comprendió que la decisión estaba ya tomada, todas las disposiciones previstas con la misma maniática exactitud y precisión que ponía siempre en cualquier cita. Apenas habían dado las cuatro, cuando monsieur Jean-Claude Barat, su legatario, llegó a casa de Montherlant, según le había rogado días antes so pretexto de arreglar papeles y el último aliento expiraba ya. Todo estaba consumado según un propósito bien concreto.

Antes había también especificado en su testamento que «poco le importaba lo que se hiciera luego con sus restos» y que, «si eso fuera posible, desearía que sus cenizas fueran dispersadas al viento...». El señor Barat precisa que, «sin duda, lo que hubiera preferido sobre todo es que sus cenizas fueran diseminadas en el Foro romano». Roma había sido una constante en sus ideas y en su actitud, la grandeza del Imperio le fascinó siempre y, como me decía un amigo que le conoció de cerca, «ha muerto como los estoicos».

La incineración tuvo lugar en el cementerio del Père Lachaise el día 28 y, según deseo expresado en sus últimas voluntades, no hubo honores oficiales, ni pompas fúnebres, ni flores. Una cincuentaena de personas apenas asistieron a título particular, entre ellos el secretario perpetuo de la Académie Française, Maurice Genevoix, y algunos otros directivos de la docta institución, junto con amigos y admiradores. Por el momento, la urna conteniendo los restos permanece provisionalmente en la cripta del crematorio.

La obra de Montherlant, irritante en algunos aspectos como lo fue el personaje, desconcertante y desigual, la producción literaria y el hombre mismo quedan en cierto modo mejor explicados por esta muerte voluntaria, acto en el que asume lúcidamente su fatalidad y la vence «adelantándose a lo inevitable» (se-

gún la expresión de Séneca) antes de que la miseria física lo humillara. De la vida esperaba toda fuerza, todo amor, todo placer (en alguna parte escribió, no recuerdo ahora dónde, algo así: «La vida es tan bella que deberíamos arrojarnos ante ella») y cuando la vida le hizo trampa, rompió todo lazo con ella.

En algunos de sus escritos, especialmente en los últimos (Carnets, El caos y la noche, El último César) trató a menudo el tema del suicidio, preocupado siempre por el dolor y la decrepitud como lacras inadmisibles. «Inocentemos el suicidio y habremos disminuido el dolor en la Tierra...» «Se suicida uno por respeto hacia la vida, cuando ésta ha cesado de ser digna de nosotros y ¿qué puede ser más honorable que ese respeto por la vida?», son pasajes que entresaco porque me habían emocionado. Y esta otra frase referida a Catón que ahora se le puede aplicar al propio Montherlant: «Vivo, podía parecer irritante y ridículo; muerto, se nos presenta ejemplar.» Ideas que no todos compartirían, que son difíciles de compartir, pero que expuso y quedan para discutirlas.

Sus libros marcan los hitos de una existencia en la que hubo, a pesar de todo, mucha renuncia. Quizá para mejor conservar los valores que consideraba esenciales y absolutos. Nobles, dignas renunciaciones, como las que engrandecen a los caballeros de sus piezas dramáticas, más solos, más despojados cada vez, soberbios en su altivo aislamiento, y desgarrados por dilemas morales y contradicciones del alma. Dudas y conflictos que, seguramente, han sacudido al autor en lo más hondo de sus sentimientos y han provocado la inexplicable irregularidad de sus publicaciones. En efecto, la mayoría de las obras no fueron editadas inmediatamente o poco después de ser escritas, como es el orden natural, sino que durmieron en los cajones de Montherlant durante años para ser revisadas o sacadas a la luz mucho más tarde. Así, su primer libro, El exilio, escrito en 1914 como consecuencia de la guerra no apareció hasta 1929; las páginas que forman la España sagrada, publicada en 1951, datan de 1929, 1931 y 1949; la «historia de amor» de la novela La rosa de arena se editó fragmentariamente en 1954 y el total del relato que apareció en 1968 había sido escrito en 1932... Pudores, escrúpulos de orden íntimo o moral, ¿quién sabe? en todo caso parece cierto que, respec-

to a este último libro que contiene una cierta crítica contra el colonialismo, sintió reparo en atacar a su país en aquellos años turbios que precedieron la explosión de la segunda guerra mundial.

En los libros que pudiéramos llamar «amor», pocos hombres simpáticos y endebles criaturas femeninas, bobas o desequilibradas, objetos de placer «responsables de todos los males graves del Occidente moderno...» El personaje de Pierre Costals en la

pongo por caso, suenan un poco huecas; las pasiones de sus príncipes, reinas y preladados aparecen pretenciosas, forzadas, será, sin duda, un teatro que envejecerá penosamente, aunque hoy por hoy es todavía el dramaturgo francés más representado y la «Comédie Française», por ejemplo, le debe los mayores éxitos de público. En todo caso, es indiscutible que ha dejado páginas imperecederas, de una sinceridad, de un pensamiento tan profundo y un

sino también torero valiente y diestro en sus años mozos —lo cual, dicho sea de paso, chocó siempre a un sector de la burguesía bienpensante— y hasta aspiró en un momento dado a entregarse enteramente al toreo. Una pequeña cogida con mala suerte en la plaza de Albacete le impidió volver a salir al ruedo, pero conservaba como «sus mejores certificados de cualidades» algunos textos de crítica taurina y testimonios formales de autoridades en materia de tauromaquia, publicados en el libro España sagrada, que recoge cortos estudios de toreros y de la fiesta brava. Notable es la admiración que le inspiraban matadores como «El Gallo», Juan Belmonte, Pepe-Hillo, etc.; inmenso el desprecio hacia los franceses ignorar que asisten a las corridas, a quienes se aplica esta frase: «Me desolaba no poder tirar al ruedo a aquella mujer. ¿Por qué diablos no se iba? Supongo que, como buena francesa, no quería haber pagado su entrada en balde.» En el mismo mencionado libro cita Montherlant retiradas de matadores que reconocían noble y sencillamente haber sido sobrepasados por otros más jóvenes o más geniales y dice de ellos: «¡Qué franqueza! Bendita sea. Estos son hombres a quienes uno querría estrechar la mano.» Y en otras páginas, a propósito de la muerte de Pepe-Hillo, confiesa el escritor: «Le mató un toro cobardón un día de mayo. Tenía entonces treinta y tres años... Yo aceptaría morir a esa edad si hubiera sido Pepe-Hillo.»

Es bien cierto que los toros y España fueron algo decisivamente importante en la vida y en la obra de Henry de Montherlant; los largos viajes por nuestro país y el conocimiento de nuestra Historia y nuestra Literatura le inspiraron algunas de sus páginas más célebres y sinceras. Recordemos las novelas Les bestiaires, de tema taurino, y Le chaos et la nuit, cuyo héroe (copiado en cierto modo del pintor Martí Baus, que ilustró una edición de lujo del libro) es precisamente un español que regresa a la patria tras largo exilio. Y las obras teatrales La Reine morte Maître de Santiago, Don Juan, Cardinal de Espagne.

Si Roma fascinó a Montherlant por su grandeza, si Séneca y Lucano fueron sus maestros en el rigor, el sentido trágico del honor y el orgullo de la dignidad lo aprendería en nuestros clásicos del Siglo de Oro. Su capacidad de pasión se nutrió de España, que supo conocer, amar y respetar.

TRADUCCION LITERAL DEL TEXTO DE LAS ULTIMAS VOLUNTADES DE MONTHERLANT, QUE SE HIZO PUBLICO INMEDIATAMENTE DE CONOCERSE LA NOTICIA DEL SUICIDIO:

«Deseo que después de mi muerte una o varias pruebas médicas sean hechas sobre mi cuerpo para asegurarse de la realidad de mi muerte.»

«Deseo expresamente que no se haga exposición pública de mi cadáver y que nadie sea admitido a verlo, salvo las personas que estén obligadas a ello por necesidad profesional.»

«Sin ninguna ceremonia, ni civil ni religiosa, mi cuerpo deberá ser trasladado directamente desde el lugar en donde yo fallezca hasta un cementerio en donde haya de ser incinerado. Poco me importa lo que se haga de los restos.»

«Esta disposición implica, ni que decir tiene, que no deberá haber ni flores, ni coronas, ni evidentemente discursos.»

«Deberá publicarse lo más rápidamente posible para prevenir cualquier cosa que pudiera hacerse en contrario.»

Firmado en París el 15 de mayo de 1972

serie «Les jeunes filles» es especialmente desagradable, cínico, egoísta, incapaz de entregarse generosamente al amor, y sus reparos, su tiranía, su desprecio hacia las mujeres se le han atribuido, tal vez con razón, al propio autor. Es evidente que su experiencia personal debió influir en el fondo de temor o censura al matrimonio que encierra la famosa cuatrilogía —la más popular de sus novelas—, pues sabido es que Montherlant rompió dos veces noviazgos ya muy seriamente encaminados a boda.

Por lo que respecta a las obras teatrales, hemos de reconocer que los conflictos tratados con exacerbado sentido de lo grandioso, nos parecen hoy bastante «demodés»: frases como «las causas nobles son siempre vencidas», «Dios le ha colmado de la virtud del hastío», en boca del maestro de Santiago, del cardenal de España, o de Malatesta,

estilo tan bello que contarán siempre entre la mejor literatura francesa. Después de haber estado unos años sin escribir nada, la publicación de Les Garçons y Le treizième César en 1969 y 1970 fue un verdadero acontecimiento editorial y el año pasado apareció Un assassin est mon maître, notable estudio de psicoanálisis en cuyo prefacio un médico neurólogo testimonia la autenticidad del caso clínico que evoluciona en el personaje principal. Hay que añadir a esto que el editor habitual (Gallimard) tiene ya en preparación, para publicación muy próxima, una novela inédita y la última parte de los Carnets, que se refiere a la época actual.

Uno de los aspectos más asombrosos de Montherlant, probablemente su pasión más pura y auténtica, es su gran amor por España y por las corridas de toros. No fue sólo un aficionado muy entendido,



frente a frente con **JOSE LUIS MORAN**

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Se le sentaron un día, frente a frente, un poco sorprendidos de que este hombrécito, afable, siempre risueño, poco dado a exhibiciones y mucho menos a ademanes imperativos, hubiera logrado colocarles a ellos, los importantes, uno por uno, delante de su caballete, convencido de que por aquellos lienzos estaban asomándose a otros tiempos que han de venir inexorablemente y en los que, gracias a sus manos, habrá una presencia física real.

José Luis Morán es un enamorado de la Literatura. Seguramente él hubiera querido dejar todo esto de los pinceles y las exposiciones, abandonar el ajetreo de la calle de Alcalá donde reside y lar-

garse, renqueando un poco su pierna izquierda, a un plácido lugar de álamos y arroyos a leer sus obras predilectas. Como por ahora eso no podía estar en sus manos ha preferido reunir en su casa a los escritores y ahí están, ya para siempre inmóviles, en su solemne postura de «alforjeños» ilustres. José Luis Morán, por su propio recreo, ha sido capaz de hacer una de esas obras que más tarde han de buscar los eruditos para ilustrar antologías y embellecer tratados de literatura.

Para lograrlo se fue, día tras día, a todos los lugares donde, en Madrid, se dicen versos. Entraba por las salas del Ateneo, siempre con un dejo de timidez y se quedaba mirando la espaciosa galería de retratos que allí contemplan el paso de los tiempos, como si quisiera constituirse en el continuador de tanta gloria, en el notario del Parnaso que va a dejar constancia de que José María Pemán no perdió nunca su aire burlón de jovencito gaditano o de que Federico Muelas era muy capaz de estar callado, a pesar de las tentaciones que le ofreciera Medrano, en tanto Conrado Blanco pilotaba el retórico barco de su discurso de capitán de «Alforjas».

José Luis Morán ha dedicado un importante espacio de su vida a este cuadro. Le hemos conocido en el tiempo de su ideación, cuando no era sino una luz en su pensamiento, ni siquiera formulada en proyecto. Entonces dibujaba a los escritores, les buscaba el lado feliz y el infeliz. Le hemos sorprendido en los despachos dibujando nerviosamente el difícil e interminable perfil de Pérez Creus o investigando la posibilidad de ver, aunque fuese de pasada, al inquieto e inasequible Torcuato Luca de Tena. Un día, después de haber dibujado su cara, se le fue para siempre Lope Mateo y ya en el futuro, los que quieran saber cómo era el poeta que ganó el certamen del Milenario de Castilla tendrán que ponerse en las manos de José Luis Morán, que supo adelantarse a la Implacable.

Cuando ya tenía decidida la composición del cuadro y había oído miles de poemas y se le había transfigurado el espíritu a fuerza de tanta literatura, José Luis Morán fue pin-



tando su obra, seguramente con el mismo cuidado de miniaturistas con que Esquivel fue dejando en el lienzo los rostros de los románticos que acudían a oír a Zorrilla en su estudio. Y como pensaba que no era justo que sólo los poetas quedasen allí inmóviles, destinados al futuro, colocó entre el público a Ramón Solís, dándole así el espaldarazo para que, de allí en adelante, él fuese el único que pudiera escribir, con conocimiento personal, directo e indiscutible, las andanzas, tristezas y fortunas de las gentes de hoy. Si Manuel Fernández Sanz, aquel inolvidable «Polle-ro» que tantas veces animara las sesiones de «Alforjas» con su increíble talento hubiera visto a Ramón Solís tan atento a lo que los poetas dicen en el cuadro de Morán hubiese asegurado que «no se perdía ripio».

Otras veces hemos visto a José Luis Morán asomándose a las costas gallegas, repartiendo sus ocios veraniegos con su trabajo de pintor de retratos; porque éste es uno de esos que han aprendido a contemplar el mundo a través de las gentes que con él conviven. Y si alguna vez quiere pintar un paisaje, prefiere hacerlo a través de los ojos de una muchacha de mirada soñadora o en el estatismo de unos niños que han recogido el aro y se han parado junto a las faldas de su madre mientras él los dibuja. A Morán se le va la ternura en esos retratos de niños, apenas iniciado el misterio de las facciones y casi sin modelar las formas de la cara. También en esto hemos de señalar el paralelo de Morán con aquel Esquivel, pintor del niño Romea y de tantos otros que se detuvieron en su estudio donde aún sonaban los ecos de los romances del Duque de Rivas. Si Morán pudiera, su pequeña vivienda de la calle de Alcalá se transformaría en escenario espacioso, con lujosas arañas de luz, en el que los poetas recitarían sus versos musicales y que el padre Félix García bendeciría, con unción precunciliar, para que nunca llegasen a sus rincones los demonios de las abstracciones. Si Morán pudiera se vestiría con el traje de luces que tiene apoyado en la espalda de la silla de enea que tiene en su estudio y que todos los visitantes se colocan para sor-

prenderse de lo que pesa un traje de torear. Y una vez ataviado con la taleguilla de oro se iría a recorrer los rúdos de Iberia, a ceñirse en un pase natural «tipo Bienvenida», para que los poetas le dedicaran sus mejores estrofas.

Pero todos son sueños que Morán va dejando lienzo tras lienzo a lo largo de su vida. Poetas, niños, escenas taurinas. Desde el lugar preferente de su estudio, su esposa, Margarita, lo preside todo desde un lienzo en el que se abren los ojos grandes de la sorpresa. Y cuando todos se han ido y el pintor se queda solo en su estudio, cuando llega el instante de limpiar pinceles y ordenar lienzos, Morán se queda mirando, frente a frente, su cuadro enorme, el que está lleno de poetas. Suspira un poco y luego, cojeando levemente, se va a decirle a Conrado Blanco que ya está terminado y que allí, en su casa, ocupa demasiado sitio.



Medallística actual

por Luis María LORENTE

SAN MAURICIO

El sacrificio de San Mauricio y demás compañeros cristianos de la Legión Tebana, a la cual pertenecían, es pasaje que ha servido para la inspiración de dos artistas franceses de la medalla. Una es la de Gabrielle Maurion Vidal, con módulo de 68 milímetros, en cuyo anverso figura, en primer plano, San Mauricio y, en segundo, sus compañeros mártires. En cuanto al reverso, va simplemente la divisa del Santo: «Potius mori innocens quam vivere nocens» (Mejor es morir sin mancha, que vivir culpable).

La otra, realización de Maurice Delannoy, tiene una cierta similitud con la anterior, dado que también su reverso solamente lleva una frase, la que dijo San Mauricio en su defensa: «Emperador, nosotros somos vuestros soldados, pero al mismo tiempo, somos servidores de Dios.» En cuanto al anverso, el legionario Mauricio tiene su vista puesta en el Cielo, como implorando ayuda por la prueba del martirio que van a sufrir él y sus compañeros. Esta segunda medalla es de 50 milímetros de diámetro, y ambas han sido acuñadas por la Administración des Monnais et Médailles, de París, tanto en bronce como en plata.



GRAN EXPOSICION ANTOLOGICA DE PINTURA CATALANA EN LA GALERIA INTERNACIONAL DE ARTE DE MADRID

Por Carlos AREAN



Mir

La Galería Internacional de Arte abrió sus puertas en diciembre de 1971. Ahora, al inaugurar su segunda temporada, ha realizado un esfuerzo que merece el agradecimiento de todos cuantos en Madrid nos interesamos por la mejor pintura de todas las regiones de España. Nada menos que una exposición antológica, con más de un centenar de cuadros, titulada «Desde Nonell hasta la última vanguardia catalana», nos ofrece obras de los más importantes pintores que abrieron los

nuevos caminos en Barcelona, desde los tiempos premodernistas hasta los posabstractos. Es de rigor recordar, una vez más, que la pauta más avanzada de la vanguardia pictórica nacional dentro de España, ha correspondido a Cataluña durante los últimos decenios del siglo pasado y durante la casi totalidad del actual. Incluso artistas como Picasso, que han realizado su gran revolución pictórica fuera de nuestras fronteras, ha sido en Cataluña en donde hicieron sus

primeras armas y en donde ejercieron su influencia inicial. La exposición que ahora presenta la Galería Internacional de Arte, por iniciativa de su directora, Isabel Pintado, sirve para probar esta tradición vanguardista de Cataluña. Ello es doblemente patente, si tenemos en cuenta que se halla presente en esta muestra el artista más representativo de cada una de las generaciones que fueron inventando en Barcelona unas nuevas formas que, muy a menudo, acaba-

rían por imponerse, no sólo en la totalidad del ámbito nacional español, sino también en la mayor parte de los países occidentales.

La generación de 1890 se halla representada en esta muestra por Ramón Casas, que fue, en el modernismo pictórico, poco más o menos lo mismo que Gaudí en el arquitectónico. El puente entre esa generación modernista de hacia 1890 y la de 1903, a la que pertenece Picasso, cuya obra barcelonesa preazul de ese año era ya sumamente anticipadora, lo representa Isidro Nonell, cuya temprana desaparición cortó una de las grandes vías renovadoras de la pintura española de principios de siglo. A la generación de 1903 pertenecen varios de los artistas seleccionados, entre ellos Anglada Camarasa, Mir, Sunyer y Rusiñol. Con esa misma generación se halla relacionado, en ciertos aspectos, aunque su evolución haya sido siempre independiente, el todavía no suficientemente estudiado Francisco Gimeno, en quien, tal como acaecía en Raurich, la expresividad de la pincelada, que es susceptible de hablar por ella misma, puede quedar a veces enmascarada por la fácil legibilidad de la anécdota.

La generación de 1918 está representada en esta muestra por Miró, y la de 1933 por el uruguayo, hijo de madre catalana y residente durante largos en Barcelona, Joaquín Torres García. Respecto a este último gran pintor, conviene indicar que aunque por la fecha de su nacimiento y por la de la realización de sus primeras obras, pudiese ser incluido en algún momento anterior, fue en 1933 cuando adquirió plena conciencia de su misión renovadora y se preparó para fundar al año siguiente en Madrid el «Grupo de Arte Constructivo», de tan notoria influencia en nuestro arte en aquel período. Es significativo, asimismo, el hecho de que esta generación del 33 represente un corte en la supremacía barcelonesa y que durante la vigencia de la misma, con antecedentes que pueden retrotraerse hasta la «Exposición de Artistas Ibéricos», es Madrid la que ocupa el puesto directivo en las nuevas propuestas plásticas.

Tras el paréntesis de nuestra guerra civil, la «Generación del cuarenta y ocho» inició también en Madrid su despegue por medio de las actuaciones de la entonces «Joven Escuela Madrileña», la primera de las cuales se realizó en 1945, en la Galería-Librería Buhholz, de Madrid, pero tan sólo tres años más tarde, con la fundación de Dau-al-Set, de los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo y de los Salones de Octubre, fue Barcelona la que se hizo momentáneamente cargo de las más revolucionarias actividades de la nueva vanguardia. Es digno de señalar que esta nueva vanguardia barcelonesa no se inició en cuanto abstracta, sino en cuanto sobrerrealista, pero que, gracias a la incansable labor divulgadora de Tharrats, conquistaría muy pronto al público para la comprensión de esta tendencia y lo capacitaría, al mismo tiempo, para la aceptación del arte no imitativo, al que muy pronto se inclinarían tres de los cuatro artistas agrupados en Dau-al-Set.

Hasta ahora nos hemos limitado a hacer un resumen de una evolución histórica en la que Barcelona dirigió la vanguardia pictórica en el interior del terri-

torio nacional, primero desde 1890 hasta 1930 y luego desde 1948 hasta casi nuestros días. Ahora parece obligado dedicarle por separado unas breves líneas al artista o artistas más representativos de cada una de las cinco generaciones arriba aludidas. Lo que representó Ramón Casas en la de hacia 1890 es muy difícil de imaginárselo hoy. La pintura que entonces se realizaba en Barcelona no era, ni muchos menos, tan deleznable como en nuestros días se ha pretendido. Baste recordar que los grandes paisajistas catalanes de ese período poseían una sabiduría de oficio que no ha sido posiblemente superada en tiempos posteriores. Lo que sí es verdad es que su pintura era escasamente actual y que en ella primaba la anécdota, y que sus deliciosos valores de tipo lírico podían, sin duda, conmovernos, pero respondía a una mentalidad anterior, a veces, al impresionismo. Casas, con sus pinceladas aligeras, con las transparencias de sus blancos, con la ordenación monumental de sus grandes grupos de figuras abocetadas y con la reducción de la materia, el color y la forma, a una unidad de expresión, metió de golpe a Barcelona dentro de la más plena actualidad plástica, y sin dejar de ser fiel a su herencia inmediata, hizo que el color hablase muy a menudo por sí mismo, instaurando una nueva mentalidad a mitad de camino entre los logros neoimpresionistas y la futura explosión cromático-ornamental de algunas escuelas europeas, en los primeros decenios del siglo xx.

Isidro Nonell, con sus pinceladas sumergidas, con sus mujeres arrebuajadas y con su composición pesante y maciza, aliaba los valores táctiles, patentes en la condensación de sus formas, y los aéreos en su luz tan palpante e interiorizada como las más emotivas de sus pinceladas recubiertas. Aunque Nonell se haya puesto otra vez de moda, creo que aún tiene mucho que enseñarle a los artistas jóvenes, y muy en especial en la seguridad de su factura y en la adecuación de sus ritmos a la mayor o menor tensión o ansiedad que desea sugerir en cada uno de sus lienzos.

La generación de 1903, que es la misma de Picasso y de Vázquez Díaz, e incluso, en ciertos aspectos, la de Juan Gris, se halla espléndidamente representada en esta muestra por esa fuerza de la naturaleza que fue Hermen Anglada Camarasa. Llegados aquí, tenemos que entonar todos cuantos nos ocupamos de arte un mea culpa. El último Anglada, con sus concesiones al tipismo y con su facilidad extrema, nos ha irritado algunas veces. Ello no nos da derecho a olvidar que en los dos primeros decenios del siglo, Anglada se adelantó a su época tanto o más que la mayor parte de los más renombrados maestros de aquel momento. El logró la independencia del color en grandes manchas entreveradas y lo convirtió en protagonista de sus lienzos. Era una vía paralela a la de Matisse, pero menos programática y con predominio total de la mancha y de la expresividad de la materia, directamente aplicada, sobre la línea y sobre los contrapuntos vacíos. La gloria dinámica de esa pintura de Anglada constituye todavía hoy una lección admirable que perduró en sus lienzos posteriores, incluso cuando alguna vez se asomaba

a ellos una demasiado fácil España de toreros y cantaoaras.

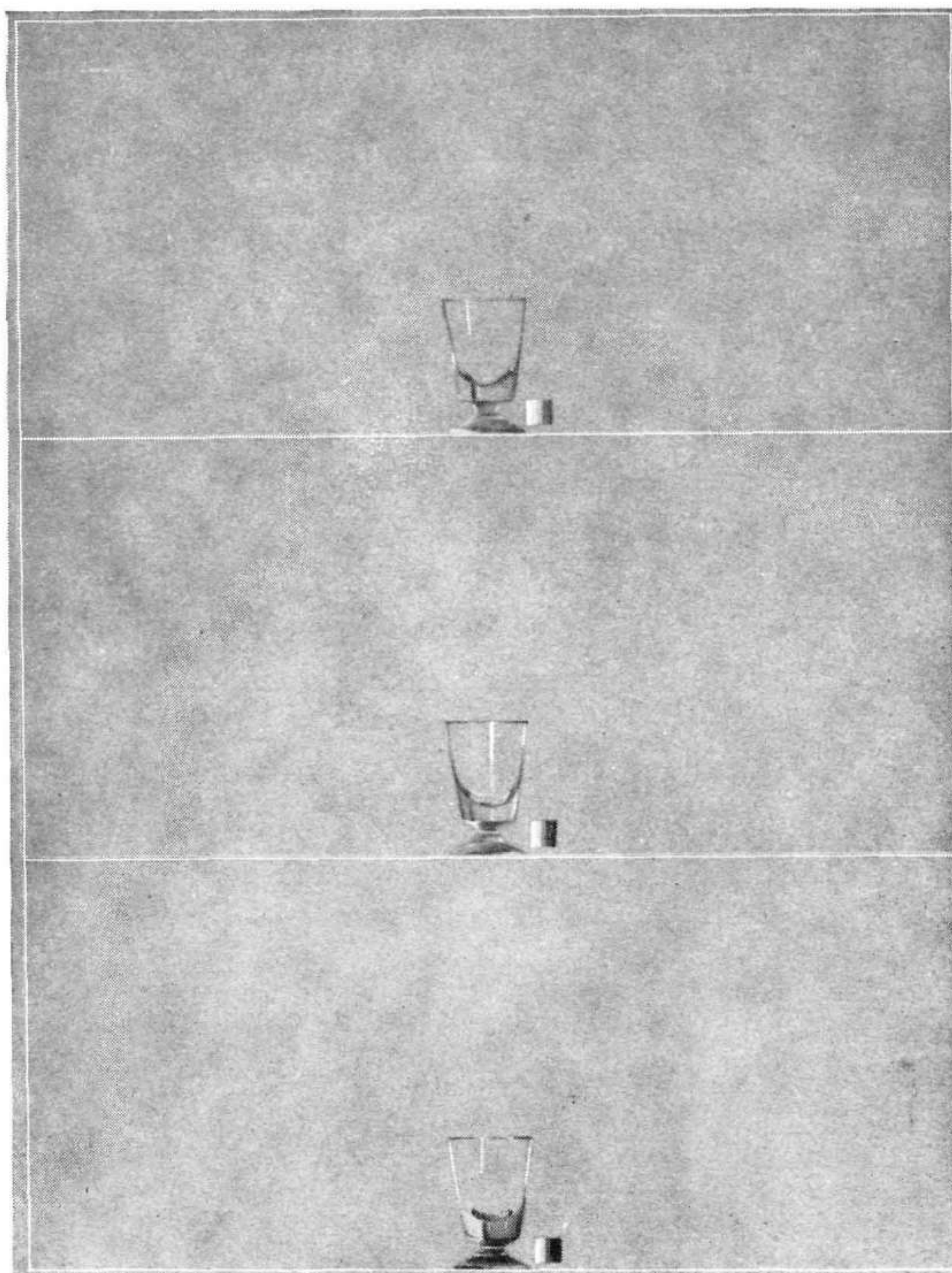
La generación del 18 la representa, claro está, Juan Miró. El Miró de aquella época sabía encabalar el color con esa seguridad catalana en la que al lado de Anglada triunfarían también Rusiñol y Mir e incluso los mediterraneístas más traslúcidos, cuyo símbolo puede ser hoy, para nosotros, Joaquín Sunyer. El Miró juvenil no podía, no obstante, dada su inquietud, encerrarse en un camino ya prefijado, y pronto se hizo dadaísta, aunque no oficialmente, y poco después sobrerrealista, sometiéndose en este último caso a todos los trámites de adhesión expresa que la agrupación exigía. Esa etapa fue transitoria y es hoy poco conocida, pero es de justicia recalcar que tal vez las pinturas-objeto de Miró hayan sido las más desgarradoras que entonces se realizaron y también las que más han influido en algunas tendencias de choque actuales, aunque sus cultivadores no se consideren como discípulos directos de lo que era el anticipador español en aquel momento. El Miró posterior, el de los amplios espacios y la signografía mágica, que es el que más especialmente se halla representado en esta exposición, logró una pureza angélica no exenta, no obstante, de desasosiego en la impetuosa tensión espacialista de algunos de sus grandes formatos.

De la generación de 1933, ya hemos dicho que el máximo representante, entre los incluidos en esta muestra, es Joaquín Torres García, pero que su gran labor renovadora no fue la barcelonesa, sino, dentro de España, la madrileña. Más importante todavía nos parece aquella auténtica cruzada plástica que desarrolló en los últimos años de su vida, a lo largo y a lo ancho de toda la América española, pronunciando aquel famoso millar de conferencias de lo que él denominó «Universalismos constructivos».

De las dos generaciones de posguerra, sólo se halla representada aquí la del 48. De la del 63 no hay un solo artista en esta muestra, pero sí varios pertenecientes al puente intermedio entre ambas. Los seis artistas aquí incluidos, pertenecientes a la generación del 48, constituyen la casi totalidad de las figuras centrales de la misma: se trata de Cuixart, Ponç, Tapies y Tharrats, agrupados todos ellos, cuando realizaron sus primeras obras, en Dau-al-Set, y de Román Vallés y Guinovart, cuya labor fue paralela a la de los recién citados.

Antes de dedicarles unas líneas a algunos de estos artistas de las últimas promociones, es obligado recordar la participación de Clavé en esta muestra, aunque su influencia directa en la evolución de la pintura catalana haya sido escasa, debido a su radicación habitual en París.

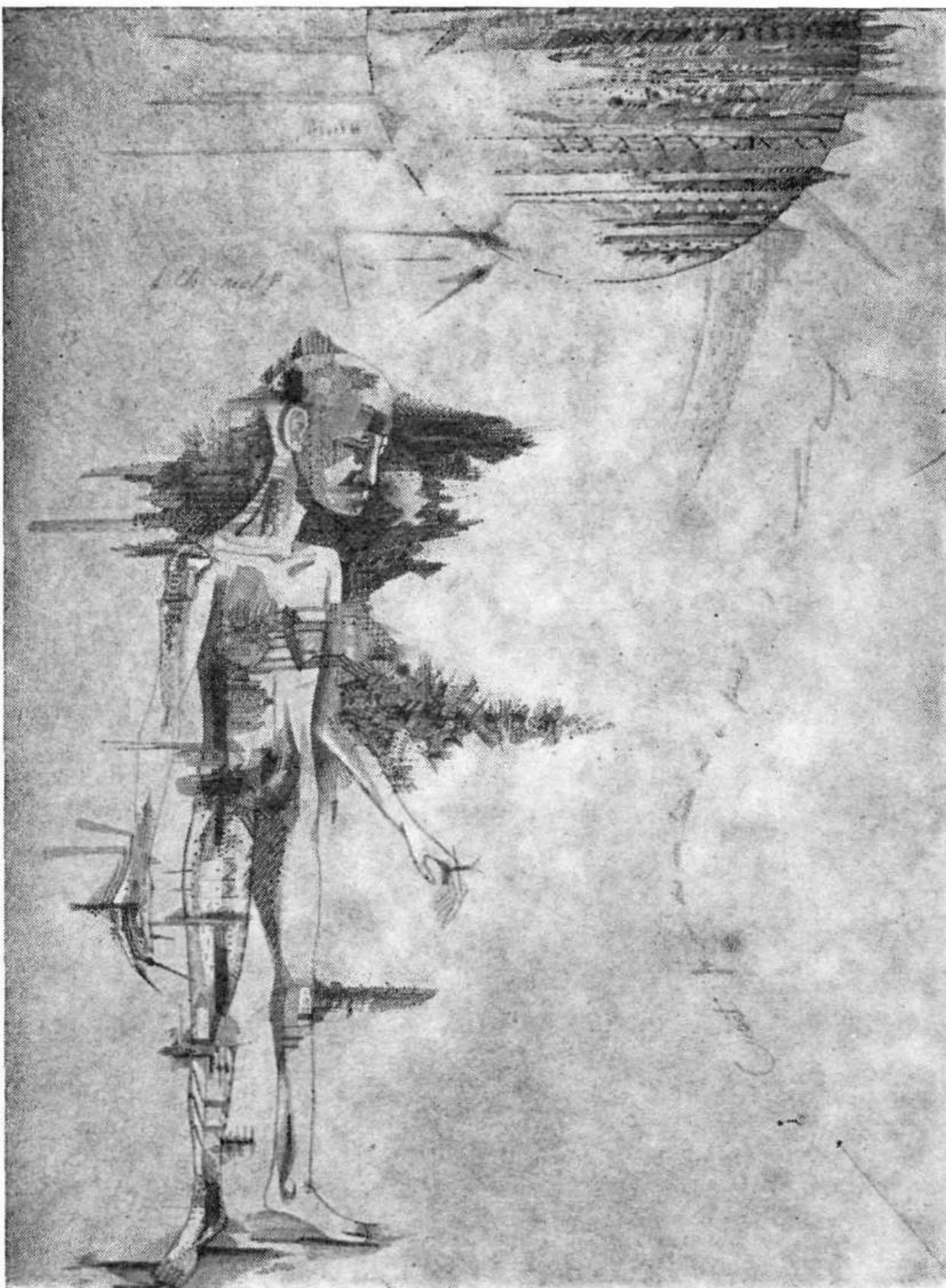
Ponç es el único miembro de Dau-al-Set que sigue siendo neofigurativo. Su pintura sobrerrealista era la más agresiva que se realizaba en Barcelona en 1948. La melodía de su línea aliaba dicha agresividad y una soltura conmovedoramente expresiva. Sus ideales siguen siendo hoy los mismos de siempre. De ahí la impresión monolítica que su obra produce. Tharrats, igualmente fiel a él mismo en todas las etapas de su evolución, era ya un pintor de materia densa y erosionada en sus lienzos neofigurativos de 1948, pero, tal co-



Hernández-Pijuán

Clavé





Ponç

mo recordó Cirlot, con su precisión habitual, fue el primero de los miembros de Dau-al-Set que inició una dedicación no imitativa, a la que se ha mantenido fiel desde entonces sin una sola vacilación. Las calidades esmaltadas de sus empastes constituyen una de las máximas cimas de refinamiento en nuestro siglo. Fue, además, el inventor de la «maculatura», modalidad inédita de grabado, de máxima emotividad.

Las evoluciones de Cuixart y de Tapiés fueron mucho más zigzagueantes. Ambos tuvieron su etapa sobrerrealista en Dau-al-Set, su etapa no imitativa hacia 1953, sus épocas de construcción de objetos preneodadaístas y sus momentos de sensualidad desbordada, grácilmente linearista en Cuixart y encabalgadamente empastada en Tapiés. En sus momentos no imitativos, que me parecen los más rigurosos en ambos artistas, Cuixart prefirió un ornamentalismo sabio y Tapiés las simetrías bilaterales, con erosiones intensas y muy emotivas y signos mágicos en las que aliaba lirismo y rigor.

En Román Vallés, los movimientos gestuales en pugna son un modelo de distinción emocionada y de seguridad de factura. A pesar de ello, no quiso limitarse a la abstracción gestual, sino que sus contribuciones a un pop de raigambre española y sus recuerdos emocionados del 1900, constituyen una de las cimas de la modalidad en nuestro país. José Guinovart tuvo tres etapas muy marcadas y sumamente representativas, todas ellas, de las aspiraciones más perdurables del momento en que las vivió. Fue realista social, con mentalidad muralista, antes de la invención oficial de dicha tenden-

cia. Fue luego escultopintor abstracto en madera y es hoy un constructor de objetos neodadaístas, cuya capacidad de choque es digna de ser comparada con la de los más combativos pioneros norteamericanos de la tendencia. En la promoción-puente entre las generales del 48 y del 63, cabe destacar la obra de Cardona Torrandell, cuya fusión de un dibujo agresivo y roto en súbitos quiebros, con un color ardiente y unas manchas fluctuantes emotivamente desparzamadas, se halla puesta al servicio de una actividad ética, con muy precisas implicaciones políticas y sociales. Subirachs es uno de los más grandes escultores de la Cataluña actual, pero es también un dibujante de notable perfección formal, y de ahí que no se halle exento de esta muestra antológica. Hernández Pijuán, con quien cerramos esta reseña, ha conquistado en tiempos recientes una desnudez absoluta, en la que el espacialismo se tiñe de misterio.

Quisiéramos haber destacado a otros muchos artistas, pero el espacio nos lo ha impedido. Creo, no obstante, que lo dicho basta para probar la riqueza de esa escuela catalana de pintura, cuyo cromatismo se halla a mitad de camino entre el de Madrid y París y cuya factura sería y artesana, digno complemento de su equilibrio compositivo, nos depara casi siempre una lección de distinción serena y de honrada sabiduría de oficio. De ahí que nos complazcamos en felicitar a la Galería Internacional de Arte por este importante acierto y por haberle brindado al público de Madrid esta magnífica ocasión de poder conocer mejor la evolución vanguardista de la pintura catalana desde Nonell hasta nuestros días.

itinerario de EXPOSICIONES

AGUAFUERTES DE GUTIERREZ SOLANA en el Palacio de Fuensalida, Toledo

Veinticinco aguafuertes de José Gutiérrez Solana forman la exposición que en el Palacio de Fuensalida, de Toledo, ha organizado la Dirección General de Bellas Artes. Primera Medalla de la Exposición Nacional del año 22, Gutiérrez Solana ha hecho la andadura del pobre, del carretero y del pícaro por muchos rincones de España. España trágica, sentida en sus pinceles, España negra del 98, tan expresiva en cuadros como «El carnaval en la aldea», «El Cristo de los Milagros» y «El desolladero». Pero no se trata de óleos en esta exposición, sino de aguafuertes de soberbia técnica en los que deja plasmado el ambiente de esas «casas de dormir y comer», posadas de caminos y turbias tabernas. Aguafuertes, que en el tiempo mantienen la expresividad tensa de una sensibilidad humana y plástica insustituible.

RML



LLORENS FERRI Galería Círculo 2

Gómez Marco



A través del pincel de Lloréns Ferri penetramos en un mundo de fuerzas telúricas, de olivos desgarrados y rostros deformes. Pintura de trazo suelto, es su fuerte y casi bronco colorido aliado de una expresión subjetiva del paisaje y la figura. Siempre serán olivos, desde un verde agresivo a un malva trágico, y las figuras dolientes de mujeres cansadas, Lloréns carga su paleta de oscuros presagios, en cuya luz no alumbraba la esperanza.

RML

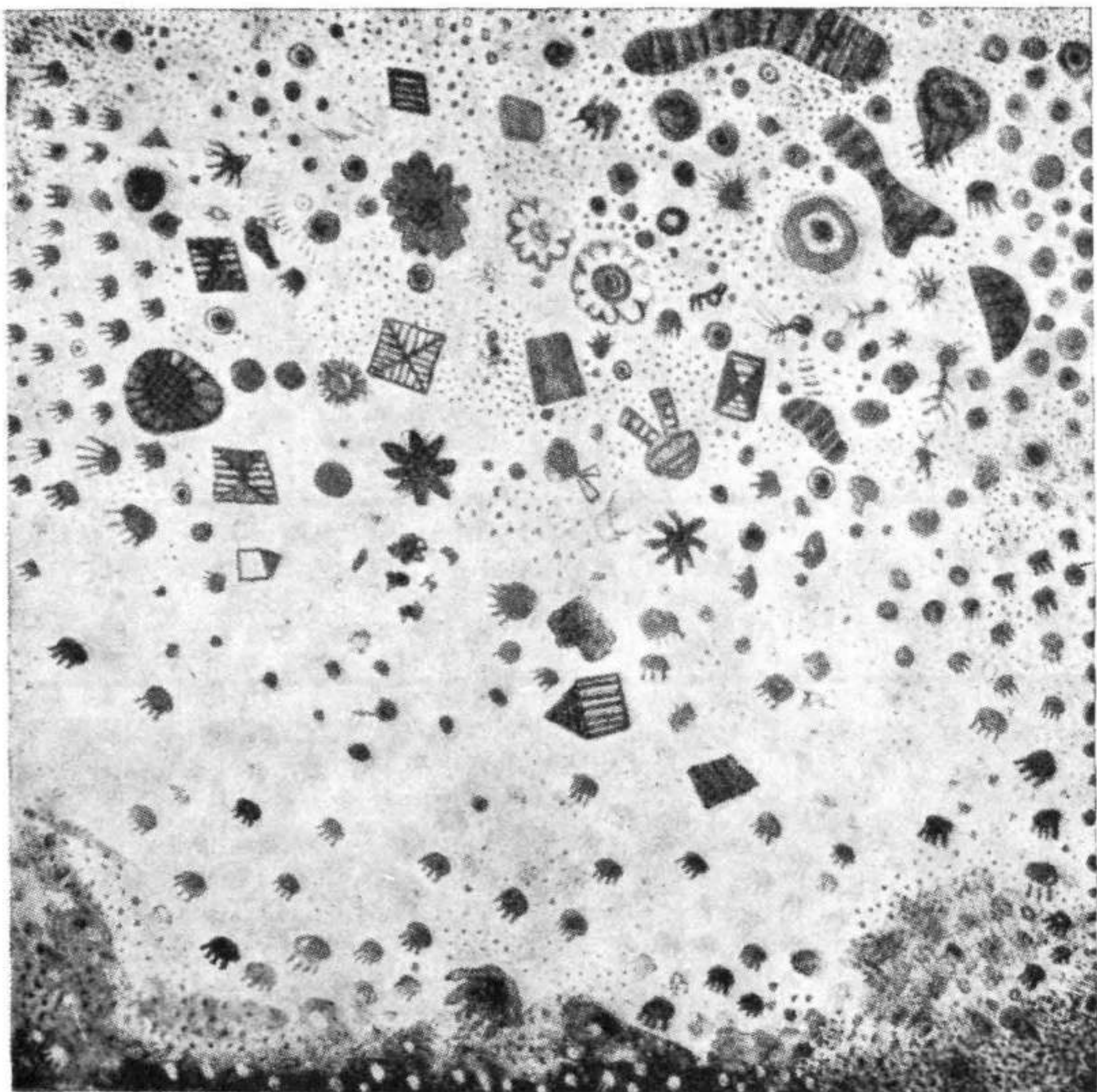


OBRA GRAFICA DE GÓMEZ MARCO, ROMERO Y UBEDA Galería Kreisler

Tres premios recientes de grabado. Los tres de categoría. Gómez Marco, Premio de la Dirección General de Bellas Artes en el XX Salón del Grabado del presente año, nos tiene acostumbrados a sus extrañas máquinas de sueños siderales. En su obra gráfica actual, dominada por azules intensos, ráfagas meteóricas de blanco y trasfondos lunares, emplea superposición de láminas, amplios enmarques blancos que dan profundidad

a un cosmos al que permite asomarse al espectador, y del que posee el secreto. Colores fríos, técnica depurada y original composición, se alían en un lenguaje donde la mancha y el trazo casi desgarrado potencian la tensión expresiva.

Julián Romero ha obtenido Medalla de oro en la III Bienal de la Gráfica en Florencia. Sevillano, tocado de la gracia del sol y la luz. De factura sutil, sobre la su-



Romero

perficie del papel un casi inmenso punteado de símbolos con tintas de estudiadas gradaciones siempre suaves. Estrellas de mar imaginarias, flores ingenuas, cuadrados y triángulos diminutos, extrañas partículas de un mundo latente, contemplado al microscopio, ampliadas según el ordenado ritmo que le impone la mano del artífice.

Antonio Ubeda y sus sueños fusionados de Oriente y Occidente. Colorista, sensorial, mago del color y la línea barroca, de un hacer personalísimo que lo confirma como un clásico de nuestros días. Medalla de oro en el XVIII Salón Nacional del Grabado y Litografía del pasado año, representa, junto con Gómez Marco y Romero, la más digna expresión de la obra gráfica que actualmente se realiza en España.

RML



Gómez Marco

UNA INICIATIVA PLASTICA DEL TEATRO GOYA

Uno de los problemas para que el público capte, en la plenitud de sus significaciones, el arte actual, radica en las escasas ocasiones que se presentan para que se lo contemple repetidamente. Es verdad que existen las galerías de arte, pero el aficionado medio las visita con menos frecuencia que los museos. Hubo gobiernos, tales como el del Estado de Israel, que para paliar esta dificultad, llegaron incluso a sacar el arte a la vía pública y, con el nombre de «experimento mov-art», colocaron en carritos pinturas y esculturas y las pasearon así, hace ahora ocho años, por las avenidas más concurridas de Tel-Aviv. En España ha habido también laudables experiencias en ese sentido, entre las que cabe destacar las de varios grupos de artistas jóvenes, con sus exposiciones al aire libre en el jardincillo de la plaza de las Cortes o alrededor del obelisco de la plaza de la Lealtad. Nada es, no obstante, suficiente ante la necesidad de que el gran público entre en contacto con el arte de nuestro tiempo. De ahí que la iniciativa del teatro Goya de montar una exposición

permanente que podrá ser visitada por todos los asistentes a sus representaciones teatrales, nos parezca digna de todo elogio y de todo apoyo.

La dirección del teatro ha encargado al pintor Felipe Alonso la selección de las obras de su primera exposición. Participan en ella, además del propio seleccionador, el escultor Silverio Rivas y los pintores Demetrio Salgado, Julio Quesada, Luis Fernando Alonso y Guillermo Vargas Ruiz. Se trata de una selección abierta y no cerrada. Los artistas participantes irán siendo paulatinamente sustituidos por otros, hasta darle una máxima movilidad a la muestra que será permanente y en la que se procurará alternar a figuras ya consagradas, con valores jóvenes en cuyo futuro pueda el antólogo tener ya una legítima confianza.

El escultor Silveiro Rivas, único incluido de momento en la muestra, presenta unos bronce y algunas maderas, siendo perceptibles en todos ellos la preocupación por el espacio interior, visible a través de múltiples huecos, y su comunicación con el exte-

Tartessos

GALERIA DE ARTE

OLEOS DE

Pilar Pérez Ochoa

Mes de octubre



SERRANO, 63 - TELEFONO 226 42 01 - MADRID-6

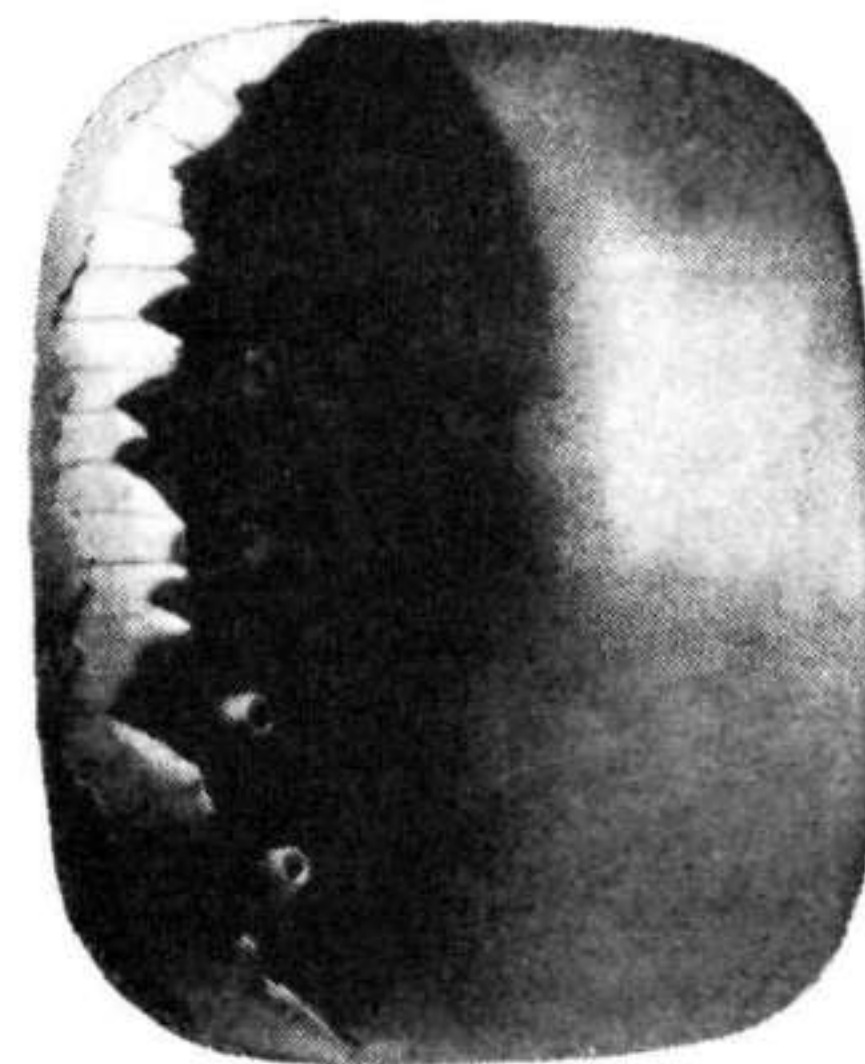
galería kreisler

MARTIN-CARO

Hasta el 31 de octubre



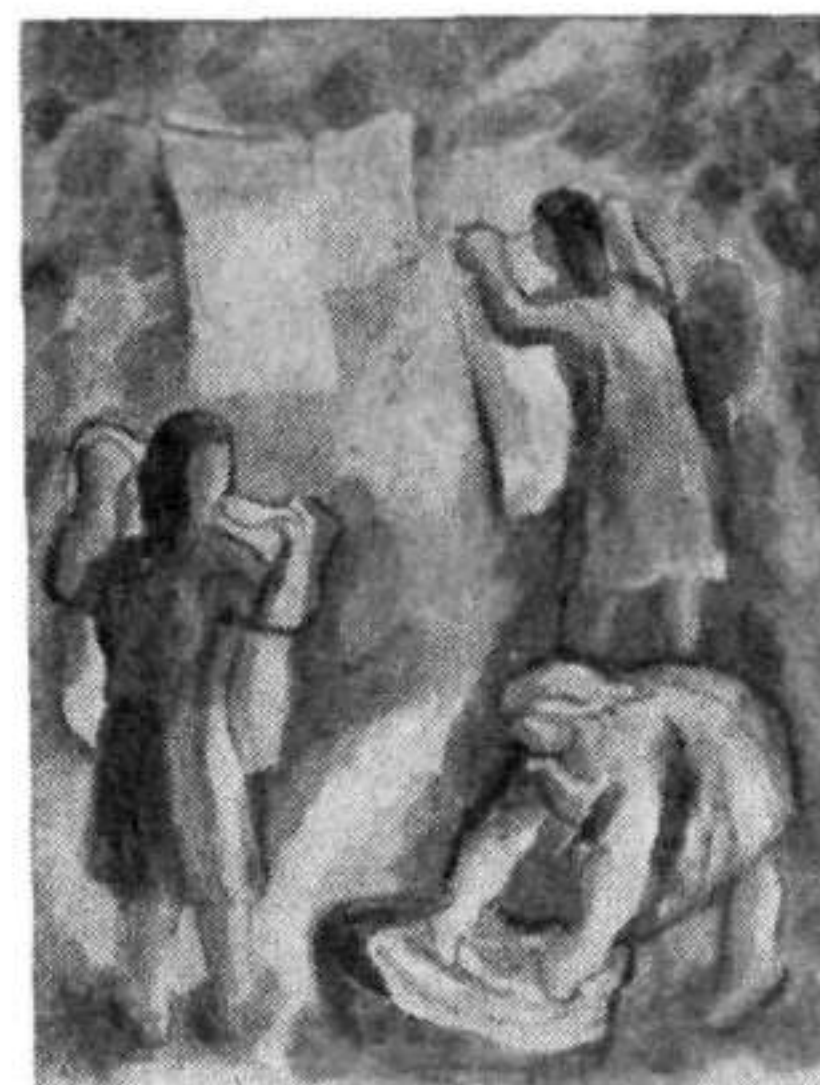
SERRANO, 19 - TELEFONO 226 05 43 - MADRID



RABA

Museo Español de Arte
Contemporáneo

PASEO CALVO SOTELO, 20 - MADRID



Colmeiro

Génova, 11 - Teléf. 419 33 93
MADRID-4

COLMEIRO

Hasta el 31 de octubre



Luis Fernando Alonso

rior. Felipe Alonso nos ofrece una muestra personalísima de sus pinturas sobre placa de cobre, en las que el color es sustituido mediante la oxidación obtenida con ácidos, lo que le permite alcanzar toda suerte de corrosiones y degradaciones. Demetrio Salgado, maestro veterano, tiene en sus figuras humanas el sentido del color y el de la forma y trabaja con tanto esmero los fondos como la propia figura. Luis Fernando Alonso es un paisajista de materia caliza, con predominio de los blancos y utilización de múltiples capas superpuestas que prestan una notoria solidez a su factura estrictamente madrileña. Julio Quesada es un acuarelista aligero, que tiene el sentido del color y del ritmo y que nos ofrece ahora las primicias de sus nuevas

interpretaciones de Italia, realizadas todas ellas en el decurso del año actual. Guillermo Vargas Ruiz es, con su distinción inconfundible, otro de los grandes maestros del paisaje español. Jamás hay en él un solo exceso, pero sí una ternura por el campo y por las cosas humildes, que hace que cualquier lienzo suyo constituya una fuente de reposo para quienes lo contemplan.

Cabe, por tanto, felicitar al teatro Goyo y a su director, Mariano Flores, por esta iniciativa, y al pintor Felipe Alonso por el entusiasmo con que la ha convertido en realidad, para bien de la comunicación entre los artistas y el público.

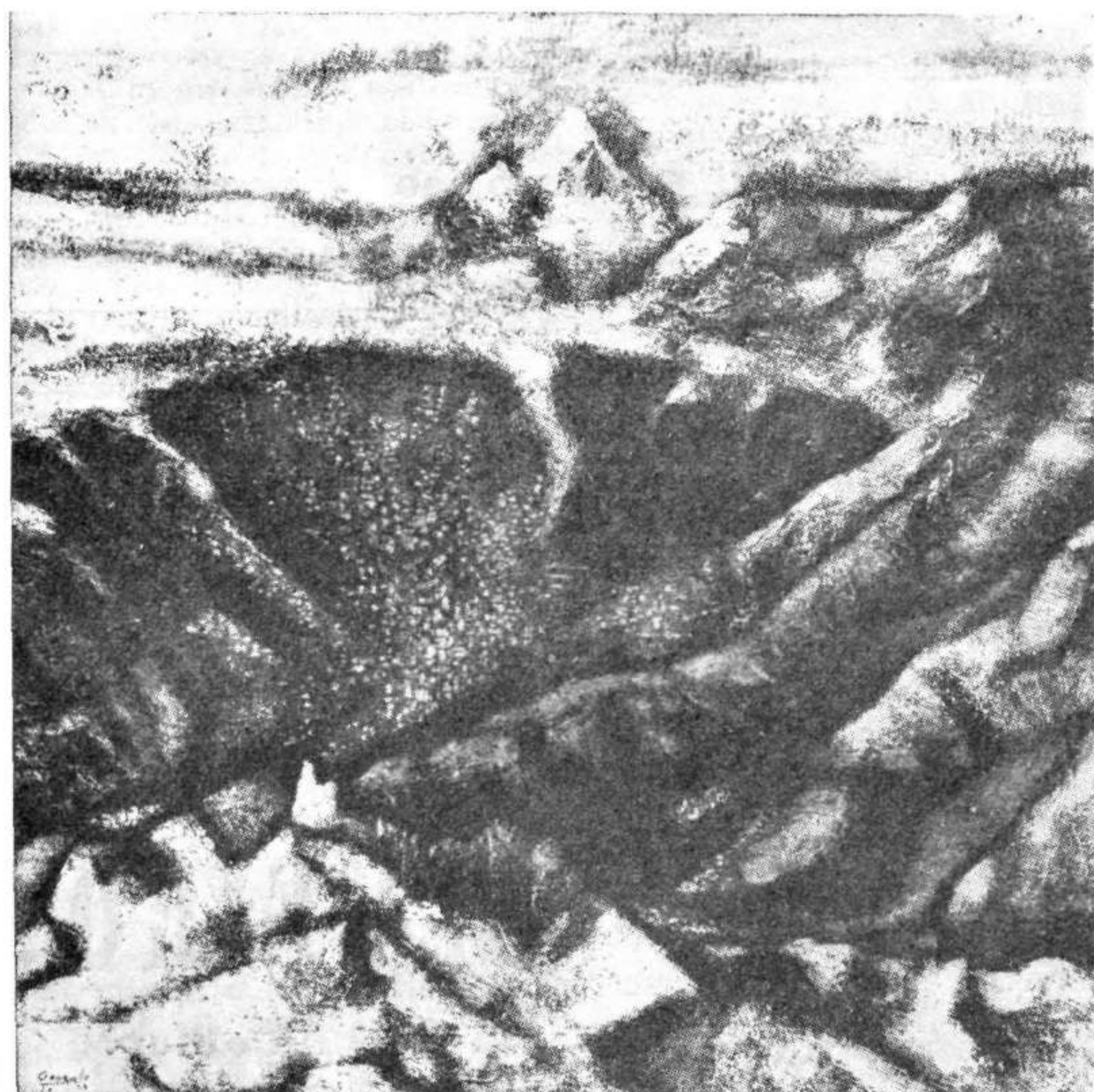
CA



GONZALO RIBERO, Galería Roma

Las piedras se queman bajo el sol. Los hombres se secan. La tierra se quiebra de aridez. Sólo los empinados picos desafían la fuerza y tardan en caer. La altiplanicie boliviana ofrece un paisaje metafísico, grandioso y destructivo, donde se niega la vida a lo vivo.

Gonzalo Ribero nace en Cochabamba el año 1942. Arquitecto, y uno de los más valiosos pintores bolivianos de la actualidad, expone su obra en Madrid. Veinte óleos, amasados con arena y arcilla, piedras y madera, elementos de construcción—aquí utilizados como pictóricos—con los que el



hombre ha desafiado a través de los tiempos a las fuerzas naturales. Ribero construye paisajes de rocas y ocupa la total superficie del cuadro ahogando la atmósfera. Huyendo de la fiesta y el sol, impone la sobriedad colorista en sus grises, ocre o malvas. Aquí modela la materia; viejas puertas y ventanas, sellado el hierro y la madera, donde el hombre no vive; viejas sillas coloniales, ollas y

utensilios caseros; ciudades vacías y ensoñadas.

Gonzalo Ribero continúa la tradición de un pueblo heroico y sabio, con los medios a su alcance. En esa lucha continua y sin fin levanta, hiere la madera, forza la piedra, crea... Y en su respuesta al desafío triunfa con el arte, paso a paso, de la muerte.

RML



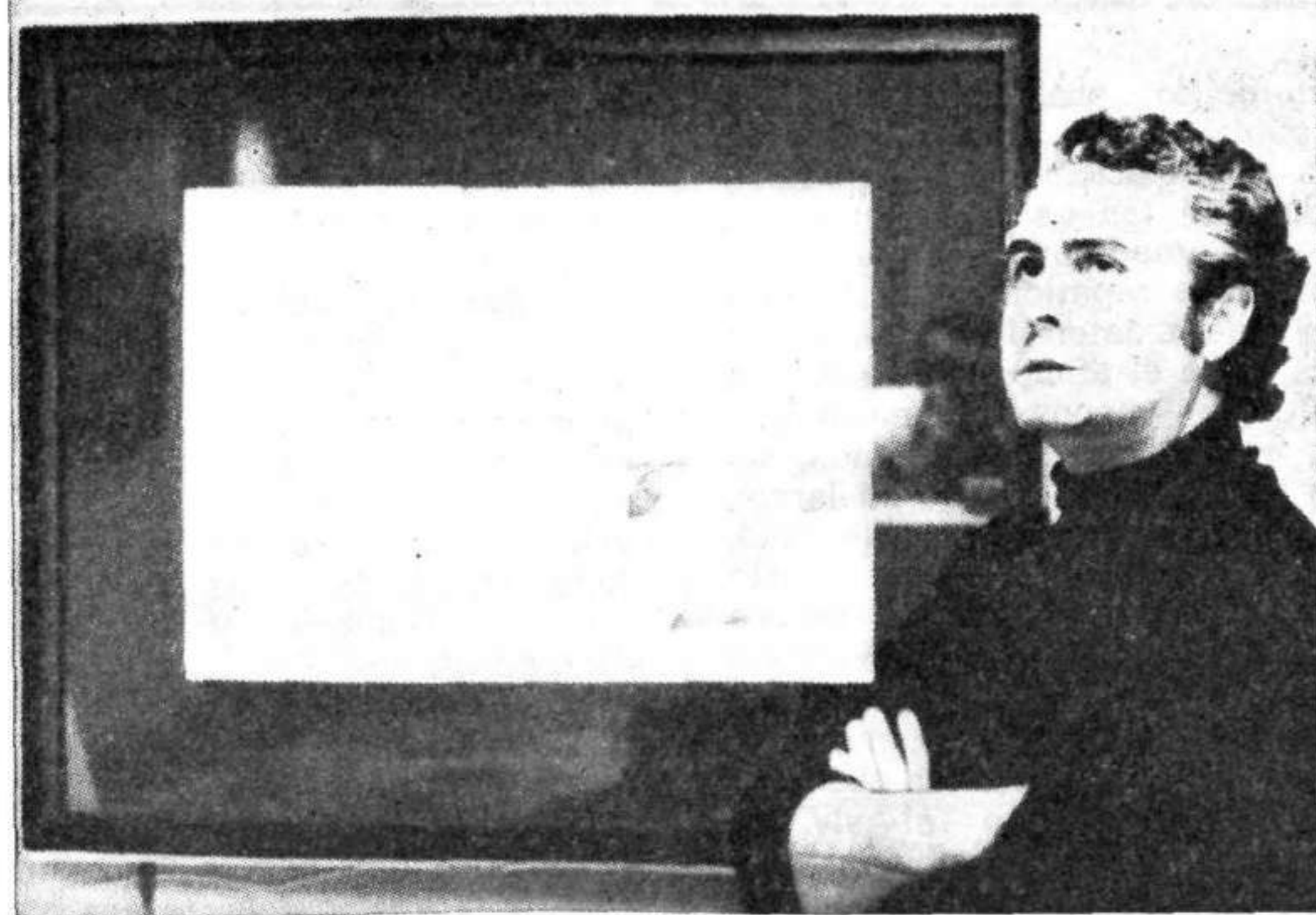
ENRIQUE MARÍN, Galería Bética



Vuelve a España Enrique Marín. Dibujante-grabador exquisito, cuya obra, mezcla de visión quijotesca y de negrura, ofrece en esta exposición de litografías, grabado y talla dulce que presenta la galería Bética. Sueño de viejos imperios con caballos de corte neoclásico, dominio geométrico de la línea y amplios espacios en blanco que sitúan en la distancia, la soledad y el sueño. «La Infanta» no puede con el peso que la aturde; la mu-

jer que vende jaulas, espera, fuera del tiempo, y el pajarero satírico juega a meter en sus jaulas mujeres... La sonrisa velada, el peso de la vida, la ternura y la gloria. Blanco y negro, u ocre. Sobriedad de color, y una forma de tratar la madera, tan exquisita y suave que casi parece que el buril apenas ha esbozado sobre ella una caricia.

RML



LUIS SAEZ EXPONE EN ESTOCOLMO

En la Oficina Española de Turismo en Estocolmo se está celebrando estos días una exposición del pintor Luis Sáez con gran éxito de crítica y público. A la inauguración asistieron, entre otras personalidades, los embajadores de España.

XI PREMIO INTERNACIONAL DE DIBUJO "JOAN MIRO"

- ◆ PREMIO «JOAN MIRO» 1972, VITTORIO TOLU (ITALIA)
- ◆ PRIMERA MENCION, MIRCEA SPATARU (RUMANIA)
- ◆ SEGUNDA MENCION, EKKEHART RAUTENSTRAUCH (FRANCIA)

Por M.^a Rosa MARTINEZ

Primero fueron el punto y la línea; después, las formas, las sombras y los sueños. La línea sigue siendo indispensable al dibujo, tan esencial en su concepción clásica como en la variedad que puede depararnos una forma expresiva ganada por la problemática del hombre de hoy, ajena a toda estética tradicional y con una muy definida tendencia a la libertad.

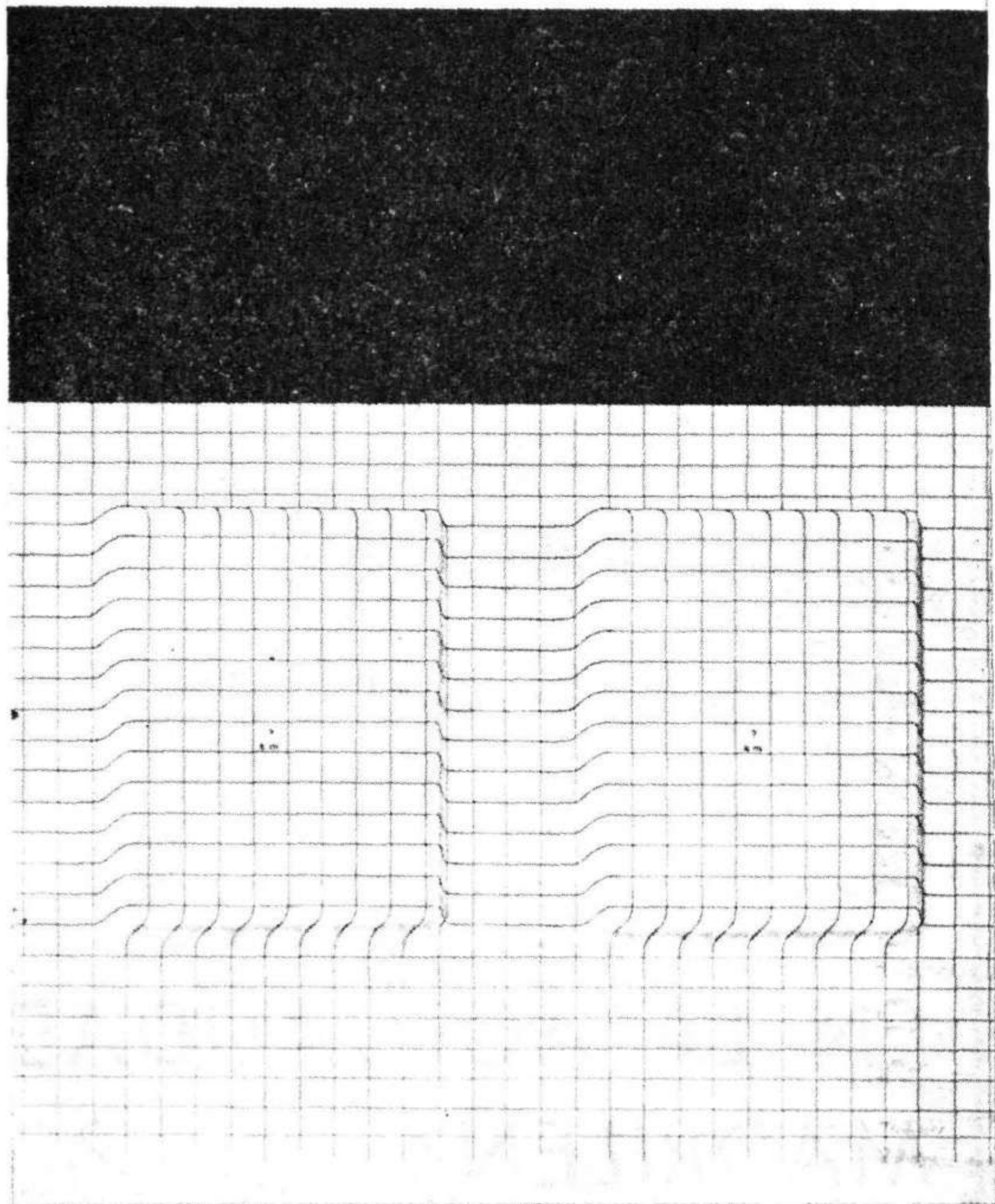
El XI Premio Internacional de Dibujo «Joan Miró», en su edición 1972, acaba de ser presentado en la galería Anne Barchet, de Madrid. Cuatrocientos artistas pertenecientes a veintiséis naciones optaron al mismo, si bien la muestra actual incluye un total de 98 obras seleccionadas de 63 artistas. Muestra amplia, exponente de

las variadas técnicas nacidas de la necesidad que el hombre siente por expresar la problemática de nuestros días.

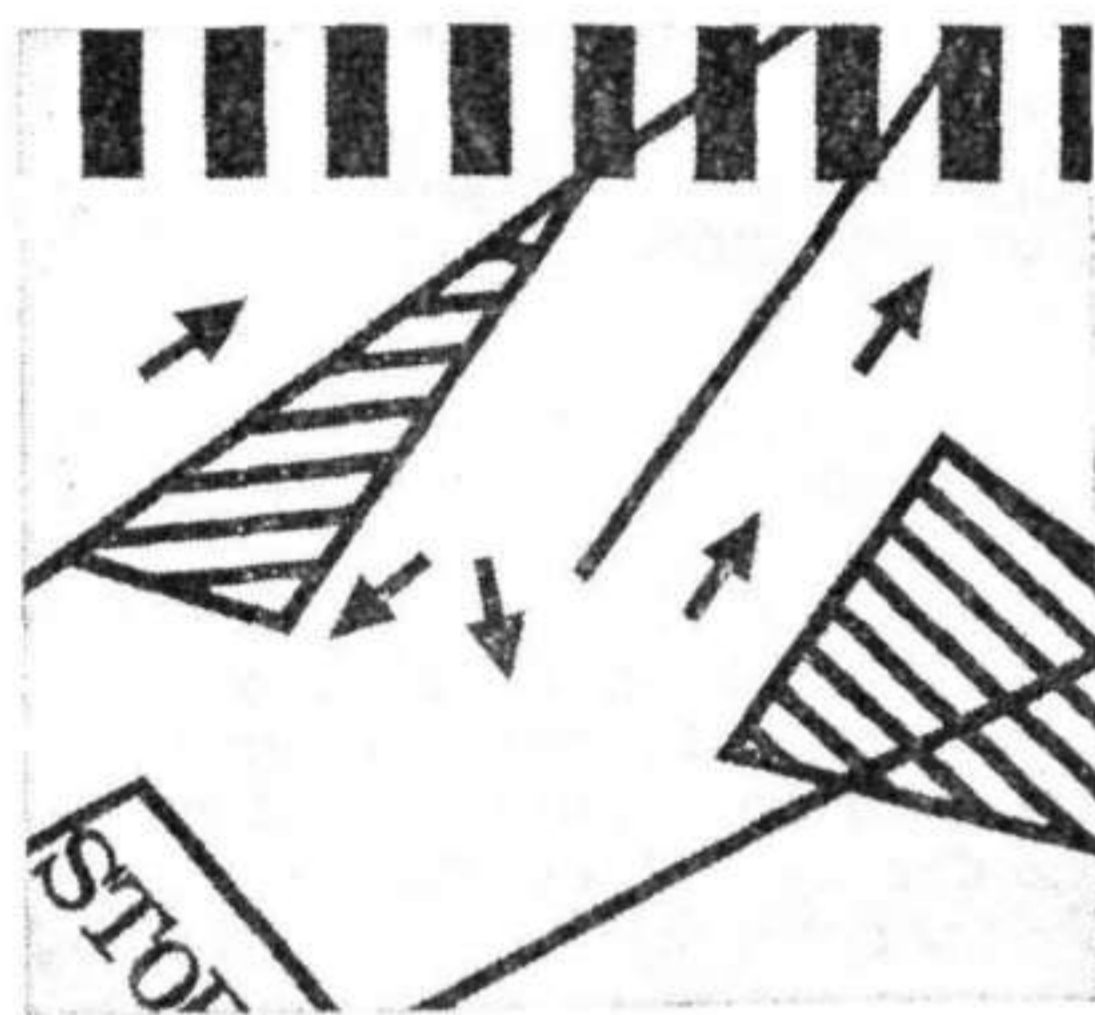
Vittorio Tolu, ganador absoluto, que recibirá como premio la litografía cedida por Miró para el certamen, es florentino. Su obra, «Territorio indefinido», fiel al más riguroso constructivismo, ofrece en dualidad el misterio—negación de la luz—y una sucesión de cuadrículas en blanco y negro, sobre las que la abreviatura «Km.», en rojo, invita a continuar indefinidamente. Según señala Luis Bosch i Cruañas, miembro del Comité Ejecutivo del Patronato, ha sido esa continuación, ese terminar y seguir permanente, lo que se ha apreciado como primordial en la obra de creación actual, cuando el hombre necesita una información directa que, junto con el misterio, dan lugar a un humanismo cinético indeterminado para las creaciones futuras de la plástica.

Al rumano Mircea Spataru ha correspondido la primera mención, por su obra «Creación del mundo, el punto comienza el dibujo». Hay un ritmo fluido en esta composición de líneas, figuras irreconocibles y manchas, todas ellas configuradas por puntos que siguen un orden geométrico, a veces reiterativo. Movimiento y espacialismo parecen los logros más destacados de esta composición, que revaloriza el punto, dándole la función de unidad esencial. «Sonorité», dibujo de líneas y trazos angulares, e incluso gestuales, obra de Ekkehart Rautenstrauch, ha obtenido la segunda mención, y Manlio Mangano, la tercera. Espacialmente dotadas de movimiento progresivo-ondulante, por campos de proyección ilimitada, fluyen formas geométricas y se dispersan en el continuo acontecer, aumentando de tamaño bajo la óptica próxima de nuestro interés, y casi perdidas cuando quedan lejos de aquélla.

Si hasta aquí ha dominado en las obras premiadas una implícita valoración de aquello que implica generación continua, la cuarta mención, a la obra de Christa Engesser, radicada en Can Cardona (Ibiza), es la única que termine en sí misma. Dos manchas, una sobre superficie cuadrícula y otra sobre lisa, ofrecen posibilidades igualmente herméticas, que impiden la salida al exterior. Si la mancha se ve frenada por la cuadrícula,



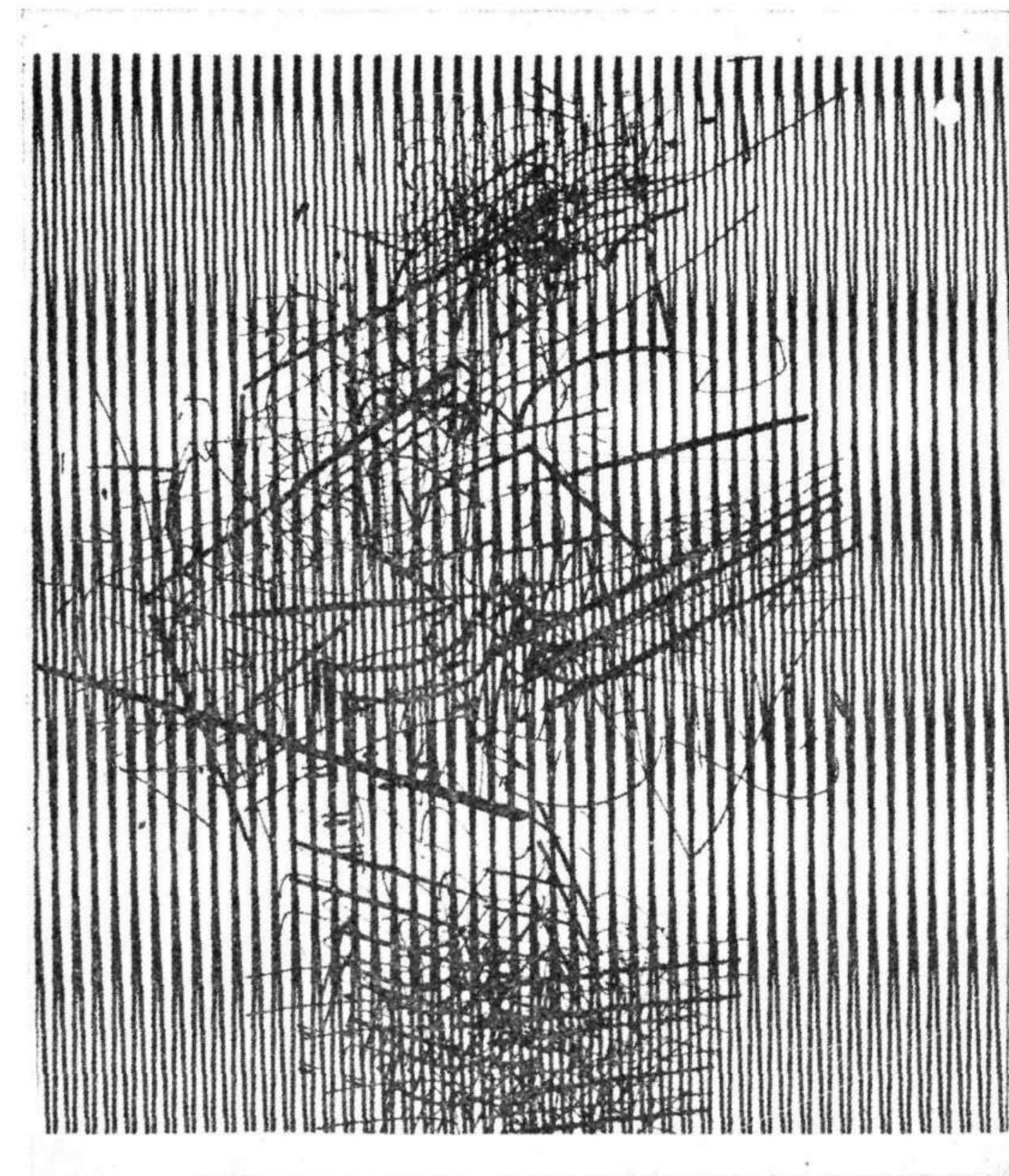
Vittorio Tolu



Carmen Aguadé



Hampe



Ekkehart Rautenstrauch

la, un círculo envuelve a la segunda, que podía haber sido libre.

Esquemática en sus dibujos geométricos, con alusión al urbanismo y el tráfico, es la obra que presenta Carmen Aguadé. Igualmente abstracta es la conformación de rotura espacial de Mendivil, a la que presta contraste la expresividad tipográfica de la palabra «censurado», que flota en la mitad superior del cuadro. El yugoslavo Berber Mersad ofrece, en plástica conjunta, tesis y antítesis del dibujo clásico,

y el checoslovaco Josef Hampl revaloriza con evocaciones jeroglífico-constructivas la magia de los signos.

Amplia e importante esta muestra que ofrece la joven galería Anne Barchet, de interés no sólo por su contenido, sino por la aportación que al panorama artístico, y al público madrileño en este caso, supone el poder contemplar las tendencias más diversas que en dibujo, y lejos del lenguaje tradicional, se desarrollan dentro y fuera de nuestras fronteras.

ESPECTACULO DE EVASION Y CINE COMPROMETIDO EN LA ACTUALIDAD MADRILEÑA



«Mortadela»



«Coartada en disco rojo»

Los inicios de la nueva temporada cinematográfica en Madrid han coincidido con un clima otoñal insólitamente lluvioso que convida al refugio en las salas de cine, haciendo olvidar la reciente subida de precios. También la cartelera de estrenos se anima, diversificándose, aun cuando siga predominando el cine de la violencia y continúen en locales de estreno películas aparecidas en la temporada pasada, como *La hija de Ryan*, *French connection*, *El violinista en el tejado* o *Harry el sucio*.

Entre las obras estrenadas en la última quincena se encuentran algunas importantes por su tema o por su autor; así *La década prodigiosa*, de Chabrol o *Confesiones de un comisario*, de Damiano Damiani. Y, naturalmente, sigue predominando el género «evasión», con tendencia a lo violento, consecuencia y signo de nuestra época. Repasemos lo más sobresaliente:

MORTADELA es una obra arquetípica de su director, **Mario Monicelli**, creador de un género de comedia desenfadada y superficial, muy «a la italiana». El tema hubiese podido dar mucho de sí: una inmigrante napolitana se enfrenta con la legislación yanqui y de un incidente baladí hace «cuestión de gabinete» no por el huevo, sino por el fuero. Pero Monicelli no quiere sentar doctrina, sino hacer reír, y aunque pone en solfa prácticamente a toda la vida americana, la crítica se diluye entre la jocosidad leve del tratamiento y la desafortunada actuación de **Sofía Loren**. No hay que decir que el espectador lo pasa bien.

LA DECADA PRODIGIOSA es la última película de **Chabrol**, no la mejor de su variada y extensa producción. El tema es en exceso complejo, en demasía impregnado de inquietudes filosóficas, tratado muy barrocamemente. ¿Quién es «Theo» (**Orson Welles**) y qué representa a los ojos del realizador? El ha «hecho» a su jovencísima mujer, a su hijo adoptivo, los trata con exquisita cortesía, con amor encendido, pero la traición de ambos le lleva a aniquilarlos mediante un plan supercerebral. La historia trasciende, de la mano de **Claude Chabrol**, por encima de la peripezia; pero esa profundidad, ese cerebralismo parece entorpecer con su peso la agilidad del realizador.

AGACHATE MALDITO pertenece con todo derecho al género del «western-spaghetti». Su realizador, **Sergio Leone**, es un especialista experimentado. Nada en este tipo de películas resulta verosímil, ni sus personajes actúan como seres de

carne y hueso. Sólo destaca un regusto por lo violento (buscando ciertos sectores de público mayoritario) y una afanosa búsqueda de temas nuevos, dentro de un mismo estilo de hacer. Ahora se trata de un irlandés nacionalista que deambula por el Méjico revolucionario (1913) y va sembrando petardos sin demasiada discriminación. Buena para cines de la categoría «B».

COARTADA EN DISCO ROJO, española, dirigida por **Pedro Mario Herrero**, no tiene grandes pretensiones. Sin embargo resulta una película de misterio bien contada, sobre una trama hábilmente tejida. Secuencias como la de la operación a corazón abierto testimonian pulso de realizador hecho, a pesar de su tremendismo casi insoportable. Henos aquí frente a una producción comercial, discreta y valedera dentro del contexto de nuestro cine.

CONCIERTO PARA PISTOLA SOLISTA acredita, una vez más, al cine italiano como el gran fabricante de «falsificaciones», admirablemente logradas, en el campo del cine. Después del «western-spaghetti», ya un tanto en declive, los realizadores comerciales italianos han dirigido su mirada al género de terror, en que los ingleses eran hasta hoy maestros. La verdad es que les superan en agilidad narrativa e invención de trucos. En este «Concierto» (música de **Rachmaninof**) el espectador se desconcierta, se escalofría y lo pasa divinamente. Cine de consumo bien hecho..., no hay que esperar más.

BUCK Y EL FARSANTE viene a ser un «western» en oración pasiva. Aquí los negros y los indios son los «buenos» y los blancos llevan el sambenito de perversos. Enfoque natural teniendo en cuenta que el realizador es **Sidney Poitier**, conocido actor de color, y que los productores de Hollywood miran ahora hacia el espectador negro con creciente interés comercial. El guión y la realización siguen los cauces tradicionales, cambiando los tipos. Una caravana de ex esclavos se dirige hacia las verdes llanuras del Oeste. La clásica banda de forajidos blancos trata de impedirlo mediante el fuego y la sangre; buscan al organizador de esas marchas hacia la tierra prometida: el ex sargento negro **Buck**. Al final, en una escaramuza sobre las eternas rocas peladas, los blancos malos son exterminados por **Buck** y su compañero, el falso predicador (**Harry Belafonte**). Nada nuevo bajo el sol del Oeste cinematográfico. Mediana la realización y la interpretación, salvo la esperpéntica de **Belafonte**.

EL VISITANTE NOCTURNO está dirigida por un veterano maestro del cine de intriga: **Laslo Benedek**. Aunque ésta no es una de sus mejores obras, resulta en conjunto importante. La atmósfera es adecuada al tema central: la venganza de un evadido de una prisión-manicomio. El clima espeso, de terror, envuelve a los personajes en una gradación creciente hasta llegar al clímax de violencias, que domina la última parte del filme. La interpretación de **Max Von Sydow**, de **Liv Ullmann** (actores de Bergmann) y de **Trevor Howard** es magnífica.

GUAPO HEREDERO BUSCA ESPOSA sigue la clásica línea del cine «gracioso» de **Alfredo**

Landa, que ahora es un pastor de ovejas afortunado con una herencia a condición de casarse en un plazo fijo. Tema archivista sobre el que **J. J. Alonso Millán** construye una serie de peripecias bien regadas de sal gordísima, con secuencias y diálogos muy usados desde que el cine existe. **Alfredo Landa** actúa cada vez más desafortunadamente, para encanto de sus incondicionales. El director, **Luis María Delgado**, hace lo que puede por sacar adelante al engendro.

YO, NATALIA se ha estrenado en sala especial, en versión original y subtítulos castellanos. Su realizador, **Fred Coe**, procede de la televisión, por lo que trae a su segunda película mu-

chos recursos expresivos de la pequeña pantalla. La protagonista, **Patty Duke**, es actriz de talento, con fuerte personalidad, aunque abusa de las dos cualidades. Hay en la película varios temas que se anudan para formar la historia: el excesivo paternalismo de muchas familias americanas, el ansia de libertad y de autoformación de los jóvenes, el fracaso vital de quienes ahogan su vocación en el lago azul del éxito material... **Natalia**, jovencita con complejo de fea, abandona el incómodo cobijo de sus solícitos progenitores para vivir su vida en el barrio bohemio de Nueva York. Un joven, guapo y rico arquitecto, que intenta revivir su vocación de pintor, será el revulsivo que haga nacer en ella una nueva **Natalia**. La película adolece del tradicional optimismo americano, triunfante siempre tras la exposición de miserias humanas. La realización es correcta, desigual a veces, indecisa en ocasiones entre la comedia rosa y la crítica social.

CONFESIONES DE UN COMISARIO, del italiano **Damiano Damiani**, se sitúa en la línea de un cine político, de denuncia de muchas lacras de la sociedad y la vida italianas. En Palermo, la «Mafia» reina sobre la Ley y la Justicia. La Policía, la Política local, la Judicatura se inclinan al servicio de la tenebrosa sociedad. Nadie puede estar seguro del otro, de ahí la desconfianza mutua entre el joven juez de instrucción (**Franco Nero**) y el comisario de Policía (**Martín Balsam**), que no cree en el triunfo de la Justicia si no es mediante la trasgresión de la Ley. El comisario actúa por su sentido personal de lo justo y por el deseo de vengar el asesinato de un sindicalista que quiso en vano oponer la masa de los humildes explotados al arribismo de unos asesinos parapetados tras funciones honorables. El enfrentamiento terminará en drama y la película con un interrogante. **Damiano Damiani** es un realizador con garra, con oficio y con tema. «Confesiones de un comisario de Policía al procurador de la República» (título verdadero del filme) no es una obra vulgar. Desde una postura neta, su autor hunde un bisturí implacable en la carne palpitante de una situación histórica y descubre la podredumbre que bajo la piel se esconde. La realización es espléndida, así como la interpretación de los dos grandes actores protagonistas.



«Buck y el farsante»



«Confesiones de un comisario»



★ Después de una serie casi ininterrumpida de crisis, la Federación Española de Cine-Clubs—que se enfrenta a la nueva temporada con un excepcional lote de películas húngaras, otro de películas polacas y una serie de proyectos encaminados a revitalizar el cineclubismo en nuestro país—, está reorganizándose por dentro. El reciente cese como presidente de don Norberto Alcover, deja momentáneamente este puesto vacante, pero la Junta Rectora está gestionando la sustitución. Parece ser que la persona en que se centran todas las miradas es la de don Fernando Moreno Viñuales. El señor Moreno, joven productor de cine, desempeñó ya con acierto este mismo cargo hace cuatro años, por lo que las perspectivas, de confirmarse la noticia, son inmejorables para la Federación en su nueva etapa.

★ También se ha producido dimisión en la Dirección de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena e inmediatamente se ha producido el relevo. José Luis Guarner—agudo crítico de programas de televisión en la revista Fotogramas—ha pasado la batuta a un realizador: Julio Diamante. Con este relevo la Semana de Benalmádena está ya preparada para su celebración con puntualidad, y de acuerdo con el programa previsto, el próximo mes de noviembre.

★ Fernando Rey es uno de nuestros actores más solicitados del momento. Después de su brillante intervención en French Connection y posteriormente en el filme de Buñuel El discreto encanto de la burguesía, que acaba de estrenarse con éxito indiscutible en París, va a iniciar su participación en el próximo filme de Claudio Guerin Hill. Se titulará en principio Las campanas del infierno y tiene previsto el comienzo de rodaje el próximo 20 de noviembre en Galicia. La película será co-

música

Por Carlos-José COSTAS

ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO TELEVISION

Ya ha sido dada a conocer la programación de la Orquesta Sinfónica de la RTVE para el curso 1972-1973, que constará de 25 programas, con un total de 50 conciertos, a los que hay que sumar las actuaciones previstas en Zaragoza y Barcelona durante el próximo mes de noviembre.

El concierto inaugural (7 y 8 de octubre) ha sido encargado al director Roberto Benzi, que contará con la colaboración del pianista José Tordesillas, en un programa con obras de Hayn, Grieg (Concierto para piano) y Saint-Saëns (Sinfonía con órgano). Para el segundo programa (14 y 15 de octubre) se ha contactado con Odón Alonso, que ha elegido unos títulos especiales: Preludio del Canto de las montañas, de Pedrell; Anillos, de Cristóbal Halffter, y Carmina Burana, de Orff. Tiene interés



Portada del programa de las Jornadas de Estudio sobre «Los medios audiovisuales en la música», de Sevilla

lo del poco frecuente Pedrell y, sobre todo, la atención a las «reposiciones» de las obras actuales, que, como Anillos, fueron recibidas —porque lo merece— con entusiasmo poco común cuando

producida por Francia y está basada en un guión original de Santiago Moncada.

- ★ Actualmente se rueda en Colmenar Viejo (Madrid) la película La letra escarlata, que dirige Wim Wenders. Con este motivo ha llegado a Madrid la actriz austríaca Senta Berger, su protagonista, junto al actor italo-sueco Lou Castel. La película tiene ya rodados exteriores en la ciudad de Colonia.
- ★ Después de la reciente Olimpiada de Munich, el nombre de Mark Spitz es ya popular en todo el mundo por sus siete medallas de oro conseguidas. A partir de ahora su popularidad pasará también al cine, ya que ha recibido una oferta de manos de Kirk Douglas para trabajar en el cine. Aparte de esto, Mark Spitz ha sido contratado por la misma agencia que hace cuarenta y tantos años contratara a Johnny Weissmüller (también campeón olímpico de natación) para aparecer en un «show» televisivo junto a Bob Hope.
- ★ Annie Girardot acaba de firmar el contrato para interpretar como protagonista la próxima película de André Cayatte, Il n'y a pas de fumée sans feu. El guión es del propio André Cayatte y los diálogos han sido escritos por Pierre Dumayet. Con ello, el mismo equipo de Mourir d'aimer vuelve a reunirse.
- ★ El asunto Dominici sigue siendo uno de los más dra-

máticos enigmas de la posguerra. Nunca se supo exactamente cómo y por qué una familia de turistas británicos que acampaban en las proximidades de una granja de la Alta Provenza fue asesinada. La ley condenó al viejo Gaston Dominici, el granjero-patriarca, pero el misterio continuó rodeando ciertos aspectos del crimen. Siete años más tarde Dominici murió en la prisión llevándose el secreto a la tumba. El realizador Claude-Bernard Aubert y su guionista Daniel Boulanger han construido una historia en torno a estos hechos. El filme va a comenzarse en breve. Jean Gabin encarnará a Gaston Dominici.

- ★ Después de haber rodado en Indonesia la película zoológica que más añoraba, Maurice Ronet ha regresado a Europa para ser el compañero de Françoise Brion y Sharon Cuney en La chambre rouge. Posteriormente, intervendrá en la película de Rober Vadim Don Juan, y, finalmente, encarnará a un comisario de policía despedido del cuerpo, en la película La maltrat, bajo la dirección de Bruno Gantillon, con Bruno Crémer y el actor americano Martin Balsam.
- ★ Michel Deville ha empezado nueva película. Se titula La femme en bleu, en la que Michel Piccoli será su protagonista. Junto a él actuará Lea Massari y Michel Aumont.

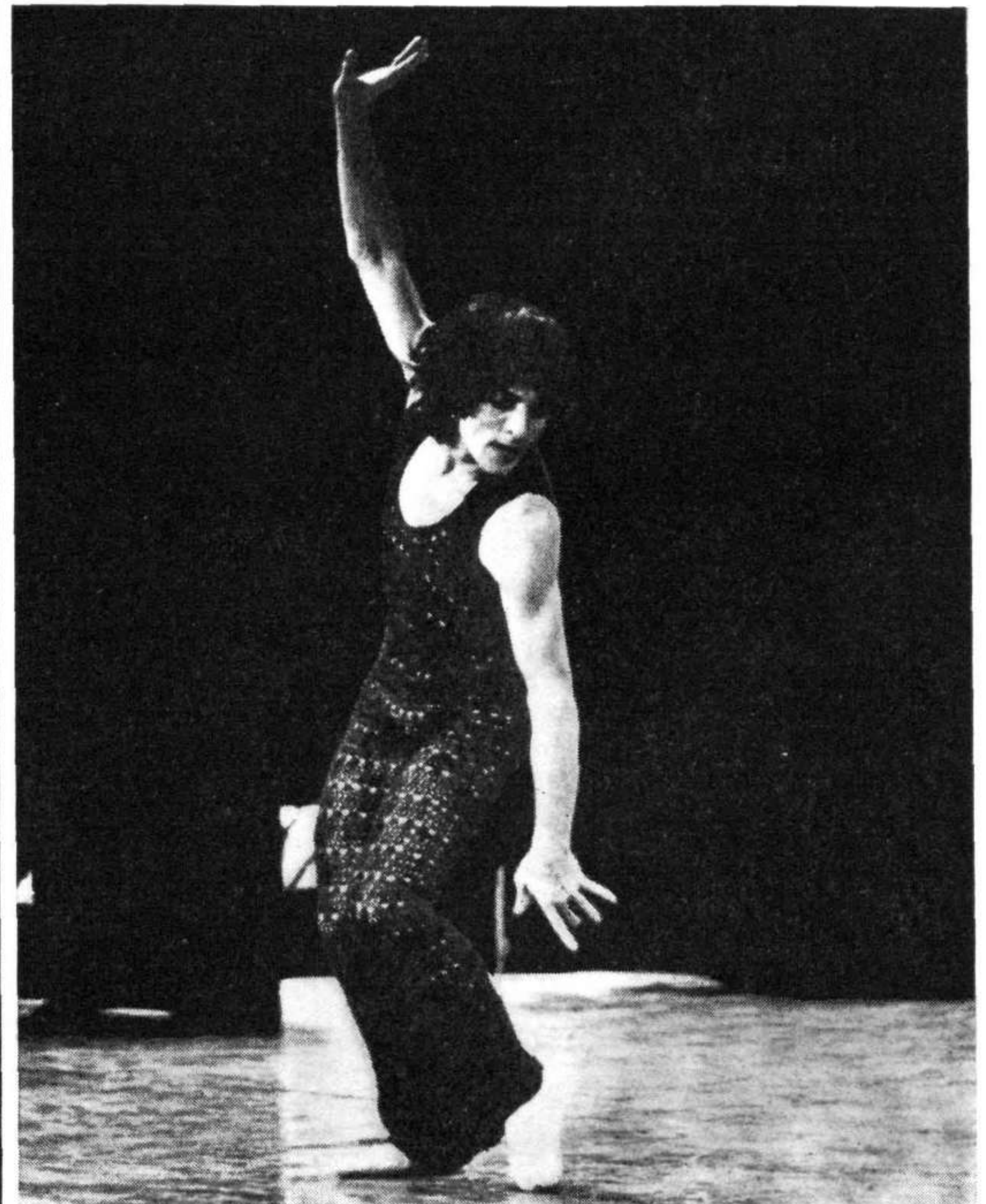
HELMAN

LA OPINION DE LOS CRITICOS

	Pascual Cebollada	Félix Martiánez	Luis Ouesada	Calificación media
Mortadela	6	0	4	3,3
La década prodigiosa	8	8	8	8
Agáchate, maldito	6		3	4,5
Coartada en disco rojo	5	0	4	3
Concierto para pistola solista ...	7		5	6
Buck y el farsante	6		5	5,5
El visitante nocturno	6	2	6	4,6
Le seguían llamando Trinidad ...	5	0		2,5
Confesiones de un comisario ...	8	5	8	7,6
Guapo heredero busca esposa.	5	0	0	1,6
Yo, Natalia	6	2	4	4

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

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



Ballet Felix Blaska

se trata de obras de nuestros contemporáneos.

Tras estos dos directores encontramos los nombres de García Asensio, Lubomir Romansky, Hiroyuki Iwaki, Carlos Felice Cillario, Segiu Celibidache, Yuri Aronovitch, Simon Blech, Igor Markevitch, Alberto Blancafort, Antonio Ros-Marbá y Lorin Maazel. De los títulos que integrarán sus programas vamos a citar los que consideramos como novedades relativas o absolutas: *Metamorfosis sinfónica*, de Hindemith; *Laberinto*, de Montsalvatge; *Concierto para guitarra y orquesta*, de Ernesto Halffter; *Riflessi*, de Oliver; *La Reina de las Hadas*, de Purcell; *Homenaje a Manolo Hugué*, de Montsalvatge (estreno mundial del encargo de RTVE), entre otras.

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET

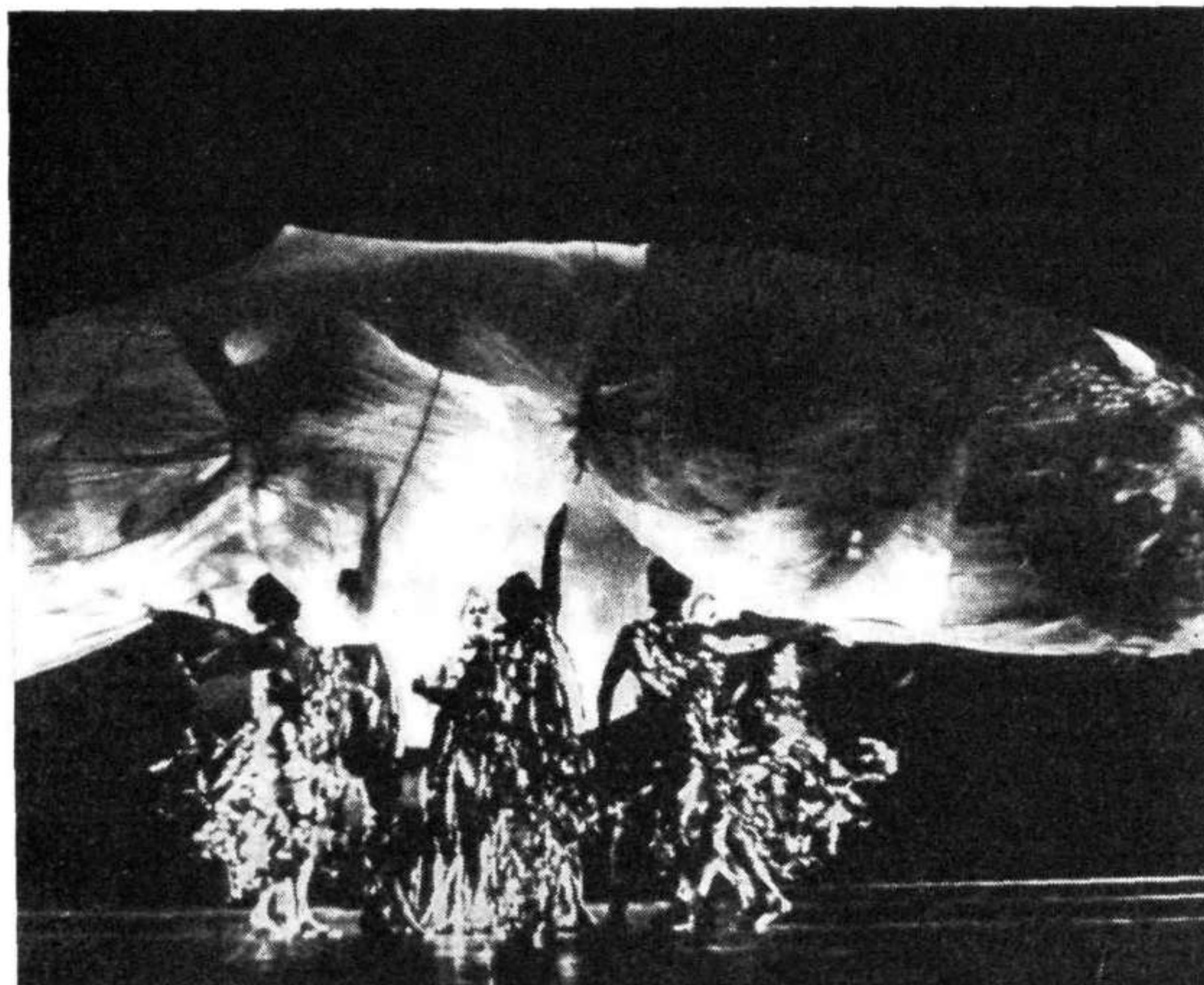
Han proseguido las sesiones del I Festival Internacional de Ballet, que se vienen celebrando en el Teatro de la Zarzuela y que continuarán hasta finales de octubre.

Después de la presentación del Ballet Folclórico de la República Soviética de Georgia, que obtuvo grandes aplausos por la calidad de sus componentes y por la vis-

tosidad del espectáculo, se presentó el *Nederlands Dans Theatre*, que dirige Carel Birnie. A la calidad general del conjunto, resultado de un estudio cuidadoso, se suman las coreografías llenas de originalidades y sugerencias y, lo que es más importante, de caminos abiertos para proseguir en la misma línea. Nos gustó especialmente la *Sinfonía en tres movimientos*, de Strawinsky, tanto la coreografía de Hans van Manen como el vestuario de Nicolaas Wijnberg. La idea abstracta del ballet se desarrolla en agrupaciones y en solos que al no describir acción alguna permiten un mayor y mejor recreo en la danza misma.

Impresiones, con música de Job Sanders, está lleno de humor. Las distintas acciones que componen las «impresiones» están inspiradas en cuadros de Paul Klee y van desde el dramatismo efectista del «Drama entre los pájaros» al humor desenfadado de «Ciudad árabe» y «Canción árabe», pasando por la visión crítica de «La máquina que chirría».

Por último, presentaron Carmina Burana, el que menos nos gustó de los tres. Le falta sin duda equilibrio en la fuerza extraordinaria de la música, que a nuestro parecer falta en la realización coreográfica de John Butler.



Teatro de Danza de Alwin Nikolais

Como en lugar de una interpretación directa de la música se utilizaron grabaciones, aprovechamos para insistir en que, pese a los defectos del sistema, lo preferimos a versiones directas, pero en las que la falta de ensayos complican y agigantan los defectos.

Las próximas actuaciones corresponden al Teatro de Danza de Alwin Nikolais, al Ballet Felix Blaska, al Ballet Folclórico Nacional de Corea del Sur y, por último, al Ballet Folclórico Nacional Aucaman de Chile.

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA

El X aniversario del Festival Internacional de Música de Barcelona marca una fecha significa-

tiva para las actividades musicales de la Ciudad Condal, como ha hecho constar el compositor Xavier Montsalvatge, encargado del pregón, que ha titulado «Diez años de festival en perspectiva», del que destacamos su referencia a las 60 obras ofrecidas en estos diez años como estrenos mundiales, y lo destacamos porque sin esa participación de lo actual el Festival habría quedado incompleto.

Sería excesivo citar títulos, autores e intérpretes que integrarán los 20 conciertos, más dos extraordinarios, de la Orquesta Filarmónica de Viena, que componen este X Festival, pero sí vamos a mencionar alguno de ellos que sea representativo de la orientación dada por los organizadores: Juventudes Musicales de Barcelona.

La Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Antonio Ros-Marbá, ofrece el Concierto para

XIX CONCURSO NACIONAL DE COROS Y DANZAS

El teatro de la Zarzuela ha sido escenario del XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas de España de la Sección Femenina, y en una de las sesiones el telón tuvo que ser alzado noventa y tres veces para corresponder al clamor de los espectadores. A lo largo de los diecinueve años que nos traen a este Concurso, la Sección Femenina ha creado escuela y solera, el folclore español ha sido cuidado en sus más íntimos detalles y el fruto se refleja en las acogidas extraordinarias.

Los participantes en el Concurso, que alcanzaban casi la increíble cifra de dos mil, estaban divididos en noventa grupos, representando cada uno de las regiones, provincias y comarcas de nuestra geografía, cuando las distintas modalidades de géneros y estilos justifican su presencia. Como indicó Maruja Sampelayo, regidora central de Cultura de la Sección Femenina, en la rueda de prensa que precedió al Concurso, los grupos ofrecían distintas modalidades: coros con voces blancas, voces de hombres solos y mixtos; conjuntos mixtos de coros y danza, danzas de hombres solos, danzas mixtas y danzas especiales. El estímulo de la competencia, el cariño a la tierra, que anima a un mejor conocimiento de su folclore, y amor mismo por la música y la danza, son las semillas de

la labor realizada por la Sección Femenina, que fructifica en estos concursos que se celebran cada tres años.

En la prueba final, componiendo uno de los sucesivos programas del concurso, han intervenido los treinta grupos finalistas en las diversas modalidades, procedentes de Algemés (Valencia), Tarrasa (Barcelona), Mieres (Oviedo), Jaén, Las Palmas, Ciudadela (Baleares), Puente de Ciptana (Ciudad Real), Cambrils (Tarragona), Pozoblanco (Córdoba), Puente Fuentona (Santander), Boal (Oviedo), El Raiguero de Totana (Murcia), Cómpea (Málaga), Siles (Jaén), Ibiza, Lanzahita (Ávila), Hermigua (Tenerife), Belorado (Burgos), Laza (Orense), Ribas de Fresser (Gerona), Cisneros (Palencia), Barcelona, Argamasilla de Alba (Ciudad Real), Carlet (Valencia), Valencia, Burgos, Albelda (Logroño), Cehegín (Murcia), Fermoselle (Zamora), Pozoantiguo (Zamora), Bilbao, Mijas (Málaga), Murcia, Malgrat (Barcelona), Mataporquera (Santander), La Coruña, Vigo, Vinaroz (Castellón), Lorca (Murcia), Cieza (Murcia), etc.

En función de gala actuaron los grupos finalistas, con la asistencia de los Príncipes de España, los ministros secretario del Movimiento, del Ejército, Trabajo e Información y Turismo, y delegada nacional de la Sección Femenina.

piano, de Schoenberg; el Con-junt Catalá de Música Contemporania, dirigido por José María Franco Gil, ha presentado los estrenos mundiales de Referencia a Picasso, de Alcaraz, y Els tocs d'ordenança o Serenata Militar, de Valls, junto a la primera audición en Barcelona de L'invitation au voyage, de Tomás Marco, completando el programa con Superficie n.º 1, de Bernaola, y Oda, de Halffter. La Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Andrej Markowsky, con la colaboración del Coro Madrigal y varios solistas, dedicará un programa a la obra de Xavier Benguerel.

Las sesiones, que se iniciaron el 25 de septiembre, concluirán a finales de octubre en el Palacio de la Música de Barcelona, que acaba de ser restaurado por la Dirección General de Bellas Artes atendiendo la solicitud del Orfeo Catalá.

IV DECENA DE MUSICA EN SEVILLA

La IV Decena de Música en Sevilla ha constado de dos partes. La primera, dedicada como siempre a los conciertos, ha reunido entre otros los nombres de Teresa Berganza, acompañada por Félix Lavilla; Orquesta Filarmónica de Viena, el pianista norteamericano André Watts, la Orquesta Nacional y al Cuarteto Aeolian.

Coincidiendo con la Decena, han tenido lugar las Jornadas de Estudio sobre «Los medios audiovisuales en la Música», organizadas asimismo por la Comisaría General de la Música. Las Jornadas se han planteado como complemento de la parte de conciertos y quedan unidas a la Decena como el curso «Manuel de Falla» ha quedado vinculado al Festival de Granada.

Se han presentado las siguientes ponencias: Bernaola, «La Música en el cine»; Fernández-Cid, «La Música en la televisión»; González Sarmiento, «Los medios audiovisuales en la educación musical»; Cristóbal Halffter, «La electrónica al servicio del compositor»; Tomás Marco, «La música en la radio»; Martorell, «Aspecto musical de la producción del disco», y Sánchez Pedrote, «Los medios audiovisuales como hecho social y en el conocimiento histórico-musical». Esperamos que estas ponencias sean recogidas en alguna de las colecciones de la Dirección General de Bellas Artes para que alcancen una mayor difusión.

«DESPUES DE PROMETEO», ESE PARADIGMA

ESPECTACULO COLECTIVO DEL TEI: Después de Prometeo. *Pequeño Teatro de Magallanes, 1. Fecha de estreno: 25 de septiembre de 1972.*



Desde que los muchachos del TEI dispusieron del reducido local de Magallanes, 1—hace, aproximadamente, quince meses—cada uno de los sucesivos estrenos resultó ejemplar en todos o en casi todos sus elementos constitutivos, desde la programación hasta la calidad intelectual y el denodado esfuerzo físico de las escenificaciones.

Después de Prometeo, resulta igualmente paradigmático..., o quizá en mayor medida, pues el espectáculo logra cimas de comunicabilidad difícilmente superables. La nota del programa dice: «Hemos trabajado con nuestras experiencias. Hemos entrado en un camino diferente.» Y son dos afirmaciones irrefutables.

Desde Hesíodo, en *Los trabajos y los días*, el mito de Prometeo cuenta con una ininterrumpida tradición literaria. En el teatro, Esquilo le dedicó una trilogía, de la que sólo ha llegado a nosotros una parte: *Prometeo encadenado*. De una actualización esquematizada del argumento de Esquilo parte el espectáculo del TEI, para expresar cómo, tantos siglos después del primer gran rebelde frente a sus ex colegas los dioses del Olimpo, el género humano sigue necesitando la luz y la libertad o, para decirlo en expresión cristiana, y por tanto muy posterior a Esquilo, el libre albedrío.

Claro está que en la actualización del mito, tenía que ser muy

otro el castigo dado al rebelde que aquel ideado por Zeus de su encadenamiento a la roca caucásica donde el águila picoteaba su hígado en suplicio sin fin.

AQUELLA REVOLUCION

JAIME SALOM: *Tiempo de espadas. Teatro Beatriz. Dirección: José María Loperena. Principales intérpretes: Sancho Gracia, Silvia Tortosa, Rafael Arcos, José María Guillén, Manuel Torremocha, Amparo Soto y Alvaro de Luna. Escenografía: Manuel Mampaso. Música: Gustav Mahler. Fecha de estreno: 27 de septiembre de 1972.*

Jaime Salom ha ideado un bravo empeño traslaticio, alineando sobre la escena posibles paralelismos entre aquella Revolución—con mayúscula—que protagonizara Jesucristo hace veinte siglos y la situación conflictiva de algunos revolucionarios de hoy, resistentes clandestinos en un país ocupado.

Paralelismo que entraña, ciertamente, riesgos, pero a todas luces lícito. Y más cuando—como

Ahora son otros los medios, si no tan sangrientos, de igual modo atormentadores.

En este ejercicio del TEI se ha querido ver—precipitadamente—influencias de Antonin Artaud y de Bertolt Brecht... Nada tiene que ver con el «Teatro de la crueldad» de Artaud, el espectáculo *Después de Prometeo*, y menos aún con el didactismo de Brecht, aunque sí con su etapa épica. A mi juicio, si algún emparentamiento hay que buscarle al ejercicio del TEI—y no veo la razón, porque sigue la ruta de sus precedentes experimentos, y ya es bastante—, más propio sería traer a colación los nombres de Roy Hart y, sobre todo, de Luca Ronconi y aquella escenificación suya de *Orlando furioso*, que pudimos ver en el I Festival Internacional de Teatro de Madrid.

Después de Prometeo se desarrolla también haciendo caso omiso del tradicional escenario, entre los espectadores, y así debe ser, porque no es sólo un espectáculo audible, sino transmisor de estados de ánimo. En ocasiones hablan varios intérpretes a un tiempo, y es inútil intentar una perfecta audición, cuando lo importante es la expresión corporal y el tono. Otras veces bisbisean, y con ello expresan su situación emocional: con entender si el biseo es de angustia o de felicidad, de dolor o de alegría, basta para la plena comprensión del espectáculo.

Excepcional la dirección y plenamente entregados los intérpretes, que se agitan, corren, gimen o cantan, en cabal identificación con la idea y emocionante esfuerzo físico. Respecto al anonimato impuesto por el carácter colectivo del espectáculo, pero no sin lamentarlo. Para una de las contadas ocasiones que el crítico tiene de elogiar a todos, ha de hacerlo innominadamente. En fin, ¡todo sea a la mayor gloria del TEI!

Salom ha hecho—se elude la participación física de la figura de Jesús en escena, aun cuando los revolucionarios discipulares la sostengan latente en el ánimo del público mediante reiteradas alusiones al «jefe» que logró aunar tendencias contrapuestas entre ellos. Justamente aquí, en la diversidad de caracteres de que ha dotado Salom a los discípulos de Jesús, radica el máximo acierto dramático de la pieza, en cuanto

teatro

Por Juan Emilio ARAGONES



«Tiempo de espadas»

que da vigencia a sus acontecimientos para todo tiempo.

La Sagrada Cena deriva en este tratamiento escénico a una cena clandestina, coincidente con los festejos de la Independencia de un país ocupado, en contraste sarcásticamente subrayado por uno de los discípulos más belicosos, de igual modo que los apóstoles del texto evangélico nos son presentados, unos como guerrilleros prestos a la acción directa y otros como resistentes pasivos.

Drama singularmente ambicioso éste de Jaime Salom, cuya preponderancia dialéctica queda compensada por la acción interior, que tiene origen y desarrollo en los bien perfilados y tan varios caracteres de los personajes. Con esta pieza, Salom ocupa un puesto distinguido entre los autores que de consuno hacen teatro católico y teatro político. La escena en la que el personaje interpretado por Sancho Gracia apostrofa a los espectadores, justifica por sí sola el estreno del Beatriz. Igualmente merece resaltarse la

figura de Judas, en cuya corporización, junto a la del mencionado Sancho Gracia, Rafael Arcos resalta sus cualidades interpretativas. Con estos dos actores, merecen ser citados Manuel Torremocha y José María Guillén, así como el buen hacer de las dos únicas actrices del reparto: Amparo Soto y Silvia Tortosa.

Loperena, tan identificado con el autor, logra aquí, al igual que Salom, la más elevada cima de su ejecutoria profesional. Su triunfo queda magnificado por haberlo obtenido con intérpretes que, en buena parte, militan en lo que en términos deportivos llamaríamos «segunda división»: Enrique Paredes, Juan Pedro. Vicente Gil, etcétera.

El espacio escénico que Mampaso ha concebido estriba en una serie de plataformas a diverso nivel, enormemente efectivo, y la música de Mahler, junto a la luminotecnia de Fontanals, contribuyen con el escenógrafo a la cabal ambientación del drama.

«PLAY PATRICIO» Y LA MUJER



EMILIO ROMERO: Play Patricio. Teatro Jacinto Benavente. Dirección: Alberto Closas. Intérpretes: Alberto Closas, Esperanza Roy, María Dolores Cordón,

Katia Loritz, Susana Mayo, María Montez, María del Rosal, Yumi Yamada y Antonio Bardis. Escenografía: Javier Artiñano. Fecha de estreno: 28 de septiembre de 1972.

Con el estreno de *Play Patricio* se ponía en práctica en un teatro madrileño la función única, tan deseada por buen número de profesionales. Como no pude asistir al estreno, ello me dio opción para comprobar la gran acogida que los espectadores han dispensado a la racional fórmula. El martes, 3 de octubre, el teatro registraba un lleno absoluto; quede constancia del hecho, para aviso de navegantes... y de empresarios.

Posiblemente Emilio Romero, al disponerse a escribir esta regocijante pieza de humor, recordó la anécdota del aprendiz de escritor que escribió a un conocido maestro de las letras en solicitud de temas, pues a él «no se le ocurría nada», y recibió esta lacónica y suficiente respuesta: «Un hombre y una mujer. Se quieren».

Con semejante tema, las posibilidades de desarrollo son infinitas. Y el autor lo ha debido pasar en grande poniendo su inteligente aticismo al servicio de algunas de ellas. En la trama de *Play Patricio* son varios los personajes femeninos enfrentados al protagonista, pero, en esencia, el duelo se mantiene entre éste y la directora del colegio de señoritas en el que la exclusiva materia a estudiar es el hombre. Las restantes constituyen un coro que el autor

utiliza para enredar más la madeja y dotarla de su aderezo picante.

El planteamiento de la trama es un prodigio de habilidad escénica y, en general, todo el primer acto puede insertarse entre lo más conseguido teatralmente en la ejecutoria de Emilio Romero como autor dramático. La ironía, el humor, la ingeniosidad y todo cuanto constituye su estilística, encuentra adecuado basamento en la situación teatral; de ahí que, en su escenificación, apenas pueda advertirse cierto exceso dialéctico.

Aun cuando la segunda parte resulta más reiterativa, la pirotecnica verbal del autor, con frecuentes y muy deliberadas referencias a la actualidad española, opera como brillante contrapeso hasta llegar a la sucesión de sorpresas que desembocan en un final tan inesperado como verosímil.

La dirección de Closas da a la comedia el carácter dinámico que ésta requiere, y también como intérprete sale airoso, en su cometido doble de hombre-objeto y hombre-sujeto. De ellas, todas muy guapas y de superior anatomía, descuella Esperanza Roy en el personaje central femenino.

Los decorados de Artiñano, sutilmente ambientadores.

LA HISTORIA DE ABELARDO Y ELOISA

RONALD MILLAR: Abelardo y Eloísa. Versión española de José Luis Alonso. Teatro Bellas Artes. Dirección: José Tamayo. Principales intérpretes: Conchita Velasco, Carlos Ballesteros, Margarita Calahorra, Ramón Durán, Pedro del Río, Josefina Díaz, Merche Duval y Julio Monje. Escenografía: Emilio Burgos. Fecha de estreno: 28 de septiembre de 1972.

No es *Abelardo y Eloísa* la primera obra teatral de Ronald Millar, pero sí la primera que se estrena en España. Millar ha escenificado, con admirable pulso dramático, la historia del amor de Abelardo y Eloísa, pareja que por derecho propio se incluye siempre junto a la de otras no menos apasionantes —Romeo y Julieta, Isabel y Diego, etc.—, como ejemplo cimero de la capacidad humana para el amor.

Sin embargo, y a fuer de sincero, debo confesar que ni las peripecias de los amantes de Teruel conservan, aquí y ahora, el «tirón» de tragedia actual que se advierte en esa verdadera historia que en el siglo XII protagonizaron el eclesiástico

Pedro Abelardo y su joven alumna —después monja— Eloísa, gran heroína en la verdad de los lejanos hechos y también en el drama de Millar, que en la puntual versión española de José Luis Alonso adquiere corporeidad en el ardido temperamento de Conchita Velasco.

Quizá no deba atribuirse a mera casualidad la circunstancia de que el estreno de Millar haya coincidido, en la cartelera madrileña, con otro conflicto escénico de muy paralela motivación, ideado por un autor de hoy que, además, es cura.

Los supuestos difieren, claro, porque entre la historia del teólogo francés y su alumna y la invención de Martín Descalzo hay ocho siglos de distancia, pero la esencia es idéntica: el



cura y su interior combate entre ministerio y virilidad. Los supuestos difieren tanto que una de las escenas de más logrado dramatismo en *Abelardo y Eloísa* se produce cuando ésta prefiere ser conocida como la barragana de su maestro a contraer matrimonio con él. Así se lo exigen, a un tiempo, su amor por el filósofo y los convencionalismos sociales de principios del siglo XII.

A trueque de incurrir en hipérbole, cabría decir que Abelardo y Eloísa fueron protagonistas de una tragedia con sus ribetes posconciliares.

Ronald Millar, que en el texto sigue con fidelidad la historia inscrita en el famoso libro *Epístolas de Abelardo y Eloísa*, agrega un doble coro de frailes y de monjas que pasivamente participan en el conflicto. A mi ver, ambos coros simbolizan la presencia de la Iglesia en toda pasión humana. Hay que añadir la discreción de que ha dado muestras el dramaturgo inglés al suscitar escénicamente el episodio de la castración del protagonista.

En la tarea coordinadora de todos los elementos que participan en una escenificación, José Tamayo consigue un nuevo hito; uno de los más elevados de su triunfal proyección de gran director escénico. Desde los ambientadores y sugestivos decorados de Burgos, que facilitan y dinamizan los cambios de muy numerosos cuadros, hasta la luminotecnia y los acompañamientos musicales, todo se hace acreedor al sobresaliente..., porque la matrícula de honor queda reservada a la portentosa interpretación de Conchita Velasco, en una Eloísa que ya nadie entre los espectadores podrá deslindar del físico de la actriz. Su tarea confirma la posesión de cualidades histriónicas excepcionales que ya pudieron advertirse la temporada anterior, en aquella Verónica de *Llegada de los dioses*. Junto a ella, es de justicia resaltar la tarea de Carlos Ballesteros, Margarita Calahorra, Ramón Durán, Josefina Díaz, Pedro del Río y, en sendos «dobletes», Merche Duval y Julio Monje.

La versión española de José Luis Alonso, irrefutable.

plos—, nada tiene que ver La jaula, que es obra de hoy, concebida y realizada desde perspectivas actuales.

Actuales y personalísimas. La jaula no es un arrastre de escombros capturados en las novísimas teorías dramáticas de Grotowski, de Roy Hardt, etc., ni obedece a las imperiosas arengas de la «expresión corporal». Simplemente, sigue los dictados de una sensibilidad que le viene dada por sus experiencias de actor radiofónico y de poeta—también, como tal, ha sido distinguido J. F. Dicenta con un prestigioso premio—, y en los cauces de un expresionismo evolucionado sitúa un conflicto de muchos quilates artísticos.

Lo de menos es alguna caída en lo discursivo perceptible en el primer acto, cuando al autor le sobran recursos de la mejor

co. ¡Ojalá y que el aviso no caiga en saco roto!

De la dirección de Vicente Amadeo queda escrito el merecido elogio al principio. Si mis cuentas no marran, son ya catorce los autores noveles cuyas obras ha escenificado este joven director, con todo su leal saber y entender dramático, que es mucho. Por lo que ello significa, no estaría de más un homenaje de los beneficiados directa o indirectamente, al que desde ya me sumo.

El excepcional decorado de Manuel López fue espontáneamente aplaudido al alzarse el telón inicial; ¿cabrá mejor elogio?

Y la interpretación, sobresaliente en los nombres que constan en la ficha previa, bien complementada por los que allí no



ley para remontar aquellos deslices en la segunda parte y conseguir que la pieza vaya creciendo en interés hasta su desenlace.

La peripecia del profesor de antropología que entra en el zoo como ejemplar del «homo sapiens» y al que la cerrilidad de sus visitantes reduce a la condición de primate, está escenificada con seguro pulso dramáti-

figuran. Es de resaltar la tarea de Juan Sala y de Miguel Angel, compenetrados como nunca en sus respectivos personajes, porque decir que Manuel Dicenta y Manuel Díaz González estuvieron a la estatura de su nombradía, no es noticia.

A reserva de posteriores convalidaciones, el estreno de La jaula ha supuesto una memorable noche para el teatro hispano.

DE COMO «LA JAULA» PUEDE ABRIR PUERTAS

JOSE FERNANDO DICENTA: La jaula. (Premio «Juan del Enzina 1971».) Teatro María Guerrero. Dirección: Vicente Amadeo. Escenografía: Manuel López. Ambientación y figurines: Matías Montero. Música: Pablo Rodríguez. Principales intérpretes: Juan Sala, Manuel Dicenta, Manuel Díaz González, Miguel Angel, Tania Ballester, Silvia Roussin, Gaby Alvarez y Eugenio Navarro. Fecha de estreno: 29 de septiembre de 1972.

De no tratarse de la primera obra estrenada por su autor, previo el aval de la obtención del «Juan del Enzina», procedería alterar el orden de los factores y escribir en primer término del dispositivo escénico concebido y realizado por la dirección de Vicente Amadeo, porque, sin detrimento de la incuestionable calidad de la pieza de J. F. Dicenta, es de justicia anticipar que ha sido revalorizada, enriquecida y fielmente expresada por Vicente Amadeo, en la que acaso sea su mejor realización como director escénico.

Pero—tras la justa concesión de estas palabras—, es necesario referirse a la primera obra estrenada por José Fernando Dicenta no sólo por ser la primera, no exclusivamente por venir avalada con un premio, sino también porque de sus positivos valores se deduce que bien puede abrirle las puertas del teatro comercial... «De casta le viene al galgo» dice el tesoro paremiológico hispano, pero no puede tanto que vaya a equivocarnos. Con las obras de sus antecesores—En Flandes se ha puesto el sol y Juan José pueden ser ejem-

«¡VENGAN CHICAS, QUE DEMONIO!»



CAMILO MURILLO: ¡Vengan chicas, qué demonio! Café-teatro Ismael. Dirección: Luis Calvo. Ayudantía y decorados: Manuel Lairado. Intérpretes: Car-

men Lagar, María Riscal, Mara Alonso, Alida Veronesi, Joaquín Germán, Francisco Villena, Javier Franquelo, José María Vara, Manuel Romero y Alfredo Alba. Fecha de estreno: 29 de septiembre de 1972.

Es lamentable que incluso locales tan acreditados en la modalidad de café-teatro como el de Ismael incluyan en su programación piezas como ésta de Camilo Murillo, más cercanas a las

insustanciales «atracciones» cabareteras que a la función a cumplir por tal modalidad.

Así no vamos a ninguna parte, pese a la encomiable labor de Luis Calvo en la dirección es-

cénica y a las buenas cualidades interpretativas de, por ejemplo, Carmen Lagar, dignas de ser utilizadas en cometidos mayores.

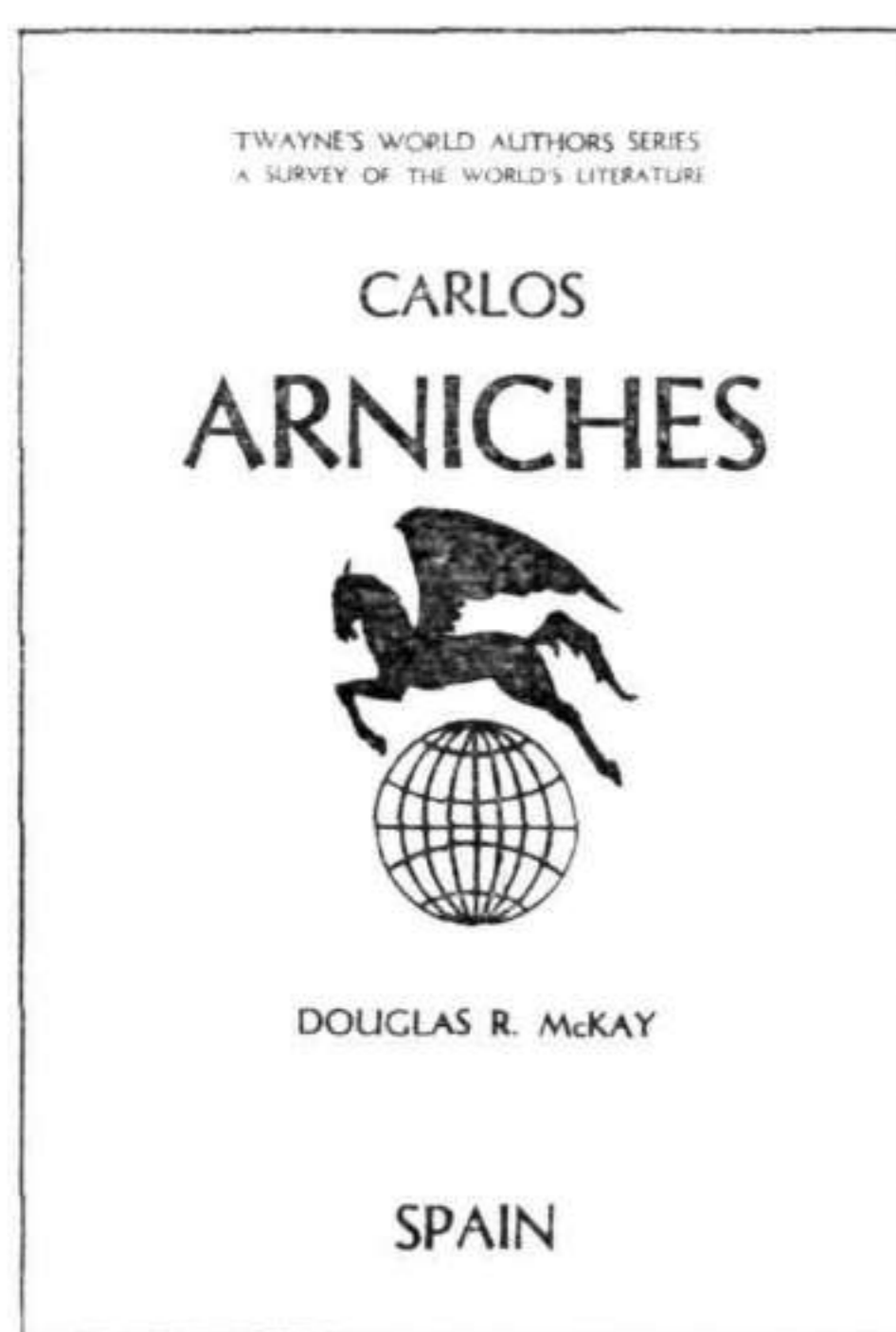
El autor yerra incluso en el subtítulo de la pieza: «revista sin cantables, pero con tocadiscos y whisky», por que cantables hay, si bien no cabe atribuirse los a Murillo, que son de compositores de diversas zarzuelas, y de sus «admiradísimo Quintero, León y Quiroga».

La S. G. A. E. se vería en un brete a la hora de distribuir de-

rechos de autor de esta pieza: desde los herederos —si los hay— de Goya hasta los maestros del género chico, más los tres citados autores de canciones «camp», muchos tendrían que llamarse a la parte con Camilo Murillo, a quien se debe el torpe hilván entre escena y escena.

Si la sesión no es del todo soporífera —que no lo es— habrá que atribuirlo al buen arte de Carmen Lagar, a la voluntad de los actores y a la anatomía de las otras actuantes, muy generosamente mostrada.

«CARLOS ARNICHES» EN LA COLECCION TWAS



pretende, en cada uno de sus libros, presentar un estudio crítico y analítico de la producción del escritor —novelista, dramaturgo, historiador, poeta, filósofo y crítico— de las naciones de nuestro planeta, con inclusión de material bibliográfico e histórico que puede ser necesario para la mejor comprensión, apreciación y crítica del escritor. Se trata, en suma, de una colección ideada para uso de estudiosos, y no de estudiantes.

En su Carlos Arniches, el profesor McKay realiza un estudio de la obra arnichesa con muy encomiable capacidad de síntesis y gran acopio documental. Desde un prólogo en el que agradece la contribución de Vicente Ramos y otros biógrafos de Arniches a su trabajo, hasta la inclusión de «Notas y referencias» que prueban, a la vez que una documentación completa, la objetividad del autor al acudir a fuentes de muy varia tendencia, Carlos Arniches es un volumen ejemplar.

El profesor Douglas McKay, que enseña lengua y literatura españolas en la Universidad de Colorado, ha publicado un volumen de 150 páginas sobre la obra de Carlos Arniches, en la editorial Twayne Publishers, Inc., de Nueva York, dentro de su colección TWAS —Twayne's World Authors Series—, que



TEATRO POPULAR EN LEBRIJA

Durante ocho días consecutivos y siempre en escenarios naturales —calles, plazas, corrales, campos, lugares de trabajo—, la agrupación Teatro Lebrijano ha llevado el teatro a la gente del pueblo, incorporándolo a sus mismas vidas, como vehículo cultural y como testimonio de comunicación entre la gente del pueblo y un teatro verdaderamente popular. El retablo del flautista, de

Jordi Teixidor, ha sido la obra escogida para plasmar el ferviente empeño de dicha agrupación. Más de diez mil personas, portadoras de sus sillas, banquetas o simplemente mantas para sentarse en el suelo, asistieron a las representaciones. No faltó quien prefirió encaramarse a algún tejadillo próximo, como puede advertirse en la fotografía que ilustra esta noticia.



COMEDIA UTOPICA EN PARIS

Jacques Charon, a quien vimos en el II Festival Internacional de Teatro de Madrid en su doble cometido de director e intérprete de la Comedia Francesa, es también autor, y ha tenido que unir su capacidad de invención a las del también actor Henri Tisot y Marthe Mercadier, para crear comedia tan inverosímil por su tema como la titulada Ah, la policía de papá, con cuyo estreno ha comenzado su temporada el Teatro de Bouffes. La acción transcurre en

un país donde no se comete un sólo crimen desde hace cinco años —lo cual, en los tiempos que vivimos, revela un patente exceso de imaginación—, y el Cuerpo de Policía está amenazado de supresión, por innecesario. El actor y coautor Henri Tisot viste el uniforme de prefecto de la policía. Él y su esposa, a quienes vemos en esta foto, encuentran gracias a un ladrón providencial la forma inesperada de salvar su situación, pero en unas condiciones tan insólitas como regocijantes.



LA NOCHE DE LOS CIEN PAJAROS, EN BARCELONA

Después de su resonante triunfo en el Marquina, de Madrid, se ha estrenado en el teatro Romea, de Barcelona, la obra de Jaime Salom La noche de los cien pájaros, bajo la dirección de José María Lopera. Son intérpretes principales Queta Claver, Luis Prendes, Elisa Montes y Antonio Pineda. En la foto, una escena de la obra en el Romea barcelonés.

HOMENAJE A CELA, EN GUADALAJARA

Organizado por la Diputación Provincial de Guadalajara, se celebró en aquella ciudad castellana un brillante homenaje al escritor y académico Camilo José Cela, con motivo de cumplirse el vigésimo quinto aniversario de la publicación de su libro *Viaje a la Alcarria* y, por consiguiente, del recorrido hecho por esta comarca —«echándose su autor, un servidor de ustedes, al monte», según ha escrito el propio Cela—, que dio como fruto la redacción y publicación del mismo. La «Nota a la segunda edición», de 1952, empezaba con estas palabras: «El otro día, desempolvando y ordenando un poco las cuartillas del original de este libro, me di cuenta de que está escrito con bastante buena letra, a pesar de que, sobre las notas que fui tomando por el camino, hube de redactarlo, de cabo a rabo, durante los días veinticinco, veintiséis, veintisiete, veintiocho, veintinueve, treinta y treinta y uno de diciembre de mil novecientos cuarenta y siete, para ponerle punto final el primero de enero de mil novecientos cuarenta y ocho y poder entregárselo, sin cumplir el contrato que con él tenía firmado, a su primer editor: «Revista de Occidente».

Los altos del palacio de la Diputación Provincial de Guadalajara —salones y tránsito— fueron habilitados, con este motivo, como marco de una magna exposición documental titulada «El libro y su entorno. Exposición de una historia vivida», que acogía en paneles y vitrinas tanto la serie numerosa de las decenas de ediciones, en castellano y otras lenguas, de que ha sido objeto *Viaje a la Alcarria* como el propio original manuscrito—esta vez debidamente encuadernado—, las planchas que ilustraron algunas de sus ediciones e incluso parte del bagaje excursionista que utilizó Cela en su viaje: mochila, cantimplora, gráficos y recuerdos personales, como los dos libros —La medicina curativa y Tratado de las aguas minerales—, que le fueron ofrecidos en uno de los puntos de su recorrido por Julio Vacas, alias «Portillo», personaje retratado en *Viaje a la Alcarria*. Completaba



la exposición una extensa colección de fotografías con motivos alcarreños, de gran formato, y unos mapas comarcales que tenían dibujado el recorrido seguido por Camilo José Cela en 1947.

En el mismo palacio de la Diputación Provincial se celebró un acto académico—segunda parte del homenaje, titulada «La palabra»—, en el que intervinieron, con el presidente de la Diputación, don Luis Rodrigo Arribas, don Miguel Lezcano Quilis, don Francisco Cortijo Ayuso, don José Antonio Suárez de Puga y don Pedro Laín Entralgo, quien simbolizó



su intervención bajo el sugestivo título de «Carta de un pedantón a un vagabundo por tierras de España». Camilo José Cela—a quien le fue impuesta la «Abeja de Oro»—, con unas palabras sobre «Memoria de la tierra amiga», cerró el acto, concebido como «segundo y feliz encuentro en tierras de Guadalajara del viajero de su libro».

Al día siguiente de estas celebraciones, para que ese encuentro con el escenario fuese completo, se realizó un «nuevo viaje a la Alcarria» según el itinerario seguido en el libro. En su transcurso fueron descubiertas en quince localidades alcarreñas lápidas conmemorativas de cerámica complutense, con textos extraídos de la obra correspondientes al lugar y fondos de motivos locales. En este nuevo viaje, Camilo José Cela fue acompañado por un grupo de amigos alcarreños, académicos, escritores—a los que se sumó un admirador norteamericano llegado expresamente de Boston para asistir a estos actos—, que recorrieron las localidades alcarreñas de Torija, Brihuega, Cifuentes, Gárgoles de Abajo, Trillo, La Puerta, Budia, Chillarón del Rey, Pareja, Casana, Sacedón, Zorita de los Canes, Pastrana, Tendilla y Guadalajara.

CONDECORACION FRANCESA A MORENO BAEZ

El ministro de Educación Nacional de Francia ha nombrado a don Enrique Moreno Báez caballero de la Orden de las Palmas Académicas por lo mucho que hay de exaltación de la lengua y cultura francesas en su libro «Los cimientos de Europa».

ESCULTURA HOMENAJE A PIO BAROJA EN SAN SEBASTIAN

Transcurrido un año desde que se falló la once Bienal de Escultura de San Sebastián, cuyo tema era el homenaje a Pío Baroja, el Ayuntamiento va a tomar las medidas necesarias para que la obra premiada, del guipuzcoano Néstor Basterrechea, sea colocada en un lugar de la ciudad, en los jardines de la avenida de Pío Baroja. Con ello termina la polémica en torno a la ubicación del citado monumento.

Se han celebrado las II Jornadas Americanistas que organiza la Universidad de Valladolid, con la colaboración del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Instituto Histórico de la Marina, el Museo Naval, el Instituto de Estudios Africanos, el Instituto de Cultura Hispánica, las Direcciones Generales de Cultura Popular y de Promoción del Turismo, Diputación Provincial y Ayuntamientos de Valladolid y Tordesillas.

El tema de las Jornadas fue el Tratado de Tordesillas, uno de los más destacados de toda la humanidad y, sin duda, el más importante firmado por España, razón por la cual este año se han celebrado en la bella población del Duero. En ellas han participado destacados catedráticos e investigadores de las Universidades de Madrid, Sevilla, Barcelona, Granada, Murcia, La Laguna, Deusto, Comillas y de Valladolid. Y también destacados estudiosos portugueses de la Academia de la Historia Portuguesa, del Museo Naval y de las Universidades de Coimbra y Oporto.

El programa de trabajo abarcó siete aspectos del tratado: antecedentes y negociación, con intervenciones de los señores Pérez de Tudela, Barroque, Castañeda, Pinedo, Cortesão y Losada. Estudio de los problemas generales del Tratado, por los señores Pérez Bustamante, Ferreira Gambet-

LA CASA NATAL DE PEMAN, ADQUIRIDA POR EL AYUNTAMIENTO DE CADIZ

La casa natal del insigne escritor y académico gaditano José María Pemán, sita en la calle Isabel la Católica, de Cádiz, ha sido adquirida por el Ayuntamiento de esta ciudad, con el fin de que sirva de alojamiento a la Cátedra Municipal de Cultura «Adolfo de Castro». Se dará también cabida en el edificio a las entidades de la ciudad que lo soliciten, siempre que su rango no desmerezca del que pretende darse a esta institución.

La nueva casa de la cultura contará con una importante biblioteca especializada en asuntos gaditanos, en la que, junto a los fondos de antiguos y valiosos documentos, se incorporarán aportaciones hechas por el Instituto de Cultura Hispánica y la Editora Nacional.

Entre las últimas actividades de la Cátedra se encuentra la creación de una medalla conmemorativa de la misma—cuya confección ha sido encomendada al escultor Juan Luis Vasallo—y una reedición de la «Historia de Cádiz», escrita por Adolfo de Castro, titular de la Cátedra Municipal de Cultura.

DISTINCION AL POETA ANGEL GARCIA LOPEZ

El Ayuntamiento de Rota (Cádiz) ha concedido recientemente al poeta Angel García López la Urta de Oro, «orden de distinciones creada para premiar servicios distinguidos a la villa» y condecoración consistente en una insignia que representa el pez típico de aquellos litorales. Días después Angel García López ha sido pregonero de las fiestas del Rosario y mantenedor de los I Juegos Florales Rosarianos de su ciudad natal y con ocasión de ello recibió también la Medalla de Plata de la Ciudad de Rota.

HOMENAJE A UNAMUNO Y FALLO DEL PREMIO ALAMO



Busto de Unamuno, inaugurado en Salamanca, obra del escultor Agustín Casillas

El fallo del Premio Internacional de Poesía Alamo, patrocinado por la Delegación Nacional de Cultura, da motivo

siempre a un acto cultural previo. Esta vez dicho acto ha consistido en un homenaje a Miguel de Unamuno, celebrado en el Aula que lleva su nombre, para presentar al público un impresionante busto del gran poeta vasco debido al artista salmantino Agustín Casillas.

Presididos por esa obra escultórica, intervinieron en prosa y verso José Ledesma Criado, Federico Carlos Sainz de Robles, Félix Ros, José Luis Cano, Juan Ruiz Peña, Luis Jiménez Martos, Angel García López, Emilio Salcedo, Aníbal Núñez y Julián Chamorro. El Aula estaba tan llena que Guillermo Díaz-Plaja, José Luis Prado Nogueira y Luis López Anglada no pudieron entrar en la misma y hubieron de leer sus poemas al término de la proclamación del Alamo. Al final se escuchó un disco con la voz de Unamuno.



De izquierda a derecha, Angel García López, José Ledesma Criado, Juan Ruiz Peña, Federico Carlos Sainz de Robles, Félix Ros y Miguel Alonso Baquer miembros del Jurado del Premio «Alamo», 1972

En el Salón Feudal del Gran Hotel, y presidida por las primeras autoridades, se celebró la cena. El Jurado estaba compuesto por Federico Carlos Sainz de Robles, como presidente, siendo vocales Félix Ros, Angel García López, Juan Ruiz Peña, José Ledesma Criado y Miguel Alonso Baquer, éste en calidad de secretario con voz y voto.

Tras sucesivas votaciones

llegaron a la final *Memoria del amor*, *Cuestiones retrospectivas* y *Atila*. Esta última obra fue la ganadora del Premio Alamo 1972, resultando ser su autor Ramón de Garciasol, y *Cuestiones retrospectivas*, de Francisco Xavier de la Colina, obtuvo el Premio de la Colina, dotados con 50.000 y 20.000 pesetas, respectivamente.

SE HAN CELEBRADO LAS II JORNADAS AMERICANISTAS

TEMA DE ESTUDIOS: EL TRATADO DE TORDESILLAS

ta, Fábregat, Texeira de Mota, Muñoz Pérez y señora Parra. Realización del Tratado, por los señores Núñez Iglesias, Mendoça de Albuquerque, Marín Ezquerro y Oliveira. Proyección del Tratado en Africa, por el señor García Figueras. Proyección del Tratado en Extremo Oriente, con intervenciones de la señora Díaz Trechuelo y de los señores Her-

nández Sánchez-Barba, Sáez de Santamaría, Gómez Piñol y Santos. Proyección del Tratado en América, con intervenciones de los señores Alcina Franch, Tormo, Solano, Dorta, López Ruiz y de la señora Borges. Y, finalmente, reconsideraciones del siglo XVIII, con intervenciones de los señores Gómez Guillén y Ramos.

La sesión de apertura se ce-

lebró en la Casa-Museo de Colón, de tan honda raigambre en Valladolid, alentadora de tantas empresas hispanistas, dirigida por el catedrático de Historia de América de esta Universidad, don Demetrio Ramos, alentador de estas Jornadas. En ella intervino el agregado cultural de la embajada de Portugal en España, don Francisco Paolo Méndez da Luz, quien dijo que el Tratado de Tordesillas, firmado entre Portugal y España el 7 de junio de 1494, debía ser un ejemplo vivo para futuras generaciones.

El acto de clausura, al que asistieron todos los profesores e investigadores participantes, fue presidido por las autoridades provinciales y de Tordesillas. A él asistió como invitado de honor el director general de Asuntos de Iberoamérica, don Carlos Robles Piquer, quien dijo traía un cordial saludo para las Jornadas del ministro de Asuntos Exteriores y del director general de Relaciones Culturales, y agradeció la presencia de profesores y estudiosos tan entusiastas de los temas americanistas. Este acto se celebró en el bello cuadro del monasterio de las Claras. Como homenaje, se colocó una corona conmemorativa en la lápida que recuerda la firma del Tratado de Tordesillas, en el palacio de Argales, y que reza así: «En este lugar, el 7 de junio de 1494, diplomáticos castellanos y portugueses, au-

xiliados por cartógrafos de ambos países, firmaron un acuerdo que, basándose en concesiones pontificias, dividía el mundo en dos zonas, que habría de ser objeto de descubrimiento y evangelización. De este acuerdo nacieron los países que hoy integran la comunidad hispano-lusa en América, Asia y Africa», un breve y claro resumen de tan trascendental tratado.

Además de las Jornadas estrictamente de estudio, los participantes gozaron de sus horas de asueto y recreo turístico, haciendo excursiones a lugares relacionados de algún modo con el Tratado; a lugares tan ricos en historia y evocación como Toro o Madrigal de las Altas Torres; a esos castillos famosos y señeros de Simancas, Portillo, Peñañiel, Cuéllar y Medina del Campo; paisajes y nombres tan vinculados a la historia y al arte de España.

Los asistentes a las Jornadas fueron obsequiados por parte de las ciudades, organismos oficiales y entidades. Se organizaron actos de recepción por la Universidad y por el Ayuntamiento de Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas y, finalmente, por la Dirección General de Promoción y Turismo, quien ofreció un lunch en el albergue nacional de Tordesillas a las autoridades, organizadores y congresistas.



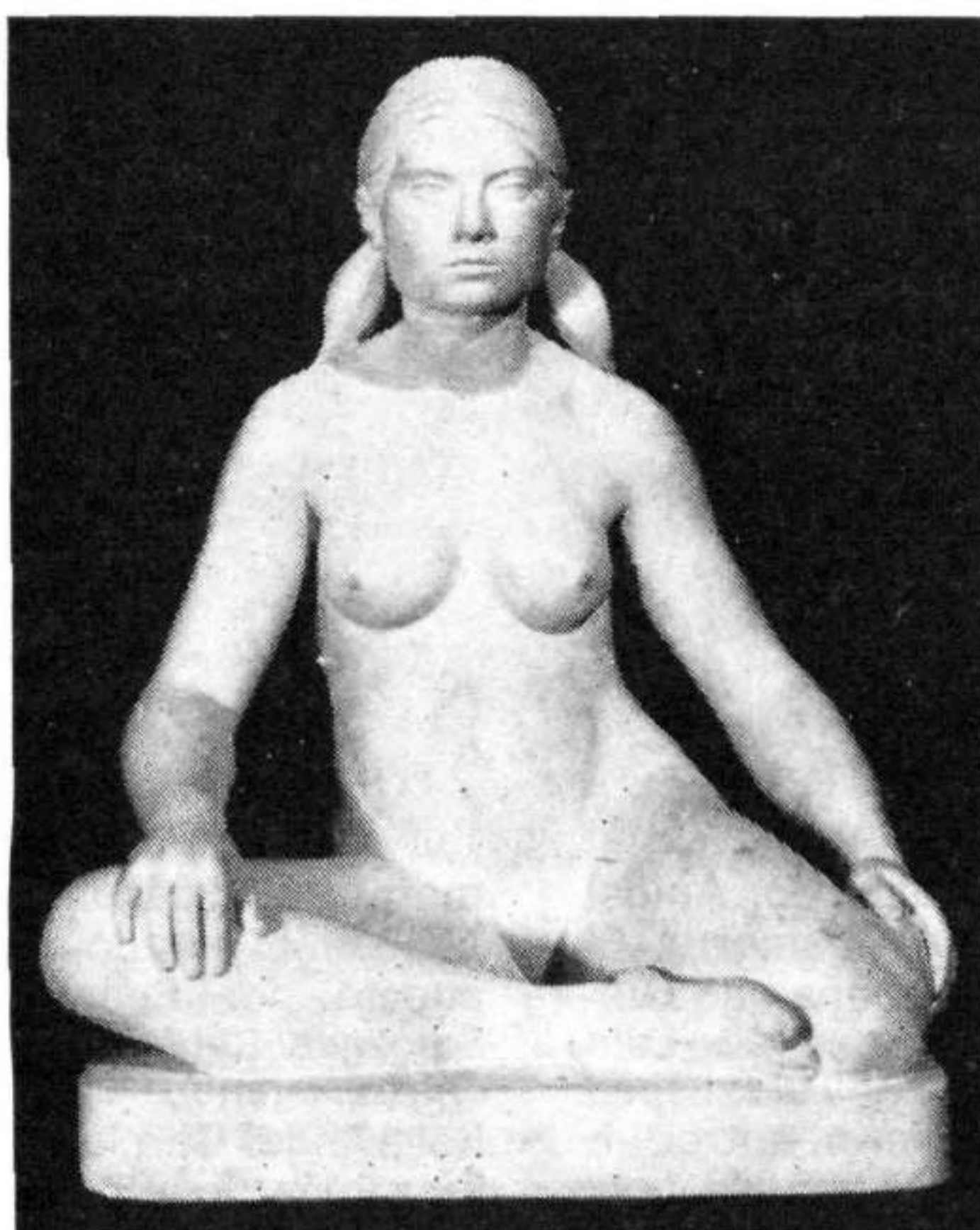
I CONCURSO NACIONAL DE PEQUEÑA ESCULTURA DE LA DOTACION DE ARTE CASTELLBLANCH

Doscientos veintidós nombres y más de trescientas cincuenta esculturas, de las que aquéllos son los autores, han concurrido al certamen de pequeña escultura que la dotación de arte Castellblanch ha fallado en Valladolid el día 3 de octubre.

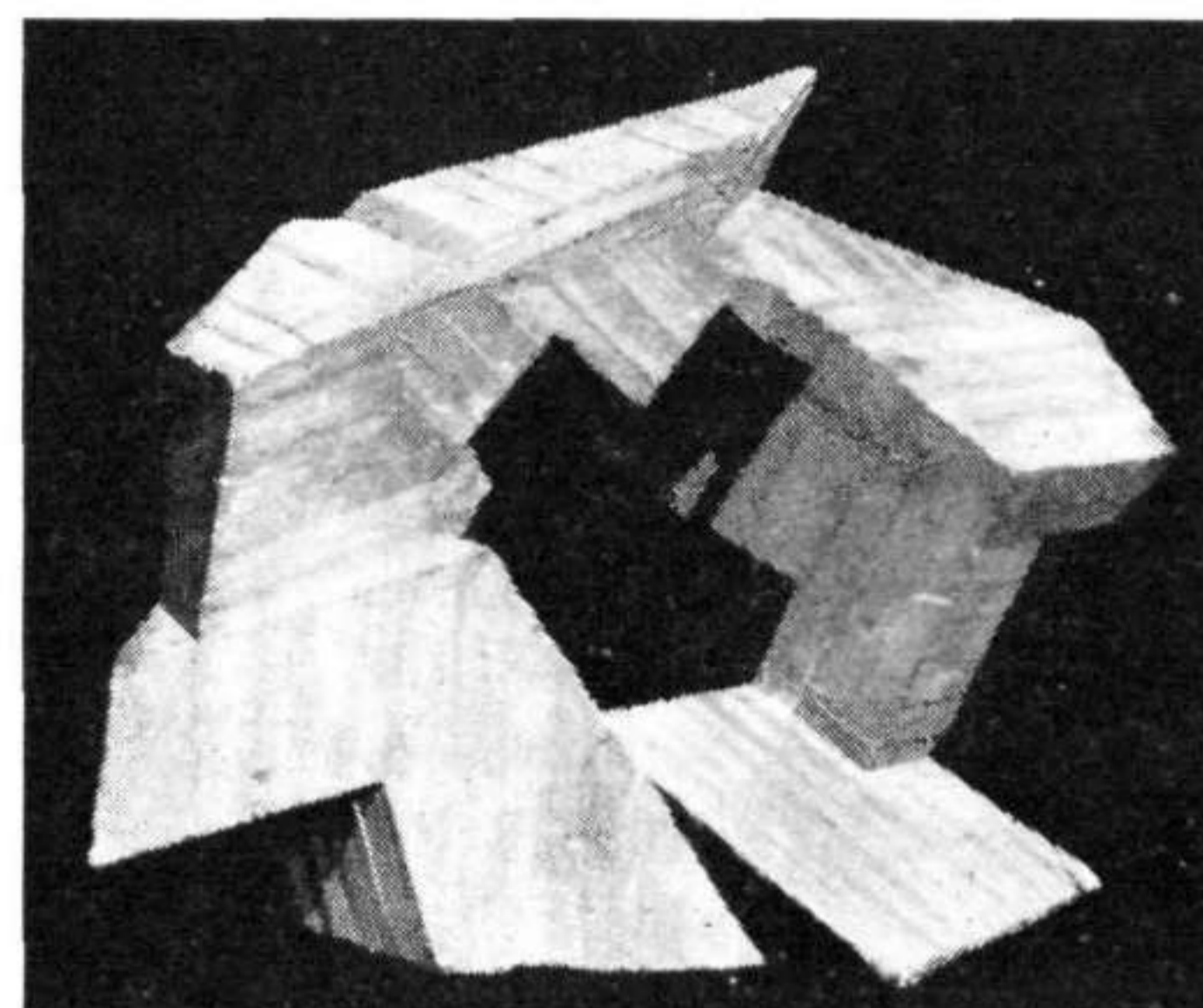
El Jurado estuvo presidido por don José Camón Aznar e integrado por doña Eloísa García de Watterberg, como secretaria, y por los vocales Eduardo Chillida, Fernando Gutiérrez, Cristino Mallo, Marcel Martí, Juan José Martí González, Juan Rebull y Rafael Santos Torroella.

El resultado del concurso fue el siguiente: Primer premio, dotado con 200.000 pesetas, a la obra titulada *Waldesca*, piedra caliza, original de José Salvado Jassans, de Barcelona; segundo premio, de 125.000 pesetas, a *Canto al espacio*, obra en cemento original de Angel Mateos, de Vitigudino, Salamanca; tercer premio y 100.000 pesetas, a la obra *Maternidad*, de bronce, original de Venancio Blanco Martín, de Madrid; cuarto premio y 75.000 pesetas, a *El hombre que espera*, piedra, original de Ramón Muriedas Zamora, de Madrid.

El acto de inauguración de la exposición tuvo lugar en el Museo de la Pasión, y asistieron el arzobispo doctor García Goldáraz; el subdirector general de Bellas Artes, don Ramón Falcón Rodríguez; el gobernador civil de Valladolid, don Alberto Ibáñez Trujillo; presidente de la Diputación, don José Luis Mosquera Rey; alcalde de Valladolid, don Antolín Santiago Juárez; el delegado de Información y Turismo, don Carmelo Romero, y otras autoridades. Por la Fundación Castellblanch estuvieron presentes su presidente, don Antonio Parera, y el vicepresidente, don Jerónimo Parera.



Primer premio



Segundo premio



Tercer premio



Cuarto premio

LUIS ROSALES, EN EL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

En Guanajuato (México), Luis Rosales ha ofrecido un recital con el título «Don Quijote y el teatro para sí mismo» en torno de la condición fundamental del carácter quijotesco, en el marco del primer Festival Cervantino que se desarrolla en Guanajuato.

El festival, declaró Rosales, «es un programa de ambición, originalidad y variedad. Soy ferviente admirador de esa maravilla que son los entremeses cervantinos, gran posibilidad de vida para el teatro español. Debemos intensificar la difusión de la literatura mejicana y española, en España y Méjico, respectivamente—especificó el poeta—, pues aunque tiene más difusión allá la literatura mejicana que aquí la española, de todos modos conocemos poco».

CLUB EXCELSIOR: FALLO DEL CERTAMEN LITERARIO

En Daya Nueva ha sido fallado el IV Certamen Literario, convocado por el Club Excelsior, de esta localidad, habiendo determinado el jurado conceder los siguientes premios:

Primer premio, *Tu mano*, bronce y arcilla, de Angel Joaquín García Bravo.

Segundo premio, *Taumaturo-*

go del agua, de José Luis González Brotons.

Tercer premio, *Introito a una oda*, de Rafael Detell Valera.

Fueron concedidos accésit a Antonio Gracia y a Consuelo Giménez, por los trabajos *Comerás el pan con el sudor de tu frente* y *El labrador viejo*, respectivamente.

LORA TAMAYO TOMA POSESION DE LA PRESIDENCIA DEL INSTITUTO DE ESPAÑA

Ha tomado posesión de su cargo el nuevo presidente del Instituto de España, don Manuel Lora Tamayo.

Al acto, que se celebró en el salón Goya del Ministerio de Educación y Ciencia, asistieron el presidente de las Cortes Españolas, don Alejandro Rodríguez de Valcárcel; el ministro de Educación y Ciencia, don José Luis Villar Palasí; los rectores de las universidades de Madrid, y otras personalidades.

Una vez que el subsecretario de Educación y Ciencia hubo leído el decreto de nombramiento, y el ministro le tomara juramento de lealtad, el nuevo presidente del Instituto de España tomó la palabra para agradecer la «honrosa distinción de que me han hecho objeto». Intervino, por último, el ministro de Educación quien dijo, entre otras cosas, que fue para él una alegría pensar en don Manuel Lora Tamayo para ocupar el cargo de presidente del Instituto de España.

SESION DEL PATRONATO NACIONAL DEL V CENTENARIO DE LA IMPRENTA EN ESPAÑA

Bajo la presidencia de Guillermo Díaz-Plaja, de la Real Academia Española, se ha celebrado en el Ministerio de Información y Turismo la sesión inicial del Patronato Nacional del V centenario de la imprenta en España, con asistencia de representaciones de los Ministerios de Información y Turismo, Educación y Ciencia, Asuntos Exteriores, así como del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Instituto de Cultura Hispánica, Sociedad General de Autores, Asociaciones de la Prensa, Instituto Nacional del Libro Español y delegaciones de los Sindicatos correspondientes a las Artes del Libro.

El profesor Díaz-Plaja explicó las motivaciones del Patronato en orden a coordinar esfuerzos en pro de una valoración eficaz del libro, no sólo como conmemoración histórica, sino como una realidad operante, de acuerdo con la reciente proclamación de la Unesco. El Patronato estimó oportuno la constitución de Juntas locales que vayan pro-

poniendo realizaciones conmemorativas en las fechas más oportunas, acordándose comenzar estas tareas, a nivel local, en Segovia, por celebrarse dentro de este año el V centenario del primer impreso español, las «Sinodales», de Aguilafuente, editadas en 1472, por el alemán Juan Parix de Heidelberg. Asimismo se acordó establecer en el Ministerio de Información y Turismo la central de difusión y propaganda de las actividades del Patronato.

CESAR ALLER, MANTENEDOR DE LAS FIESTAS DE LA LAGUNA

En el Teatro Leal, de La Laguna (Tenerife), ha actuado como mantenedor de las Fiestas de Septiembre el poeta y escritor César Aller, con un discurso muy personal sobre los orígenes de la isla, el nacimiento de la ciudad, su historia y su presente.



Barcelona, actualidad

EL PLANETA Y EL FESTIVAL DE TEATRO EN SITGES

Julio MANEGAT

Metidos estamos ya en la normalidad de las actividades literarias y culturales de Barcelona. Ahora, hasta bien avanzada la primavera, se sucederán las importancias y las noticias que mueven este mundo, pequeño y grande, de la literatura y el arte. El primer paso lo da cada año la concesión del Premio Planeta la noche en que este número de la revista salga a la calle: el 15, festividad de Santa Teresa de Jesús, Patrona de los escritores españoles. Aunque ya en mi anterior crónica les decía algo de ello y aunque cuando ustedes lean estas líneas ya habrá sido otorgado el «gordo» de nuestros concursos, acerquémonos de nuevo a él.

Por lo pronto, y para alegría de los futuros concursantes, es noticia el hecho de que posiblemente el año próximo el premio esté dotado con la respetable suma de dos millones de pesetas. La cantidad es tentadora e importante. Si hasta hoy el Planeta era el premio mejor dotado del país, doblando la bolsa se convertirá en uno de los más importantes premios literarios que se conceden en el mundo. Así lo comunicó el gerente de Editorial Planeta, José Manuel Lara Bosch, hijo del fundador del premio, a los periodistas barceloneses. Es una buena y sustanciosa noticia.

Como saben ustedes, se han presentado este año doscientos cuarenta y ocho originales optantes al premio. La criba necesaria ha dejado sobre el tapete una veintena de títulos. Entre ellos está el Planeta de 1972. Aquí anoto las novelas finalistas: *La cárcel*, de Pablo Lepanto (seudónimo); *Sin novedad en el paraíso*, de Torcuato de Miguel; *¡Al diablo con la gloria!*, de Richard Lino Landy; *Los pobrecitos pobres*, de Alvaro de Villa (seudónimo); *Los estandartes rotos*, de Luis Corsi; *Baldío al sur*, de Valentín Fernando; *La vida ausente*, de Guillermo Ariel; *La garra y la carne*, de Ramiro Gómez-Kemp; *El hijo de Ernesto Luna*, de José Luis Puch; *Los otoños confusos*, de José Posada; *Nunca es tarde*, de Francisco Pérez de Prat; *El escroto*, de Juan de Lorenzo (seudónimo);

El sitio de nadie, de Teresa Montalvo; *Pastora Santos*, de Fernando Soto Aparicio; *3.600 segundos*, de José Cuenca; *Jamás llegará el verano*, de Francisco Baeza Linares; *Planeta T. en busca del amor y... de Dios*, de Carlos A. González Fernández.

Entre estos títulos y autores, autores conocidos y desconocidos, más los que ocultan su personalidad tras la bonita comodidad del seudónimo, está el Planeta que se llevará el millón de pesetas, y con él eso que entendemos por popularidad, aunque en la mayoría de los casos sea una efímera popularidad.

Noticia es también recordar que Editorial Planeta y Barral Editores se proponen lanzar una nueva colección de novelas de autores jóvenes. Será una colección barata en su precio y ambiciosa en su sentido de promocionar, como ahora se dice, a escritores jóvenes que reúnan un mínimo de sólidos méritos. Me parece algo digno del mejor aplauso.

Cuando escribo estas líneas, el jurado trabaja y los concursantes seleccionados sueñan con ser ellos los ganadores. Este año ha habido cambios en el jurado del Planeta, que ha quedado constituido por el editor señor Lara, Ricardo Fernández de la Reguera, Martín de Riquer, Carlos Pujol y nuestro compañero Antonio Iglesias Laguna.

SE ALZA EL TELON DEL FESTIVAL DE SITGES

Cada año, la cita de octubre nos depara la intensidad de una semana teatral en la vecina villa de Sitges, villa de turismo y rumbo cultural a lo largo de todo el año. La VI Semana de Teatro está en marcha y supone, una vez más, un esfuerzo y una esperanza, una inquietud y un camino hacia la presencia de nuevas vocaciones teatrales en el país.

Cuando hace seis años se alzó el primer telón, muchos de nosotros pensábamos que el solo hecho de realizarse el Festival era ya un poco de esperanza en el seco y pobre panorama teatral de nuestro país, donde tantas cau-

sas parecen llevar al fracaso promoción tras promoción de autores. Que los hay, y muy buenos. Aquí, en estos años, hemos visto obras en verdad importantes. Los nombres de Manuel Martínez Mediero, Pérez Casaux, Arias Velasco, Luis Riaza, Ramiro Pinilla, López Monzó, Fernando Herrero, etcétera, dan fe de ello.

Breve noticia aquí de las tres primeras noches del festival iniciado el pasado día 7. El telón se alzó ante la obra de José Arias Velasco titulada *Trilogía de los negocios*, tres piezas unidas por un fondo común de humor negro, de acidez crítica, de hiriente caricatura que al deformar la realidad nos acerca más a la realidad de un mundo desquiciado, roto, cruel y egoísta. Una trilogía muy interesante, algo desigual, que fue muy bien interpretada por el grupo «Tabanque», de Sevilla, bajo la inteligente dirección de Joaquín Arbide.

La segunda representación ha sido, hasta ahora, la ovejita negra del Festival. La obra, compleja, muy bien escrita, tragicómica, titulada *La mujerte*, de John Richardson —otro nombre que es necesario recordar—, fue pésimamente interpretada por el grupo «Alarife», de Burgos. No se concibe que un grupo tan poco preparado como el de Burgos inter venga en un Festival de Teatro como el de Sitges. Sólo puede agradecerse la buena voluntad de su componentes, pero el resultado fue en verdad catastrófico.

El reverso de esta medalla corrió a cargo de «Corral de Comedias», de Valladolid, bajo la sensacional dirección de Juan Antonio Quintana. Este grupo estrenó la brevísima obra de Fernando Herrero titulada *La piedad*. Fue este espectáculo un ejemplo de trabajo de equipo, de estudio, de armonía entre el texto y los demás elementos que participan en el fenómeno teatral: interpretación matemática y viva, dirección exacta, escenografía... Una noche de teatro acerca de la que ahora no puedo extenderme. Insistiré en ella porque merece un sosegado comentario el texto base y la realización de este grupo de Valladolid.

Premios ESTAFETA para menores de 25 años

el viento verde

Por Eduardo MENDICUTI

cuentos



NOS había gustado su nombre: Carnal. Tanto, que Silvia guardó el recorte del periódico. Estaba allí, subrayado con tinta roja, formando parte de una doliente relación de pueblos y aldeas que se iban quedando desiertos. Olvidada por una vez su enfermiza manía de hacer las cosas a medias, Silvia había recortado el artículo completo. Por supuesto, para una

vez que se esmeraba, era absolutamente innecesario. Se trataba de la crónica vulgar de un oscuro corresponsal de provincias. Aludía en ella a la despoblación alarmante de su comarca, sobre todo en los pueblos de la sierra. Daba una lista de los núcleos más afectados. Y entre todos aquellos nombres, tan melancólicos de por sí, destacaba Carnal: tenía algo de sensual y agresivo,



una especie de libidinosa furia contenida, que Silvia y yo apreciamos desde el primer momento; algo de antigua hembra hermosa y ávida que se resistiese a envejecer. Y si en algo coincidimos Silvia y yo es en la vulnerabilidad ante los viejos esplendores en decadencia: nos provocan una irreprimible ternura.

Por eso, cuando ella decidió que necesitaba una temporada de reposo para dar a luz sin complicaciones, y desechado ya el temor de un parto prematuro, apenas lo discutimos, lo que no deja de ser excepcional: pasaríamos en Carnal un mes entero, el octavo de su gestación, de finales de agosto a finales de septiembre.

Carnal es un pueblo increíble. Encaramado sobre un monte no demasiado alto pero abrupto, parece haber estado preparándose durante siglos para resistir una agresión que nunca le llegaba. Sin duda, por ello sus poderosas casas de piedra producen esa impresión de fortaleza inútil, empeñada en hacer valer todavía tanto coraje desperdiciado. Son edificios de apariencia castrense, duros, casi uniformes, sin la menor huella de rancias noblezas o de más o menos inspiradas artesanías. El aspecto del pueblo es exactamente el de un voluntarioso cuartel siempre a la espera de imposibles ejércitos voraces. Es decir, una vez allí, su casi lujurioso nombre se me antojó completamente injustificado.

Sin embargo, Silvia se destapó con una tesis de lo más pintoresco, asegurando que el pueblo reunía todos los síntomas característicos de los reprimidos sexuales. Yo, al principio, decidí achacar tan extravagante opinión a las incongruencias de la preñez. Pero, con el tiempo, y a partir de abundantes discusiones de lo menos escolástico, convine en que, de cualquier modo, Carnal era un caso flagrante de permanente insatisfacción. Que Silvia lo considerase además terriblemente obscuro no dejaba de ser divertido. Y se lo dije, con ánimo de tranquilizarla, una noche en que ella parecía más excitada de lo normal.

Volvió a sorprenderme: a su hipersensible entender, el asunto no tenía maldita gracia, y resultaba demasiado inquietante para tomarlo a broma. La rogué que se explicara. Dijo algunas cosas estafalarias y otras molestas y, en definitiva, consiguió turbarme: llevábamos más de quince días en Carnal, y aunque incapaces de precisar si aquel mes de estancia allí revertiría en ventaja o desdicha nuestra, sí estábamos convencidos de que no nos resultaría indiferente.

Acaso debimos huir entonces, una vez seguros de que algo, del signo que fuese, nos amenazaba. Pero Silvia se opuso; dijo que, dispuesta a tener un hijo, quería correr todos los riesgos. Su razonamiento no era demasiado riguroso, como de costumbre, pero debo reconocer que yo también me hallaba de pronto fascinado por aquella aventura, demasiado espontánea para ser superflua.

Teníamos alquilada, por un precio realmente módico, una casa no demasiado fría a pesar de su desamparo y desnudez. Todas las mañanas dábamos un largo y despacioso paseo por los alrededores de Carnal. Después del almuerzo yo trabajaba un poco y ella descansaba o leía algún libro. Nos acostábamos pronto, aunque tardábamos en conciliar el sueño. Nos fue imposible entablar amistad con nadie, aunque lo intentamos, sobre todo Silvia. De hecho, la población de Carnal es muy escasa y marchita, como si el resquemor del pueblo hubiese ido devorando poco a poco a sus gentes. El tipo

que nos alquiló la casa, un hombre de mediana edad y hermosa mirada melancólica, aparecía de vez en cuando por si necesitábamos algo, y sólo en una ocasión pronunció un número considerable de palabras: fue para glosar de modo harto misterioso nuestra juventud. Los otros habitantes de Carnal eran meras sombras.

Por fortuna, Silvia optó por pasarse las horas ensimismada. Yo la sorprendía con frecuencia absorta, como al acecho de algún inconcreto prodigio que no podía tardar en aparecer. Un día cometió la imprudencia de decirme que sospechaba que nuestro hijo sería diferente a todos: es decir, que habíamos hecho, sin duda, algo importante. Mi reacción ante tamaña majadería fue de lo menos clemente, y ella optó por no volverme a hablar del asunto. Era aquélla una ocurrencia de lo más gratuita. Y, sin embargo, y no sé por qué, hacía días que también yo, sin poder remediarlo, abrigaba aquella sospecha, aquella alegría, aquel temor, aquella esperanza: tendríamos un hijo extraño, maravilloso, distinto, irredimible.

El otoño había ido entrando cautelosamente y con cierta anticipación. A mediados de septiembre el aire estaba ya poblado de reflejos amarillos y tenía un tacto lánguido y sentimental. Faltaban sólo quince días para que concluyese nuestra estancia en Carnal y aún no había ocurrido nada. Silvia se negaba a resignarse y tuve que esmerarme horrores para convencerla de que debíamos irnos. Sin embargo, la antevíspera de nuestra partida todo cambió. El enigma, por llamarlo de alguna forma, tropezó con un desenlace inesperado, incómodo, equívoco y no demasiado excitante, al menos para mí. Silvia, en cambio, pareció perder el juicio.

Se acercaba la hora del crepúsculo. Yo llevaba toda la tarde bregando con la traducción más estúpida que editorial alguna me ha encomendado jamás. Estaba muy cansado y, al principio, los gritos de Silvia sólo consiguieron aturdirme. Eran unos gritos histéricos. Cuando reaccioné, creí hacerme cargo de la situación y corrí hacia nuestra alcoba. Silvia, en efecto, estaba allí, junto a la ventana, pero perfectamente íntegra y no ofrecía el menor síntoma alarmante. Tenía, eso sí, el rostro encendido, y se asomaba al exterior con auténtica avidez. Yo llegué a su lado con el tiempo justo de ver cerrarse precipitadamente los últimos postigos y ventanas de las casas que divisábamos. ¿Qué clase de invasión se estaba produciendo o estaban imaginándose aquellas pobres gentes? Silvia quiso llamarme la atención sobre algo que yo no veía. Le llevó mucho tiempo explicarse un poco: al parecer, y por lo que pude entenderle, una especie de rocío de un verde encendido se iba derramando por el pueblo, anegándolo todo.

Silvia estaba radiante. Quiso salir y no hubo forma de impedirselo. Hacía frío y una intensa humedad, pero yo no percibía ningún fenómeno extraño. Silvia reía como desquiciada y, con los brazos abiertos, improvisaba en medio de la calle una danza con visos de ritual, un tanto grotesca. La temperatura reinante podía causarle mucho daño y me costó Dios y ayuda hacerla entrar en casa. Se pasó la noche susurrando cosas incomprensibles: labios verdes, dientes verdes, pelo verde, dolor verde, risa verde, edad verde... Al amanecer, yo mismo me sorprendí viendo una densa capa de verdín luminoso que cubría el pueblo entero.

La extraña plaga duró tres días y tres noches. Por tanto, tuvimos que retrasar la par-

poemas



ELEGIA

*Qué hermoso es el afán que nacido en el mar
la tierra acaba sepultando:
no me cuesta creer de nuevo en la muerte
si descubrimos tu cuerpo y el mío
en el éxtasis del silencio.*

*Reposada la experiencia, sentado en los ojos
de la Tierra,
puedo recordar los primeros colores descubiertos,
la primera frustración,
cuando apenas sé hablar y dar consejos
a ti que llevas la pasión en la cintura.*

*Por qué, mujer, por qué te niegas a ser madre
tan temprano;
me recuerdas los gestos eternos del amor
cuando vuelves la cabeza con sorpresa
y buscas en el vacío mi otro cuerpo.
No te puedo entregar lo que no tengo
ni pedirte más allá de la inocencia
—en medio de este ir y venir que es la duda—
que me devuelvas en nombre de mis enemigos
el trazo de niñez que me robaron.*

*Hemos visto crecer juntos la nada,
las sombras que se apoderan de los débiles,
la risa, el hambre y el cuerpo como la fruta,
y a nadie les importa nuestro dolor.
Tú y yo, aunque te cueste creerlo,
estamos desnudos a todas horas,
y somos semejante pareja maldecida
desde el fondo cronológico del Tiempo.*

JESUS FERNANDEZ PALACIOS

tida. Recibimos, naturalmente, la visita de nuestro casero. Le pagamos por adelantado tres días extras y él, a cambio, nos habló brevemente del fenómeno: se producía cada año, al entrar el otoño, y el causante era un viento verde que crecía al norte de la sierra, en los últimos valles, lindantes con el mar. No fue más explícito. Ante mi desconcierto, Silvia sonreía de un modo raro, como dueña de algún secreto que yo ignoraba y que ella no estaba dispuesta a confiarme de momento. Por fin lo hizo, y del modo más dolorido, la última madrugada.

Había logrado burlar mi vigilancia y escaparse. Iba semidesnuda. Me despertaron sus risas escandalosas, que retumbaban en el pueblo vacío. El viento clavaba sus afiladas y brillantes gotas verdes en la ropa y la piel, con infinita codicia. Encontré a Silvia casi en las afueras de Carnal, completamente poseída por el viento verde. Era dichosa. No atendió a mis súplicas ni a mis razones. Fui incapaz de contenerme y la traté con brusquedad. Entonces ella se me encaró, enfurecida:

—¡No seas miserable! —gritó—. No seas animal, cochambroso estúpido. ¿Es que no lo entiendes? Escucha, entérate de una vez, maldita sea: nuestro hijo nacerá verde... ¡Verde!

Y lo dijo con tanta alegría, con tanta rabia, con tanto miedo, que no tuve valor para seguir violentándola y regresé a casa solo,

muy despacio. Ya por entonces el viento verde agonizaba.

* * *

Estas últimas semanas han sido un tormento continuo. Silvia apenas hablaba y tenía siempre en la boca una mueca imposible de descifrar: cansancio, anhelo, rencor, tristeza, furia... El curso se inició puntualmente, pero yo tuve que renunciar a incorporarme de momento. Las noches eran una pesadilla tras otra, y la posibilidad, cada día más arraigada, de tener un hijo distinto a todos, provocativo, en suma, despertaba en mí sentimientos contrarios: satisfacción, odio, pena, esperanza... He estado repitiéndome constantemente que era una idea absurda, infantil. Pero Silvia estaba allí, imponiéndome su fe desolada y exasperante: su fe contagiosa y áspera. Por eso, ahora, nos miramos avergonzados de nosotros mismos e intentamos espantarnos, inútilmente, este injusto desconsuelo que nos embarga.

Silvia parió ayer. Lo hizo del modo más vulgar realmente. La criatura pesa tres kilos y medio. Es un varón. Ni siquiera parece demasiado guapo o demasiado feo. Es un niño profundamente normal, maravillosamente normal, terriblemente normal. Ni siquiera es rubio, como yo. Puestos a afinar, creo que se parece a Silvia: tiene los ojos..., tiene los ojos tristes, decepcionados.

Habíamos pensando para él un nombre la mar de exótico. Habrá que cambiarlo, desde luego.



I FESTIVAL INTERNACIONAL DEL LIBRO

INLE

20 de octubre al 5 de noviembre



Palacio de Cristal • Feria Internacional del Campo • Madrid

1972: AÑO INTERNACIONAL DEL LIBRO

El año pasado se conmemoró el primer centenario de la muerte de Gustavo Adolfo Bécquer. Aparecieron entonces trabajos interesantes, aunque los grandes conocedores del poeta sigan siendo los mismos: Dionisio Gamallo Fierros, Rafael Balbín Lucas, Manuel Chaves, José Pedro Díaz, J. Frutos Gómez de las Cortinas, Berjamín Jarnés, Franz Schneider, Dámaso Alonso, Santiago Montoto, José María de Cossío... y Martín Alonso. Aun cuando Martín Alonso había concluido esta obra en 1970, no la pudo ver publicada hasta 1972. Da lo mismo. Lo importante es la labor realizada. Si bien los comentaristas becquerianos forman legión, en su mayoría no han hecho más que tergiversar y confundir. Por ejemplo, F. Iglesias Figueroa, inventor—como Martín Alonso señala—de rimas y textos apócrifos que figuran como auténticos en varias ediciones de las *Obras Completas* de Gustavo.

¿*Obras Completas*? Aún carecemos de una edición definitiva del «Corpus» de Bécquer. Juan Antonio Tamayo hizo una preciosa edición crítica de su «Teatro», pero esa edición resulta inasequible. Además, la dificultad para el investigador que rebusque en las viejas colecciones de los treinta periódicos y revistas aproximadamente en que el poeta colaborase entre 1860 y 1870, estriba en que sus colaboraciones solían ser anónimas. El sevillano hizo de todo—de gacetillero, de comentarista internacional, de cronista de modas, de confeccionador, de director—y, en general, publicaba sin firma. Únicamente un análisis estilístico muy sutil puede deslindar entre lo original y lo apócrifo. Análisis que el propio Martín Alonso realiza aportando diez textos becquerianos desconocidos. De entre ellos quiero destacar, por su españolismo y valentía, el publicado el 13 de septiembre de 1861 en *El Contemporáneo*. Bécquer responde a un juicio global despectivo sobre las letras españolas publicado en la *Revista de Edimburgo*. El poeta—anota Martín Alonso—«hace una defensa juiciosa y objetiva de la literatura española, una de las más decididas y autorizadas que se han trazado en toda la época romántica» (pág. 367). Bécquer se enoja sin perder la medida. Reconoce que España tiene en ese mo-

BECQUER, SIEMPRE

mento pocos novelistas buenos (Navarro Villoslada, Enrique Gil y Carrasco, Cánovas del Castillo), pero, cargado de razón, rechaza que tampoco tengamos teatro. Cita los nombres más ilustres del Romanticismo y apostilla: «El teatro inglés, fuera de Shakespeare, no tiene mucho de qué jactarse y, comparado con el nuestro, en cualquiera edad que se compare, queda muy por bajo a una distancia infinita, exceptuando siempre a Shakespeare, a quien sólo nos atrevemos a poner a Calderón y Lope» (páginas 370-371).

Martín Alonso, autor de obras monumentales, es un trabajador ordenado y concienzudo. Una mente clara en los campos de la filología y la crítica literaria. De ahí el que «Segundo estilo de Bécquer» esté perfectamente estructurado. Lo inicia con unas consideraciones generales sobre el Romanticismo europeo y pasa a dar un repaso al español. Trazado el ambiente en que Bécquer se desarrollara—distingue tres fases en la evolución de nuestro Romanticismo—, hace una rápida biografía del joven Bécquer (orfandad, protección familiar, aprendizaje pictórico, sueños, amigos y marcha a Madrid), para exponer acto seguido su primer amor: Lenona. ¿Quién fue Lenona? El *Diario joven* del escritor no da la clave, mas se trataba de Julia Cabrera, joven que siempre estuvo enamorada de Bécquer, al contrario que su idolatrada Julia Espín. En el capítulo siguiente nos enfrentamos con Julia Espín, con su hermana Josefina, con la inquietante Elisa Guillén (invención de Iglesias Figueroa) y con Casta Esteban, la esposa legítima y no tan casta. Uno de los más lúcidos y lucidos del libro. Martín Alonso aventura una hipótesis sugestiva: Gustavo Adolfo no sólo estuvo enamorado de la desdenosa Julia Espín, sino también de su hermana Josefina, menos esquiva; las *Rimas* amargas se refieren a la primera, y las esperanzadas, a la segunda. Sigue en esto la tesis de Rica Brown. *Rimas* como «Los invisibles átomos del aire» (X) y «Cendal flo- tante de leve espuma» (XV) alu-

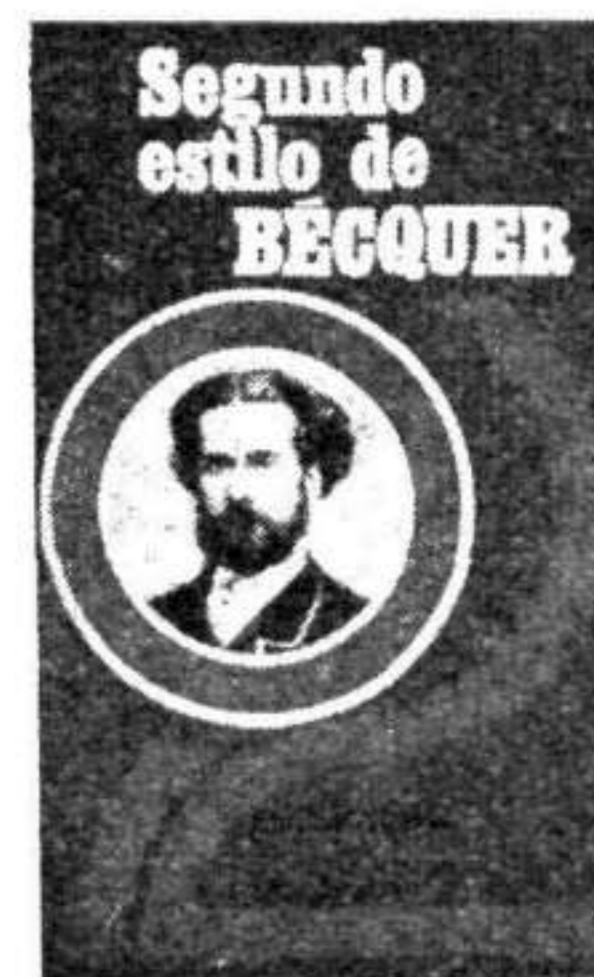
dirían a Josefina, mientras que «Voy contra mi interés al confesarlo» (XXVI) tendría por destinataria a Julia. ¿Halló Bécquer consuelo en la hermana? Tal vez. La biografía del poeta, al igual de sus versos, está teñida de brumas. Habíamos heredado de los últimos rezagados del modernismo bohemio (Emilio Carrere) la imagen de un Gustavo Adolfo hambriento, desesperado y desconocido al morir. Martín Alonso demuestra la falsedad de tales suposiciones. Bécquer ganó lo suficiente; tuvo amigos poderosos; sus fracasos sentimentales no le impidieron conservar el buen humor; si se casó por despecho con la vulgar Casta Esteban, supo quitársela de en medio cuando ella le traicionó; no era desconocido al fallecer, pues sus *Rimas*, aun inéditas, corrían de boca en boca y algunas se habían convertido en parodias políticas.

Los capítulos VII y VIII están dedicados a la formación literaria del héroe. Martín Alonso compara a Bécquer con Garcilaso y con Cetina (más adelante trazará un paralelismo con Jorge Manrique) como poeta del amor puro, sin mácula, como expresión del dolorido sentir. Bécquer se forma en Lista y en la lectura de Heine (traído por Eulogio Florentino Sanz); sufre la influencia de poetas románticos extranjeros (Espronceda, Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce le son antagonicos), pero muy pronto da con su «autoctonía lírica». Martín Alonso refuta contundentemente a quienes han querido ver en él a un epígono de Heine, Musset, Moreau, Poe o Byron. Sólo se da en Gustavo una comunidad, una comunión lírica con Augusto Ferrán y con Rosalía de Castro. Y una lejana afinidad con poetas menores cual José Selgas (página 338). Ahora bien, el genio es Gustavo y los genios asimilan sin necesidad de imitaciones. «Queremos decir ya desde este momento que la creación becqueriana de las *Rimas* es independiente de toda vinculación extraña. Es autóctona, es decir, nacida en su país de origen» (página 144).

El capítulo IX está consagrado a los trabajos periodísticos y la

prosa del poeta. Lo creo el menos conseguido, aun con el mérito de probar que Bécquer fue también un gran prosista. No sólo por la calidad de las «Leyendas» (en esto hay consenso general), sino por la valía de su periodismo; periodismo intemporal muy superior al de su tiempo, excepción hecha de Larra. Empero, uno echa de menos un estudio pormenorizado de las «Leyendas». Solamente examina *El caudillo de las manos rojas*, que, aun siendo magnífica, la creo la menos personal. Esta «leyenda» no pasa de ejercicio literario y tiene poco que ver con la literatura hindú y con la India.

La segunda parte del libro entra a fondo en el segundo estilo de Bécquer. ¿En qué consiste ese estilo, el de las *Rimas*? Según el autor, en la *intuición poética de su rima* y la *intencionalidad lírica*. Bécquer aporta una nueva sensibilidad; poeta íntimo, coincide aquí con Garcilaso y Jorge Manrique. Los poetas románticos anteriores a él (Espronceda, el duque de Rivas) habían sido grandilocuentes; los de su época (Zorrilla, Campoamor, Trueba), efectistas y vulgares. En cambio, la poesía becqueriana es la poesía del Yo, la poesía de la intimidad amorosa, la poesía su surro—«rumor de besos y batir de alas»—, que no tiene más ética ni más estética que el puro sentimiento; la poesía volcada en el amor a la mujer, en la idealización de la mujer; poesía que



MARTIN ALONSO: *Segundo estilo de Bécquer*, Guadarrama, Madrid, 1972, 569 págs. Ø12 x 19Ø.

no necesita estar dirigida a una mujer concreta porque abarca a la mujer como sexo, como anhelo y angustia del hombre. Bécquer revierte al planteamiento medieval de la mujer: Ángel o Demonio. Ahora bien, cuando se duele de ella se limita a quejarse; raras veces la increpa. Encima, esta poesía está servida por una técnica prodigiosa dentro de su insólita sencillez, técnica que Martín Alonso estudia, paciente y claro, en los capítulos XII al XIV. Aquí está la almendra de la obra. Durante largo tiempo se lamentó el desaliño (!) de las *Rimas*. Poca cosa, suspirillos germánicos, poemitas breves, meras asonancias que poco podían decir a los incondicionales de la poesía robusta y eufónica (Tassara, Zorrilla, Núñez de Arce, Quintana) y menos a los rubenianos amigos de la pompa sonora, rumorosa y rotunda de las Marchas Triunfales. Ahora se ha visto (lo vieron Dámaso Alonso, Cernuda, Bousño y Balbín) que las *Rimas*, de musicalidad exquisita, son técnicamente muy complejas. Popularismo refinado de Cancionero, intuición ideológica y literaria, intencionalidad, intimismo a toda costa. Estos son los ingredientes con los que Bécquer crea el segundo estilo del Romanticismo, la nueva sensibilidad, otro «dolce stil nuovo». Añadamos la luminosidad y el cromatismo. Bécquer era sevillano, hijo del aire, del agua y del sol, soñador, ensoñador, alegre unas veces y reconcentrado otras; pero, en contra de Rubén, no tuvo nada que ver con los celestes palios de luz escandinava. Poeta de sombras, no sombrío; poeta de rictus doloroso, no de burla a lo Heine; poeta del sentimiento, no de la asepsia emocional y del cerebralismo como Mallarmé. De Bécquer —afirma Martín Alonso, y estoy de acuerdo con él— parte nuestra mejor poesía actual. Sin Bécquer sería incomprendible Antonio Machado.

Las técnicas formales del verso becqueriano se estudian en los capítulos XIII y XIV. Importantisimos para comprender el pensamiento del autor. El gramático y estilista que Martín Alonso lleva dentro luce aquí todos sus saberes. Sólo que necesitaríamos muchas páginas para hacer el comentario oportuno.

¿Reparos? Muy pocos. El contrasentido del párrafo cuarto de la página 217 al hablar de Jorge Manrique, Juan de Mena y el arcepreste de Talavera; el hecho de que la argumentación en contra de Elisa Guillén, aunque esta amada nunca existiera, sea inconvincente; la falta de un estudio adecuado de las «Leyendas»; el no tomar partido ni aportar nada nuevo al caso de Casta Esteban; el despachar sumariamente la vieja polémica sobre los influjos en Bécquer. Todo ello apenas pesa frente a la claridad y finura de un libro ejemplar, indispensable desde hoy mismo en los estudios becquerianos. Y enriquecido con un montón de pruebas documentales y una bibliografía copiosa y bien organizada.



ANGEL PALOMINO: *Memorias de un intelectual antifranquista*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1972. 429 págs.

Angel Palomino es, según las encuestas del Instituto Nacional del Libro Español, uno de los novelistas más leídos en España. Uno de los novelistas de humor —si lo anterior no llevara implícita esta calificación— más leídos en España. Sus títulos son conocidos: *Zamora y Gomorra*, *El César de papel*, *Suspense en el cañaverol*, *Torremolinos Gran Hotel*. Ha alcanzado premios importantes, tanto de novela como de cuento literario, entre los que importa destacar aquí el Premio Nacional de Literatura, que le fue concedido el pasado año.

Es cierto que la novela de humor se ha visto frecuentemente olvidada, postergada, por la crítica literaria. Salvo casos excepcionales, no ha pesado sobre ella ninguna suerte de compromisos que delimitaran el alcance formal de sus proposiciones. No nos referimos, pues, evidentemente, a una restricción temática, sino a otra peculiar toma de conciencia, previa a todo intento de incursión doctrinal en cualquiera de los motivos que, en nuestro país, sólo son accesibles al humorista. Uno de ellos, la publicación de este libro.

Con *Memorias de un intelectual antifranquista*, Angel Palomino consigue romper varias cosas, entre ellas, la limitación a que se ha reducido temáticamente la novela de humor en España y la limitación (como se ve, nos movemos entre limitaciones), que ha separado convencionalmente hasta nuestros días la novela y las memorias más o menos autobiográficas. Es un mérito, aunque lo dicho quede referido al campo más estricto del humorismo. En la contraportada del mismo se lee: «*Memorias de un intelectual antifranquista* es la novela de un hombre, José Luis Amézqueta, que ha vivido este período singular, discutido, de la vida española: el medio siglo que va desde la preguerra civil hasta nuestros días. Un intelectual que pasa desde el franquismo a la oposición y que se cuenta a sí mismo su vida para componer una autobiografía destinada al consumo y al escándalo político.» Antes, en la solapa, se advierte que el libro es «una novela de Angel Palomino. Con esto, con tan pocas palabras, podría darse por hecha la presentación—y la recomendación—del mismo». Estas citas podrían eximirnos, a su vez, de mayor

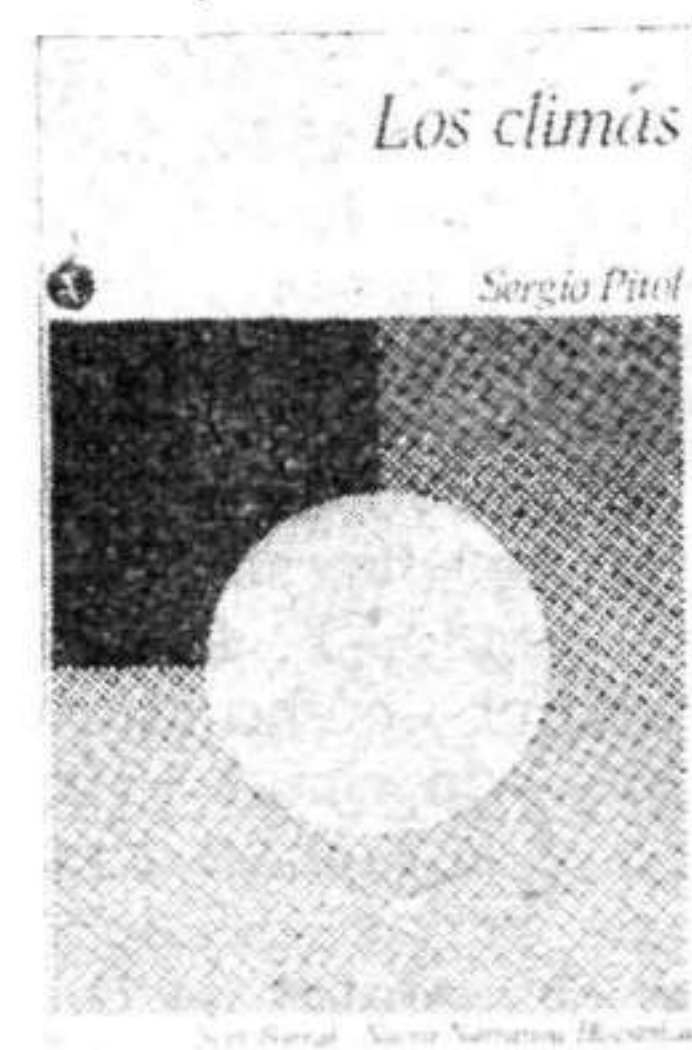
comentario sobre la calidad narrativa de Palomino. Su estilo, siempre directo, brillante, con ramalazos de gracia, ira o caricatura, hace que el libro, efectivamente, se lea «de un tirón».

Pero queremos hacer hincapié en el aspecto que creemos más importante dentro de la consideración formal del mismo. Al presentarse como juego entre la novela y la autobiografía, se producen interferencias más o menos logradas u ocasionales. (Uno de estos efectos técnicos, por ejemplo, se consigue en las últimas páginas del libro, a propósito de las «cenas políticas», al recoger el autor una información periodística que le da pie para insertar en su contenido una parte del discurso novelado. Se ve ya la interferencia apuntada.) La doble paginación entre diario íntimo y memorias; la insistencia en que «la mayor parte de los personajes son imaginarios... Pero los personajes imaginarios están vivos o han vivido»; la necesidad de leerlo de un modo lineal, como acontece con las biografías, para captar la alusión o el comentario sobre un hecho histórico, nos previenen en contra de una interpretación simplemente novelada de este libro, aunque su autor, por otra parte, llevando al máximo esta contraposición, utilice los recursos básicos del discurso narrativo. Vemos que es una novela de humor en la simplificación de la anécdota como grotesco contrapunto —rodeo meticuloso— de la realidad esbozada; en el forzar las esquinas medulares de esta propia realidad para acomodarlas a un brevísimo esquema conve-

nientemente preestablecido. Por ello, el texto nos lleva continua y desgarradoramente a enfrentarnos—de un modo «íntimo», ante una superrealidad que excede el campo de la novela entendida como invención y compromiso. Ahí tropezamos con el agobio de carearnos con un suceso que nos envuelve en una atmósfera extraña, mezcla de decepción, expectación e inoportunidad.

Angel Palomino, pues, ha escrito una gran novela de humor para un gran lector de libros de humor. Ojalá ese «lector inteligente», el lector que sabe hallar el camino de la sonrisa por la comisura derecha del humor, haya sido el «audaz consumidor» de los más de quince mil ejemplares que han agotado las tres primeras ediciones de este libro, llamado a ser, efectivamente, producto del «consumo» y de algún que otro «escándalo», no forzosamente político.

RAMON PEDROS



SERGIO PITÓ: *Los climas*. Editorial Seix Barral. Madrid, 1972. 130 págs. Ø13x19,5Ø.

Los dos relatos que enmarcan la nueva edición del libro —«Cuatro horas perdidas» y «Los oficios de tía Clara»— no habían aparecido en la edición hecha por Joaquín Mortiz en 1966. Ambos responden, en sus líneas esenciales, a las modalidades y preocupaciones que presiden los restantes cuentos, de modo que no se incorporan como un cuerpo extraño al volumen, sino que, por el contrario, enriquecen con nuevas muestras los ya conocidos valores de este joven escritor mexicano. De él en España se ha podido leer, por lo menos, su colección de cuentos *Inferno* de todos, publicada también por Seix Barral el año pasado.

Ahora podemos proseguir nuestro contacto con un creador que integra en su obra el más notable dominio de la expresión —sin vacuos tecnicismos— con una acusada profundidad en el planteamiento, lleno de sugerencias, de su extraño mundo, hecho de lo cotidiano trivial, pero donde juegan alternativas de muy urgentes exigencias. Un mundo en el cual el desgarrar de la frustración, el desaliento, el dolor callado, se ofrecen sin aperturas y con una a veces cruel carga de amargura.

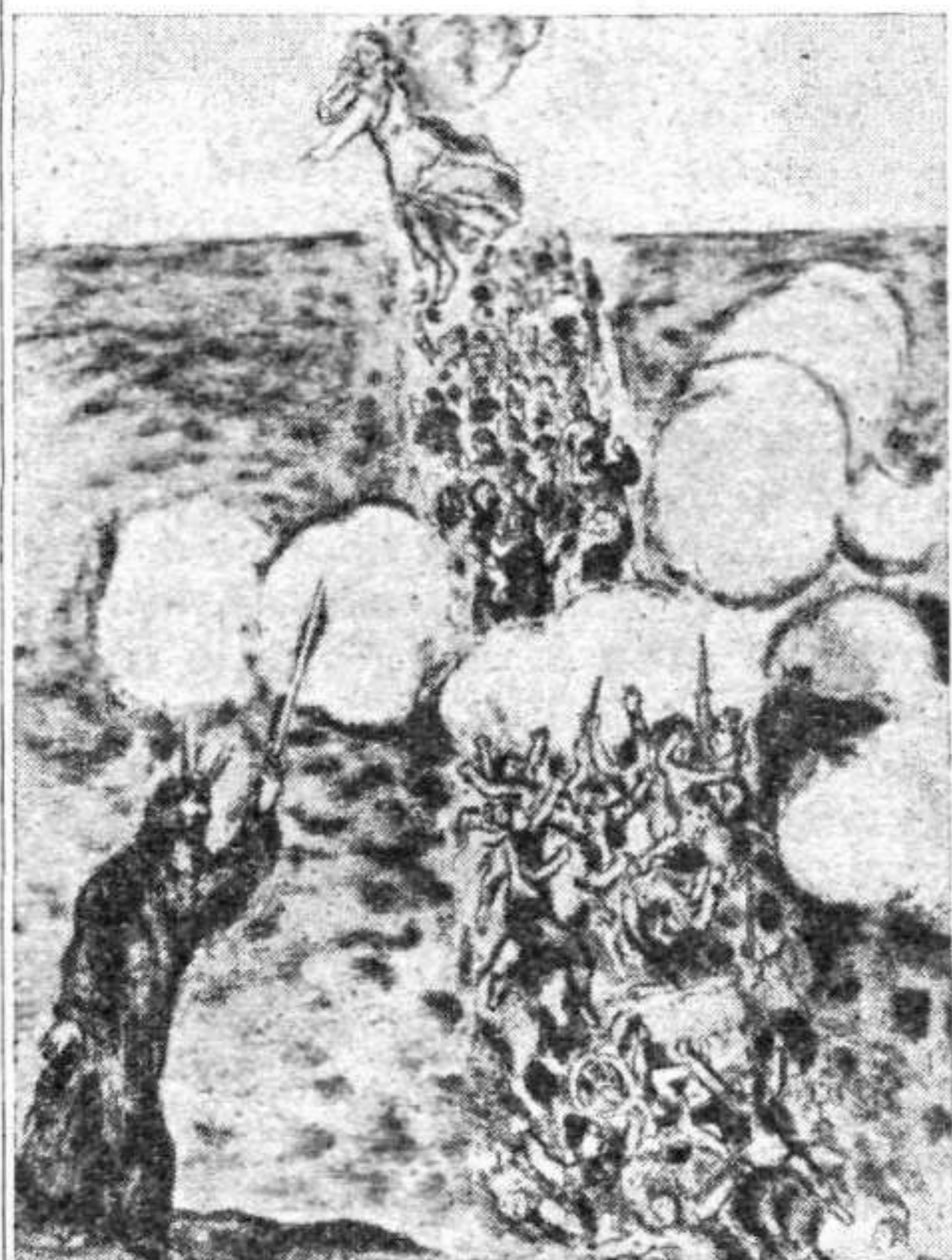
Subyacen a todos los textos ciertos elementos comunes, aunque, claro está, sosteniendo muy diversas anécdotas, éstas válidas tanto por su poderosa capacidad

LIBROS ESPAÑOLES PARA LA UNIVERSIDAD DE VARSOVIA

La prensa de Varsovia ha destacado el importante obsequio bibliográfico que España ha hecho a la Universidad de Varsovia.

En el acto, celebrado en la sede de la representación consular y comercial española en la capital polaca, el cónsul de España, Emilio Beladiez, hizo entrega de 1.300 volúmenes de literatura española a los representantes de la Universidad de Varsovia.

el Libro de la Quincena



ME'AM LO'EZ (EL GRAN COMENTARIO BIBLICO SEFARDI). Edición de David Gonzalo Maeso y Pascual Pascual Recuero. Tomo preliminar: Prolegómenos (190 págs). Tomo I: Génesis (1.300 págs., en dos volúmenes). Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1972. Ø16x24,5Ø.

Me'am Lo'ez es el título de un amplísimo comentario bíblico, fragmento por fragmento del texto masorético, que fue escrito en ladino (dialecto judeo-español de los sefardíes) durante los siglos XVIII y XIX. Iniciado por Jacob ben Meir Kullí, quien en 1730 publicó en Constantinopla el primer tomo de la monumental obra, consagrado al Génesis, el comentario fue proseguido a la muerte del mencionado exegeta por otros nueve (entre los que se cuentan Isaac Magriso e Isaac Behor Argeti), dándose término a los trabajos, que no consiguieron abarcar la totalidad de los libros sacros, cuando ya alboreaba el siglo XX. La obra fue escrita, como queda dicho, en ladino, ese castellano arcaico cargado de poesía, pero, por haber sido impresa en caracteres hebreos, las inmensas riquezas de todo tipo que atesora quedaron fuera del alcance del lector español medio y de muchos investigadores, hecho que ha movido a dos eminentes hebraístas de nuestro país, los doctores David Gonzalo Maeso y Pascual Pascual Recuero, de la Universidad de Granada, a abordar una tarea ímproba, pero de la mayor trascendencia para la cultura española: editar el Me'am Lo'ez, cuidadosamente transliterado (es decir, transcrito en caracteres latinos) y exhaustivamente anotado y comentado.

Verdadera enciclopedia de la cultura judía de todos los

tiempos, y fundamentalmente de la española el Me'am Lo'ez es una obra de extrema complejidad, en la que se interpenetran los más variados planos. Así, junto a una elucidación exegética del texto bíblico que sintetiza innumerables comentarios de los grandes maestros del judaísmo, ofrece una suma de enseñanzas filosóficas y morales de altísimo valor, en la que se quintaesencia la herencia intelectual de pensadores, místicos y poetas, como Maimónides, Yosef Albo, Salomón ibn Gabirol, Yehudá ha-Leví, Moisés ibn Ezra y Nahmánides; junto a noticias y relaciones históricas de extremada rareza, revelaciones místicas que permiten entrever los misterios de la Kábala, que introducen en el mundo inquietante del Séfer Yesiráh y del enigmático Zohar; junto a numerosas referencias a materias científicas, especialmente médicas—inestimables para los investigadores y curiosos de la historia de la ciencia medieval—, relatos fabulosos, en los que un folklore riquísimo abre perspectivas insólitas a la imaginación. ¿Y qué decir de la lengua en sí, el ladino, en que la obra fue redactada? El canto purísimo de este dialecto nos transporta a una Edad Media soñada, nos fuerza a sumergirnos en las fuentes del castellano, hace que nos perdamos en los meandros encantados de un laberinto verbal de extrema belleza, al tiempo que ofrece a los lingüistas un material en gran parte inexplorado.

La edición del Me'am Lo'ez que están llevando a cabo los doctores David Gonzalo Maeso y Pascual Pascual Recuero constituye un testimonio irrefutable de la altura científica, realmente sorprendente, alcanzada por el hebraísmo en nuestro país. Comprende la transcripción completa de la obra en caracteres latinos, introducciones explicativas de cada número, la traducción de los términos hebreos que esmaltan el texto, sutiles y eruditas notas aclaratorias a pie de página, índices onomásticos y de materias que facilitan extraordinariamente el manejo de la obra y numerosos glosarios. Supone un esfuerzo de incalculable importancia para reincorporar a la cultura española todo un mundo de ideas, de palabras, de imágenes sorprendentes que la enriquece insospechadamente y que le permite recuperar parcialmente la vieja unidad perdida. Es, pues, una obligación apoyar por todos los medios que la cultura pone a nuestro alcance tan ardua empresa.

LEOPOLDO AZANCOT

de aprehensión hermética como por sus proyecciones significativas. Y esos elementos constantes pueden definirse abstractamente así: formulación (casi siempre implícita) por parte de alguien de un proyecto o una necesidad de planificación, un momento vivencial que corta o destruye ese anhelo y un posterior resignarse a su incumplimiento. Compréndase que este enunciado, por su carácter generalizador, no logra dar lo que precisamente los textos encarnan en historias plenas de vital movimiento.

El hecho, ponderado ya por la crítica y la investigación literaria, de que la narrativa de México sigue fundamentalmente adherida a su gran asunto —la revisión del mundo revolucionario y posrevolucionario— no encuentra en este libro manifestación, salvo la fugaz del cuento «Cuerpo presente», con lo cual queda clara la necesidad de pensar a

su autor muy alejado de lo que más distingue al contenido de la literatura mexicana. Pero a ella viene a incorporar algo que a los nuevos escritores mejor singulariza: el empleo de maneras de narrar exigentes de renovación, de maestría frente a la lengua, ahora asumida como creación. A ello se une el universalismo de los problemas que despliega. Por eso creemos importante acentuar la significación de este libro más bien como esfuerzo de exploración de las conciencias, conseguido con un sabio desplazarse del creador por las zonas hondas de las individualidades reveladas con eficacia artística. En este sentido —cosa que no suele ocurrir con mucha frecuencia—, la nota de sobrecubierta de la editorial, pretendiendo promover el libro, acierta plenamente en su caracterización, al señalar: «con rara maestría en el detalle, Pitol suscita el misterioso mecanismo de relojería de un mundo huidizo, explorado por el buido estilete

de una impecable e implacable técnica analítica».

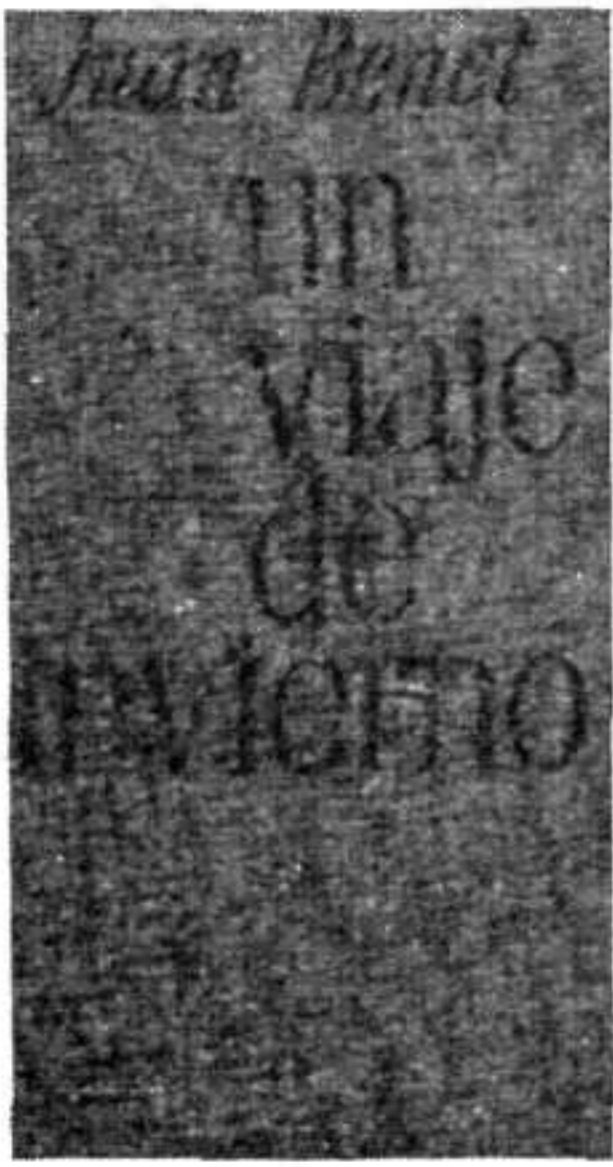
De todos los relatos sobresale el titulado «Un hilo entre los hombres», cuyo epígrafe lírico, del poeta chileno Efraín Barquero, prepara eficazmente el encuentro con lo que el desarrollo narrativo va a proporcionar: «Soy algo más que un hilo entre los hombres / Soy uno entre todos, pero aún no he elegido.» Dramático y callado enfrentamiento entre dos mundos: el de una realidad que lleva en su médula la inconsistencia de lo meramente verbalizado, con otra en que su idealidad no termina por definir el cauce de su expresión. Aquí, como en otros de los cuentos, es tarea del lector el plantearse la resolución ética justa. Arte de elipsis y de matices, el de Sergio Pitol constituye un auténtico enriquecimiento del variado cuadro de la actual cuentística de habla española.

MARCELO CODDOU



MARÍA LUZ MELCÓN: *Celia muere la manzana*. Barral Editores. Barcelona, 1972; 288 págs. Ø13x19,5Ø.

Celia muere la manzana recuerda muchísimo *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa aunque sólo sea temáticamente. Pero, más que nada, recuerda esa novela que hemos querido escribir las más lúcidas colegialas de in-



BENET, O EL CAMINO DE VUELTA

Juan Benet es un gran escritor—digamos novelista—tan misterioso como sorprendente, tan difícil como inusitado. Desde su primera obra importante (*Volverás a Región*) hasta la que hoy nos ocupa (*Un viaje de invierno*), pasando por

las que publicó entre ambas (*Una meditación. Una tumba*), toda la producción benetiana ha creado en torno suyo un impresionante silencio crítico. Los motivos son muchos. No sólo radican en el voluntario hermetismo del escritor, en su tan premeditada como elaborada obscuridad, sino también en la innegable desazón que produce el incierto y casi inextricable bosquejo de sus ideas e intencionalidades (a veces, ¿cómo no?, paradójicas o contradictorias). No obstante, la ardua penetración en los libros de Benet, la perplejidad y el desasosiego que éstos producen, no son obstáculo para que, pese a ello, se trasluzca inequívocamente la presencia de una muy inteligente fuerza creadora. El buscado—y logrado—efecto de distanciamiento o extrañamiento del lector (por favor, no confundirlo aquí con el famoso *Verfremdungseffekte* del teatro épico) no consigue velar lo que de meditada inventiva derrocha el autor a cada paso.

Un viaje de invierno (1), como las obras precedentes de Benet, es una novela angustiada, cuajada de misterio; un gran experimento punto menos que logrado a cuyo través penetra en la desvaída narrativa española un formidable hálito de la mejor literatura contemporánea (desde Faulkner a Proust, al menos; y téngase siempre en cuenta estos dos nombres al leer a Benet). Tras el título musical del libro—el mismo que Schubert diera al conjunto de sus últimas composiciones—, se orquesta un microcosmos de sensaciones, de evocaciones, de reflexiones, etc. En verdad apenas importan

la trama, la anécdota exterior, el argumento (una señora prepara una fiesta). Ni sus personajes (la señora, el criado, el músico) requieren caracterización, porque, o son símbolos llenos de aliento trágico, o son meros portavoces de procesos mentales muy complejos. El leve acontecer que fundamenta la novela apenas es de índole física, histórica: lo intelectual se impone abrumadoramente. Podría decirse que en estas páginas está contenido todo lo que logramos entrever en cuanto al pensamiento de Benet se refiere. Pero, aunque haya ahora menos tinieblas y penumbras, menos geología, que en libros suyos anteriores, ese pensamiento continúa siendo minuciosamente disfrazado, mediante lo que él mismo llama «el principio del disimulo». Algo debemos agradecerle: el que, para evitar el exceso de digresiones dentro del texto, haya recurrido al artificio de insertar en las márgenes del volumen una larga teoría de consideraciones subjetivas, de meditaciones (políticas, éticas), de asociaciones de ideas producidas al hilo del relato. La narración se desliza como un río de metal fundido en medio del ámbito inmóvil y casi fúnebre que la envuelve: confusa a ratos, más transparente en ocasiones, cuidadosamente densificada las más de las veces. Todo, en fin, como pretexto o punto de apoyo para la reflexión subjetiva.

Un viaje de invierno va precedido de una esotérica frase griega. ¿A qué alude ese *diá roon*? Probablemente a «el camino de vuelta», a esa intelectual «busca del tiempo perdido» que un personaje del libro explica así: «No insistas, la adivinación no permite llegar a todas partes; no te ofusque el entusiasmo que te han imbuido los progresos alcanzados en ella; de la misma manera que hay un límite a tu destino dado por la imaginación, existe con toda probabilidad un término final de la sabiduría que, una vez alcanzado, te obligará—por la conservación de la cantidad de movimiento—a *rehacer de vuelta tu camino y volver sobre ti mismo para consumir la energía que te resta en saber cómo sabes, cómo has sabido y cómo es que no puedes saber más.*» Se trata de la *conciencia nostálgica*, que se produce

cuando una persona que ha llegado al límite de lo que su razón vislumbra «se decide a deshacer el camino para regresar, sólo con el ánimo, al punto de partida».

Pero, ¿cuáles son, hacia dónde se orientan esas reflexiones del novelista? Su total dilucidación resultaría penosa, dado el enmarañado conjunto. No obstante, se hace bien visible su consideración de que el *acto de escribir es un acto de conocimiento* (lo cual no deja de presuponer un notable desprecio para la *comunicación*, otra posible causa del gran silencio que le rodea). De ahí que lo que predomine, en éste y en otros libros de Benet, sea un ansioso deseo de saber más sobre las cosas que constituyen el hombre y que le rodean: el mal y su naturaleza, el absurdo de la existencia, el doloroso transcurso del tiempo y la temporalidad en sí misma, etc. Hasta poder llegar al fondo de la decadencia, de la ruina moral y física de gentes y de mundos, ahondando escéptica y despiadadamente en la soledad humana y en la inexorable incomunicabilidad que esta soledad supone.

Por otra parte, en esta última novela de Benet la adecuación entre fondo y forma (viejos conceptos, ¡oh, manes del estructuralismo!) resulta imperfectible. La voluntad de estilo de este escritor no es simplemente retórica (aunque pueda parecerlo, e incluso lo sea). En su prosa, de andadura tarda y pausada, todo está meticulosamente calculado y medido, hasta alcanzar, a veces, efectos poemáticos. El moroso *tempo*, la densidad y abundancia del léxico, la longitud de sus períodos, se acentúan más aún con el uso (a veces un tanto inmoderado) de tautologías, de insistentes sinónimos, de oraciones subordinadas, de incisos y paréntesis. Pese a esa complejidad sintáctica y a la superabundancia verbal, la prosa de Benet tiene una plasticidad y una musicalidad (recuérdese su preocupación por mantener el ritmo) que pueden ser valoradas por sí mismas, con independencia de su contenido. Lo cual no deja de ser alentador en este mundo nuestro, tan poco abundante en artesanos del lenguaje.

ENRIQUE SORDO

(1) JUAN BENET: *Un viaje de invierno*. Ediciones La Gaya Ciencia. Barcelona, 1972; 241 págs. 012x220.

ternados de monjas. María Luz Melcón es, fundamentalmente, una mujer inteligente y lúcida. Es decir que además de ser inteligente sabe aplicar esa cualidad con fines constructivos.

Evidentemente, el valor de la novela no está como pudiera pensarse a primera vista en la pintura de situaciones extremas, o en la exposición de situaciones consideradas escabrosas por mentes pacatas. El valor auténtico, de aportación puntuable, viene dado por la descripción de dos bloques: represor y reprimido, con los subsiguientes problemas que esto plantea.

Que haya casos de incipiente lesbianismo en los internados es casi consustancial a la creación de instituciones unisexuales. Como dice el Padre Jacob, personaje de la novela, es normal que la sexualidad reprimida derive hacia las expansiones más fáciles.

Todo esto, sin embargo, son anécdotas. Lo fundamental es que María Luz Melcón ha sabido

crear personajes auténticamente humanos inquietos, exultantes de vida, en contraposición a ese bloque unido que forman padres y educadores, bloque que generalmente triunfa porque la represión se hace de muchos a uno. O de otro modo, la represión está organizada, jerarquizada, posee cuerpo legislativo y ejecutivo. Ellos crean la ley y la aplican. Es facilísimo dominar al individuo que se alza contra ese conjunto sin fisuras.

Esperanza es quizás el personaje en que mejor cristaliza esta problemática. Los padres desean liberarse de ella y los educadores por una serie de circunstancias, también. El correccional es la mejor solución. O, de otro modo, la violencia, ya sin disfraz. Por ello, por las posibilidades de este personaje, se aprecia una falta de profundización. Esperanza daba mucho de sí, y un estudio de sus reacciones hubiera sido muy interesante.

Pero no importa tanto este vacío si concentramos la atención

en las motivaciones de los demás personajes, tomadas en conjunto, y analizadas como decía antes, como exponente de una situación realmente trascendente, que sobrepasa los límites del estrecho campo que sirve de ejemplo.

La masa de alumnas se divide claramente en dos grupos: las que son capaces de iniciativa y las que se incluirán en el bloque constituido, en día no lejano.

Las iniciativas, desde luego, están alejadas unas de otras. A Esperanza, víctima pasiva, sólo le queda pensar, ver claro. Celia actúa, en cambio, sin una idea prefijada, a impulsos irreprimibles. Adela está al margen. No está ni en contra ni a favor. Ella tiene su peculiar manera de provocación y con ella le basta.

En definitiva, estamos frente a una magnífica novela, que nos da la talla de su autora, novelista de esta única muestra, pero que ya es digna de tenerse en cuenta.

MARA APARICIO



FRANCESC TRABAL: *Judita*. Prólogo de Carles Riba. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1972. 108 págs.

«Ediciones La Mirada» publicó en catalán esta novela, allá por 1930. Ahora sale a la luz en castellano, en una edición al cuidado de Pere Gimferrer. Lo primero que se puede preguntar el lector es si merecía la pena desenterrar el nombre y la obra de este au-

tor, y uno se apresura a contestar que sí, que resulta una delicia andar por sus páginas, escritas en género epistolar y con aire de confesión de amigo a amigo, a quien le cuenta el protagonista una extraña, romántica, deliciosa y hasta humorística historia de amor.

La presentación elegida para esta nueva singladura corre a cargo de Carles Riba, con una crítica firmada en 1930. Riba analiza con espléndida agudeza las caras del humorismo y apunta, entre otras cosas, hermosamente sutiles, que «cuando un humorista se mete a enfrentar a personajes simbólicos resulta más refinado que el destino cuando prepara la coyuntura de un flechazo amoroso». Y, aunque a lo largo de la narración, parece que el humor está olvidado, hasta las páginas finales, siempre salta alguna imagen que contrasta y pone en guardia frente a la aventura romántica, de amor sublime y no consumado, y es al principio cuando más explícitamente se alerta sobre la intención y el tratamiento del autor, que en el primer capítulo escribe que «no veía de ella más que sus ojos, y sentía una fuerte glotonería por tenerlos, y, no sé cómo sucedió, cogí un tenedor de plata de los de dos púas y lo hundí en sus ojos voluptuosamente, con una pequeña sacudida brutal, y mi paladar murió del placer de ingerir el dulzor y el gusto de aquellos ojos verdes, como un dios ávido de ostras humanas, blandas, esponjosas, húmedas de lágrimas más ácidas aún que el zumo de un limón...». Estilo completamente moder-

no, abstracto, onírico, feroz, muy a lo caricatura de Ops, por poner un ejemplo lo más cercano posible en la actualidad y en el enfoque.

Pero, como hay tanta confusión superficial, sin meollo, queremos dejar claro que no estamos frente a una novela humorística, sino de un saber plantar un quiebro—distanciador, si se quiere—en medio de la dulzura de un amor que busca un «mundo para los dos» y desemboca en el deterioro. Es eso: de tarde en tarde un escorzo casi de ciencia ficción, para que desde esa nueva perspectiva juzguemos el relato, a primera vista empalagoso, alienador y dulzarrón.

Este comentarista se alegra mucho de que le hayan presentado a Francesc Trabal, con esta su Judita, rebotante de un lenguaje inteligentemente moroso y su progresión reiterativa, que no inmóvil, porque el tiempo y el «tempo» interior de los personajes va avanzando inexorablemente, hasta el estallido final.

MANUEL GOMEZ ORTIZ

JUAN ANTONIO FERNÁNDEZ SERRANO: *El convertidor*. Editorial Planeta, Barcelona, 1971. 398 págs. Ø13,5×19Ø.

«En el idioma éuscaro, Baracaldo significa *paraje de huertas*. Ahora casi no existen. Es lugar de hombres que viven y mueren con el hierro», escribe Fernández Serrano, mediado su relato. En tal lugar crece Manuel, el

protagonista, hijo de una familia de origen astur, obrero, esclavo de ese convertidor de acero, del Besmer, que babea chispas rojizas, que se hace sentir, que exige, y en el que el autor simboliza la vida y la muerte, ambas en lucha constante a lo largo de toda la peripecia novelística.

No sabemos si este baracaldés maduro, obrero largos años, ha publicado más novelas. Esta obtuvo el premio «Ciudad de Lérida» y le abrió paso, le sacó del anonimato. Es difícil, por no decir imposible, proclamar la justicia de una decisión de este tipo, desconociendo el resto de las obras concursantes. Empero, *El convertidor* reúne valores para hacernos pensar que el jurado no erró en la elección. No es una obra definitiva, redonda; pero tiene como mérito principal el aliento de autenticidad que emana de sus páginas, vivo testimonio histórico-social de unos años cruciales en nuestra historia: aproximadamente, 1909-1939.

Fernández Serrano ha dejado pasar varios lustros antes de volcar sobre el papel lo que dentro llevaba; ello le ha permitido decantar las vivencias, serenarlas; y cuando, sencillamente, las cuenta, alcanza sus momentos mejores. Sin embargo, cuando las reviste, las adorna, las literaturiza en exceso, falla. Se produce, pues, un choque fácilmente advertible: por un lado, el obrero Manuel y sus colegas emplean un lenguaje vulgar y crudo; por otro, se detienen en expresiones rebuscadas, filosofan, casi ensayan sobre determinados temas: principalmente, la huida del tiempo, la muerte, el no ser. Sur-

gen así párrafos como éste: «Me gustan los instantes en que uno se despierta. Cuando todavía está la mollera rellena de vaguedades. La calma pasea por el cuerpo su dulzura. El verticalismo proyecta su impulso de acción.» O bien: «Desfila el repertorio de baladas. En medio del jolgorio me entristezco por esta fugacidad de la vida. Corre amagando favores y nos deja en las manos su espuma de horas, la pesadumbre por lo que no pudimos ejecutar. Me invade el sentimentalismo y pienso en quienes lo rechazan lejos de sí. Tienen el alma seca, cegada la fuente de los goces nobles.» Este contraste, se agudiza con el uso de una prosa entrecortada, salpicada de puntos, apoyada en un fraseo breve y, a la larga, fatigante. Así: «Llega el invierno. En la escuela nos helamos sin otro remedio que las carreras. Lluve días enteros mientras jugamos en el chamizo. Por las ventanas contemplo el mundo desolado. Los cacharros de recoger goteras suenan como relojes húmedos. Gorgotean los tejados su vómito desmayado. Las casas muestran un semblante aburrido. Los balcones no exhiben trazas de fiesta.»

Toda la segunda mitad del relato la ocupa la experiencia bélica del protagonista, la cual, aun ceñida a una zona concreta—la suya: cinturón de Bilbao, derrota de Asturias—, radiografía, de manera real y convincente, unos hechos y unos momentos trascendentales. Fernández Serrano, lo hemos dicho en otro lugar, ha debido vivir de cerca lo que narra: la sinceridad en la entrega de unos hombres que se echan

JUAN-JACOBO BAJARLIA: *El día cero*. EMECE Editores, Buenos Aires, 1972, 114 páginas.

Sospecho que en España se conoce mejor a Juan-Jacobo Bajarlia por su obra crítica, encaminada casi toda ella fundamentalmente a sostener los valores de los -ismos de vanguardia en un momento en que todavía eran objeto de apasionada discusión. Sus ensayos sobre Vicente Huidobro y César Vallejo—entre muchos otros—constituyen fuente de consulta imprescindible para todos los interesados por la lírica hispanoamericana. En esos trabajos se mueve con soltura por temas que son de su completo dominio, como el existencialismo contemporáneo, por ejemplo, o el budismo Zen, tema este último que ha sido motivo de su constante preocupación por años (recordemos que Bajarlia fue el primero en trazar sugerentes cotejos entre el autor de *Trilce* y el Zen), y que ahora lo encontramos nuevamente operante, pero en esta oportunidad dentro del relato fantástico. Precisamente «Tres hipótesis para Zen» se titula uno de los brevísimos cuentos-reflexión que integran éste su último libro.

Componen el volumen cuatro secciones, cuyos títulos ya orientan sobre su contenido general: «La eternidad», «Historias imprevisibles», «Los mundos simultáneos» y «El gran ignorante», quizá la más sugestiva parte del libro. Un prólogo del autor abre el volumen y en él leemos afirmaciones como éstas, que nos ayudan a comprender una intencionalidad: «entre lo fantástico y la ciencia-ficción las leyes *causales* siguen otro rumbo. Se desnaturalizan o se insertan en el principio de *indeterminación*. Pero en lo fantástico la naturaleza pierde sus atributos, y en la ciencia-ficción se multiplican y se reestructuran a través

de una conciencia sobre el cambio». O, más adelante y con referencia a sus «Historias imprevisibles»: «quise demostrar que la realidad no es menos fantástica que la fantasía, en cuyo dominio pierde sus límites». Ya podrá el lector formarse una idea de aquello con lo que se va a encontrar.

La historia de la literatura argentina tiene desde hace tiempo un capítulo completo con auténticos valores en la línea del cuento fantástico: Lugones, Borges, Bioy Casares, Cortázar son los nombres universalmente reconocidos. En ella pone el suyo Bajarlia y con firme personalidad, contribuyendo así a abrir la gama que ofrece el relato hispanoamericano actual, divulgado todavía casi con exclusividad en la esfera de un realismo-costumbrista, no obstante la profundización, por ejemplo, en *lo realmaravilloso* del que nos viene hablando Carpentier desde hace años (de 1949 es su prólogo a *El reino de este mundo*) y del que tan conseguidas muestras nos dan los nombres del discutido *boom*. Y esta literatura fantástica—aceptemos la denominación, como si constituyera privilegio exclusivo de un sector delimitado de la literatura—, no es menos «problemático» que el otro, ni sus autores menos «responsables» o más «escapistas». Veámoslo.

En el «Diario de un extraterrestre», que abre el libro, leemos las anotaciones del personaje sobre lo que ha observado la primera vez que pisó la tierra: *prostituta*, «forma humana de una sociedad en desintegración»; *abogado*, «traficante de la ley». O esta otra: «los terresianos son afectos a la intoxicación como medio para evadirse de una sociedad levantada sobre el símbolo artificial del oro. En el planeta Tierra se mide por este metal que nadie tiene ni se sabe dónde se halla». En el mundo visitado hay: «las colas interminables de las estaciones, el voceo de los diareros en calles

polvorientas, casi sin luz o excesivamente iluminadas (...) terresianos llenos de hambre, que trabajan inexplicablemente por un papel en cuya superficie se lee un signo». Estos terresianos, «divididos en extraños continentes, en guerra permanente que los rezagaba y apartaba de las invenciones de otros seres extraterrestres, vivían todavía en las cuevas del pensamiento, instaurando los signos negativos de una destrucción permanente». Los ejemplos como éstos podrían multiplicarse.

Los procedimientos a que echa mano Bajarlia para estructurar sus relatos no por ser los más habituales del género, pierden eficacia: el mérito está en el empleo apropiado que de ellos hace, y sobre todo en un lenguaje que discurre llano, sin tropiezos, contribuyendo así a la entrada de lo inhabitual en el mundo cotidiano que, por su acción justamente, adquiere un sentido antes apenas sospechado. Las frecuentes referencias librescas, algunas apócrifas, otras no, se insertan con naturalidad en los relatos, proporcionando a éstos un carácter de «textos eruditos», mas sin pesados «cientificismos», sino, por el contrario, haciendo sentir al lector que tal dimensión constituye también efectivamente su propia realidad. Hechos *históricos* se mezclan con la historia *ficticia*—¿ficticia?—de textos raros o imaginados; teorías sobre acontecimientos que una mentalidad plana apreciaba como pertenecientes a esferas extra (cuando no anti-) humanas, aquí se toman por parte del narrador sin la distancia crítica de una razón que se autoestima como constituyente exclusiva de lo humano.

El aficionado al género hará sus delicias en la lectura de este libro; el que se acerca esporádicamente a él puede transformarse en un adicto más.

al frente, temerosos, que se van curtiendo en el sufrimiento y en el sacrificio, que contemplan cómo se desmorona, ante el empuje de las fuerzas nacionales —más disciplinadas, más firmes—, cuanto creyeron inexpugnable, y que inician la retirada, el éxodo, sin otra meta que seguir viviendo, a costa de lo que sea.

En el original enfoque de nuestra contienda radica el acierto mayor del novelista vasco. ¿Memorias, las tuyas? Viene a nuestra mente un nombre: Arturo Barea (*La forja*). Otro: Fernández de la Reguera (*Cuerpo a tierra*). (¿También Sender: *Crónica del alba*?) Pero no estamos tratando de apuntar influencias; únicamente, señalando antecedentes significativos. Dos (tres), entre muchos.

CARLOS MURCIANO



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Libros de reciente publicación:

ECONOMIA

SPIEGELMAN, M.: «Introducción a la demografía» (1.ª edición, 494 págs.), 1.188 ptas.

FILOSOFIA

CASSIRER, E.: «Filosofía de las formas simbólicas». II. El pensamiento mítico» (1.ª edición, 324 págs.), 338 ptas.

ANTROPOLOGIA

FOSTER, G. M.: «Tzintzuntzan. Los campesinos mexicanos en un mundo en cambio» (1.ª edición, 368 págs.), 450 ptas.

PSICOLOGIA Y PSICOANALISIS

VARIOS AUTORES: «Summerhill: pro y contra» (1.ª edición, 222 págs.), 270 ptas.

CIENCIA Y TECNOLOGICA

WARD, B., y DUBOS, R.: «Una sola tierra. El cuidado y conservación de un pequeño planeta» (1.ª edición, 280 páginas), 450 ptas.

TIERRA FIRME

AGUIRRE BELTRAN, G.: «La población negra de México» (2.ª edición, corregida y aumentada, 376 págs.), 378 ptas.

BREVIARIOS

LASKER, G. W.: «La evolución humana» (1.ª edición, 152 páginas. Breviario n.º 216), 190 ptas.

MANDER, G.: «George Bernard Shaw» (1.ª edición, 158 páginas. Breviario n.º 221), 168 ptas.

SUFFEL, J.: «Gustave Flaubert» (1.ª edición, 184 págs. Breviario n.º 129-A), 226 ptas.

Solicite nuestros Boletines de «Libros de reciente publicación»

Casa Matriz:

Av. de la Universidad, 975
MEXICO 12, D. F.

Sucursal para España:

Menéndez Pelayo, 7 - Madrid-9

Delegación:

Buenos Aires, 16 - Barcelona-15

POESIA



JOSÉ MIGUEL ULLÁN: *Maniluvios*. Col. «El Bardo». Barcelona, 1972. 85 págs. Ø12x19Ø.

«No faltaba más —escribió W. H. Auden en 1971—, dejad que el poeta, si quiere, escriba poemas "engagé" (sic), protestando contra éste o aquél mal político, contra ésta o aquella injusticia social. Pero que recuerde esto: la única persona que se beneficiará de todo ello será él mismo; sus poemas asegurarán su reputación literaria entre aquellos que sienten como él. El mal o la injusticia, sin embargo, permanecerán exactamente lo que habrían sido si él no hubiera abierto el pico.»

Perdóneme tan extensa cita. Si la he traído aquí ha sido porque creo que José Miguel Ullán —un José Miguel Ullán menos dogmático, algo más escéptico y decepcionado, con mayor madurez y complejidad, en suma, del que conocíamos— opina de similar modo. Quien no hace muchos años escribiera —hablando del libro *Tengo*, de Nicolás Guillén—: «...Lo fundamental es que la poesía se salga de sus estrechas casillas minoritarias, irrumpa en las fábricas, rompa tanto fetichismo exquisito... En definitiva, que sea útil a una clase determinada», es el mismo que declara ahora a Jean Michel Fossey, crítico de *Le Figaro*: «Vamos a dejarnos de fariseísmos. En la tierra existen más de ochocientos millones de analfabetos, con hambres forzosamente más urgentes que la de leer poemas... Entonces, ¿con qué derecho tranquilizar nuestra conciencia proclamando que se escribe para la inmensa mayoría?»

El cambio podría aparecer demasiado brusco —incluso un simple pretexto para alejarse de la desacreditada poesía social— si no fuera profundamente sincero. *Maniluvios* es el libro de un autor lúcido que, instalado ya en la madurez, acepta al hombre en su totalidad: «Cerebro al aire... Despacio: / Conocimiento desnudo. / Venas que dan en azuela, / acaso en crimen o en lenguaje / mudo. En su palma la amistad. / Pero *Maniluvios* nos cuenta, también, cómo el poeta para llegar a esta humana y serena visión de la realidad tuvo que dejar parte de sí en el camino: «Un gesto herido. Muñón / que, lábil, recalca el ido». Para que Ullán llegara a saber que «no hay más raza que el azar que no hay más patria que el / dolor que todo / que todo es frágil y la muerte incluso», hubo de pagar un alto precio: «Todo pasa quedan mi desengaño sin corona / esquilas la choca fe para los muertos colorines».

No obstante, aunque Ullán haya llegado a la conclusión —no sin cierta tristeza— de la inoperancia del poema como arma útil a una clase concreta y determinada, no por ello cesa en su amarga crítica de las instituciones de una sociedad que considera formalista y caduca, entre otros defectos. Esto demuestra que nos hallamos ante un poeta de vena cívica y política, convencidos así de que su obra anterior no obedecía a los imperativos de una moda literaria, sino a motivaciones de mayor autenticidad y hondura.

Desmitificador, destructor hasta de la misma poesía, creador de un lenguaje extraordinariamente riguroso (podíamos aquí hablar de un Vallejo; «me odio cordialmente» se convierte en Ullán en «a fuerza de odiarme con ternura»). De un lenguaje brillante —sin embargo, nunca superficial ni decadente— en el que encierra una gran carga conceptual. Dueño de todos los recursos del verso y experimentador de nuevas formas, José Miguel Ullán ha demostrado en *Maniluvios* ser uno de los autores mejor dotados y más prometedores de la joven poesía española.

FERNANDO ORTIZ SANCHEZ

FRANCISCO CARENAS: *Poetas españoles en USA*. Col. Adonais. Ediciones Rialp. Madrid, 1972. 181 págs. Ø12,5x17,5Ø.

La presente antología, según informa el propio autor, ya tuvo una anticipación más restringida en la revista *Espiral*, de Bogotá, aunque, al parecer, aquello fue sólo una especie de ensayo con miras a un trabajo —éste— de mayor aliento. Por supuesto, es ahora cuando Francisco Carenas nos ofrece el amplio panorama de la poesía escrita por autores españoles residentes en Norteamérica; poetas, todos ellos, dedicados a la enseñanza en universidades y centros docentes de primer orden. Respecto a su identidad como grupo generacional, la realidad es que no existe como tal, ya que se trata de poetas de edades y hasta de estilos diferentes, los cuales han ido llegando a Estados Unidos también en momentos distintos.

Veinte son los nombres que Francisco Carenas incluye en su antología: Jorge Guillén, Joaquín Casaldueiro, Arturo Serrano-Plaja, Ernesto Guerra da Cal, Ildelfonso-Manuel Gil, Marina Romero, José Rubia García, Germán Bleiberg, Rafael Millán, Manuel Durán, Odón Betanzos Palacios, Tomás Segovia, Jaime Ferrán, Manuel Mantero, Julia Uceda, Luis Beltrán, Alfredo Gómez-Gil, Lluís Alpera, Ana María Facundo y Concha Zarzoya. La mayor parte de ellos no sólo son poetas conocidos en España, sino que gozan de gran renombre en todo el ámbito de habla castellana; sin embargo, otros son apenas identificados por el lector corriente. Precisamente aquí radica uno de los aciertos del antólogo; otro ha sido incluir textos en catalán, gallego y valenciano, aparte del castellano, claro está,

según los casos y autores de que se trata.

Ni que decir tiene que Francisco Carenas conoce a fondo el tema que aborda. No en balde reside en los Estados Unidos desde hace tiempo como catedrático de Filosofía y Letras en la Universidad de Boston. Por otra parte, a él se deben numerosos estudios y ensayos sobre literatura española, publicados en revistas especializadas de Amsterdam, Estados Unidos, Puerto Rico y Méjico. Actualmente prepara, entre otros libros, La sociedad española contemporánea en la novela y El laberinto mágico de Max Aub. Quiere decirse que es hombre plenamente preocupado por la realidad social y cultural de España. Con respecto a Poetas españoles en USA, dice en un prólogo, que nos ha parecido demasiado breve, que en general se excluye de las antologías españolas a nuestros poetas de esta —aquella para nosotros— parte del Atlántico, que empiezan a formarse un nombre a raíz de su salida. Y prosigue: «Esta deficiencia se debe, la mayoría de las veces, a la falta de información, siendo el resultado que en su país de origen apenas se les conoce o se ignora esta otra faceta de su profesión».

En términos generales, sobre todo por lo que tiene de informativo, nos parece estupendo este intento de Francisco Carenas al ponernos en contacto con los poetas españoles residentes en Norteamérica. Varios de ellos, ya se ha dicho, son ampliamente conocidos aquí, incluso viajan con relativa frecuencia a España, pero hay otros que, prácticamente, son desconocidos. Aparte del prólogo, demasiado breve a nuestro juicio, repetimos, el antólogo incluye una semblanza biográfica y bibliográfica de cada autor, como es habitual en esta clase de libros, precediendo a los poemas de cada uno de ellos.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

ERNESTO CARDENAL: *Poemas*. Colección Ocnos. Editorial Llibres de Sinera. Barcelona, 1971. 166 págs. Ø10,5x18Ø.

Ernesto Cardenal es hoy un sacerdote nicaragüense que vive apartado del mundo desde que en 1957, después de estudiar Filosofía y Letras en México y Estados Unidos y tomar parte muy activa en las luchas políticas de Nicaragua contra la dictadura de Somoza, experimentó una conversión religiosa y dos años después comenzó los estudios sacerdotales. No se ordenó hasta 1965, en Nicaragua. Con anterioridad a su conversión y a su activismo político, residió cierto tiempo en Madrid, donde publicó la antología *Nueva poesía Nicaragüense* (1949), cuyo prólogo no era otra cosa que la tesis de grado de su carrera de Letras. Y antes de iniciar los estudios eclesiales, fue novicio de Thomas Merton en el retiro de un monasterio trapense de los Estados Unidos. Su retiro actual data de 1966, apartado en una colonia por él fundada en un archipiélago escondido y remotísimo de su país, del que apenas salió en todos estos años.

Es Ernesto Cardenal un poeta

UN REQUIEM ANDALUZ, DE ALFONSO CANALES

Hacia mediados de este siglo, como he recordado más de una vez, comenzó a advertirse en el Sur un resurgimiento de la poesía con signos de revistas y grupos jóvenes, nombres nuevos con salida en libro e impulsos en son de contrapreso del entonces abrumador dominio del Norte, que, al cabo, produjeron, en los mejores casos, una síntesis por la que el verso andaluz ganó profundidad sin perder categoría su verbo.

Justamente en 1950 publicaba Alfonso Canales *Sobre las horas*. Tenía veintisiete años; y seis después, con *El Candado*, iba a mostrar una de sus características fundamentales: la inclinación a lo poemático, entendido de manera rigurosa, que en *Aminadab*, Premio Nacional de Poesía de 1965, alcanzaría el punto óptimo dentro de la obra de este malagueño y dentro también de una vertiente no poco usada de la lírica y la lírica-épica actuales.

Aunque a todo lo no escrito en prosa se le llame ahora poema, debe recordarse que de 1939 acá ha habido y hay magníficos ejemplos de poemas propiamente dichos, cuyos antecedentes más próximos habría que buscarlos, con la seguridad de reconocerlos, en *El Cristo de Velázquez*, de Unamuno, y *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado. La exigencia de unidad, el ritmo de narración y el gusto por un desarrollo conceptualista han sido hasta ahora factores muy estimulantes de ese modo de hacer, cuyos rasgos se transmiten sin duda a la técnica de la pieza breve, o se trasvasan por proyección desde ésta.

A Alfonso Canales le podemos llamar poeta culto con todas sus consecuencias, como a muy pocos de hoy. Bien se ha ido viendo—a quien quisiera ver, naturalmente—de qué manera progresiva dio importancia al tema y al problema. *El Candado* está escrito sobre material del recuerdo, igual que *Reales Sitios*, mientras que *Aminadab* y *Port Royal* se apoyan en basamentos tan importantes como el Demonio y el Janseñismo. Por estos últimos, una acusada y personal preocupación religiosa: por aquellos, mucho de autobiografía hacia el encuentro de primeras y segundas raíces. Y en las dos bandas, la evidencia de una mano que no se deja llevar, que mide y logra la emoción sin dejar de controlarla, pero asimismo sin que cuanto suele sostenerla quede en esqueleto.

alfonso canales
requiem andaluz



La síntesis—profundidad y belleza—de que antes hablaba tiene, por ello, en Alfonso Canales un expresador categórico, cuya importancia no ha acabado de fijarse.

Réquiem andaluz (1) es también un poema en su acepción más exacta. Pero inmediatamente hay que establecer diferencias respecto a la obra conocida del autor, empezando por su estructura singular, en la que me parece advertible una intención estructuralista. La vena elegíaca se divide aquí en dos caminos que se ofrecen paralelos, subrayados por el empleo de la letra redonda y cursiva para sus respectivas trayectorias. Alguien nace; alguien muere. Por la primera de estas vías rafaguean recuerdos; por la segunda, la imagen angustiosa de un ser en hora postrera. Palabras de una u otra columna ponen en relación ambas veredas, las unen crecientemente hasta ir conformando ese alguien que ve morir a lo más querido.

Tenemos que, por ejemplo, *al balcón de sus cunas con productos muy semejantes* sigue en la otra columna *Nada se asemeja / a los huesos que irrumpen, con la muerte, o bien Ya sé que no me importa / no tardar y Cuánto tarda esta agonía... Los peces pulsan / su asfixia y ¿No es posible / encontrar más oxígeno a buen precio?*, etcétera. A partir de la página 30, *Por primera vez te he nombrado, / Dios*, la letra cursiva ocu-

(1) ALFONSO CANALES: *Réquiem andaluz*. Colección Visor de Poesía, Madrid, 1972; 11,5x19 cm., 58 págs.

pa la columna de la derecha y la redonda la de la izquierda. Esa variación corresponde al momento en que el poema digamos que se subjetiviza más y empieza a ser el llanto de un hijo por su madre, evocaciones surgidas en una atmósfera de entresueño alternadas con una visión muy realista: la descomposición corporal. El fin vuelve al principio; y entonces sabemos que Alfonso Canales ha vivido en tres perspectivas—pasado, presente y futuro—el acabamiento de una persona amada. El instante del máximo desaliento, aparece en las palabras: *No hay nada / por hacer. Muerte y vida se confunden / en desesperación*. Hay una cancela que no puede abrirse, y es dudoso que el muerto descanse. *Vivimos / su muerte, y descansamos / de su vida*. Pero la carcoma no cesa.

La elegía tiene, como ya digo, dos bloques interrelacionados, dos notas que se van asemejando hasta fundirse totalmente en el acorde final (redondas y cursivas se unen). Canales renuncia esta vez a un montaje narrativo e igualmente a un desenvolvimiento conceptual no exento nunca de poesía de ley. Comprime ambas técnicas, las encápsula al servicio de una tensión de madrugada dramática en espera de un fin, donde el tiempo pierde su ritmo conocido para tornarse extraño y hondo. Es aquí una muerte lo que importa, y el poeta no se sale al ámbito mayor de las reflexiones sobre *la muerte*, pero ¿no basta lo particular para que lo general se nos descubra?

Una motivación tan casi inevitablemente romántica y volcada como es ésta, halla en este caso un poeta virtuoso de la exactitud verbal, que ha procurado, en visible esfuerzo, hilada en endecasílabo y heptasílabos. Canales afronta de manera cruda y enjuta el hecho de la muerte, sin un aspaviento ni una saltadura de bardas metafísicas (la física se hace aquí intensa poesía). Puede pensarse si una disposición tan rigurosa y preconcebida del poema no habrá sofocado en demasía lo entrañable; pero creo que se trataba de eso: de someter en lo posible el dolor a la inteligencia. Nuevamente es un poeta andaluz quien se encarga de dar una lección de antirretórica y quien ensaya—al aire de algún procedimiento novelesístico muy actual!—nueva realización de un tema permanentemente universalizado.

LUIS JIMENEZ MARTOS

revolucionario—en 1970 estuvo en Cuba como miembro del jurado del Premio Casa de las Américas—; su poesía se inscribe en la tan denostada hoy en España—dicen que pasó de moda (?)—poesía social. Poeta social, sí; poeta de los llamados testimoniales; poeta que no se anda con paños ornamentales ni navega en góndolas venecianas, que huye de todo hermetismo y toda oscuridad, porque su poesía es poesía de clara denuncia. Poesía de raíces apostólicas, denunciadora de cuantas lacras sociales e injusticias hay en este mundo que nos acecha y estrangula. Poesía cristiana, de inspiración evangélica, como hecha por un sacerdote que antes fue revolucionario, militante activo en su país cuando Nicaragua era presa de una dictadura. Hispanoaméri-

ca, el pueblo hispanoamericano, late en estos poemas sociales o testimoniales, que el apellido es lo que ya no importa, si es que vamos arropados o perfumados de sándalo liricoide y nos asusta—no está bien vista por cierta crítica snob—la calificación de social. Y como Hispanoamérica es ese latido profundo e inspirador de Ernesto Cardenal, poeta-conciencia, poeta-pueblo, poeta-raíz, esta poesía suya ha ejercido y ejerce enorme influencia entre las nuevas generaciones de poetas hispanoamericanos de todo el continente.

Quien pretenda una aproximación a este gran poeta nicaragüense, bastará con que lea *Poemas*, libro antológico de toda su obra que el pasado año tuvo el acierto y la fortuna de publicar la barcelonesa colección Ocnos.

Yo lo he leído casi un año después y puedo asegurar—y lo aseguro sin reservas—que estamos ante un poeta de trascendente importancia. Y nada me extraña que lo sigan los jóvenes americanos y cuantos españoles se acerquen a su poesía sin prejuicio alguno, incontaminados de olor a sándalo y de otros adornos excesivos y a la moda artificiosa. La desnuda poesía, la poesía auténtica y entrañable, la poesía al servicio del hombre, nos abrirá sus puertas no más llegar a los umbrales de este libro mágico y lógico, porque de todo hay en él. Ernesto Cardenal canta y cuenta. Y su lengua poética, rica y abundante, tiene esa fuerza expresiva de los poetas con amplia voz para cantar y contar. Algunas veces—también acaso por la intención y los te-

mas—nos recuerda a Neruda. O por la ironía—e igualmente por los temas—, al Rafael Alberti de «13 bandas y 48 estrellas». Decididamente, podríamos inscribir a Ernesto Cardenal en la órbita nerudiana. Pero en un nerudismo de raíces evangélicas siempre. El verso no se sujeta casi nunca a rigor formal alguno. Es verso libre, desparramado versículo.

Poemas, libro antológico, contiene una selección de cada uno de los libros publicados por Ernesto Cardenal y otros poemas—siete más—aparecidos en periódicos y revistas. Los libros representados en esta antología son: *Hora 0* (1960), *Epigramas* (1961), *Gethsemani, Ky* (1964), *Salmo* (1964), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), *El estrecho dudoso* (1967) y *Homenaje a los indios ame-*

ricanos (1969). No está representado—ignoramos las causas—su último libro publicado: *Vida en el amor* (1970). No se indica si la selección ha sido hecha por el propio Ernesto Cardenal—suponemos que sí—ni se da tampoco explicación alguna sobre la selección. Un prólogo o prologoillo hubiera sido conveniente, dado el carácter antológico del libro. De todos modos, el lector puede suplir esta falta imaginando lo que de una lectura atenta del libro todo—lectura que para mí fue de interés creciente—se viene desprendiendo poema tras poema.

JACINTO LOPEZ GORGE

ROBERTO FERNÁNDEZ IGLESIAS: *Cartas*. Participación. Panamá, 1972. 16 págs. Ø13,8×21,3Ø.

El autor, pese a su edad—nació en 1941—es uno de los valores más firmes en la literatura de Centroamérica. Estas *Cartas*, que ya aparecieron hace un par de años y que hoy ven nuevamente luz en tierra propia, son confirmación de una fama, bien que ésta se asiente en principios (esa antipoesía, como todos los anti, posición equívoca y ya al mar-

gen) discutibles. En efecto, Fernández Iglesias, abusa de algunas frases; por esquivar, eludir todo sentimentalismo, va hacia el tremendismo, con un mucho de romántico e, inevitablemente, con otro tanto de ese sentimentalismo. Es una lucha en vano. El poeta, por fatalidad, es un corazón, y éste, el de un niño, porque pese al tamaño físico, colosal, del poeta, o precisamente por ser de semejante estatura, Fernández Iglesias es el niño que se complace en destruirlo todo, mientras llora. Todo esto, para reafirmar su gran categoría de poeta, de cantor extremado en esa tierra flameada de sol, donde cunden los sonidos, el movimiento, la prisa, y todo es ya música y estrépito.

¡Bien por este poeta gigante que grita entre la muchedumbre, que anuncia sus poemas en medio de la turba, el mercado! Claro, nunca ha logrado vender un poema. Solamente los pregona: «A lo mejor yo / o tú / o ambos / pero es una vergüenza / decirlo en esta época / No hay ternura posible» (pág. 8). Y es que los antipoetas no se dan cuenta de que siempre habrá golondrinas y... lugares comunes. A Fernández Iglesias no le importan la gramática, ni la estética, y peor

aún la preceptiva. Va descuidado. Como un albatros. Se burla de Rubén y de su estatua, Mas, en el fondo, ¡qué amargor de crío!, ¡qué berrinche!, pues no se consuela, y escribe así para vengarse de quienes contaminaron la poesía.

A estas horas, claro, resulta inútil averiguar qué entendemos por poesía, por antipoesía. Nicenor Parra es una voz destemplada, dígame lo que se dijere, y Fernández Iglesias es un poeta empecinado en destruir toda la fealdad dejada por aquellos mayores... ¡Cómo odia a los adultos y a los vates!

El es un poeta, simplemente un poeta. Es un niño solitario que no sabe cómo regresar a la Infancia. Por eso, su poesía.

FRANCISCO TOBAR GARCIA

OLGA ARIAS: *Testimonios*. G. B., Bilbao, 1971. 94 págs. Ø13×18,5Ø.

Desde México nos envía Olga Arias un libro de aforismos que ha impreso en Bilbao. Lo titula *Testimonios* porque lo son de su alma, de su pensamiento. Son noventa aforismos, por lo general muy breves, referidos a las

cuestiones que más le interesan, siempre desde su situación anímica especial. Es un libro de reflexiones poéticas de variada intención, a las que une un tono común de tristeza y amargura. Al no conocer a la autora es imposible decir si se trata de sugerencias que ha escrito a lo largo del tiempo o responden a una situación concreta y comprometida.

Domina siempre la desolación, que Olga Arias nos explica así: «Por la libertad lo dejé todo y contraí la dolorosa soledad incolora.» Otras veces medita acerca de la insolidaridad humana, comenzando por darse como ejemplo: «Debo ponerme la capucha del erizo, porque voy a reunirme con los otros. Endurecidas cicatrices en el alma me hablan de los peligros de andar al descubierto.»

Pese a ello, a menudo sus soliloquios tienen un comentario inspirado por una situación social de la que se hace partícipe: «En la esquina de la plaza hablan de la patria, del pueblo; dicen de la justicia. Enfrente, bajo el dosel de su balcón, el virrey murmura palabras de indiferencia. En medio, las pobres gentes no logran calmar con frases su ayuno involuntario.» Hallamos tam-



BENJAMIN O LA ESCRITURA

WALTER BENJAMIN:

«Iluminaciones II»: Baudelaire

Ed. Taurus. Madrid, 1972.
190 págs. Ø13,5×21Ø.

La azarosa personalidad de Walter Benjamin está marcada por un doble y clamoroso fracaso: el de su vida—exilio y suicidio—; el de su obra fragmentaria y maldita, reivindicada apenas por el fervor de su gran amigo T. W. Adorno. Pero justamente en este fracaso podría cifrarse una clara intención: la provisionalidad como estructura última del arte y de la vida. (En Benjamin, vida y obra, cumplen un mismo y ciego destino.) Jesús Aguirre—traductor inteligente de estas y otras «Iluminaciones»—subraya intencionadamente la monomanía coleccionista del autor, síntoma que podría definirse como vana pasión del residuo, asedio a lo real desde flancos autónomos y desusados, resistencia lúcida a apoyar lo establecido, duda acerca de una coherencia apenas posible, rigor indeterminado.

Primera conclusión: Benjamin no dogmatiza. Le tiene un sano horror a las ortodoxias estáticas. Es—por dialéctico y por escéptico—un hombre de fronteras movibles, dispuesto siempre a rebajar cualquier teoría pretenciosa. ¿Escepticismo? ¿Cautela? Sí, pero todo eso sentido como autenticidad. Hay en Benjamin no sé qué mezcla de opresión inválida y de libre soberanía. Obra en la que se perciben los límites (pero sin ese hedor que Mahler no podía soportar). Umberto Eco ha dicho que el arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo. La frase cobra una dimensión justa en esta obra torturada y singular.

¿Tema? Baudelaire. Un Baudelaire fracasado, escéptico, camaleón—sucesivo «flaneur», apache, traperero o dandy—, pero genio al fin. De toda la obra de Benjamin, acaso sea ésta—y no en vano—la más autobiográfica (en el sentido en que toda obra creadora destila autobiografía). El autor ha hecho un acopio documental casi abrumador, aunque un tanto desordenado. Desde la crónica mundana frívola hasta la seca documentación diplomática. De lo más abyecto a lo más exquisito. Fragmentos de una época fascinante en una ciudad que a Benjamin le parece única: el París del Segundo Imperio. ¿Por qué esa cita continua, de textos, de cosas? ¿Por qué esa obsesiva caza de lo concreto, esa pasión desmesurada por lo insignificante? La cita en Benjamin es parte de su intención fragmentaria, pero también de su miedo a dogmatizar—que es un poco irse al limbo—. El dogma—o su denegación—tendrá que ser resuelto por el propio lector. Obra,

pues, de «collage», trepidante, contradictoria, variopinta. Benjamin mima el dato concreto—acaso por su misma caducidad entrañadora de un «aura» que sólo él sabe percibir—; intuye que las cosas están llenas de ángeles o de demonios, de presencias o de intenciones que las rebasan, elevándolas dorsianamente a categoría.

Un método, por tanto, inconfundible: aplicación del pensamiento al dato concreto cultural. Benjamin rehúye la vaguedad (tal vez su vida desgarrada le haya impuesto a la obra ese acerbo realismo metodológico). ¿Quién nos habla? ¿Un filósofo? ¿Un sociólogo? ¿Un historiador? ¿Un poeta? Digamos que todos y ninguno. Benjamin o la ruptura de las clasificaciones al uso. Benjamin o la escritura interrumpida. Sería ingenuo negarle intencionalidad a ese aparente caos. Benjamin no es el aprendiz de brujo, víctima de osadas manipulaciones. Sabe dónde están los resortes (o mejor dónde «no están»).

Se ha dicho de ese proyecto ambicioso (la reconstrucción histórico-filosófica del siglo XIX), que quedó apenas esbozado. Yo me pregunté si Benjamin no eligió esa provisionalidad desde su misma demencia. Pero volvamos a Baudelaire: ¿Qué imagen nos ofrece esta obra? La más movible. La más exacta también. Porque Baudelaire fue un ser dual. No eran convicciones, sino susurros los que se disputaban su oído. El desgarramiento no es fortuito: Cópia—como un espejo—la imagen de una época hondamente dividida. Si Baudelaire—como todo gran artista—se adelanta a su tiempo, burlándolo, escamoteándole muchas contradicciones, es a pesar suyo. El arte ve más que el artista. Mientras la obra escapa misteriosamente de la batalla—aún viva—para cantar victoria, el poeta sigue enredado con sus demonios en un duelo «en el que antes de ser vencido, grita de espanto». Esa es la contradicción que desgarró al genio.

Baudelaire asiste a los primeros torbellinos del consumo. Vive, por vez primera, la fascinación de sentirse multitud, las tentaciones irisadas y vehementes de la mercancía mimada por las exposiciones y la moda, la magia de los pasajes que simbolizan esa época dorada y confusa. Su ambigüedad le permite moverse sin sospecha por ese territorio de las tentaciones. Es el poeta-camaleón—tan certeramente definido por Keats, citado y afirmado por Cortázar en su *Vuelta al día*...—. Todo poeta verdadero esconde a un panteísta; ve dioses en las cosas; anhela él mismo las más desenfundadas encarnaciones. No es fortuito que Baudelaire haya incorporado a la poesía términos y tipos tradicionalmente «infames»: el conspirador, el «flaneur», la lesbiana... (¿No es significativo que Baudelaire pensase en *Les Lesbiennes* como título primero para *Les Fleurs du mal*?)

Benjamin insiste en un nuevo símbolo literario: la multitud. Hugo escribió que las profundidades son multitudes. Engels des-

bién aforismos poéticos, sin otra apoyatura que la de expresar un sentimiento motivado por la contemplación de algo bello: «Los pétalos que hoy ponen un tapiz rosa en torno del durazno, mañana se confundirán con la tierra. Es vano mi afán de atrapar el hermoso instante.»

Testimonios es un libro de lectura muy grata, al que encuadramos dentro de la poesía en prosa por sus afortunadas descripciones líricas de algunas ideas o de algunos actos. Su expresión tiene la fuerza y el rigor del lirismo estricto: «Soy la mirada atraída por la lejanía, el árbol que entiende la voz del viento. Mis sentidos, en torno de lo inefable, se parecen a las palomas que revuelan alrededor del campanario y en él anidan. Succede que amo.»

ARTURO DEL VILLAR

SERGIO ZAPATEIRA, G.: *Ausencia*. Autor. Calatayud, 1972. 80 págs. Ø17x24,5Ø.

¿Existen, en verdad, para un verso-cantano, posibilidades y procedimientos para dejarse ver? Estoy convencido de las grandes

odiseas que los jóvenes tienen que asumir a su pesar, tratando de romper esa voluminosa lámina de acero que, por tanta incompreensión como rodea a la poesía, impide sacar, aunque sólo sea un momento, la cabeza al exterior. Conozco las dificultades editoriales con que tropiezan poetas más o menos consagrados y la casi imposibilidad metafísica de publicar para un autor novel.

Mas, a pesar de todo, me atreveré a decir que algunos hay. Tenemos los tan numerosos premios literarios en que abunda este país, las varias revistas exigentes en el género (no demasiadas, por desgracia) y las lecturas numerosas que, en distintos centros culturales de la capital y las provincias, se vienen celebrando semana tras semana.

Sin embargo hay quien prefiere (¿precaución?, ¿miedo? ¿repulsa?) hacerse «empresa» y arriesgar, dejar a fondo perdido el coste de una edición que se regala o que, mal distribuida, apenas alguien lee.

¿Compensa el sacrificio? ¿Qué es lo que se intenta al publicar? Es necesario responderme, al plantearme la responsabilidad que toca al que comenta cuando se enfrenta a la primera obra

de un joven, sin poder rehuir el compromiso de establecer esa buena parte de verdades de las que ni el dolor ni la benevolencia pueden apearnos.

Me vuelvo a plantear estas preguntas ante Sergio Zapateira, de quien no sé absolutamente nada, ni aún su edad. Sé de él lo que me comunica este conjunto de poemas (no de versos) (?), el «Prólogo» de Alberto Albericio Conchan («este su primer libro, en el que nos razona la suya ausencia del campo literario»), «...Lo que dice el autor» en una especie de preceptiva literaria preliminar; lo que, en fin, nos cuenta en la contraportada. Nada de ello es mucho, ni, por supuesto, suficiente. Ni, tampoco, voy a utilizarlo como argumento a comentar, salvo en el caso de sus versos, que es por donde cada poeta se salva o se condena ante el lector.

Ausencia es, pues, un primer libro. Sesenta y tres poemas sin titular (lo hace con números), de diferente corte, con abundancia de versos de arte menor, sin preocupación de decoraciones exteriores, «sin arreglos desnudos, tal como nacieron». Sus condicionamientos vienen dados por un romanticismo demasiado polvoriento en su vejez y, a veces, por una preocupación de tipo «social» que, ya, me parece superada por los poetas que comienzan (Bécquer me enseñó la pasión / el dolor, el amor. / Lorca a caminar / por la senda de

estrellas / con perfume a limón. / Machado me dijo que el limón es amarillo / y la estrella un astro. / Celaya me habló de amor carnal, / vino, placer, realidad...) y que le sitúan en la «antigüedad» de los poetas de sus años (no demasiados, por su fotografía), donde tan rápido se corre. Su concepto de la forma (toda una teoría) no me parece errónea ni acertada, entre otras cosas porque la forma de la Poesía (como la de los gases y los líquidos es la del recipiente que los contiene) es aquella en la que sin saber por qué, surge el poema. Su potencia de creador se queda en lo anecdótico y en lo tópico, sin que le justifique algunos brotes de auténtica emoción. Y etcétera.

Tendrá que ser más riguroso con su estro. Y, desde luego, habrá de revisar la inspiración (sólo un optimista puede pensarla aún como «scintilla Dei»), cuando, sobre todo, si por respetarla en demasía, nos juega la pasada de descubrirnos la falta de consistencia del tejido. Todos estos juicios son aquí señalados con voluntad de aviso, si como me imagino la poesía es vocación y «profesión» de amor para el que escribe. Publicar es desnudarse ante el que tiene la obligación de comentar, y suele venir acompañado de estos riesgos. «Lo que está escrito, queda escrito», que decían los latinos.

ANGEL GARCIA LOPEZ

INTERRUMPIDA

cribe la indiferencia brutal, el aislamiento, el desamparo del individuo perdido en el seno de la multitud. En Poe la multitud es horror. Baudelaire —lejos de esa divinización épica o de ese horror— escribe: «El placer de estar en las multitudes es una expresión misteriosa del goce por la multiplicación del número.» Baudelaire es un mirón empedernido. Se pierde para ahogar sus pasiones. Para Hugo las aglomeraciones son dioses; para Baudelaire son tentaciones o —mejor— remordimientos. Baudelaire —escribe Benjamín— «escruta para el héroe un lugar de huida en la masa de la gran ciudad». Y concluye: «Hugo —como 'citoyen'— se pone en lugar de la multitud; Baudelaire se separa de ella en cuanto héroe» (pág. 83). El poeta no es un mero «flâneur». El placer de mirar queda supeditado a la ardua tarea de crear. Y Baudelaire es —bajo apariencias frívolas— un exigente. Diecisiete años anduvo empeñado en una de las tareas más ejemplares y desagradecidas: traducir a Poe. Las revisiones minuciosas, tenaces, de su propia obra lo acreditan como el severo trabajador que fue.

Acaso uno de los más bellos y hondos capítulos sea el dedicado a lo moderno, si bien Benjamín reconoce que la teoría de la modernidad es uno de los puntos más flojos en Baudelaire. El artista precisa ser un héroe frente a la hostilidad de lo moderno. «Lo moderno —escribe Benjamín reinterpretando al poeta— tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad que no concede nada a la actitud que le es hostil... «Ese suicidio —explica— no es renuncia, sino pasión heroica» (pág. 93). (La cita resulta escalofriante y profética: de esa pasión suicida morirá el propio Benjamín en la frontera franco-española [1940].) ¿Qué le queda al artista frente a un mundo que le invalida? La desolación —Baudelaire se reconoce en los albatros moribundos—, pero también la atenta rebeldía. La «poesía del apache» no es otra cosa que la entronización de la disidencia, el culto a la subversión de los valores vigentes. La imagen del trapero no es sino la metáfora continuada del propio poeta: «a ambos les concierne la escoria» (pág. 98). Ser leído como un escritor antiguo: he ahí la inmortalidad que Baudelaire pretende. ¿Qué significa este retorno —entre desgarrado y nostálgico— a la antigüedad? El reconocimiento de unas vigencias que la modernidad rechaza. La tarea del artista moderno será configurar esas vigencias con formas nuevas.

Otros temas inquietan la obra. El dandy «último resplandor del heroísmo en la época de las decadencias», el maquinismo, la mercancía entronizada como nuevo divo, las calles de París —también Benjamín fue un paseante feroz—, las barricadas. Y Baudelaire en el centro de todo, atento y ambiguo.

JOSE MARIA BERMEJO

SOCIOLOGIA



ENRIQUE TIERNO GALVÁN: *La rebelión juvenil y el problema en la Universidad*. Seminarios y Ediciones, S. A. Madrid, 1972. 140 págs. Ø11x18Ø.

He aquí un libro necesario, valiente, oportuno y —para muchos— molesto. Saludablemente molesto. ¿Por qué? Inútil subrayar la creciente actualidad clamorosa de la rebelión juvenil. Inútil negarle a la juventud universitaria cierta primacía crítica con respecto a una juventud menos incisiva. Como joven, como universitario, me veo doblemente implicado. Confesaré cierta apatía inicial, confesaré también —porque es justo— un gradual entusiasmo coincidente a medida que avanzaba en la lectura.

Tierno Galván conoce la Universidad, conoce —por convivencia, por difícilísima y ejemplar consagración— cómo es y cómo piensa esa juventud devorada por las contradicciones de la sociedad adulta. No hay duda. Hoy la juventud se encuentra en una encrucijada singularmente crítica. Acaso como nunca, opina Tierno Galván. ¿Qué novedad no usada favorece el trance? La respuesta se agranda: la socie-

dad neocapitalista. ¿Qué valores defiende esta sociedad? El valor del dinero, poderoso divo. ¿A costa de qué? De mucho, ciertamente. Y ahí empieza la rebeldía. Rebeldía ante una moralidad adulta que se ahoga en íntimas y vergonzantes contradicciones. Que proclama y deserta, que da con una mano y quita con las dos, que mantiene cierta honorabilidad caduca y —a veces— ridícula, que masifica, que tiende (sutilmente, descaradamente) a integrar a los elementos de la disidencia, que —afortunadamente, y acaso esto sea lo único positivo— empieza a sentir un cierto malestar de conciencia...

La protesta estudiantil no es diferente a la protesta juvenil en general. Pero ciertamente está mucho más cualificada. ¿Quién ha dicho que la juventud no sabe lo que quiere? Demasiado lo sabe. Demasiado lo sufre. Tierno Galván —con un espíritu nada sospechoso de demagogia— procede a una despiadada y saludable desmitificación. La juventud sabe lo que quiere. Tiene conciencia de su propia valía y ataca los clasismos sutiles (discriminación en el trabajo, desprecio de los adultos no exentos de cierto rencor malicioso que no es sólo biológico, tópico de inmadurez, mito de la experiencia sabelotodo, etc.). Ve lamentables contradicciones éticas. Disiente con estricto coraje de ciertas opresiones silenciadas. Observa un mundo tristemente desquiciado, al que quisiera salvar. ¿Qué es esa mala conciencia del adulto (a veces tan vaga), sino un trágico mentis a su moral intocable? Moral de apariencias, de convicciones forzadas por la rutina o por el interés. Grandes palabras para llenar el corazón vacío...



LE OFRECE

DEPORTE, PULSO DE NUESTRO TIEMPO, de José María Cagigal. 238 págs. 130 ptas.

En esta obra el autor hace un profundo estudio sobre el fenómeno deportivo, visto desde distintos ángulos.

DROGAS Y TOXICOMANIAS, del doctor Octavio Aparicio. 525 páginas. 150 ptas.

El mundo de las drogas y los tóxicos, así como sus consecuencias visto por un eminente especialista en esta materia.

LA IGLESIA DESDE EL ESTADO, de Alfredo López. 166 páginas. 60 ptas.

Nunca como ahora han necesitado la Iglesia de España y el Estado pensar juntos en su presente y su futuro. El autor no oculta ningún problema, avanza sobre todos ellos con espíritu de paz, pero sin concesión ninguna a lo fácil.

DON JUAN CARLOS ¿POR QUÉ?, de Juan Luis Calleja. 234 páginas. 80 ptas.

Se trata, sin duda, de uno de los libros más importantes para comprender la entraña y el futuro del Régimen actual.

UNA MISION SIN IMPORTANCIA, de Juan López. 275 págs. 80 pesetas.

En este libro se relata una misión llevada a cabo por una Delegación de Sindicalistas de la C. N. T. y las luchas internas que subyacían en el bando republicano durante la guerra civil.

EL NACIONALINDICALISMO, CUARENTA AÑOS DESPUES, de Juan Velarde Fuertes. 310 págs. 100 ptas.

Un interesante libro que enfoca, desde la perspectiva actual, la entraña económica del nacionalindicalismo, con sus logros y retrocesos.

SEGUNDO DE CHOMON, de Carlos Fernández Cuenca. 206 páginas. 100 ptas.

Obra muy interesante al comienzo de la celebración del centenario del primer cineasta español que alcanzó nivel europeo.

LA HISTORIA PERDIDA DEL SOCIALISMO ESPAÑOL, de Ricardo de la Cierva. 292 págs. 90 ptas.

Obra montada sobre una serie periodística de hace dos años, a la que se ha añadido un conjunto de opiniones sobre su contenido y diversas notas de complemento.

LA IDEOLOGIA MILITAR, HOY, de Manuel Cabeza Calahorra. 352 págs. 200 ptas.

Un interesantísimo estudio sociológico, político y militar realizado por el general segundo jefe del CESEDEN y prologado por el hasta ahora jefe del Estado Mayor Central, teniente general González Camino.

ESPAÑA Y LAS LUCHAS SOCIALES DEL NUEVO MUNDO, de Indalecio Liévano, senador colombiano. 342 págs. 180 ptas.

Obra realmente magistral, que puede introducir al lector español en un problema profundo de la historia de América.

DE PROXIMA APARICION:

EL LEGADO DEL JUDAISMO ESPAÑOL, de David González Maeso.

Pedidos en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL
Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos
Avda. del Generalísimo, 29. MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. de José Antonio, 51. MADRID-13

LIBRERIA EXPOSICION
Muntaner, 221. BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA
Calle de Paraná, 1159. BUENOS AIRES

Las preguntas que hace Tierno Galván son graves. Proceden de una situación contradictoria de caos. ¿Qué sentido tiene que se toleren e incluso estimulen genocidios monstruosos, como el de Biafra o Pakistán, por gentes que ayudan a la vez a las víctimas? ¿Qué sentido tiene que el azar del nacimiento defina las posibilidades de la inteligencia? ¿Y el hambre de muchos a costa de la opulencia restringida a unos pocos? ¿Y la familia mitificada, cuando la experiencia burguesa constata su descomposición? La sociedad de los adultos jamás sabrá responder. ¿Por qué? Porque es ella misma la que orquesta esas contradicciones y las fuerza a convivir con el mayor descaro. Si el joven se opone, protesta, acusa, dilucida, está socialmente perdido. Se impone —se le impone— la integración, es decir, el ingreso en una complicidad pública, y esto el joven auténtico no lo puede sufrir. De ahí que ironice sobre ese sésamo dorado que se llama «porvenir», «estar situado». ¿Dónde? En el centro mismo de la desvergüenza candidamente disfrazada. Parecen palabras mayores. Lo son. Pero pesadas y escritas con la objetividad de un intelectual neto, que sabe lo que dice y por qué lo dice.

Difícilmente podíamos encontrar un intérprete más lúcido. Su desmitificación —repito— es saludable. Y justa. Y honrada. Y llena de sentido. ¿Por qué la Universidad no cumple su misión? Porque «no interesa» que la cumpla. De ahí la decepción, la inadaptación de los mejores. La Universidad, hoy, es una fábrica de hacer títulos con vistas a una competencia de tipo puramente económico. ¿Dónde está esa llave secreta que se llama vocación? (En el fondo del mar...) ¿Por qué no admitir —con vergüenza, claro— que la paracultura ajena al ámbito universitario es infinitamente más rica que la propia cultura universitaria? ¿Qué sentido tiene hoy la voz *ex cathedra* (colectiva) o el *magister dixit* (divismo personalizado)? La relación podría ser infinita. El problema no es simple.

JMB

ENRICO ALTAVILLA: Proceso a la Familia. Plaza y Janés, S. A. Barcelona, 1972. 262 págs. Ø15,5x22Ø.

Enrico Altavilla nació en Nápoles. Son de destacar entre sus publicaciones Suecia, Infierno y Paraíso y Europa, Pecado y Virtud. Con estilo netamente periodístico, carente de sentido sensacionalista, nos presenta este libro fruto de un largo viaje por Dinamarca, Suecia, Gran Bretaña, Alemania, Francia, Suiza, Holanda y Grecia.

Comienza planteando la problemática familiar en Suecia. Las palabras del ministro de Justicia en presencia del Rey son claro exponente de la situación de la familia en este país: «La nueva ley aboga por la convivencia voluntaria en familia de personas moralmente conscientes y libres. El matrimonio seguirá teniendo su importancia, pero debemos eliminar las injusticias legales y económicas en perjuicio de aquellos ciudadanos que desean convivir y tener hijos sin contraer matrimonio...»

Sobre el aspecto familiar danés baste decir que mil ciento cua-

renta y dos estudiantes perciben bolsas de estudio por rotura de relaciones con la familia. El caos familiar nórdico es comentado con lucidez por Altavilla. El «wife-swinging» ya es corriente en estas latitudes europeas. El pudor se va perdiendo paulatinamente hasta en aquellas naciones que más presumían de moralistas. Mas todo no es pernicioso en Suecia. La ayuda económica prestada por el Estado al Arte y a la Ciencia implica las mismas posibilidades para todos aquellos que esperan un mayor desarrollo en el aspecto humano.

El tema sueco lo relaciona con el centro europeo y el italiano. En Alemania, conceptúa a la familia normal, planificada y muy sólida y piensa que la mujer y su evolución sociológica irá poco a poco haciendo cambiar el modelo familiar, que puede sufrir grandes mutaciones. Las estadísticas de hijos ilegítimos en esta nación es ciertamente aterradora. Los modernos psicólogos alemanes dicen: «Sed verdaderos hombres, eternamente seguros de vosotros mismos y encontrad las mejores soluciones, tanto para vuestros hijos como para vuestra esposa.»

Refiriéndose al divorcio en Alemania aclara que de los cuatrocientos mil matrimonios contraídos cada año, sesenta mil quedan disueltos por el divorcio. Tres mujeres de cada diez llegan en «estado» al altar; mas la proporción es algo mayor en Inglaterra, donde son cuatro de cada diez, pese a que es donde más se abusa de la «pildora». Luego supone Altavilla que los hijos son deliberadamente concebidos antes de la boda.

Refiriéndose a Inglaterra, hace resaltar el aspecto homosexual con su tremendo avance, y con una legislación actual que hace que la sociedad los admita y los acepte sin ninguna traba.

La mujer y la familia en Francia tienen caracteres distintos que los estudiados anteriormente. El sentimiento burgués de la clase media francesa llena la vida de la mujer y del hombre. En realidad, la familia está inmóvil en el tiempo. Hay una tácita conformidad en defender la familia por parte de todo el pueblo francés.

Sobre la droga, escribe un capítulo aparte siguiendo a Kaestler, a Hoffmann y a Carletti. Toca la problemática del mundo de los «hippies» y considera que, salvo en Italia y Amsterdam, donde se mantiene en apogeo, en el resto del mundo está en crisis, aunque teme que de nuevo resurja, si el equilibrio familiar no se restablece. Explica por qué estos grupos son alimentados en Amsterdam. La señora Storm, administradora de los Fondos de la Juventud dice: «No podemos mandarlos a la cárcel ni tampoco convertirlos por la fuerza. Intentamos un experimento nuevo: los financiamos.»

Matala (Creta). El reino secreto de los «hippies», donde antaño moraron anacoretas, es un buen tema periodístico que el autor del libro sólo toca de pasada.

Como resumen podemos decir que no llegamos a entender del todo a su autor; pues no se define ni crea tesis, limitándose a exponer una teórica de políticos, sociólogos y psicólogos enmarcados dentro del aspecto «sex».

JOSE LUIS DE BEAS

LITERATURA INFANTIL



FREDRIC BROWN, WILLIAM TENN, ISAAC ASIMOV y RAYMOND Z. GALLUM: *Extraños en la Tierra*. Editorial Doncel. Madrid, 1972. 198 págs. Ø11x18Ø.

Los cuatro relatos que componen este libro han sido seleccionados con acierto. Pertenecen todos al apartado literario de la ficción científica en una de las modalidades más susceptibles de suscitar interés. De una u otra manera, se trata de la posible presencia o influencia de seres extraterrestres. Salvo el relato de Raymond Z. Gallum, «El primer encuentro», que puede situarse de una manera directa en lo que se considera la línea más trillada del género—quizá quepa ya hablar de un género en su actual y plural conjunto de manifestaciones—, en la manera usual y aceptada de entenderlo como destinado al gran público, los tres restantes habrán de considerarse como expresivos del punto de vista antropológico a que se alude en las páginas de presentación. El que los visitantes de otros mundos sean tema de creciente interés para el hombre, lo interpreta J. A. Méndez como un signo de nuestro incurable complejo de superioridad. Será el sentimiento de la propia importancia, pero también podría ser de temor, en cuyo caso el complejo cambiaría de signo. La actitud, en el primer caso, se juzga equiparable a la del hombre civilizado, que enfrenta a las costumbres y normas de pueblos que le son extraños una simple reacción de indiferencia o menosprecio. «Opuesta—dice J. A. Méndez—es la actitud del antropólogo.»

Ante la ficción científica, y aun sin pertenecer al grupo de iniciados o entendidos en sus distintas manifestaciones, el lector atento tendrá ocasión de apreciar una distinción entre lo que

exige y supone como inventiva en el terreno de la técnica y lo que significa al tratar de interpretar al hombre sumergido en situaciones y circunstancias que hoy no pertenecen a su realidad. Este último punto de partida se juzga que ha dado lugar a los mejores relatos del género, al nivel de calidad que en algunos casos se ha logrado. Para J. A. Méndez es índice de una actitud de modestia al reconocer una triple limitación del hombre en su posición dentro del universo, entre los seres vivos y aun ante su propia intimidad. Hoy tal actitud es insoslayable, pero también hay que reconocer que desde la opuesta, y asentado en la convicción de ser el rey de lo creado y la medida de todas las cosas, no permaneció el hombre ocioso en sus inventos y descubrimientos.

La exposición que contiene el breve prólogo resulta orientadora sobre el criterio que ha regido esta selección y sobre un concepto de esta modalidad del género en que los seres extraterrestres vienen a representar un elemento de ayuda para el entendimiento y la crítica de lo terrestre. Cumplen el papel que cumplieron con Gulliver enanos, gigantes o caballos, salvadas las distancias, porque no creo que en dicha modalidad, de la que el libro presenta una buena muestra, permita por ahora el género sentar comparación equilibrada con Swift. De todas maneras, este relato a que se alude, el de William Tenn, «División de condominio», incluye, aunque parcialmente entendida, una sátira aguda, regocijada, educativa si se quiere, como puede resultar toda sátira en cuanto obliga al ejercicio de la imaginación y del pensamiento. En lo que a invención se refiere cabrá, con las antedichas reservas, recordar en algunos casos otras invenciones ejemplares, y si se trata de supuestas experiencias ante lo desconocido como base de reflexión sobre lo propio, no deja de evocarse con mayores reservas todavía, lo que el descubrimiento del extraño mundo que era la civilización europea y el alejamiento de su serrallo de Ispahan supuso, como material de meditación, para el persa Usbek y sus acompañantes. La relación es remota, pero las referencias son ciertas.

Los cuatro relatos que son objeto de este comentario se editan en una co-

lección juvenil. No hay duda del interés que en una primera edad joven puede despertar la ficción científica. Imaginamos que en principio será la fantasía capaz de recrear mundos y seres extraños, cosas extraordinarias, lo más llamado a prender la atención, y de modo análogo, la exposición de los logros técnicos que están en la base de las aventuras espaciales. En este punto se suele partir, principalmente, de supuestos. Julio Verne queda lejos. Generalmente, la ambición de las narraciones rebasa todo intento de atenerse a una lógica científica que no sería indispensable, por otra parte, y que a veces se suple con una terminología, hermética y mágica, de bastante efecto. Pero el caso, volviendo al asunto del lector joven, es que son los relatos de más profunda intención los que parecen mejor encajados en la selección que se les destina. El primero, «Ven y enloquece», de Fredric Brown, sin notorios visitantes externos, es una estremecedora visión del tiempo, desde dentro de la persona. Me he referido ya a «División de condominio», de William Tenn, sátira, burla o sarcasmo de carácter anecdótico, centrada en determinados aspectos de la vida, regocijante pese a su carga alternativa de seriedad en el afán de esclarecer la línea del relato. Dotado de un fino humor está el de Isaac Asimov, «S. de Zebatinsky», que es una historia leve, movida, con su sátira también, con su gracia y su inocencia seudangélica. Finalmente, dentro de una línea más clásica de aventuras espaciales, tenemos el relato de Raymond Z. Gallum, «El primer encuentro».

Ninguna de estas narraciones pertenecen específicamente a lo que se entiende por lectura juvenil, y creo haber dicho alguna vez que no confío tampoco en la eficacia de este tipo exclusivo de lectura. Pero, sin duda, es acertado incluirlas en una colección juvenil (se entiende ampliamente, desde una primera edad joven, la catalogación). Lo que parece que tiende a desaparecer, o por lo menos atraviesa una crisis, es el libro infantil, el que precisamente tiene una justificación, el que es verdaderamente necesario.

CONCHA CASTROVIEJO

JEAN-MARIE VINCENT: *La metodología de Max Weber*; MAX WEBER: *Fundamentos metodológicos de la sociología*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1972. 76 págs. Ø10,5x17,5Ø.

Ensayo, el de los *Fundamentos metodológicos de la sociología*, que cobra, en nuestros días, una actualidad relevante..., por más que uno se permita sospechar que cuando fue escrito—Max Weber falleció en 1920—pudo, quizá, ser considerado como una simple lucubración teórica, ya que entonces hubiera sido difícil adivinar lo que había de pre-

monitorio en los planteamientos de Weber. En pocos años, en efecto, la sociología, y en particular los procedimientos de exploración sociológica, han pasado, a través de las modernas técnicas electrónicas, del plano de la especulación al de la realidad más apremiante, puesto que sus resultados se ven proyectados en muy varios aspectos de la existencia, incluidos el político y el económico. De aquí que este breve, pero trascendental estudio—hoy, en que el método pragmático derivado del «marialismo histórico», y que en modo alguno puede ser ignorado,

impone determinados condicionamientos—resulte verdaderamente esclarecedor.

Comienza Max Weber por definir, con exigencia y rigor cartesianos, los conceptos que sirven de fundamento metodológico a la sociología («instrumentos del conocimiento sociológico», los denomina J. M. Vincent—en el inteligente trabajo que precede al de Weber—para una «puesta en cuestión del materialismo histórico»), concluyendo, y en esto radica, a mi entender, la atractiva originalidad de su tesis, que «las leyes, como se acostumbra a llamar a muchas proposiciones

de la sociología comprensiva..., son determinadas *probabilidades* típicas, confirmadas por la observación de que, dadas determinadas situaciones de *hecho*, transcurran en la *forma esperada* ciertas acciones sociales que son *comprensibles* por sus motivos típicos y por el sentido típico mentado por los sujetos de la acción... La sociología construye conceptos-tipo... y se afana por encontrar reglas generales del acaecer. Esto en contraposición a la historia, que se esfuerza por alcanzar el análisis e imputación causales de las personalidades, estructuras y acciones *individua-*

MICHEL FOUCAULT: Historia de la locura en la época clásica. Fondo de Cultura Económica, México, 1971; 275 páginas, Ø17,5x11Ø.

Michel Foucault es uno de los escritores de más realce en el país vecino. Su libro *Las palabras y las cosas* ha desatado los vientos de la polémica. Para algunos significa la manifestación más clara de una nueva ideología, la «estructuralista»; para otros es casi un descubrimiento copernicano, y entraña un giro radical en el conjunto del saber de las ciencias humanas y sociales.

La obra de Foucault es brillante. Historiador, pensador, psicólogo, filósofo, ha conseguido, aun entre sus detractores, un prestigio y un reconocimiento por la profundidad de sus conocimientos, por la erudición de que hace alarde y por la brillantez del estilo. Ha escrito una historia de la clínica y una Historia de la locura en la época clásica que es el justificante de estas líneas. Su indagación es fronteriza con investigación histórica y médica y, por otro lado, revela un riguroso conocimiento de la filosofía y de la literatura.

Para Foucault la definición de loco es funcional, y no radica sólo en criterios objetivos. Establece una marginación, una diferencia de unos seres respecto de otros. En la época clásica, dice Foucault, esta relación entre lo normal y lo anormal se modifica sensiblemente: «La época clásica abarca precisamente este período durante el cual el intercambio entre locura y razón modifica su lenguaje de una manera radical.»

Las diferencias entre razón y locura delimitan una forma de entender el mun-

do. A su entender se pueden establecer tres etapas claramente. La primera, medieval, en la que la locura se funde con otro tipo de marginaciones exóticas y que nada tiene que ver con ella; por ejemplo, la leprosería o la brujería. La época clásica, que es la materia concreta de su estudio, en la que la locura es objeto de una represión, porque es un índice de una desviación moral. Para la Edad Media, la locura estaba situada en la jerarquía de los vicios. En la Edad Moderna deja de estar unida a las fuerzas extrañas y subterráneas del mundo, deja de ser un mal teológico y comienza a convertirse en un mal moral y a vislumbrarse una actitud filantrópica hacia el loco. En la época actual, la locura es ya un objeto del saber positivo y se la trata como enfermedad mental: de tanto conocerla —dice Foucault— se la ignora, se la relativiza.

Por tanto, hay un tránsito, un rumbo o un proceso en las distintas formas de entender la locura, y es la descripción de este proceso y de sus significados lo que interesa al escritor, aunque resumido a una época determinada: la época clásica.

El estilo de Foucault es brillante, imaginativo, denso y cultista. Este estilo demasiado aparente perjudica, a decir de sus críticos, los valores genuinos del trabajo científico. Sin embargo, hay muchos que piensan que el estilo en Foucault es sólo una forma de enriquecimiento del trabajo y que no sólo no perjudica, sino que contribuye a expresar la profundidad de su pensamiento, que no es sólo una exploración histórica o un análisis minucioso, sino también una interpretación filosófica. Sea como sea, los límites de la obra de Foucault, pontífice

del movimiento estructural francés, están contenidos en la peculiaridad de su estilo.

Es interesante anotar la influencia que tienen en Foucault diversas manifestaciones de la cultura hispánica. En *Las palabras y las cosas* dedicaba todo un capítulo, el primero, a una interpretación del cuadro «Las Meninas», de Velázquez. También dedicaba un extenso comentario al «Quijote» y a la figura de Cervantes. En esta obra están de nuevo presentes la pintura y la literatura españolas. La figura del loco Don Quijote fascina a Foucault, además corresponde al arquetipo de la locura clásica, de aquí que dedique interesantes comentarios no sólo literarios, sino también técnicos, a la novela de Cervantes. Y al final de este libro, cuando el universo de la locura se transforma y el escritor manifiesta su preocupación por la obra de Nietzsche, que acabó volviéndose loco, dedica asimismo importantes párrafos al comentario de Goya. «El sueño de la razón», «Los caprichos», los «Disparates», atraen la atención del escritor, quien compara Goya a Sade: «El Goya de los "Disparates" y de la "Casa del sordo" se dirige a otra locura. No a la de los locos arrojados en prisión, sino a la del hombre arrojado en su noche... A través de Goya y de Sade, el mundo occidental ha adquirido la posibilidad de ir más allá de la razón con la violencia y de volver a encontrar la experiencia trágica por encima de la dialéctica. Después de Sade y Goya, y desde entonces, la sinrazón pertenece a lo que hay de decisivo, para el mundo moderno, en toda obra; es decir, a lo que toda obra tiene a la vez de homicida y de obligatorio.»

L. NUÑEZ

les consideradas culturalmente importantes».

Como se advierte de los párrafos transcritos, la visión del genial economista, sociólogo y «lógico de la sociología», como J. M. Vincent le llama, abre brecha, con su racionalismo de claro matiz neokantiano, en el compacto «frente» del determinismo histórico, con lo que permite contemplar la sociología desde una perspectiva, si científicamente rigurosa, no por ello menos constructiva y, sobre todo, esperanzadora y humana, al conceder a la «acción individual», dentro de la contextura gregaria, la autonomía que el «materialismo histórico» le niega.

Un libro, en fin, de apasionante e iluminadora lectura, que hace más inteligible, para el lector profano, el estudio preliminar de J. M. Vincent.

MANUEL ALONSO ALCALDE

JAMES BALDWIN & LE ROY JONES: *Al encuentro del hombre negro*. Editor: Miguel Castellote. Madrid, 1971. 104 págs. Ø12x17Ø.

El mito del hombre negro no ha muerto, o bien ocupan puestos de un mínimo relieve social o se dedican a la música o a ganar medallas en olimpiadas. La visión es un tanto pueril y superficial. Ir al encuentro de la cultura del hombre negro, conocer de cerca sus manifestaciones culturales, es el intento del nuevo volumen de la colección de bolsillo básica del editor Miguel Castellote.

Al encuentro del hombre negro recoge cuatro trabajos dispares por

su estilo, aunque unidos bajo el mismo deseo de presentar facetas de la represión a la raza negra.

La violencia, el desgarramiento social, la inferioridad de trato y las diferencias raciales, aparecen con claridad en este libro. James Baldwin y Le Roi Jones, que en Estados Unidos son muy populares en los medios informativos, no gozan en nuestro país de un conocimiento mayoritario, y una buena catapulta para este conocimiento es el nuevo libro de Castellote. Como afirma Luis Conde en la presentación de la obra, «no nos ven-

drá mal oír la voz del negro norteamericano. Escuchémosle. Son más de doscientos años de esclavitud y noventa de casi libertad los que nos hablan con su experiencia.»

En las cuatro colaboraciones que se incluyen, dos de cada coautor del libro, existen numerosas erratas y defectos de sintaxis que podrían haberse subsanado con facilidad. No obstante, *Al encuentro del hombre negro*, que carece de los datos del riguroso análisis sociológico, se inserta en una coor-

muestras culturales del hombre negro ante la sociedad norteamericana contemporánea.

James Baldwin afirma, al escribir sobre Faulkner y la integración, «nunca habrá tiempo en el futuro para poder elaborar nuestra salvación. Ahora el reto es el tiempo, siempre el presente.»

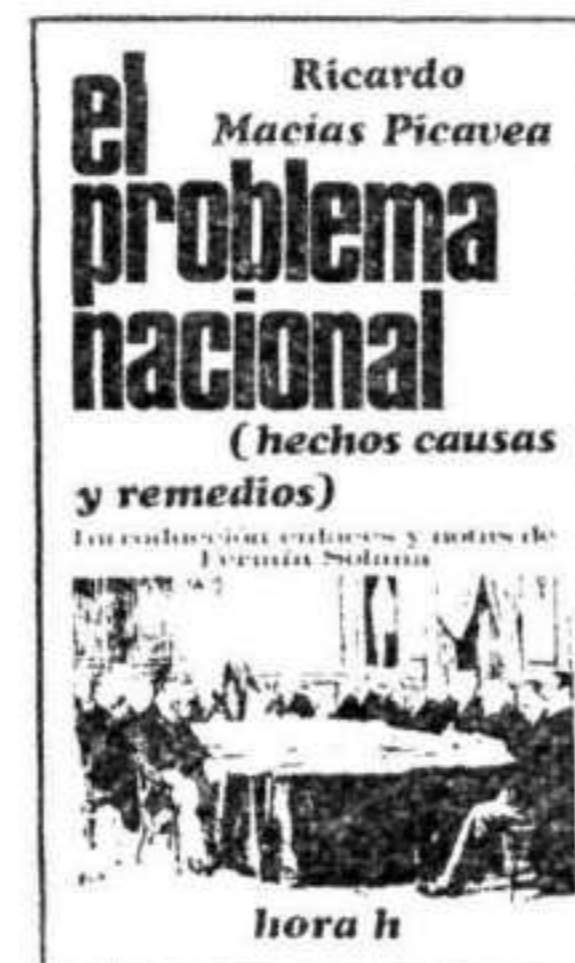
El libro concluye con una pieza de teatro—*El metro*, de Le Roi Jones—, en la que subraya el carácter de separación racial.

EMILIO REY

POLITICA

RICARDO MACÍAS PICAVEA: *El Problema nacional (hechos, causas y remedios)*. Introducción, enlaces y notas de Fermín Solana. Editorial Seminarios y Ediciones, S. A. Madrid, 1972. 181 págs. Ø11x18,5Ø.

El término regeneracionismo está vinculado a una burguesía media afectada por la quiebra colonial. Supone una actitud crítica contra el régimen salido de la Restauración. Ricardo Macías Picavea publica *El problema nacional*, el libro que más fama le ha dado, en 1899, pocos meses después del Tratado de París. Presenta en él una visión sombría de la patria, agobiada por el caciquismo, el militarismo, la



teocracia, el cesarismo, la vagancia, la incultura, el austracismo...

Picavea, después de estudiar los hechos y las causas de la decadencia de España, propone los

remedios. Mas la falta de comprensión de las raíces del problema le lleva de la crítica del caciquismo a la crítica de los partidos turnantes, y de la crítica de los partidos turnantes a la crítica de los partidos políticos. Una muestra de confusiónismo la vemos cuando, después de haber señalado al absolutismo y al austracismo como nefastos, encuentra paradójicamente la solución en un hombre histórico. Por otra parte, este hombre providencial tampoco encaja con los gobiernos autónomos regionales que propone. La desconfianza en el pueblo, actitud común a todos los regeneracionistas, le viene de su negativo concepto antropológico del español. Es en esta desconfianza en el pueblo, junto a

su pretensión de gremializar el trabajo —propone cerrar las Cortes por diez años y realizar una Revolución nacional de base corporatista—, donde hay que buscar sus caracteres prefascistas. Este prefascismo lo ve Fermín Solana, preparador de la presente antología, en su deseo por «aplicar» las soluciones entrevistadas a una situación sociopolítica indeseable».

Macías Picavea es, sin lugar a dudas, el pensador más coherente, abarcador y sistemático del movimiento regeneracionista. «Sigue el mismo camino que los médicos ante un enfermo de gravedad: auscultación y examen del paciente, diagnóstico de la enfermedad, medicación o remedios.» Así resume Fermín Solana su metodología de investigación.

La introducción de Solana a veces cae en un convencional elogio de la figura de Macías. Nos sitúa bien en el ambiente cultural —krausista— del periodo, pero no acaba de ambientarnos en la sociedad de entonces. Echamos de menos, sobre todo, una referencia al caciquismo, necesaria para comprender la crítica a los partidos políticos y al parlamentarismo. La antología respeta siempre el plan de la obra, pese a lo difícil que resulta de las 524 páginas originales entresacar las más importantes, sin que se pierda la estructura de la totalidad. Para hilvanar la selección se sirve de resúmenes, que, a pesar de ser un sucedáneo, permiten que la visión de conjunto se mantenga.

AVELINO LUENGO VICENTE

o menos enterado, aunque no esté impuesto, mejor hará empeñando por algo más valioso y educador.

De todos los capítulos-artículos (el hombre chino, el campesinado, el deporte, la medicina, el soldado, Mao, el culto a Mao, economía, etc.), el que más llama la atención es el titulado Norodom Sihanuk, cuya única razón de ser estriba en que es el exiliado de más relieve en China; pero eso es todo. Si este libro hubiese aparecido hace dos y hasta tres años no nos habría dicho nada espectacular; a estas alturas le coge a contrapelo una serie de acontecimientos, aún no terminados, y que giran en torno al intento de golpe de Lin Piao, con lo cual el capítulo del «soldado» significa que, en resumidas cuentas, las leyes de las relaciones civil-militares no son tan distantes entre China y otros países, y que vienen a dar razón a la interpretación —y advertencias— soviéticas al respecto. En cuanto al culto y el famoso librito rojo, ya está en marcha otra versión, en la que el villano de tanto exceso sería naturalmente el tal Lin. Mao ha sido indiscutiblemente un gran líder y sigue siendo el centro de referencia. Pero el problema de la sucesión, que precisamente por haberla dado por resuelta concluyó la Revolución Cultural (o al revés, si se quiere), está nuevamente abierto. Chu En Lai, su equipo y ex depurados, toman el control de la situación. La intendencia en el interior y la Realpolitik en el exterior han cogido el relevo a otro tipo de políticas... y de místicas.

TM

VICENTE TALÓN: *China - URSS entre la geopolítica y la ideología*. Editora Nacional. Madrid, 1972. 420 págs. Ø11x18Ø.

Hay en este libro muchas más cosas de las que anuncia su título, con ser tan expresivo. La geopolítica y la ideología, aunque sean tan importantes como ahora entre Rusia y China, son siempre ideas generales que es preciso llenar de contenido, y es precisamente este contenido el que da fuerza y virulencia tanto a la geopolítica como a la ideología. Vicente Talón no se ha limitado a explicarnos cómo funcionan estas dos cosas entre la China y Rusia, sin que haya dejado el asunto por ello en el tintero. Con impulso de verdadero periodista que conoce los países y se imagina lo que no ha podido conocer de ellos, nos pinta un cuadro vivo de las realidades en donde entran la tierra, los hombres, las costumbres, las creencias y la tradición.

Sólo en ese cuadro palpitante puede comprenderse lo que anuncia el título del libro y ver que no se trata de un reajuste de fronteras ni de un mero cambio de administración de algunos territorios. Por el contrario, si aparecen ahora semejantes tensiones, es porque, nacen de algo que está mucho más allá de lo que se dice y lo que se pide o se niega.

Vicente Talón ha viajado mucho, se sabe muy bien su tema y nos lo brinda con sencillez, sin alharacas y con una visión desapasionada, que es la que merece el lector dispuesto a enfrascarse en las páginas de un libro.

Lo que hallamos en éste es la realidad de una porción del globo que ahora está sub judice por culpas ajenas. No se puede predecir leyendo este libro la suerte que pueden deparar las armas a estos territorios ni las razones que en su día pudieran encender una guerra; pero se adivina que el pueblo chino, atacado de un furor expansivo, puede tomar base de esas desavenencias territoriales para desencadenar aún con más furia que hasta ahora las desavenencias ideológicas.

Otra cosa que se advierte leyendo este libro de Talón es que los pueblos comportan impulsos agresivos desde el periodo de su formación y van acrecentándolos a lo largo de su historia, entre guerras y periodos pacíficos, in-

dependientemente de lo que creen y de lo que piensan. La candorosa pretensión del marxismo que consistía en suponer que con las ambiciones capitalistas acabarían las contiendas entre los pueblos no se confirma precisamente en estos territorios en litigio ni en la conducta de sus poseedores. Pero, aparte otros impulsos, ¿no luchan Rusia y China por ambiciones económicas, aunque no sean países capitalistas?

Muchos son los rasgos de este conflicto sordo o con sordina cuando no disparan los cañones entre Rusia y China; pero hay uno que sobresale con particular vehemencia: el disimulo; todo se dice pensando en la galería, en la propaganda. Imaginad



Libros de bolsillo Noguer

El espectacular incremento de la edición de libros de bolsillo en España, paralelo al que viene teniendo lugar en los principales países de Occidente, sólo reporta ventajas: la extensión de la lectura acrece, obviamente, la cultura comunitaria, la cultura vivida masivamente, permitiendo abandonar los niveles de subdesarrollo en el campo del espíritu. A las colecciones de este tipo de libros ya existentes en nuestro país se une hoy otra, notable por cuanto, dentro de la más estricta calidad, tiene vocación mayoritaria: los Libros de bolsillo Noguer. Dicha colección, que se nutre de los fondos de la citada editorial —fondos que son uno de los más coherentes de la edición española: búsqueda de la comercialidad sin hacer concesiones— se caracteriza por una presentación gráfica que rompe con los más recientes y ya obsesivos hábitos imperantes en este tipo de libros; una presentación elegante y moderna, pero no agresiva, respetuosa para con la sensibilidad estética media del lector. Los seis primeros volúmenes de la colección: *El doctor Jivago*, de Boris Pasternak; *A sangre fría*, de Truman Capote; *La colmena* y *La catira*, de Camilo José Cela; *Antes del diluvio*, de Herbert Wendt; *Gran sol*, de Ignacio Aldecoa, establecen un acertado equilibrio entre la mejor novelística española actual, los best-sellers extranjeros de elevada categoría artística y el gran reportaje y el libro de alta divulgación científica, testimoniando la existencia de unas directrices editoriales establecidas en función de las necesidades culturales de una capa social cada día más vasta.

LA



OLOF LAGERCRANTZ: *Reportaje sobre China*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1972. 117 págs. Ø11x18,5Ø.

El autor, redactor-jefe del periódico sueco más importante, el *Dagens Nyheter*, dice la ficha de presentación que fue el primer periodista europeo que visitó China tras la Revolución Cultural (aunque, para ser precisos, habría que señalar que los yugoslavos y la Agencia France Press permanecieron allí durante el espectacular fenómeno). Este pequeño libro de bolsillo recoge los quince artículos de su experiencia. Aunque la Revolución Cultural puede darse por concluida en 1969, este libro ha sido traducido de la edición alemana de 1971.

El reportaje es de lo más normal, sin que virtualmente aporte nada nuevo, y sí en cambio se presenta de un modo superficial (que es distinto de ágilmente) puntos que deben presentarse y se han presentado con mayor profundidad. Si el lector medio todavía no conoce nada de nada de lo que ha ocurrido en China, la lectura le sentará bien y le predispondrá para mayores vuelos; si dicho lector está ya más

un conflicto así entre Inglaterra y Francia o entre Norteamérica y Chile, pongo por caso, y veréis en seguida que las cosas estarían siempre claras en las polémicas y hasta en los combates militares. Cada bando sabría muy bien a qué atenerse y los ciudadanos de cualquier país tendrían informaciones contradictorias en las emisoras de radio y en los periódicos. Rusia y China dicen lo que les conviene o se callan durante años de manera que sus ciudadanos no saben nada ni presienten nada de lo que pasa.

Y esto confiere al libro de Vicente Talón un particular atractivo que nos hace suponer a menudo que estamos leyendo documentos secretos robados de un archivo más que reservado. La disputa, que ya ha desembocado en dos conatos de guerra, entraña, aparte el interés de dos pueblos, el riesgo de dividir aún más de lo que ya lo está el mundo comunista, que se repartiría entre amigos de Rusia y amigos de China. La apariencia de que los países marxistas no acuden a la guerra porque no les mueve nunca la ambición, es algo que Rusia no puede mantener contra China, como mantuvo hace cuatro años contra Checoslovaquia. Y la aparición de la China en el escenario comunista ha venido a poner sobre el tapete la idea de que lo que mueve a los hombres es más profundo que el colonialismo y el imperialismo. El libro de Vicente Talón está escrito no desde un supuesto ideológico, sino desde la condición humana, que convierte las

ambiciones de los pueblos en pompas de jabón y en ruido las palabras revisionismo, imperialismo, colonialismo y desviacionismo.

EMILIANO AGUADO

JUAN LUIS CALLEJA: *Don Juan Carlos, ¿por qué?* Editora Nacional. Madrid, 1972. 230 págs. Ø11x18Ø.

«Azarosos» llama en su «Prólogo resignado» a cualesquiera propósitos en los que el escritor intente pronosticar un hecho político ya sucedido o el pronosticar un acontecimiento del futuro. Con la consciencia de tales riesgos Juan Luis Calleja, novelista y periodista ha acometido en este ensayo, ahondar en un problema, tan vivo como palpitante, de la rabiosa actualidad española. Al leer sus páginas, compuestas de 19 artículos—publicados al parecer en su totalidad o mayoría—se nos viene a la imaginación el viejo adagio sobre la observación de la individualidad del árbol en el conjunto forestal, pues es indudable que su lectura invita a la meditación. Por ello la recomendaríamos a cuantos desde el comentario editorial o la glosa política se sienten acuciados y hasta presionados por circunstancias o sensaciones tal vez demasiado epidémicas u ocasionales que no le permiten adentrarse en los hechos. Es indudable que este bien escrito—prosa tersa y directa—ramillete de ensayos, cuajado de observaciones y meditaciones, y con frecuencia esmaltado de citas y alusiones históricas y políticas que se nos antoja expone marginando todo posible compromiso—aunque tal vez traigamos a colación su propio aserto de que «la propaganda no se hace sólo con el testimonio de las toneladas, los kilovatios y los adjetivos—, puede inclinar a discrepancias o estimaciones de matiz, diferentes de las que sostiene desde su confesado campo de la «masa gris», mas aun así se reconocerá la honestidad y agudeza de su propósito, al que no le faltan percepciones tan exactas, a nuestro juicio, como aquella en la que muestra su preferencia por la vieja expresión castellana de «la situación» en vez de la ahora tan de moda «establishment» que responde—cuando tantos otros fenómenos hodiernos—a un verdadero «complejo de inferioridad lingüística». Penetrantes pinceladas, incisivos pensamientos que enhebran una argumentación transida—en la trama que nos presenta—de golpes de lógica y naturalidad, aptos para ser encajados por espíritus que pretendan abordar el presente hispano desde planos de sencilla reflexión o contemplación. Al cuerpo del libro, y como última porción de su texto, ha adicionado otros ocho «artículos concordantes» con los que pretende reforzar sus tesis en las que sin fáciles panegíricos o desmesurados elogios, fluye una limpia valoración, bastante equilibrada, de posiciones y perspectivas en la que late siempre el patriotismo y un afán de serenidad y sosiego íntimos, tan adecuados para calmar las punzantes estimaciones de cuantos se sienten arrastrados—incluso por honestas y distintas motivaciones—por posturas más beligerantes o apasionadas.

UN ESTUDIO NORTEAMERICANO SOBRE GIMENEZ CABALLERO

Para la Universidad de Washington, en Saint Louis (Missouri), el profesor Douglas Walter Foard acaba de presentar un estudio titulado «Ernesto Giménez Caballero y la revolución de los poetas (un estudio sobre el nacionalismo cultural español en el siglo XX)». El autor analiza la trascendencia que concede al escritor o poeta o esteta como vaticinador revolucionario y político, y, dentro de ese destino, el de Giménez Caballero como índice del cultural nacionalismo en España, poniendo a contribución no sólo toda la obra de este escritor, sino una notable bibliografía sobre este tema.



ANTONY JAY: *La dirección de empresas y Maquiavelo*. Ediciones Destino. Barcelona, 1972. 231 págs. Ø14,5x21,5Ø.

Este libro ofrece una doble curiosidad: primero, porque el libro en sí es curioso, y segundo, porque teniendo en cuenta la cantidad de traducciones, a veces de obras sin el más mínimo interés, la presente ha tardado cinco años en realizarse y publicarse, a pesar de que se trata de un libro interesante e imaginativo. El autor debe ser historiador o, cuando menos, un buen profesor o conocedor de la historia. No es en modo alguno un vulgar manager (director de empresa en nuestro caso).

El título es acertado, porque el contenido responde a él, pero al propio tiempo es malintencionado, porque se funda en el realista y todo lo más amoral Maquiavelo, y no en el maligno, retorcido e inmoral maquiavelismo que se presupone comunmente al bueno de Maquiavelo. El libro se llama como se llama (Management and Machiavelli) no porque se base en los razonamientos del insigne italiano, sino en su método, «el método de tomar un problema corriente y examinarlo de un modo práctico a la luz de experiencias de otros que han tenido que enfrentarse con algún problema similar en el pasado». Esto aboca directamente a la historia política del pasado, que plantea y se enfrenta a problemas similares con los viejos estados y subestados, y cuya fuente documental resulta «mucho más rica que la historia de casos empresariales». «Indudablemente, el libro resulta "empírico, pragmático y práctico". Los ejemplos que se van proyectando giran siempre en torno a un jefe, a un líder, o, si se quiere, se centra en la jefatura.» Por algo tituló el inspirador de esta obra *El príncipe a la suya* y no *El arte de gobernar*, «porque vio que el buen éxito de las empresas industriales o comerciales procede directamente de las cualidades de sus jefes».

Personalmente, diría que es un libro demasiado inteligente para que pueda ser aprovechado por alguien no previamente informado (no digo impuesto) en historia y hasta en teoría política o/y sociología. Los estudiosos de estas materias lo apreciarán mucho mejor.

A título de muestra, señalaremos que, haciendo el autor una comparación de los monarcas ingleses Eduardo el Confesor o Enrique VI con un director de empresa (la empresa se equipara con el reino), dice: «Cuando un director de empresa se siente mucho más feliz dando conferencias o escribiendo un libro, o presidiendo comisiones reales y comités oficiales, o dirigiéndose a grupos de funcionarios, que en el pesado y preocupante cargo de dirigir su empresa, suele decir que "esta organización marcha sola". La verdad es que, en el mejor de los casos, hay alguien que la está dirigiendo o (en orden descendiente de conveniencia), dos, tres, cuatro o cinco personas diferentes compiten para dirigirla, hasta que por último viene a ser como un autobús en que la mitad de los viajeros intentan conducirlo mientras los demás procuran cobrar los billetes.»

Exposiciones de esta seriedad tan desenfadadamente presentadas abundan. En otros casos, apunta a meollos cruciales de la panorámica internacional. Así, Jay refiere cómo hace unos años un jefe de empresa norteamericano decía que no se consideraban «como una compañía norteamericana con intereses en ultramar, sino como una compañía internacional cuyo cuartel general se halla casualmente en los Estados Unidos». Teniendo en cuenta que ésta no es una opinión aislada en tal tipo de compañías, el autor cree—y cree muy fundadamente—que, «mientras este proceso continúe, será cada vez más grande la divergencia entre la empresa y el Gobierno, y éste no puede seguir siempre conquistando más lealtad. Llegará pronto un día en que lo que es bueno para la General Motors puede ser estúpido para Alemania Occidental y Africa del Sur, pero desastroso para los Estados Unidos». Es de apuntar aquí que lo ocurrido entre la ITT y Chile en 1972 no podía ser bueno para Chile, y de hecho tampoco para los Estados Unidos, pero al parecer lo era para la citada compañía.

TOMAS MESTRE



SALVADOR DE MADARIAGA: Mujeres españolas. Espasa Calpe, S. A. Colección Austral. Madrid, 1972. 326 págs. Ø11 x 17,5Ø.

Con Mujeres españolas, de Salvador de Madariaga, alcanza y conmemora la colección Austral su volumen número 1.500. A través de tan popular colección, Espasa Calpe ha realizado una muy elogiosa labor de difusión cultural que no podemos por menos de recordar en esta feliz circunstancia; como pionera de las llamadas colecciones de bolsillo (recuérdese que en su fundación, en 1918, con el nombre inolvidable de Colección Universal, el precio del ejemplar era de 30 céntimos a 1,20 pesetas, y que hoy, con el aumento del 1.000 por 100 en el precio del libro, el volumen más caro cuesta 50 pesetas); como difusora de obras clásicas de autores españoles y extranjeros, y como mantenedora de estímulos culturales en momentos difíciles (y aquí cabe recordar que en plena guerra civil española, cuando el panorama del libro era obviamente deficiente, la colección Austral, recién tomado este nombre, lanza innumerables ediciones de obras clásicas).

La figura de Salvador de Madariaga es ya suficientemente conocida y, por tanto, casi sobra hacer una apología de este políglota-diplomático-ensayista-poeta-historiador, etc., que extendió su conocimiento de España por todo el mundo, que españolizó «a su manera británica».

De los seis ensayos sobre mujeres españolas que figuran en este libro, el primero, es decir, el de Melibea, fue escrito en el año 1936, pero los otros cinco han sido escritos en 1971; son casi cuarenta años de diferencia, y una admirable demostración de la lucidez de su autor, nada menos que a los ochenta y seis años. Entre el primero y los restantes ensayos no se nota mayor diferencia de estilo que la que puede existir en cualquier escrito

de cualquier autor en una misma época. Los fértiles años de este extraordinario talento han perfeccionado, si cabe, sus creaciones. La fluidez, la síntesis de expresión, el profundo conocimiento idiomático, unido a una gran claridad de juicio, hacen de esta obra una notable aportación.

Mujeres españolas puede considerarse (e incluyo el prólogo del autor en este juicio) como un homenaje a la mujer hispánica a través de distintas épocas históricas y en ambientes de muy diversas condiciones para la progresión de su personalidad. La disparidad de conceptos lógicos al enjuiciar a mujeres de tan opuestas vidas y significados como Catalina de Aragón y Melibea, Rosalía de Castro y la Malibrán, lady Smith y Paulina Viardot, da pie para un estudio psicológico del feminismo en todas sus facetas, porque «lo que realza a la mujer española es su carácter» según palabras del propio autor de la obra.

Pero no se trata solamente de biografiar a seis mujeres españolas, sino, lo que es más importante, reconstruir otras tantas situaciones sociohistóricas que encuadran el desarrollo de estas personalidades; un estudio del hábitat de cada una de ellas, mediante la recopilación de datos y documentos de la mayor autenticidad posible.

El volumen se ilustra con cuadros y fotografías de estas mujeres y de los hombres que influyeron en sus vidas, y con fotografías de la portada de la edición de La Celestina, hecha en Barcelona en 1525.

TERESA BARBERO

CHARLES A. LINDBERGH: Los diarios de guerra. Ediciones Acervo. Barcelona, 1972, 568 págs. Ø16 x 23,5Ø.

Para toda persona que haya alcanzado o sobrepasado el medio siglo, la figura de Charles A. Lindbergh aparece envuelta en un halo de glorificada popularidad. Y no sólo por sus hazañas como aviador, cuando en 1927 cruzó en solitario, pilotando el «Espíritu de San Luis», el océano Atlántico, o como explorador de rutas aéreas o inventor de artificio bélico, etc., sino como individuos dotado de unas excepcionales cualidades humanas, demostradas, a título de «sujeto pasivo», durante el triste y aún no olvidado capítulo —primera plana de todos los periódicos del mundo en mucho tiempo— del rapto de su hijo, y en otro aspecto, ya «operante», como colaborador del doctor Carrel en sus

Los diarios de guerra de Charles A. Lindbergh



investigaciones sobre los fenómenos de la vida; o promotor de la protección ecológica de determinadas regiones del Globo y —aspecto, quizá, el más importante— como pensador y «humanista», en el más noble sentido de esta palabra.

De aquí que el «diario» —los «diarios»— de guerra de Lindbergh constituyan un documento singular, más que como simples anotaciones cotidianas de un testigo de excepción, que alcanzó, durante la II Guerra Mundial, el empleo de general, como índice de una inquietud filantrópico-religiosa, tan infrecuente en los tiempos que nos ha tocado vivir y cargada de profundas reflexiones —íntimas, puesto que de un «diario» se trata—, a través de las cuales intenta descubrir y aclarar, que no es poco, el último destino de la Humanidad o, por mejor decir, ya que esta expresión se evanece por demasiado abstracta, del Hombre, con mayúscula, es decir, de la persona humana concreta.

Hay que leer, pues, este interesante «diario» no en busca de datos exteriores, que en cualquier manual de historia contemporánea pueden ser hallados, sino de soluciones personales, palpantes de sinceridad. Oigámosle, por ejemplo, en estos párrafos referentes al campo alemán de prisioneros de Dora: «... desde luego, es indiscutible que se han cometido abusos y que se han quemado cuerpos en estos hornos... Me parece increíble que los hombres —hombres civilizados— hayan podido llegar a tan bajo nivel de degeneración... Nosotros —los norteamericanos—, que acusábamos a los alemanes de inhumanidad en su trato a los judíos, hacíamos exactamente lo mismo con los japoneses...» «¿Por qué ves tú la pajita en el ojo de tu hermano y no ves la viga en el tuyo...?» «Lo que el alemán ha hecho al judío en Europa se lo estamos haciendo al japonés en el Pacífico...» «No juzguéis y no seréis juzgados.» «Esta guerra ha degradado a los hombres de la tierra, y no sólo a los alemanes o los japoneses...»

Un hombre que es capaz de confesarse ante sí mismo con tan cruda sinceridad, que se siente obligado a formularse preguntas tan implacables, que se exige respuestas más implacables todavía, merece todo nuestro respeto. Para mí, al término de la lectura de estos «diarios de guerra», la

REVISTA DE POLITICA SOCIAL

Trimestral

Consejo de Redacción

Presidente:

Javier Martínez de Bedoya

Eugenio Pérez Botija (†), Gaspar Bayón Chacón, Luis Burgos Boezo (†), Efrén Borrajo Dacruz, Marcelo Catalá Ruiz, Miguel Fagoaga, Héctor Maravall Casenoves, María Palancar (†), Miguel Rodríguez Piñero, Federico Rodríguez Rodríguez, Mariano Ucelay Repollés

Secretario:

Manuel Alonso Olea

SUMARIO DEL NUMERO 93 (Enero-marzo 1972)

ENSAYOS:

Miguel Rodríguez Piñero: «La regulación protectora del trabajo en contratas».

M. Carlos Palomeque López: «Legitimación activa para la incoación de expedientes de crisis».

Carlos Morais Vallejo: «La privación de libertad del trabajador como causa suspensiva de la relación de trabajo».

Germán Prieto Escudero: «Indicadores socioeconómicos de la planificación empresarial».

CRONICAS:

«I Jornadas de Profesores Españoles de Derecho del Trabajo».

«Crónica nacional», por Luis Langa.

«Crónica internacional», por Miguel Fagoaga.

«Actividades de la O.I.T.», por C. Fernández.

JURISPRUDENCIA SOCIAL:

«Prescripción y caducidad: reclamación previa; "Litis consorcio"», por Joaquín Aparicio Tovar.

«Administrativa», por José Pérez Serrano.

«Tribunal Supremo, Sala VI», por Gaspar Bayón Chacón.

«Tribunal Supremo, Sala VI», por Luis E. de la Villa y otros.

«Tribunal Supremo, Sala VI», por Ignacio Duréndez Sáez.

«Tribunal Supremo, Salas I, II, III y V: Sala I», por José A. Ucelay y José Enrique Serrano Martínez.

«Tribunal Central de Trabajo», por Antonio Gómez Enterría y Fernando Pérez Espinosa.

«Tribunal Central de Trabajo», por Gonzalo Diéguez y Arturo Núñez Samper.

RECENSIONES.

INDICE DE REVISTAS.

Precios de suscripción anual

España	300 ptas.
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	6,00 \$
Otros países	7,00 \$
Número suelto:	
Extranjero	2,50 \$
España	100 ptas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8 Madrid-13 (España)

figura de Lindbergh, ya legendaria, cobra una dimensión, me atrevería a decir que gigantesca. Porque es insólito en nuestro tiempo, en que tanto se habla de autenticidad, encontrarla de veras, escondida en las reflexiones personales de un soldado que, puntualmente, día tras día, anota sus impresiones de su jornada

—primero bélica y más adelante política— pero no olvida preguntarse a sí mismo sobre la condición del ser humano. Un libro, en fin, que enriquecerá cualquier biblioteca, más que de datos sobre la Guerra mundial o el intrínsecos político de su propio país, de algo que nos interesa por igual a todos, americanos,

rusos, chinos o españoles: el destino del hombre sobre la tierra, el problema del mal, la metafísica de la acción...; cosas todas, en fin, que siguen tan vigentes como cuando Tales de Mileto, Platón o Sócrates se las formularon también a sí mismos...

PIERRE CERIA y FRANÇOIS ETHUIN: *El enigmático conde de Saint-Germain*. Editorial Plaza y Janés. Barcelona, 1972. 293 págs. Ø14,5×21,6Ø.

Se recogen aquí abundantes notas y citas hasta ahora dispersas respecto al enigmático personaje Saint-Germain, cuya vida misteriosa dio pie a los más alucinantes relatos, por suponerle dueño de unos poderes sobrenaturales de magia y ocultismo, que le otorgaban capacidad de vaticinar y de lograr una inmortalidad sólo comprensible o aceptable en el terreno de lo imaginativo o en las tradiciones esotéricas, según la milenaria teoría de la reencarnación.

Un conjunto de historias curiosas se hilvanan en este libro; sucesos vividos por Saint-Germain como protagonista en diversos lugares de Europa, y sobre todo en París. Entrevistas con notables personalidades de la época, en cuyos diálogos se atribuyen al conde las más desconcertantes y fantásticas afirmaciones; así, por ejemplo, referirse a épocas pasadas con detalles por los que se sitúa como testigo presencial, y parece atestiguar, por tanto, una longevidad fuera de la más remota normalidad. Por otra parte, al conjuntar las anécdotas alusivas, resulta desconcertante el hecho de haber utilizado diversos nombres; aunque, aparte ya de las incitantes sugerencias de varios reseñadores, que citan al conde Saint-Germain en su aspecto prodigioso, parece ser que mereció de sus contemporáneos del siglo XVIII el respeto por sus conocimientos secretos, tanto como por los fuertes indicios de haber sido un elemento destacado entre la secta de iluminados llamada Rosa-Cruz, la sociedad secreta que desde Alemania se difundió en esta época por Europa.

En esta obra se siguen esos acontecimientos tan curiosos de la vida de Saint-Germain hasta su muerte. Se dice que falleció, digamos «oficialmente», en 1784, pero luego viene la fantástica afirmación de haber reaparecido en 1789, por lo cual debe suponerse que no hubo una muerte real, sino un simulacro; y, de acuerdo con la tradición de los ocultistas, se le atribuyó el propósito de volver en 1939, así como no han faltado sugerencias de que pudiera vivir actualmente, según la teoría de la reencarnación. En este aspecto, la dificultad en el recuerdo de vidas anteriores por el mismo individuo, o sea, el tener conciencia de sus anteriores existencias, es precisamente la alucinante superación de dicha dificultad, a la que otros partidarios de esta creencia secular aludieron, como, por ejemplo, Pitágoras, que afirmaba recordar sus anteriores vidas. Pero aunque este libro se haya concebido, sin duda, para testimoniar los hechos más fantásticos, o al menos despertar el asombro de los lectores, existe un valor en estos relatos más allá de toda polémica y de la aceptación o repulsa de sus fantasías: es el resultado de servirnos históricamente para constatar, ya con positivo criterio, la persistencia de una corriente de pensamiento mágico a través de los siglos, la cual vemos aflorar en esta biografía fantástica, donde podemos hallar un material curioso para conjugar historia y psicología en un curso extranormal de las facultades imaginativas de la mente humana.

LUIS BONILLA

MAA



JOSE BELMONTE: *Historia contemporánea de Iberoamérica*. Guadarrama. Madrid, 1971, 3 vol.: I, 435 páginas; II, 431; III, 501. Ø19×25Ø.

Cuando Hegel afirmaba que «el presente concreto es el resultado del pasado y está preñado de futuro», aunque tal expresión justifica y estimula todo sabor histórico y más si se trata de un pasado próximo, parece como si viniera al dedo, al enjuiciar una obra como ésta, en la que «Ediciones Guadarrama» ofrece al lector—tanto especialista como perteneciente a público más amplio—una elaboración, meditada y muy atractivamente presentada del pretérito reciente de los países de Iberoamérica—Hispanoamérica para otros y América Latina según los más—, espolvoreada de una selecta referencia bibliográfica al término de la parte dedicada a cada nación y rematada al final de los tres lujosos volúmenes que la integran por una copiosa y bien aducida «Bibliografía general», clasificada por pueblos y coronada por sendos y muy completos «Índices» analítico, geográfico y onomástico. Pues el autor—José Belmonte, un abulense historiador y jurista, de bien acreditada, por la pluma y por las ondas, vocación americanista—, ha preferido afrontar su tarea con un estudio, dividido por países, alineados por orden alfabético, sin perjuicio de precederlo de un pórtico general relativo a la consideración común de las características del mismo rango e índole de todos ellos. Pues, como él mismo expone en sus líneas iniciales, considera apropiado estimar el contexto del conjunto de América central y meridional, más co-


mo un archipiélago integrado por muy varios islotes nacionales de diversas características, por su origen histórico (aunque semejantemente procedentes de las maternidades anteriores de España y Portugal), por la composición racial de sus hombres, por su clima y geografía, que cual un continente homogéneo que permite un enfoque global sin fisuras. Y téngase en cuenta, que tal plataforma de escenario humano representa ante la contemplación del mundo actual, la espiral demográfica más vertiginosa que, si cifrada en 1960, en algo más de 200 millones de habitantes, se estima en 1975 en más de 300, y se calcula hacia los años iniciales del segundo milenio en torno a los 600 millones de seres. Gran laboratorio del futuro de la humanidad—según afirma el profesor Fraga Iribarne en el Prólogo—, que ha de significar, en cuanto a los problemas y conceptos colectivos e individuales, experiencias y espejos cuajados de aleccionamiento, pues es indudable que no obstante sus diferencias de presentación, ofrecen reacciones y composuras que coinciden en la base semejante del comportamiento humano en una era tan condicionada por la tecnificación como necesitada y espoleada por afanes imaginativos libertadores. Y no se crea que la exquisita preparación jurídica de Belmonte le inclina a centrar su exposición en la descripción de regímenes y estructuras constitucionales de las naciones iberoamericanas, pues conoce que tal empeño sería abandonar la realidad concreta y abocarse al riesgo de disolverse en humaredas abstractas, y por ello nos recuerda paso a paso que la historia de las civilizaciones ha de proyectarse sobre una tupida red de nombres, fechas y sucesos concretos, ya que está percatado de que los hechos llamados «políticos» suelen ser los mejor documentados y nos brindan por ello mismo el mejor cañamazo sobre el que urdir su «Historia contemporánea». En su entusiasmo y afección a los cuadros ofrecidos—en los que demuestra claramente que ha consultado con detenimiento el abundante repertorio de fuentes que trae a colación—, patentiza que posee afinidades psicológicas y rasgos de indudable simpatía hacia los

temas tratados, pues sigue el consejo agustiniano de que «a nadie puede conocerse si no es por la amistad». Si el comportamiento individual de sus protagonistas depende en gran manera del medio social en el que se mueven, también aquí nos semeja que la obra es una buena divulgación enderezada a comprender más que a recordar para colocar al sencillo alcance de los lectores aquella que puede enriquecer su cultura para calibrar el papel de los hombres en su sociedad y saber depurar, en consecuencia, el verdadero sentido de lo humano. La prolijidad de citas y alusiones con las que esmalta sus asertos, aparte de testimoniar la excelente y nutrida consulta de especialistas modernos, como ya hemos referido, incita a que el repaso de este texto sea constante excitación a consultas posteriores por los encariñados con esta clase de cuestiones.

Como ya apuntamos, los tres tomos van magníficamente ilustrados por magníficas fotografías, grabados y excelentes láminas en color, lo que mucho contribuye a su perfecta presentación, y a ofrecer una estampa de la Iberoamérica contemporánea, que llena el exigente requisito que Bolívar reclamaba—de acuerdo con las palabras preambulares de Fraga Iribarne—ante la difícil empresa que supone siempre este tipo de escritos, pues «la historia hay que vivirla de cerca y escribirla de lejos».

En su conjunto, si por su forma exterior este libro de «Guadarrama» es—en sus tres óptimos tomos—un magnífico ejemplo de lo que hoy se llama «libro objeto», por su bien informado contenido será, bien cierto, un manantial para saciar legítimas curiosidades—tan acuciadas por el deseo de información de todo hombre actual—, y un respaldo firme para las necesidades del historiador moderno, del novelista gustoso de temas americanos o del periodista cuidadoso de fundamentar en sólidos cimientos informativos, sus comentarios y glosas sobre la siempre apasionada y trepidante realidad vigente del mundo hispanoamericano con sus extraños y clamorosos vaivenes de tipo social, económico y político.

NAVARRO LATORRE



Doy la mano, frecuento ciertos bares que conservan
la noche en sus manteles, beso rostros que me miran despacio
porque mi aparición es el sucedáneo de mi presencia
imprevista,

y me como las uñas del papel
más gastado al obrar,
liquidándome.

Cuando leo un periódico, recuerdo los crímenes
que faltan, la humanidad incompleta como un concierto
de instrumentos inoíbles, el aire que no se puede respirar
—ese smooq inventado para barrios en bicicletas
neoyorquinas—,

y me busco en accidentes parecidos
o que tienen cierta familiaridad con mi muerto
apresurado.

Voy por la calle, mi incógnita olimpiada
hace cien metros lisos hasta la oficina, y encuentro
mi personaje cara al aire falsificado
que allí es legítimo, como respirado a sueldo.

Llevo deseril para la jaqueca. Me hice un electroencefalograma
para tomar el pulso al miedo contaminado.

Radiografías de columna y otras posiciones
para tener a salvo la moral del espanto.

Recrudezco cuando el amor me cede el turno
y huyo de la tibieza quiromántica del tacto apasionado.

Mi pretensión, la parte más vacía de mi angustia,
quiere sentar verdad en esta imagen recompuesta
que ejerzo, en esta ley vertical de mi persona
descifrada a destajo,

y llego a la convicción
de que entenderme es todo lo contrario,
por más que me acaricie la espejeada
ternura de sentirme hablado y provisionalmente vivo.



**EL POEMA DE UN
NIÑO DE ESPAÑA**

Por José Carlos GALLARDO



I

Ayer se me acabó la tierra. Estaba oyendo el aire de aquel muro, un verde dormir de las arañas. Terminé de perfilar mi sombra, una delgada lámina sin sonido. Me detuve para mirarme el cráter, la solemne quemadura que se formó conmigo, viviendo. Me escuché casi del lado desconocido, el sueño preparado, la medusa de sal, el hoyo extenso.

Me decidí al rigor definitivo, ojo nublado y caries en las sienes; y un ala indescifrable me asomó al hielo contemplado por mi oído.

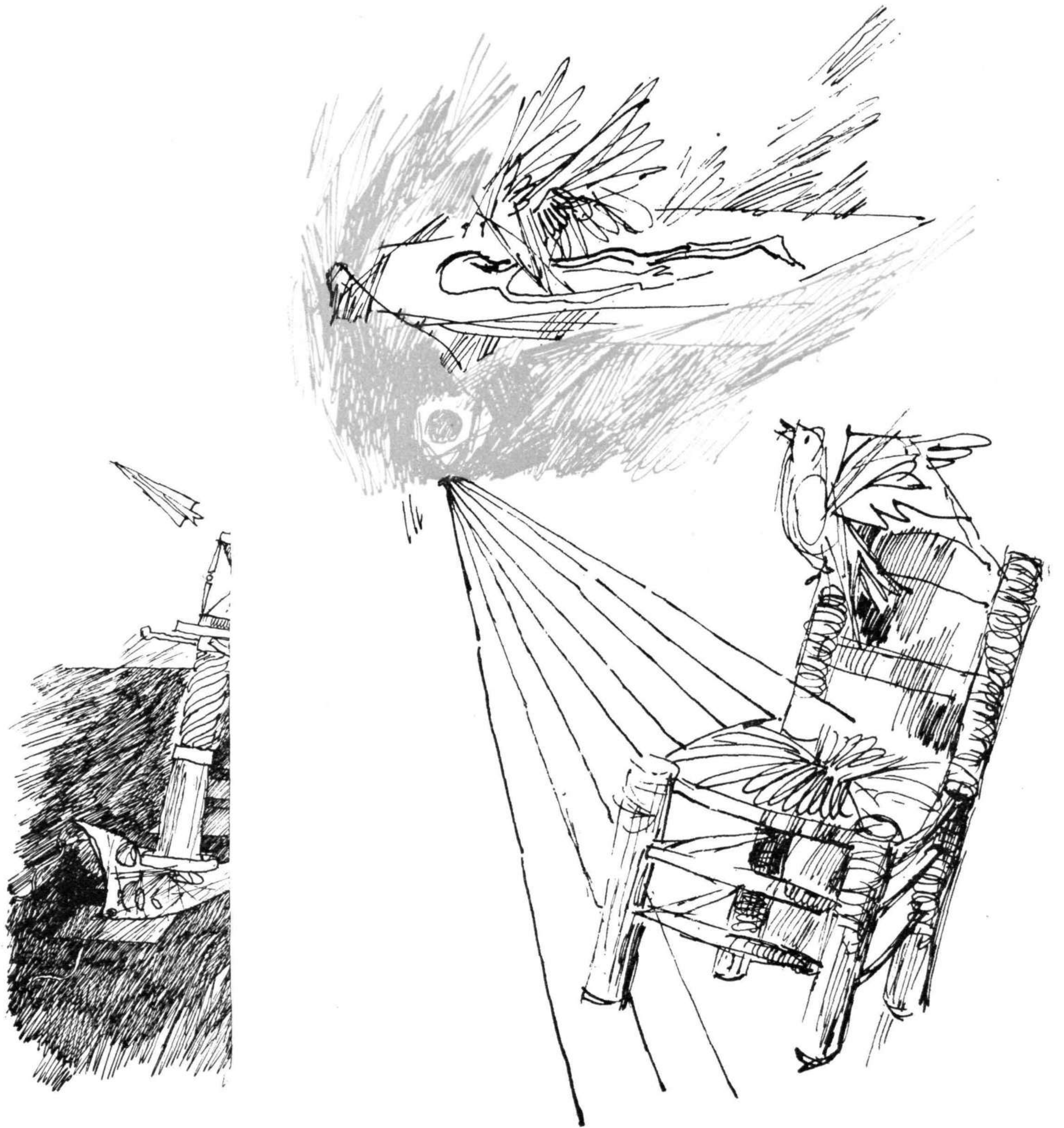
Fue un instante total, una sumada alegría dejada, una asumida paciencia mineral, un derrocado silencio sólo acústica o espacio sin forma aconsejada por la luz.

Un instante en la piel ya transparente y transitada por otros vestigios, yacente manicura, arqueología sagrada de mí mismo, ¡oh fuego quieto que ilumina el camino donde aún no ha llegado la luz ni aún la huella!

II

El niño nace para olvidar al hombre y su amenaza agazapada, su volumen sánscrito, ese abismo mayor donde no cabe, oh pureza temprana, rictus innacido.

El niño arde como una mano no encendida todavía: atraviesa la incandescencia en llamas como un fuego apacible, sin quemadura o daño venial; se entretiene en la piel donde escrita está la roca desplazadora, dócilmente advenediza.



Se bebía la muerte en cada trago,
vino que apaciguaba su viva calma, y oía
aspas de hombre allí donde el viento lanzaba una llanura.
Era español.

Se sabe.

Hasta quiso derroscarse
un día en que se vio los brazos llenos de pájaros
y el campo se llenaba de desierto, aclamándole
como un fantasma llegado de la transparencia.

Se echó a andar. Tiró el reloj a un surco
y sonrió, pensando que podría nacerle un árbol celeste
y filarmónico. Una caja de tiempo recortada como una fronda.

Alguien le vio una vez hacia el Oeste, hacia aquel lado
rotundo y abísmico de la soledad. Levantó el brazo
e hizo el silencio para siempre.

El mismo

que nos escucha aquí, tendido, hecho de tierra.

VI

Reconozco que asumo mi estado de liquidación consecutiva,
la estadística insegura de mis razones válidas,
esta sencilla forma de mentirme para vivir
naturalmente sin madurez, con la locuacidad del ebrio ciudadano.

¿Qué digo?... Empiezo mis verdades por orden inalfabético:
no soy hombre de tango. Confieso no tener el dolor terrestre
de Ríos Ruiz, chorreado de cante como un tuétano
o un contenido vómito de gracia. (Jerez es la columna
empírica del vino, el vuelo agrimensor de las guitarras.)

Sé que estoy aquí por contención, por una forma obligatoria
de la libertad condicional que nos imponen ciertos compromisos
familiares, ya adheridos. Me siento a la mesa,
recapitulo el pan oracional y espero
a que me salga comulgado en una palabra
humanamente masticable.

Me lo han dicho muchas veces:
estoy solo. Mejor. Silencio levantisco. Aridez
en mis glóbulos nerviosos. Hipertensión numismática
en el rostro, sin ánimo de medallón de curso legal.

Aire que va y que viene como un río balanceado.

Día tras día, me gasto en presentar la memoria
inexacta de lo que no medito, de lo que callo
porque hablar se me ha hecho una costumbre imaginada.



Y sueña con el salto
de un horno denso y estallado.

El niño
juega a papel, a máscara prensada
e inútil,
a fantasía de dolor pasado
con verdad y silencio adulto.

El niño

tiene en las manos una plaza verde,
un soldado labial, una ventana
innecesaria, abierta
a todos los abismos. Tiene el aire
que se hace
cuando se mide el tiempo sin origen.

El niño

llega a ser infantil y tierno y puro
cuando lo observa su temblor
y bellamente cae en la estatura.

El niño

es ajeno a sí mismo
hasta la hora en que el tiempo
lo para en seco como a un silencio
que adquiere su presencia en una piedra
o en esa espalda que se aleja.

El niño

es el último pie en que apoyamos
la condición inaugural del tiempo.

III

Mi libertad:
la silla en que me siento;
el aire, el aire
por donde voy y vengo.

Silla de palo,
aire de viento,
y un cielo para ir
soñando por el cielo.

IV

El niño
se salía de madre. (A la cabeza
del campo,
tiraba piedras y aeroplanos
de cartulina.)

El niño
veía a las mujeres
amontonadas
en una rogativa
de luto.

(A la cabeza
del aire
tiraba
su libertad abandonada.)

El niño
era bandera blanca
y el tiempo lo seguía
con balas de madera.

(A la cabeza
de España
tiraba.)

El niño
aprendió a repetir
la sangre que callaba. Y decidió
recoger las heridas
para cicatrizarlas.

(A la cabeza
del niño,
el silencio

apuntaba.)

El campo, el aire, el tiempo
iban de espaldas. Iban
en arriada.

El niño se salía
de España.

V

No cabe una palabra donde un hombre ha ocupado ya
el territorio corrosivo de su sombra. No cabe descubrirle la memoria
como una solemnidad esterilizada para mañana. Podríamos ponerle
encima cristales de colores para que su tierra total
se distraiga con cielos inservibles, esa fantasía
para niños que esperan ser menores todavía;

o dejarle
aquel caballo de cartón que le hizo soñar con el campo,
su ahorro imaginario.

No caben despedidas,
esa mano mojada en tinta lacrimógena;
ni siquiera el esfuerzo de decir

qué bueno era,
cuando su vida estuvo con dos tablas cruzadas
para evitarse hasta el olor del recuerdo.

Jamás dio a nadie
direcciones o tránsitos. Marchaba con un paso
de guerra en la distancia. Era un lúcido olvidadizo sánscrito
capaz de dar la vuelta al mundo sin tropezar
con nadie.

